

AHR

ArchHistoR

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno III (2016) n. 6

Comitato scientifico internazionale:

Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms,
Christopher Johns, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechslin, José Luis Sancho, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

Tommaso Manfredi (direttore responsabile), Giuseppina Scamardi (direttore editoriale),
Francesca Martorano, Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua

Journal manager: Antonio Azzarà

Layout editors: Maria Rossana Caniglia, Nino Sulfaro, Elena Trunfio

Editore: Università *Mediterranea* di Reggio Calabria - Laboratorio CROSS. Storia dell'architettura e restauro

Progetto grafico: Nino Sulfaro

In copertina: Barcellona, Parque Güell (foto S. Ciranna)

La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo



Sommario

Storia dell'architettura

Marco Rosario Nobile, *Le dinastie artigiane come problema storiografico per l'architettura della Sicilia sud-orientale del XVI secolo* 4

Antonio Russo, *Gianlorenzo Bernini, Mattia De Rossi e un progetto per la cappella di San Domenico nel convento di Santa Sabina all'Aventino* 22

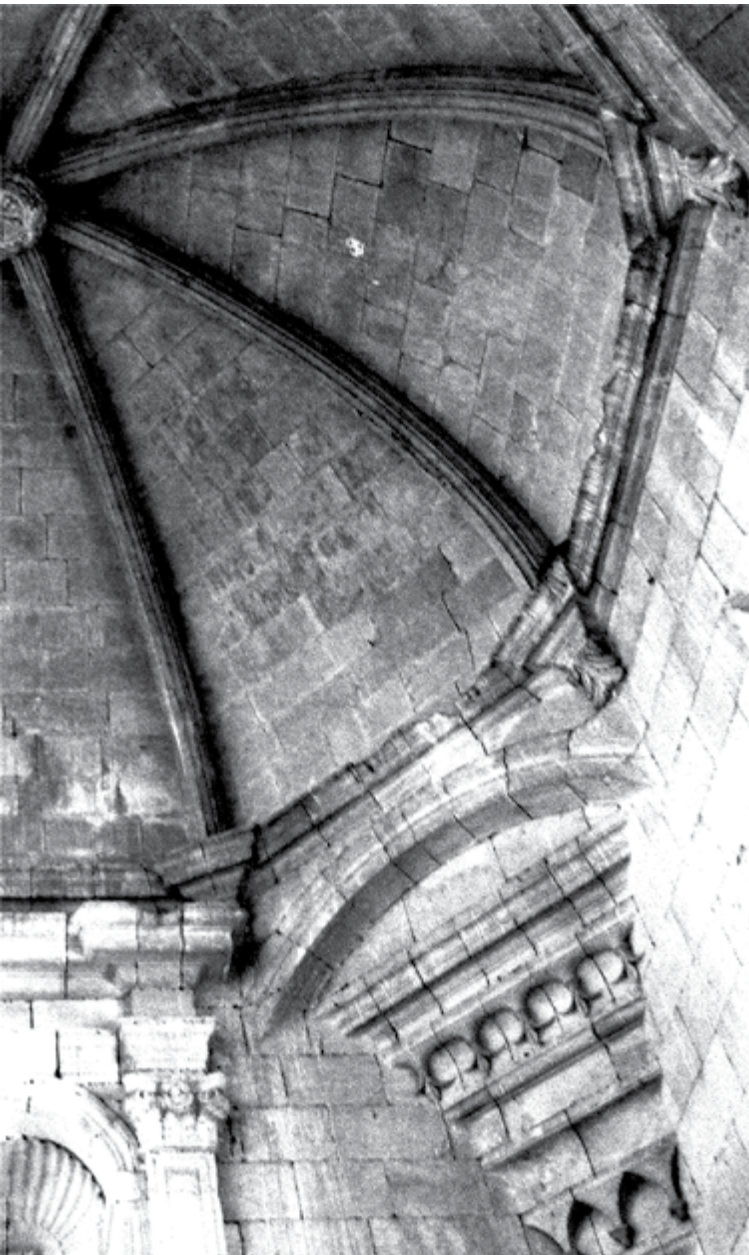
Consuelo Gómez López, Jesús López Díaz, *Los proyectos del Ingeniero Bruno Caballero en la plaza de La Habana, entre la tradición y el nuevo sistema de ejercer la profesión* 36

Claire Ollagnier, *Témoignage d'un bâti faubourien: La folie Le Prêtre de Neubourg (1764-1766)* 64

Simonetta Ciranna, *Gaudí y la reinención del orden arquitectónico* 86

Restauro

Donatella Fiorani, *Architettura storica e contemporaneità in Europa. Scenari operativi, prospettive culturali e ruolo del restauro* 106



Craft dynasties as a historiographical dilemma for the architecture of south-oriental Sicily in the 16th century

Marco Rosario Nobile
rosario.nobile@unipa.it

The essay examines the case of the documented beginnings of a dynasty of master builders (in south-east Sicily in the mid 16th century): the Odierna family. The brevity and incompleteness of the sources lead to an initial, superficial interpretation; a simple artisan dimension with little real information. However, it requires an additional – deeper interpretation to grasp the true picture – of the first modern age of the Island. After the 1542 earthquake, a multi-disciplinary study of the surviving monuments, of the patrons and of the relations with the other artists reveal a moment of particular activity in the area, enriched by the still mysterious but talented “external” presences.



Le dinastie artigiane come problema storiografico per l'architettura della Sicilia sud-orientale del XVI secolo

Marco Rosario Nobile

L'attività nella Sicilia del Cinquecento di dinastie di costruttori è un tema che va emergendo con una quantità di dati sempre più densi. Si tratta di un fenomeno che ha numerosi paralleli in Europa e possiede una valenza di natura prioritariamente sociale e, prima che questo tipo di studio si amplifichi ulteriormente, è necessario compiere alcune puntualizzazioni; non si tratta di introdurre componenti di scetticismo su letture spesso documentariamente corrette, ma di offrire rappresentazioni meno deformanti a partire da un più adeguato uso del linguaggio.

La terminologia adottata non è mai innocente; così definizioni come “clan” o “consorteria familiare” appaiono inadatte: distorcono i dati, poiché spingono a presupporre l'esistenza di legami sodali tra operatori con lo stesso cognome, addirittura anche a distanze temporali dilatate, individuano gerarchie e ruoli di maggiore autorevolezza a partire dalla semplice anzianità dei maestri, ma la genetica non è uno strumento adatto per spiegare la storia dell'architettura o la trasmissione dei saperi. Si possono forse (e con molta cautela) ipotizzare meccanismi di formazione in bottega che non implicano

Questo saggio è frutto di un lavoro di ricerca finanziato dall'European Research Council, settimo programma quadro (FP7/2007-2013), ERC grant agreement n. 295960-COSMED. Desidero ringraziare i dottori Maria Mercedes Bares, Antonello Capodicasa, Sabina Montana, Maurizio Vesco per l'aiuto nella ricerca documentaria e nella corretta trascrizione e interpretazione degli atti notarili.

necessariamente contratti di apprendistato; si può supporre che i vincoli di parentela agevolino le alleanze e le collaborazioni, che esista, soprattutto in piccole comunità, uno statuto di autorevolezza dovuto a pregresse prestazioni di un avo o di una bottega. Tutti questi argomenti possono spiegare processi di lunga durata, per esempio: il legame che unisce per generazioni una famiglia a un cantiere; ma in linea di massima studiare la “famiglia”, per periodi superiori a due generazioni, anche in presenza di una ricca documentazione superstite, rende l’interpretazione fragile: si tende a postulare nessi che non sempre sono sicuri e che comunque non possiedono una consistenza e solidità tali da giustificare la compattezza di intenti, i medesimi background. Se non si adotta una paziente lente di ingrandimento, si finisce per far coincidere il destino individuale con quello della famiglia.

I paradigmi che gli storici più cauti hanno assunto finiscono per limitarsi a ipotizzare un flusso costante di conoscenze artigianali che si trasmettono, si perpetuano, talora si affinano (il processo lento che definiamo “tradizione”) e l’esistenza di interferenze, di ineluttabili fattori esterni che incidono sui risultati per farli coincidere con la storia delle forme e degli stili. Le famiglie, anche quelle di antico regime, non sono strutture chiuse, interessate solo dal travolgente flusso della storia e, come sempre accade, la documentazione superstite individua solo puntuali istanti della vita e degli impegni professionali. In molteplici casi si possono riconoscere le forme di collaborazione, le specializzazioni, i parametri distintivi che definiscono i ruoli all’interno della famiglia e la scala gerarchica che ne deriva. Questo è per esempio il caso di Simone e Cesare Giannetto (padre e figlio), nel 1559 tra i firmatari della corporazione dei «mastri muratori, mazuni, scarpellini et marmorarii» di Messina, che negli anni Sessanta si spostano a Licodia e a Caltagirone e nel decennio successivo ottengono importanti commesse a Modica¹. Simone interpreta il suo ruolo come quello di un architetto che progetta e controlla periodicamente più cantieri, Cesare, nel caso della chiesa di San Pietro a Modica, è invece il maestro della fabbrica. Per quello che sappiamo, in questo caso specifico, la struttura parentale si muove con schemi collaudati e lavora in concerto.

Il caso della dinastia degli Odierna in Sicilia orientale è uno dei più longevi dell’intera Europa; praticamente per tre secoli è possibile registrare l’attività di maestri con lo stesso cognome (nelle varianti anche di Dierna o Hodierna). In questa occasione ci limiteremo a riflettere sui limitati dati relativi all’arco di due generazioni a cavallo della metà del Cinquecento, sia perché questa è la documentazione più antica che si è conservata, sia perché le informazioni che se ne possono ricavare finiscono per mettere in una luce più problematica l’idea della stirpe artigianale nella sua forma più canonica e nella percezione comune.

1. Simone o Muni Giannetto – insieme al figlio Cesare e ai presumibili parenti Mariano e Nicolò – è fra i firmatari degli statuti della corporazione di Messina. Si veda NOVARESE 1986; NOBILE 2015b.

Matteo Odierna è attualmente il più antico rappresentante della dinastia, ma la sua attività come costruttore a Ragusa è praticamente ignota. A parte una perizia svolta nel marzo 1528, insieme con il collega Jacopo de Saria², per il resto la sua qualifica di *murator* non è al momento testimoniata da prestazioni specifiche. Sappiamo che l'anno precedente aveva acquistato una vigna³, mentre le ulteriori informazioni che lo riguardano sono indirette. In due occasioni (16 gennaio 1547 e 7 agosto 1548) il *magister* Antonuzzo Odierna viene indicato come figlio del *quondam* Matteo⁴. A complicare le cose c'è una prestazione di un Matteo de Odierna che il 3 gennaio 1548 si alloga a un maestro (Crastia o Aristia) per realizzare un muro nella sua residenza⁵. La modesta prestazione e il ruolo subalterno fanno pensare tuttavia a un potenziale pronipote del primo Matteo, a un artigiano cioè di terza generazione. Sono comunque altri gli Odierna attivi tra 1540 e 1560 che sembrano ampiamente coinvolti nella scena costruttiva di Ragusa. Il già citato Antonuzzo è impegnato nella costruzione di una volta a crociera (una *lamia*, forse senza costoloni) nel palazzo del nobile Antonio de Iurato (7 agosto 1548)⁶. Il suo nome ricompare in perizie per conto del convento francescano della città⁷.

Più interessante appare l'attività di Girolamo Odierna, che con due altri colleghi nel 1540 si obbliga per l'edificazione di un *palacium* extraurbano (nella contrada di Galermi) per conto di Filippo Giavanti (o Javanti)⁸. La costruzione – che appare di notevole entità – potrebbe essere ancora celata in una

2. Archivio di Stato di Ragusa, sezione Modica (ASRMo), notaio F. Riggio, 352-4, c. 433, Ragusa, 21 marzo 1529, seconda indizione.

3. ASRMo, notaio F. Riggio, 352-2, c. 322 (numerazione moderna), 25 marzo 1528, prima indizione.

4. ASRMo, notaio A. Mineo, vol. 354-1, c. 24v, Ragusa, 16 gennaio 1547; ASRMo, notaio B. La Mussa, vol. 353-1, c. 607r, 7 agosto 1548. Forse un errore di trascrizione o una omonimia è da considerarsi il maestro Antonuzzo *quondam* Antoni de Odierna che firma come testimone un atto del 1540. Si veda: ASRMo, notaio F. Riggio, 352-10, carta non numerata e data illeggibile, ma post 12 maggio 1540.

5. ASMo, notaio F. Riggio, 352-15, c.n.n., 3 gennaio 1548.

6. ASRMo, notaio B. La Mussa, 353-1, c. 607r, 7 agosto 1548.

7. VENINATA 2009, p. 92 (8 dicembre 1557), sono citati i periti muratori Antonio Dierna e Paolo La Rosa.

8. I lavori erano cominciati con ambizioni differenti nel 1527 (ASRMo, notaio F. Riggio, 352- 4, c. 177, 18 novembre 1527) allorché i maestri Silvestro Cannata e Gianleonardo Di Martino si impegnano con Filippo de Giavanti a realizzare una casa simile a una già realizzata in precedenza nella contrada Galermi; il 2 aprile 1540, i maestri muratori Girolamo de Odierna, Antonuzzo de Oculopinto e Giovanni de Andisi (?), abitanti a Ragusa, si obbligano al *magnificus* Filippo de Giavanti, anch'egli ragusano, per costruire il palazzo (devono tra l'altro prevedere delle volte per le quali s'impegnano a realizzare le armature). ASRMo, notaio F. Riggio, 352-10, c. 428 (numerazione antica), 2 aprile 1540. Il 6 aprile successivo il maestro cavapietre Gregorio de Gurreri di Ragusa vende al *magnificus* Filippo de Giavanti 5000 carichi di pietre insieme a 550 cantoni intagliati e si impegna a realizzare una cisterna (l'acqua era indispensabile per la costruzione). ASRMo, notaio F. Riggio, 352-10, c. 433v. (?) 6 aprile 1540. La costruzione del *palacium* probabilmente riscattava l'assenza di compattezza della residenza cittadina dei Giavanti che, pur collocandosi, nei pressi della piazza Maggiore di Ragusa (la piazza del palazzo comunale) viene descritta nel

delle masserie collocate sul pendio della Valle dell'Irminio che guarda verso Modica, anche se non è facilmente individuabile. Nel gennaio 1547 Girolamo è impegnato nel completamento del campanile della chiesa di San Francesco a Ragusa, che per i primi tre livelli risulta ancora esistente⁹. Anche Girolamo offre la sua prestazione di estimatore per i francescani¹⁰. Filippo Rotolo ha riportato notizie relative a un terzo Dierna, Mariano, che nel 1561 esercita la sua professione ancora come maestro di fiducia dei Francescani della vicina cittadina di Comiso¹¹. Nella seconda metà del secolo altri Odierna compaiono a Ragusa nella documentazione trascritta nei cosiddetti "censi minuti" (Francesco e Iacopo di Bartolo, forse però non coinvolto nel mondo della costruzione)¹² e nelle perizie redatte per conto del convento di San Francesco, dove compare in un paio di occasioni nei primi anni Ottanta un Vito Dierna, probabilmente il padre del celebre Gian Battista¹³. Un Rogerio Dierna è infine registrato nel 1577 a Comiso per la realizzazione di una finestra¹⁴.

Le storie possibili

I dati disegnano una stanzialità degli operatori, sostanzialmente gravitanti per tutto il XVI secolo tra Ragusa e Comiso. Né nella vicina Modica, né a Noto, città per le quali si possiede una discreta documentazione, ci sono cantieri in cui compaiano membri della famiglia (discorso diverso sarà per il XVII secolo). Se ci si limitasse comunque solo alla documentazione superstite, le questioni in campo si potrebbero limitare a un grado minimale di notazioni: operatori chiamati a costruire per alcuni maggiorenti locali, così come in innumerevoli altri casi. Al limite, postulando anche relazioni parentali tra gli Odierna di Comiso e quelli di Ragusa, si potrebbe ipotizzare un albero genealogico che vede Matteo capostipite, tre coetanei (Girolamo, Antonuzzo e Mariano) forse fratelli o cugini e una terza generazione che interseca il proprio lavoro con quella dei presumibili genitori (Matteo

1588 come: «corpi di fabbrica in elevazione e pianterreni con torre, magazzini e portici». Si veda ANTOCI, BLANCATO, BLANCATO 2012, p. 20.

9. ASRMo, notaio B. La Mussa, vol. 353-1, c. 222v, 12 gennaio 1547, V indizione.

10. VENINATA 2009, p. 94 (18 ottobre 1551, perizia di Girolamo de Odierna e Francesco Landolina); p. 107 (13 luglio 1551, viene citato un segnale appartenente al mastro Girolamo de Odierna, in contrada Chilluni).

11. ROTOLO 2002, p. 33.

12. MONTANA 2012, p. 49.

13. VENINATA 2009, pp. 94-95 (22 ottobre 1580 stima di Vito Dierna e mastro Bartolo de Oculopinto), p. 137 (3 settembre 1584, stima di Vito Dierna e altri).

14. ASMo, notaio P. Meli, 63-1, c. 208v.



Figure 1-2. Ragusa, chiesa di San Francesco, campanile e particolare della cornice marcapiano (foto M.R. Nobile).

Il, Francesco, Rogerio, Vito, mentre ai margini sembrano porsi altri personaggi come Iacopo e il suo genitore Bartolo). Per operare uno scarto, ed evadere dai limiti di una visione circoscritta e sostanzialmente sterile, bisogna cambiare punto di vista, partendo proprio dall'attività della generazione intermedia.

Girolamo, Antonuzzo e Mariano non sembrano avere relazioni dirette né lavorano in società, tuttavia possiedono tutti una stretta relazione con i Francescani, operando stime per conto dell'Ordine. La constatazione potrebbe, in realtà, costituire un travisamento, dovuto alla conservazione soltanto di un certo tipo di documentazione (in fin dei conti non sappiamo ancora nulla delle attività e degli investimenti immobiliari svolti dal capitolo di San Giorgio o dai Domenicani e Carmelitani). Le relazioni più stringenti che i maestri Odierna conservano con sicurezza riguardano invece alcuni committenti aristocratici protettori dell'Ordine francescano: Filippo e Mariano Giavanti, Antonio Iurato, i conti di Comiso (in particolare Baldassare II Naselli e la consorte di quest'ultimo Antonella de Jaen)¹⁵.

15. SAN MARTINO DE SPUCCHES 1926, pp. 67-72.

Un secondo aspetto su cui si può costruire qualche considerazione è legato all'architettura superstite. Il campanile della chiesa di San Francesco a Ragusa (figg. 1-2), in cui interviene Girolamo, presenta cornici con decorazioni bilingue¹⁶, una di queste (collocata nella fascia superiore e al di sopra di quella con maggiori caratteri "classicisti") possiede archetti ribassati e decorazioni a giglio. Naturalmente non conosciamo che tipo di controllo potesse esercitare un maestro sui dettagli, se questi cioè fossero stati scelti in accordo con la committenza o fossero stati frutto di un subappalto o dell'operato di un collaboratore, fatto sta che questo tipo di iconografia è riscontrabile anche nei pennacchi della cappella absidale della chiesa francescana di Sant'Antonino a Scicli (fig. 3), le cui date di edificazione sono parallele. Un coinvolgimento del maestro o del team che opera al servizio di Girolamo in quest'ultima fabbrica (anche in virtù dell'unità di committenza) diventa possibile. Se si riflette che Mariano Odierna potrebbe essere stato coinvolto nella cappella Naselli di Comiso (completata nel 1555) si può dedurre una qualche specializzazione nella costruzione di strutture cupolate con costoloni (fig. 4). Mariano, infatti, firma alcune stime con Francesco de Leone, un maestro di provenienza probabilmente esterna (Leon o Lione) che deve avere dato un contributo notevole negli intagli e nella scelta di alcuni temi (si pensi ai capitelli appesi che non appartengono alla tradizione locale o alla sagome interrotte nei due piedritti del catino). Il prestigio di Francesco de Leone è testimoniato dalla sua sepoltura nella stessa chiesa-mausoleo dei conti di Comiso¹⁷. A Ragusa si conservano due chiavi di volta a otto costoloni: la prima, in pietra asfaltica, attualmente conservata nel museo del duomo di San Giorgio, la seconda in pietra nella chiesa di San Francesco (figg. 5-6). Il numero e la dimensione costante dell'attacco dei costoloni è comune in Sicilia per le terminazioni di volte a cinque chiavi o per strutture cupolate, queste ultime assimilabili a quelle presenti nelle terminazioni cupolate delle chiese francescane di Comiso e di Scicli. La prima chiave va ricondotta con buona certezza alla cappella maggiore realizzata nella chiesa di San Nicolò, successiva al ritrovamento delle reliquie di San Pietro e San Paolo (figure rappresentate nella chiave) durante i lavori di ampliamento della chiesa (1527)¹⁸. Il prevalente sviluppo verticale ricorda modalità costruttive d'oltralpe. Il secondo elemento è più problematico, ma per committenza e cronologia si può pensare a una chiave destinata alla copertura di una cappella della stessa chiesa

16. Il prolungarsi del bilinguismo appare palese anche a partire dalla documentazione. Nel 1551 il maestro (pittore) Vincenzo di Noto (Vincenzo De Ramundo) si impegna nella chiesa di San Giuseppe a Modica a decorare «un frixo a la romana». La definizione implica naturalmente l'esistenza di un'alternativa. Si veda NIFOSI 2015, p. 353.

17. NOBILE 2009, p. 83. Un ulteriore maestro, pittore Sebastiano Deliuni, è registrato nel 1541 a Savoca, allorchè si impegna per la realizzazione di una «cona», Archivo Ducal Medinaceli, Archivo Histórico, legajos 94, R.1, documento senza numero. Ringrazio Alessia Garozzo per la segnalazione.

18. SOLARINO 1886, pp. 217-218, nota 1.



Figura 3. Scicli (RG), chiesa di Sant'Antonino, cappella absidale, particolare dei pennacchi (foto M.R. Nobile).

di San Francesco, dove possedevano le loro sepolture gli appartenenti alle famiglie Giavanti e Iurato¹⁹.

Come si è visto, Girolamo appare il maestro di fiducia dei Giavanti. È un caso che uno dei rampolli della famiglia (Carlo, nipote di Filippo e figlio di Mariano), in uno dei primi atti che denuncia il trasferimento di interessi da Ragusa a Noto nel 1561, risulti protettore di un maestro argentiere, ma esperto di architettura, come Claude La Page, naturale di Lione («de urbe Lugdonis regni Francie») ²⁰? Carlo Giavanti è cognato di Don Giovanni Antonio Cannizzo (avendone sposato una sorella), una personalità interessante di intellettuale e uomo politico²¹, a partire dal 1547 più volte inquisito per luteranesimo²². Il sospetto che sia esistita una rete di protezione aristocratica e politica che si stende su un nucleo calvinista gravitante negli Iblei, tra la contea di Modica e Vizzini, comincia a prendere forma, ma attende ulteriori conferme, mentre la presenza di artisti francesi può costituire una controprova²³.

Isolare gli Odierna dal contesto che li circonda sarebbe probabilmente un errore. Esistono altri protagonisti che potrebbero avere agevolmente intrecciato la loro attività con il primogenito Matteo e la sua presunta progenie. Per molti di loro non sappiamo niente; non sappiamo chi sia per esempio Jacopo de Saria (o di Soria in Castiglia?), per altre personalità i documenti sono più eloquenti, come nel caso del maestro Lorenzo de Cappello, attivo tra 1527 e 1547 in architetture civili²⁴.

Cosa si potrebbe dedurre dalla catena di intrecci che si sprigiona da dati apparentemente

19. Il 10 settembre 1543, Mariano de Javante, *utroque jure doctore*, accetta per sé e per i suoi la cappella comunemente chiamata la *sacrestia* allo scopo di costruirne una nuova. VENINATA 2009, p. 84.

20. Archivio di Stato di Siracusa, Sezione di Noto (ASSNo), notaio G. Nicolò, vol. 6536, c. 103r, 9 dicembre 1561. Ringrazio Maria Mercedes Bares e Antonello Capodicasa per la segnalazione.

21. GAROFALO 1980, pp. 80-81, nota 76.

22. Si veda per ultimo: CAPONNETTO 2006, pp. 34, 38, 56.

23. Nel maggio 1549, un maestro muratore di Vizzini, Juan Virga, è processato per luteranesimo a Palermo, lo stesso accade all'intagliatore francese Jacono Spinis, attivo in una città siciliana non precisata (si veda GARUFI 1978, pp. 22- 23). Spinis è probabilmente il maestro di Orléans Jacobo de Spinis attivo qualche anno dopo a Dubrovnik, si veda per ultimo la documentazione offerta in ZELIĆ 2013, pp. 113-126.

24. Il 15 ottobre del 1527, Lorenzo con il figlio Jacopo si obbliga a costruire un *palacium* per Jacopo di Propenzio (?) alias Lanza, nella contrada del «la torre di li Matarrusi», ASRMo, notaio F. Riggio, 352-2, c. 55 (numerazione moderna), 15 ottobre 1527. Il 18 ottobre 1547, i maestri Matteo Campo e Lorenzo de Cappello, si obbligavano con il nobile Antonio de Corla (?) «de novo construere et murare quendam eius camaram propinqua (?) la cammara de novo edificata et facta per ipsum nobilem [lacuna]sumptibus et expensis [...] cantuni tagliati videlicet: li cantuni tagliati ad rationem de uncis [...] cum hoc chi la finestra di tali cammara la dijanu fari di simili modu chi è l'altra finestra di la prima cammara di ipsu nobile et etiam la porta dilu introytu di tali cammara la divinu fari undi la vurra ed adimandirà cum la sua girlanda et ultra chi divinu fari ultra dicta maramma per amuri una petra di armi comu la vurrà et comu chi la dimandirà ipsu nobili et mectiria undi la vurra mectiri». ASRMo, notaio F. Riggio di Ragusa, 1547-48, 352-15, cc. n.n., Ragusa, 18.10.1547, VI indizione.



Figura 4. Comiso (RG), chiesa di San Francesco all'Immacolata, cappella Naselli, particolare della cupola costolonata (foto M.R. Nobile).



Figure 5-6. Ragusa, museo del duomo di San Giorgio (a sinistra), chiesa di San Francesco (a destra), chiavi di volta (foto M.R. Nobile).

inerti? Da quale nucleo si dipartono gli Odierna? Chi di loro ha intersecato personalità in grado di spezzare l'immobile o la lenta continuità, che caratterizzano la nostra idea di tradizione nel cuore del Mediterraneo? Sono anche loro dei maestri giunti da luoghi lontani²⁵, come accade per altri protagonisti, altrettanto misteriosi? Due generazioni dopo i documenti relativi a fabbriche di Modica ci consegnano un predominio degli Odierna nella realizzazione di volte a crociera ("lamie") con spigoli a pietra viva con forma a coda di rondine (nei documenti denominati "respichi")²⁶. La straordinaria somiglianza della tecnica utilizzata con casi cinquecenteschi del Nord della Francia (dove la variazione tra spigoli in pietra e mattoni sulle unghie acquista una ricercata valenza cromatica non distante da quanto accade in Sicilia) può rientrare nel più vasto problema che abbiamo delineato?

Tra la contea di Modica, Vizzini e Noto

Nel novembre 1570 il maestro Giovanni Lo Presti da Vizzini si impegnava a «manufacere, edificare et magistraliter complere tres arcus [...] ex quinque archis ad presens in dicta ecclesia existentibus»²⁷ e a completare un ulteriore arco già iniziato nella matrice di Chiaramonte. Oltre ai resti della chiesa (la prima

25. Il cognome Dierna o Di Dierna si ritrova già in Sicilia nel XIII secolo. CANCELIA 2010, p. 28 (Bonaiuto de Dierna). La variante Odierna o Odera tuttavia sembra molto più recente.

26. NOBILE 2015.

27. ASRMO, notaio S. Amellis, 16-2, c. 113v, 18 novembre 1570.



A sinistra, figura 7. Chiaramonte (RG), chiesa madre, cantonale absidale, particolare (foto M.R. Nobile); sopra, figura 8. Foglia d'acanto (da DE SAGREDO 1526, f. 32v).

colonna inglobata nella facciata, le basi unghiate, le absidi e i pochi frammenti sfuggiti ai completamenti della parte finale del secolo e ai drastici rinnovamenti del primo Ottocento) sono i dettagli del contratto, relativamente alla scelta dei periti estimatori, a delineare l'eccezionalità del caso²⁸. Poco si può dire del linguaggio usato dal maestro, ma certamente il cantonale absidale con iscritta la data 1570 contiene una foglia d'acanto che appare chiaramente ripresa da una tavola del *Medidas del Romano* (figg. 7-8)²⁹.

28. *Ibidem*. Alcune clausole del contratto sembrano concepite per aggirare le regole corporative della contea di Modica, come quella che prevede un quarto perito esterno alla contea: «extimabuntur per communes amicos fabricatores in talibus expertos communiter eligendos. Itaque tres esse debeant ex Comitatu Mohac et altera exterus dommodo quod habitet ab hac terra longius miliaria decem et octo ex pacto».

29. DE SAGREDO 1526. Il testo ebbe un vero successo editoriale con numerose ristampe: Paris 1539, Lisboa 1541, Lisboa 1542 (due distinte edizioni), Paris 1542, Toledo 1549, Paris 1550, 1552, 1555, Toledo 1564, Paris 1608. Si veda DE SAGREDO 1526 e, da ultimo, MARIAS, BUSTAMANTE 1986.

Sappiamo che alcuni anni prima, nel 1563, Giovanni Lo Presti era stato chiamato a Noto per la stima dei lavori svolti per il nuovo palazzo comunale, progettato dal toscano Bartolomeo La Scala³⁰. Due brevi flash sull'operosità di un maestro non sono sufficienti per illuminare le zone d'ombra, ma se si allarga il campo al presunto *milieu* familiare la rete di relazioni che compare diventa ancora più inquietante. La società di maestri che a Noto nel 1552 si obbliga a costruire il nuovo bastione di Santa Barbara guidata dal maestro Pietro Petita è composta in ordine da Iacobus Lo Presti, Antoninus de Augustino *alias* Barbaro, Marianus de Leontini, Gabriel de Amato e Marianus Manuella³¹. Tranne l'ultimo maestro, erede del più famoso Giovanni Manuella da Noto³², questa società è composta da sconosciuti, uno di essi proviene da Lentini, se presumiamo che Iacobus Lo Presti sia di Vizzini, la squadra che si era raccolta intorno a Petita appare composta da maestri di differenti centri della Sicilia orientale. Se con qualche dubbio i Lo Presti sono dei locali – e la diffusione del cognome tra maestri attivi nel primo Cinquecento anche in Sicilia occidentale sembra dimostrarlo³³ –, il cognome Petita deve mettere in allarme; la possibilità che si tratti di un maestro francese (Petit) sono molto elevate, mentre l'eterogeneità geografica degli artigiani che si associano all'impresa ne delinea una implicita autorevolezza³⁴. Petita o Petit, come il già citato Francesco de Leone sono o potrebbero essere responsabili di scelte eterodosse che si possono ritrovare in un consistente numero di fabbriche della Sicilia orientale? Potrebbero avere avuto una quantità di apprendisti e di collaboratori tali da indirizzare una sostanziosa parte della produzione architettonica, sino a imprimere nuove traiettorie nelle prassi operative? I documenti non trasmettono passivamente la realtà, ma solo frammenti discontinui, talora anche apparentemente contraddittori se interrelati agli esiti architettonici. I singolari frammenti che si possono ancora osservare a Vizzini – dal gotico moderno di matrice castigliana del portale della chiesa madre (fig. 9) alle citazioni del *Medidas*

30. CAPODICASA 2013.

31. ASSNo, notaio G. Palminteri, 6517, c. 518r, 10 luglio 1552, X indizione.

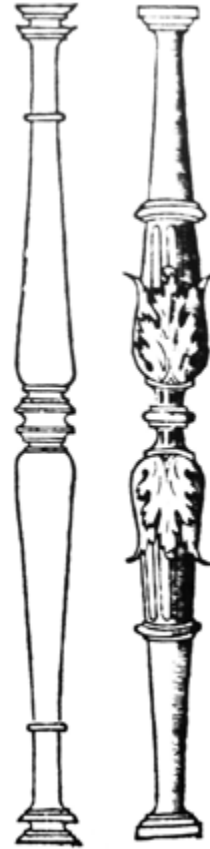
32. BALSAMO 2007-2008.

33. Per l'ampliamento della chiesa di San Giorgio a Modica, tra i testimoni dell'atto compare un maestro Antonino Lo Presti (ASRMo, notaio M. Di Pietro, 170-2, c. 76v, 24 ottobre 1537). Per il maestro Diletto Lo Presti si veda: GAETA 2005, pp. 125-169. Non si può escludere però che il Lo Presti della Sicilia orientale possa essere l'adattamento di un cognome francese come Le Prestre, un'altra dinastia a cui fanno capo i maestri Blaise e Abel di Caen, attivi nella prima metà del Cinquecento. Ho tratto queste informazioni dai ricchi volumi BECK *et al.* 2003.

34. Un maestro Jean Petit è documentato a Parigi a cavallo tra XV e XVI secolo (HAMON 2011, pp. 91-92, p. 198); un omonimo Joan Petit è maestro della cattedrale di Tortosa nel primo Cinquecento e con lui collabora un maestro Jaume de Pietrasancta, intagliatore del Regno di Sicilia (VIDAL 2009). Non abbiamo ulteriori dati sul maestro Petita attivo in Sicilia tranne che il 27 gennaio 1549 i mastri Nicolò Calcaterra e Pietro Pitita vengono pagati «pro reparacione pontis novi in feudo Rende». ASSNo, notaio G. Rainaldo, vol. 6441, c. 167v, 27 gennaio 1549 e c. 188v, 14 febbraio 1549 (segnalazione di Maria Mercedes Bares e Antonio Capodicasa).



Figura 9. Vizzini (CT), chiesa dei Santi Gregorio Magno e Giovanni Evangelista, portale laterale (foto M.R. Nobile).



A sinistra, figura 10. Vizzini (CT), chiesa di Sant'Agata, portale laterale (foto M.R. Nobile); sopra, figura 11. Balaustre (da DE SAGREDO 1526, f. 18v).

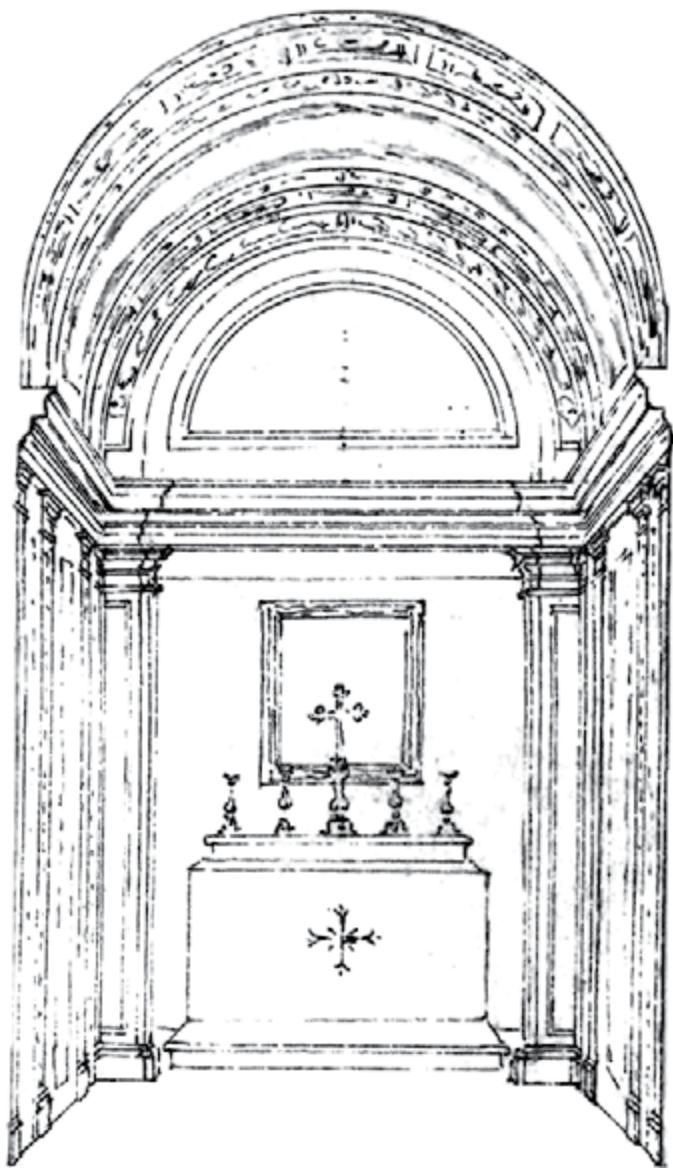
del Romano di Diego de Sagredo nel portale laterale della chiesa di Sant'Agata (figg. 10-11) – sono opere prive di paternità, ma il mosaico comincia a comporsi. In realtà gli scarni resti e i documenti relativi all'operato di maestri come gli Odierna o i Lo Presti sono drammaticamente insufficienti per definire un quadro soddisfacente, eppure dall'incrocio dei dati non sembra sussistere dubbio che ancora alla metà del XVI secolo in Sicilia sud orientale sussista una singolare e ancora vigorosa compresenza di "lingue", una concentrazione di esperienze (probabilmente incrementata da occasioni di lavoro come la ricostruzione dopo il sisma del 1542 o la fondazione di Carlentini del 1550) che, a dispetto dei modesti frammenti ancora esaminabili (quelli documentari e quelli legati alle distruzioni immani del terremoto del 1693), appaiono utili a riequilibrare certezze (l'ineluttabile e travolgente avanzata del Rinascimento) e retoriche (la superiorità della cultura "italiana") e infine contribuire a incrinare paradigmi interpretativi come il ritardo o definizioni riduttive, sempre meno convincenti, come il Gotico-Catalano o il Plateresco.

Bibliografia

- ANTOCI, BLANCATO, BLANCATO 2012 - G. ANTOCI, F. BLANCATO, S. BLANCATO, *La presenza benedettina a Ragusa e il Monastero di San Giuseppe*, Nonsolografica, Ragusa 2012.
- BALSAMO 2007-2008 - F. BALSAMO, *Giovanni Manuella, protagonista del Rinascimento netino tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento*, in «Atti e Memorie», serie II, 2007-2008, 11-12, pp. 43-70.
- BECK *et al.* 2003 - B. BECK, P. BOUET, C. ETIENNE, I. LETTERON, *L'architecture de la Renaissance en Normandie*, 2 tomes, Charles Corlet Éditions-Presses Universitaires de Caen, Caen 2003.
- CANCILA 2010 - O. CANCILA, *Castelbuono medievale e i Ventimiglia*, Quaderni Mediterranea - Ricerche storiche, 12, Associazione Mediterranea, Palermo 2010.
- CAPODICASA 2013 - A. CAPODICASA, *La costruzione della Domus Consilii a Noto Antica (1559-1604)*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 2013, 16, pp. 68-74.
- CAPONNETTO 2006 - S. CAPONNETTO, *Il calvinismo del Mediterraneo*, Claudiana, Torino 2006.
- DE SAGREDO 1526 - D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano*, Ramon de Petras, Toledo 1526.
- MARIAS, BUSTAMANTE 1986 - F. MARIAS, A. BUSTAMANTE (a cura di), *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Instituto de Conservación y Restautación de Bien Culturales, Madrid 1986.
- GAETA 2005 - A. GAETA, *Magistri fabricantes e committenza privata a Palermo nel XVI sec.*, in «Archivio storico siciliano», serie IV, vol. XXXI, 2005, pp. 125-169.
- GAROFALO 1980 - F. GAROFALO, *Un manoscritto anonimo sulla Ragusa del Seicento*, Foto F.lli Tidona, Ragusa 1980.
- GARUFI 1978 - C.A. GARUFI, *Fatti e personaggi dell'Inquisizione in Sicilia*, Sellerio, Palermo 1978.
- HAMON 2011 - É. HAMON, *Une capitale flamboyante, la création monumentale à Paris autour de 1500*, Picard, Paris 2011.
- MONTANA 2012 - S. MONTANA, *Nel segno dell'àncora. La contea di Modica nel dominio degli Enríquez almiranti di Castiglia*, Bonanno editore, Acireale - Roma 2012.
- NIFOSÌ 2015 - P. NIFOSÌ, *Modica. Arte e Architettura*, D.M. Barone, Modica 2015.
- NOBILE 2009 - M.R. NOBILE, *Tra Gotico e Rinascimento: l'architettura negli Iblei (XV-XVI secolo)*, in G. BARONE, M.R. NOBILE, *La storia ritrovata. Gli Iblei tra Gotico e Rinascimento*, Banca Agricola Popolare di Ragusa, Salarchi immagini, Comiso-Ragusa 2009, pp. 49-93.
- NOBILE 2015 - M.R. NOBILE, *Volte a spigolo nervate nella Sicilia orientale tra XVI e XVII secolo*, in S. HUERTA, P. FUENTES (a cura di), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, (Segovia 13-17 ottobre 2015), 2 voll., Instituto Juan de Herrera, Madrid 2015, II, pp. 1205-1213.
- NOBILE 2015b - M.R. NOBILE, *Modica nel Cinquecento: le grandi fabbriche chiesastiche*, Caracol, Palermo 2015.
- NOVARESE 1986 - D. NOVARESE, *Gli statuti dell'arte dei muratori, tagliapietre, scalpellini e marmorai di Messina* in «Archivio Storico Messinese», III serie, XXXVIII (1986), pp. 75-112.
- ROTOLO 2002 - F. ROTOLO, *Comiso. La chiesa di San Francesco d'Assisi*, II edizione, Editrice Biblioteca Francescana, Palermo 2002.
- SAN MARTINO DE SPUCCHES 1926 - F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*, 10 voll., Scuola Tipografica Boccone Del Povero, Palermo 1924-1941, vol. III, 1926.
- SOLARINO 1886 - R. SOLARINO, *La Contea di Modica: Ricerche storiche*, Piccirilli & Antoci, Ragusa 1886.
- VENINATA 2009 - G. VENINATA, *"Reverendi Fratres Congregati Ad Sonum Campanellae More Solito": la storia del convento di San Francesco d'Assisi di Ragusa nel sec. XVI attraverso il "Liber Omnium Actorum"*, in «Quaderno, diocesi di Ragusa, chiesa madre San Giorgio, Ragusa Ibla. Archivio storico», 2009, 2, pp. 27-147.

VIDAL FRANQUET 2009 - J. VIDAL FRANQUET, *Els dos testaments coneguts de Petit Joan Sarnoto. Edicions i notes*, in «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», 2009, Vol. 23, pp. 17-32, <http://www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/242256> (ultimo accesso 11 novembre 2016).

ZELIĆ 2013 - D. ZELIĆ, *Dva požara, dvije obnove, dva stila: prilog poznavanju dubrovačke stambene arhitekture sredinom 16. Stoljeća*, in «Peristil», 2013, 56, pp. 113-126.



Gianlorenzo Bernini, Mattia de Rossi and a project for the chapel of San Domenico in the roman convent of Santa Sabina all'Aventino

Antonio Russo
antonio.g.russo@gmail.com

Recently, the chapel of San Domenico – in the mezzanine of the roman convent of Santa Sabina – has been stylistically attributed to Gianlorenzo Bernini.

Until now, the most relevant documentary connection between Bernini and the chapel was recognized in the papal chirografo issued on the 10th of December 1669 by Clement IX Rospigliosi (1667-69), related to the intervention on the Aventine Hill, and other four works, also referable to Bernini.

Here, this paper proposes new reflections to support this link, developed in the analysis of two drawings, normally associated with the Bernini school but not specifically to this chapel.

They represent a previous version of the executive project and probably were carried out by Mattia De Rossi (1637-95), who was the first assistant of Bernini in architectural works.

This circumstance allows us to further detail the design process of the work and also to study the modus operandi of the old artist in the last period of his production and the degree of autonomy granted to his most trusted collaborator.

Gianlorenzo Bernini, Mattia De Rossi e un progetto per la cappella di San Domenico nel convento di Santa Sabina all'Aventino

Antonio Russo

La sistemazione a cappella del piccolo vano collocato al piano rialzato del convento romano di Santa Sabina, dove secondo la tradizione si ritirava in preghiera san Domenico con san Francesco e sant'Angelo (figg. 1-3), è stata recentemente attribuita su base stilistica a Gianlorenzo Bernini (1598-1680)¹.

Finora la più rilevante connessione documentaria tra la cappella e Bernini era un chirografo di Clemente IX Rospigliosi (1667-1669), datato 10 dicembre 1669, facente riferimento all'intervento sull'Aventino e ad altre quattro opere commissionate da quel Papa nei suoi due anni di pontificato, tutte riconducibili a Bernini². Questo contributo offre la conferma dell'attribuzione dell'opera a Bernini, grazie all'identificazione di due disegni provenienti dalla raccolta grafica di Cassiano dal Pozzo (1588-1657) – già riferiti all'ambito berniniano ma non alla cappella di San Domenico (figg. 4-5)³ – come una versione preliminare del progetto esecutivo riconducibile alla mano di Mattia De Rossi (1637-1695), il

1. FAGIOLO, ROBERTO 1990. Sebastiano Roberto è tornato sull'argomento in altre due occasioni: nel libro che ha dedicato al grande artista e alla committenza di Clemente IX (ROBERTO 2004, pp. 198-212) e in un saggio nel volume dedicato all'Aventino curato da Mario Bevilacqua e Daniela Gallavotti Cavallero (ROBERTO 2010, pp. 81-86).

2. FAGIOLO, ROBERTO 1990, pp. 74-75.

3. DAVIES, HEMSOLL 2013, I, schede 83-84, pp. 266-269: ubicazione ignota, penna e inchiostro nero, acquerello marrone, mm 261 x 295 (fig. 4); Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (BANLC), Archivio dal Pozzo, disegni, n. 24 inv. 577044268, penna e inchiostro nero, acquerello marrone, mm 246 x 103, controfondato su un supporto cartaceo, mm 300 x 178, relativo all'album di cui faceva parte (fig. 5).



Figura 1. Roma, Convento di Santa Sabina, cappella di San Domenico, cella (foto A. Russo).

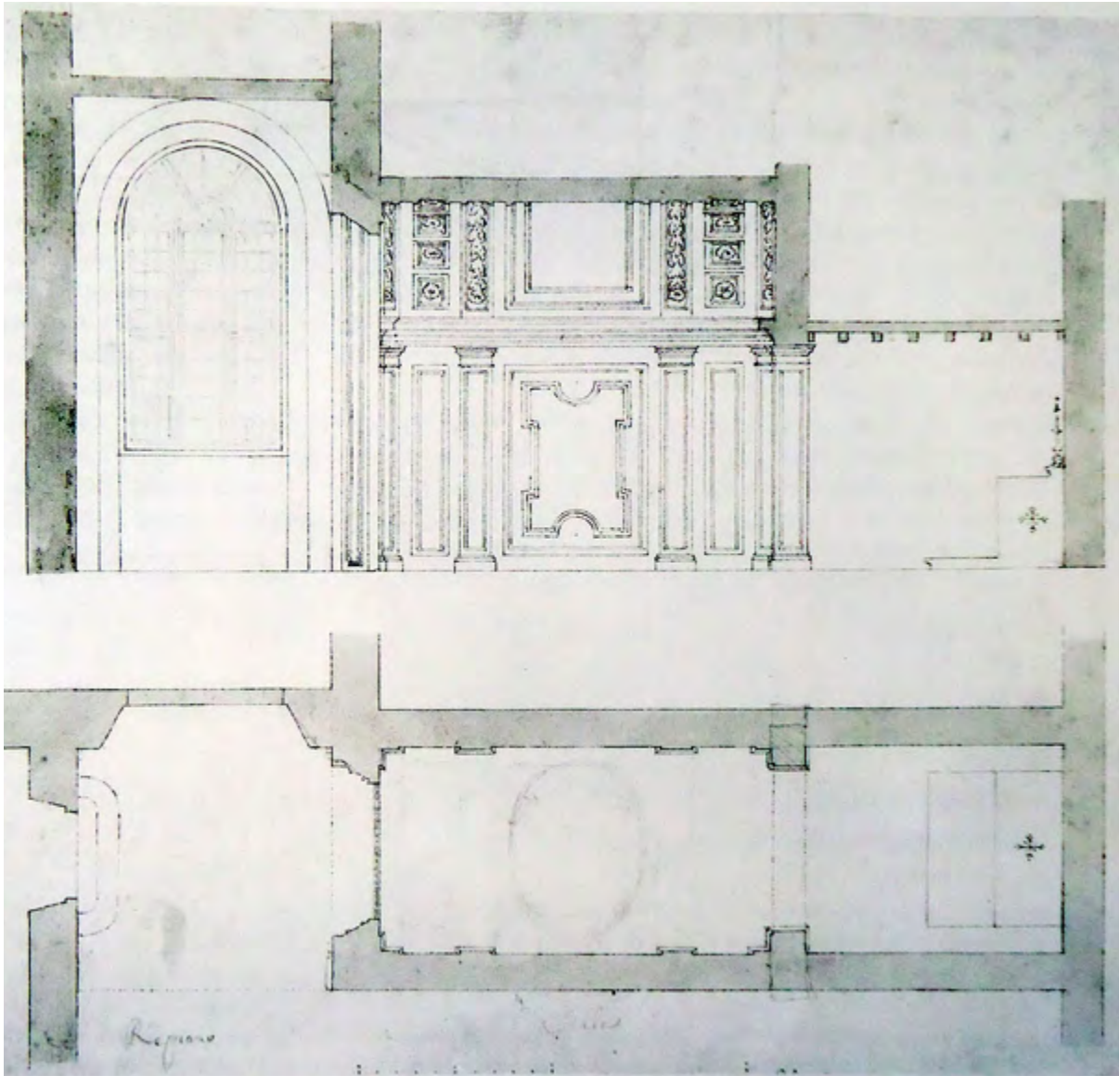


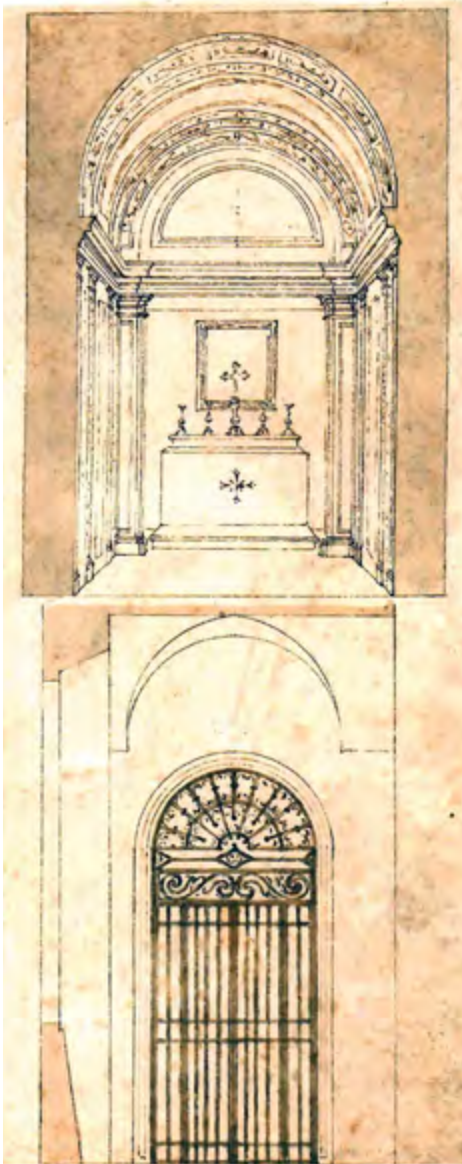
Da sinistra, figure 2-3. Roma, convento di Santa Sabina, cappella di San Domenico, anticamera verso il vestibolo e vista dal vestibolo (foto A. Russo).

primo collaboratore del maestro in materia di architettura. L'identificazione dell'autore e del soggetto di tali disegni consente di dettagliare l'iter progettuale della cappella, ma anche il *modus operandi* dell'anziano artista nell'ultimo periodo della sua produzione.

Durante il suo breve pontificato, Clemente IX soggiornò nel convento domenicano nei periodi di Quaresima, come aveva già fatto Clemente VIII (1592-1605). E fu probabilmente in quelle occasioni che venne maturata la decisione di configurare la cappella, tramandandone la memoria con l'apposizione del nome del papa e l'anno di realizzazione, 1669, su uno dei due cartigli marmorei collocati all'interno dell'anticamera (fig. 2).

L'intervento è teso a filtrare l'accesso alla cella attraverso un percorso "processionale" di grande effetto teatrale, pur nella ridotta dimensione degli spazi. Un percorso che parte dal fondale del nartece, definito dal piccolo vano con la statua di Santa Rosa da Lima e, dopo l'ascesa di due rampe di scale, raggiunge il culmine nella successione vestibolo-anticamera-cella, con gli ultimi due ambienti volutamente in contrasto: l'anticamera ricca di definizione formale e materiale e la cella sacralizzata





Nella pagina precedente, figura 4. Mattia De Rossi per Gianlorenzo Bernini, progetto della cappella di San Domenico nel convento di Santa Sabina a Roma, ubicazione ignota (da DAVIES, HEMSOLL 2013, I, fig. 84).

Figura 5. Mattia De Rossi per Gianlorenzo Bernini, progetto della cappella di San Domenico nel convento di Santa Sabina a Roma, BANLC, Archivio dal Pozzo, Disegni, n. 24 inv. 577044 (da SOLINAS 2007, fig. 24).

nella sua nuda veste originaria, caratterizzata da pareti intonacate di bianco e da una copertura piana in travetti lignei⁴.

Dal punto di vista del linguaggio, l'apporto di Bernini è stato identificato nella definizione dell'anticamera, caratterizzata da paraste scanalate di ordine ionico, disposte secondo il ritmo A-B-A, inframezzate da specchiature di marmi pregiati, e da una trabeazione continua su cui si imposta una volta a botte ripartita in tre settori: quello centrale contenente l'affresco dell'*Apparizione della Madonna a San Domenico*, opera di Ludovico Gimignani (1643-1697), tra lunette decorate con mazzi di gigli (emblemata del santo eponimo), e i due laterali costituiti da corsi decorati con festoni di foglie e ghiande di quercia e lacunari (fig. 6).

Gli elementi qualificanti lo spazio dell'anticamera sono stati opportunamente confrontati con altre opere di Bernini, in particolare la Scala Regia in Vaticano (fig. 7), per via dei capitelli ionici e degli stucchi della volta a botte⁵; come pure è stata riscontrata l'adozione di un escamotage tipicamente berniniano nell'apertura, "nascosta" al visitatore, posta sopra la porta d'ingresso dell'anticamera, che inonda di luce il vano e penetra nella piccola cella del Santo⁶.

Se queste argomentazioni critiche, unite al rapporto privilegiato intrattenuto da Bernini con il papa Rospigliosi, concretizzatosi in una committenza quasi esclusiva, hanno a ragione indotto a restituire la piccola ma preziosa opera alla sua sfera, i due disegni qui proposti, raffiguranti rispettivamente la pianta con la sezione longitudinale e due sezioni trasversali della cappella, nel loro elevato grado di definizione progettuale, si pongono come documenti decisivi per individuarne il tramite nel fidato collaboratore De Rossi. L'attribuzione dei disegni a De Rossi è suffragata dal confronto con i tanti suoi disegni da poco venuti alla luce⁷: del tutto analogo è il modo di tirare le linee, di passare la penna con tratto sottile e preciso ma allo stesso tempo scolastico e canonico, di campire con ampie e compatte acquerellature; così pure simile è la calligrafia delle iscrizioni.

L'inequivocabile conferma che i due disegni sono riferibili alla cappella di San Domenico è data dalla coincidenza formale della piccola cella, che, come nella realtà, è definita da uno spazio basso coperto da semplici travetti lignei. Dal confronto tra il foglio di progetto (fig. 4) e il rilievo del costruito (fig. 8) si riscontra che i due vani previsti sono differenti per definizione e altezze rispetto a quelli realizzati, a fronte di una sostanziale corrispondenza dell'apparato decorativo dell'anticamera.

4. Il pavimento della cella è successivo. Gli ambienti del vestibolo, dell'anticamera e della cella, tutti a pianta rettangolare, misurano rispettivamente metri 2,80 x 2,65; 4,08 x 2,36 (altezza 5,24); 3 x 2 (altezza utile 2,57), FAGIOLO, ROBERTO 1990, pp. 76-78.

5. *Ivi*, pp. 65-68, 72.

6. *Ivi*, p. 65; ROBERTO 2004, p. 203.

7. RUSSO 2015.



Da sinistra, figura 6. Roma, convento di Santa Sabina, cappella di San Domenico, volta dell'anticamera (foto A. Russo); figura 7. Città del Vaticano, Scala Regia, volta della prima rampa (da FAGIOLO, ROBERTO 1990, fig. 29).

Nel disegno la partitura di quest'ambiente è caratterizzata da un ordine dorico di lesene (anche queste disposte secondo il ritmo A-B-A, ma dal fusto specchiato, secondo un motivo arcaicizzante), che raggiunge con i capitelli la quota corrispondente all'intradosso dei travetti della cella, ponendosi in continuità con questa; in particolare, la trabeazione contratta si sviluppa in altezza tanto quanto lo spessore dell'orditura della copertura lignea.

Come è evidenziato dalla sovrapposizione del profilo dello stato di fatto al disegno di progetto (fig. 9), il motivo dello scarto in altezza nella realizzazione dell'anticamera è dovuto alla volontà di conseguire uno scenografico effetto luministico, a costo di sacrificare la continuità con la parete della cella del Santo.

Il disegno di progetto inoltre dà informazioni sulla configurazione prevista per il vestibolo quadrato, cui si accede dal pianerottolo della scala. Nella sua attuale configurazione quest'ambiente (fig. 10) è il frutto di un intervento ottocentesco che ha investito alcuni particolari della definizione interna, ma non le dimensioni, rimaste nella situazione originaria, compresa l'altezza che permette l'apertura della finestra sul lato corto della botte del vano intermedio. Al contrario, nel progetto questo spazio risulta il più alto e si pone in relazione scalare con gli altri due, secondo un'idea del tutto differente da quanto realizzato. Secondo il progetto infatti l'illuminazione della cella sarebbe avvenuta in modo indiretto attraverso il grande finestrone archivoltato previsto sulla parete verso il giardino. Un'apertura che avrebbe conferito al piccolo spazio la funzione di una loggia aperta, confrontabile seppure in scala minore con la loggia in corrispondenza delle "sale Rosse" commissionata a Bernini da Clemente IX nel palazzo del Quirinale (fig. 11)⁸.

La luce, dunque, sarebbe penetrata solo indirettamente nella piccola cella – la finestrella oggi presente dietro l'altare non è segnata nel disegno di progetto⁹ – attraverso l'apertura dell'anticamera, anch'essa centinata e protetta da una cancellata (fig. 5). La diffusa penombra sarebbe stata meno scenografica rispetto ai forti chiaroscuri prodotti dall'apertura lunettata su un lato corto della botte, ma certamente più consona alla intima comunione dei tre santi «in divinis colloquiis vigiles pernoctarunt», come recita il cartiglio apposto sul fronte dell'anticamera verso la cella (fig. 1).

Altri aspetti inediti del progetto della cappella derivano dall'osservazione in pianta di uno spazio appena accennato a sinistra, definito «choro». In effetti la stanza che oggi dà accesso al

8. ROBERTO 2004, pp. 159-175.

9. Come conferma anche una foto Alinari in cui è presente al posto della finestra un quadro raffigurante san Domenico in preghiera, attualmente collocato nello scalone sopra alla porta di accesso al vestibolo; vedi ROBERTO 2004, figg. 6 e 10 e FAGIOLÒ, ROBERTO, 1990, p. 72. La finestrella preesistente all'intervento seicentesco venne murata in occasione dei lavori commissionati da papa Rospigliosi, come documenta un avviso dell'epoca (vedi ROBERTO 2004, p. 202).

museo dell'Ordine, raggiungibile da un'apertura posta in un altro punto della scala, nel progetto è direttamente in comunicazione con il vestibolo per mezzo di una porta aperta a una quota più alta e raggiungibile attraverso due gradini. L'informazione che quel vano fosse adibito a coro è avallata anche dalla sua collocazione, in comunicazione visiva con la navata principale della chiesa di Santa Sabina per mezzo di un'apertura nella controfacciata, rivolta quindi verso l'abside. Una posizione non inconsueta nelle chiese romane del tempo; si pensi, solo per fare un esempio, al coro cinquecentesco di San Silvestro in Capite posto sopra l'ingresso della chiesa¹⁰. Probabilmente i frati domenicani utilizzarono questo ambiente come coro d'inverno per la sua posizione strategica tra la basilica e il sacello del santo fondatore traguardabile nel progetto da una cancellata (fig. 5), quasi alludente a una *fenestrella confessionis* di memoria medievale.

Alcuni segni a matita tracciati sulla pianta, un ovale, e sulla sezione longitudinale (fig. 4), una variante della copertura dell'anticamera pensata a una quota più alta (quasi impercettibile sul foglio), che sembra anticipare quanto in seguito realizzato, sono stati opportunamente ricondotti a Bernini¹¹. Tale intervento estemporaneo sui due elaborati offre una vivida dimostrazione delle modalità espressive del genio di Bernini, nell'ambito di un confidente rapporto con il giovane collaboratore, maturato proprio durante il pontificato di Clemente IX. Nei due anni del pontificato Rospigliosi infatti Bernini si servì di De Rossi per l'elaborazione grafica dei progetti per Civitavecchia¹², gli affidò il cantiere della villa di Spicchio a Lamporecchio¹³, l'esecuzione del modello per l'abside di Santa Maria Maggiore¹⁴ e la supervisione dell'altare maggiore della chiesa dello Spirito Santo a Pistoia¹⁵, tutte opere commissionategli dal Papa toscano¹⁶.

In conclusione, se da un lato la soluzione illustrata dai disegni sembra avere una maggiore rispondenza alle esigenze di sacralità del luogo, per via della realizzazione di un ambiente in penombra illuminato dalle

10. MARCUCCI 1991, pp. 273-275 .

11. DAVIES, HEMSOLL 2013, I, p. 268.

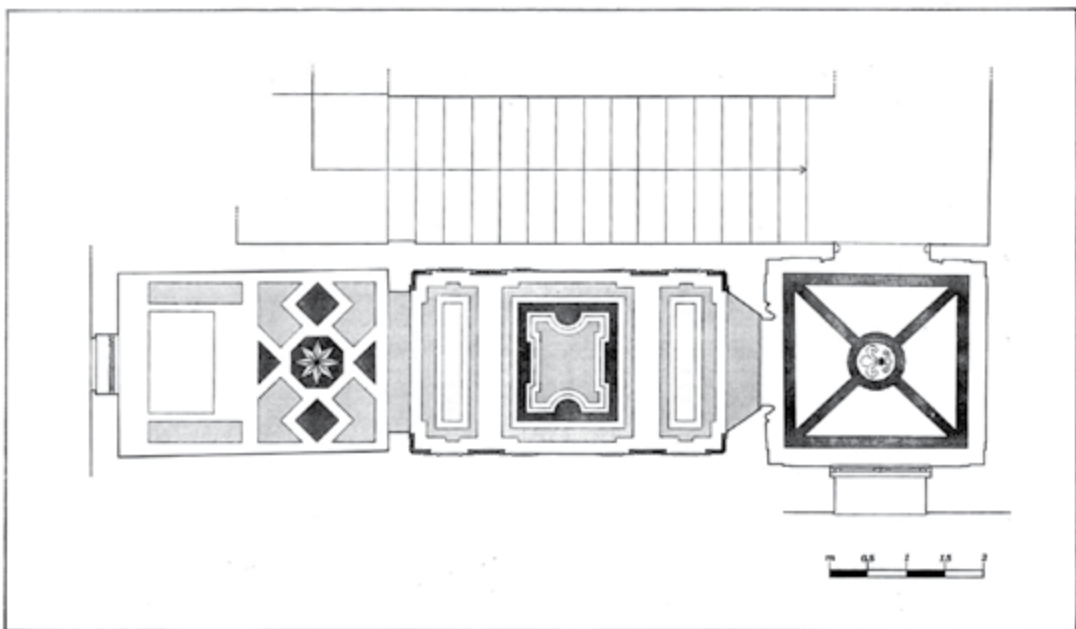
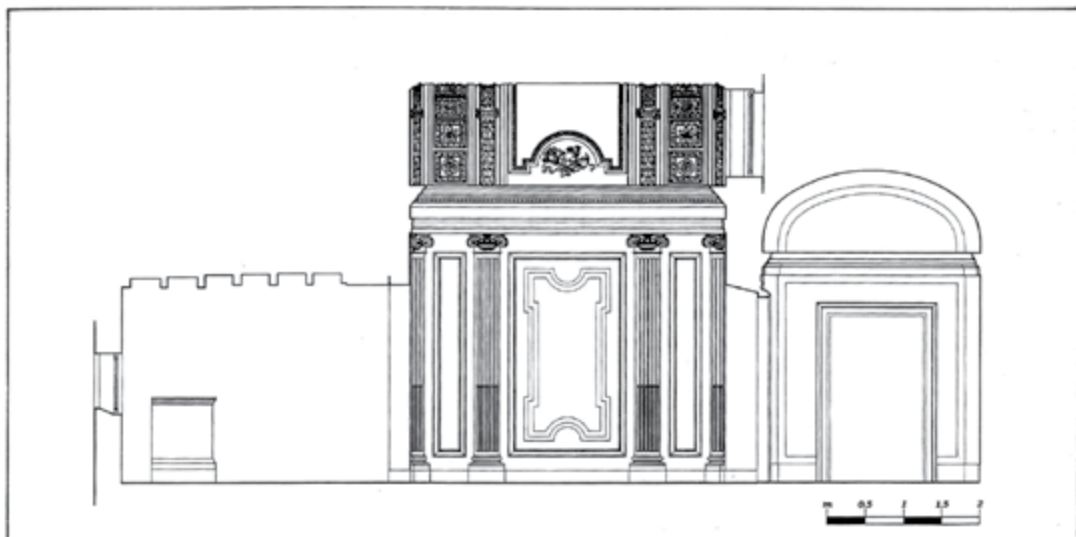
12. ROBERTO 2004, pp. 185-197.

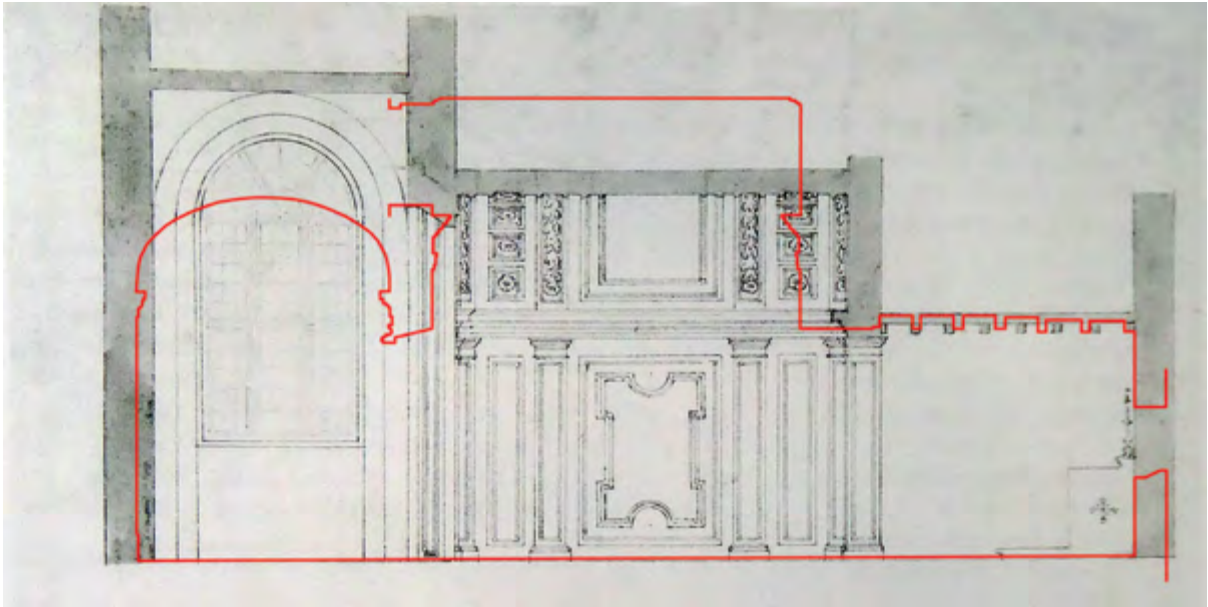
13. *Ivi*, pp. 247-248.

14. *Ivi*, p. 269.

15. *Ivi*, pp. 224, 226.

16. Un ulteriore indizio in favore del coinvolgimento di De Rossi nella fabbrica dell'Aventino è la presenza nel cantiere di Ludovico Gimignani, autore dell'affresco sulla volta dell'anticamera. Infatti De Rossi e Gimignani lavoreranno insieme almeno in altre due occasioni, la prima poco più tardi, in Vaticano, come riferisce lo stesso De Rossi in una lettera del 2 novembre 1670 all'ambasciatore del duca d'Este Giovanni Battista Muzzarelli (Archivio di Stato di Modena, *Ambasciatori Italia, Roma*, b. 289; ROBERTO 2004, p. 353); la seconda, alla cappella Capizucchi dedicata a San Paolo nella chiesa di Santa Maria in Campitelli.





Nella pagina precedente, figura 8. Rilievo della cappella di San Domenico nel convento di Santa Sabina (da FAGIOLO, ROBERTO 1990, p. 73).

In questa pagina, figura 9. Sovrapposizione del profilo dello stato di fatto sul disegno di progetto. Si noti che la parte di rilievo nel disegno di De Rossi, relativa alla cella e in particolare all'assito dei travetti, non coincide perfettamente con lo stato attuale, come pure differenti sono gli spessori dei muri perimetrali della cappella (elaborazione di A. Russo).



Da sinistra, figura 10. Roma, convento di Santa Sabina, cappella di San Domenico, vestibolo (foto A. Russo); figura 11. Roma, palazzo del Quirinale, loggia di Clemente IX in corrispondenza delle "Sale Rosse" (da ROBERTO 2004, fig. 8).

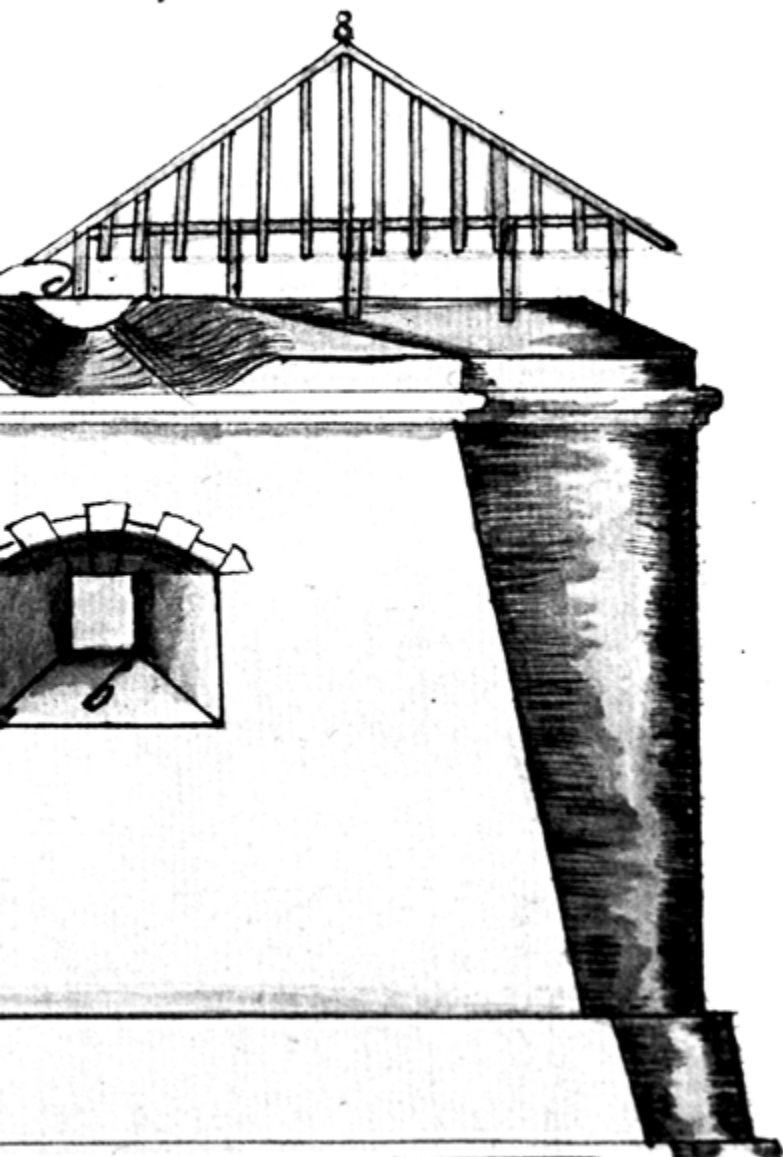
sole candele sull'altare a schiarire il quadro raffigurante san Domenico orante, di cui è presente la cornice nel disegno con la prospettiva assiale (fig. 5); dall'altra appare più tradizionale e meno scenografica, si pensi alla questione della luce naturale diffusa indirettamente dall'apertura centinata verso il giardino, come pure alla scelta del dorico, esito della dedicazione a un santo¹⁷, e alla cancellata, funzionale alla visione del luogo sacro senza necessariamente accedervi. D'altra parte, la definizione della volta a botte ricalca in buona parte quanto poi eseguito, quindi la distanza tra l'estensore e i modi di Bernini è davvero esigua.

Il caso analizzato può perciò essere preso ad esempio riguardo alla gestione delle commesse ricevute dall'anziano artista, all'epoca ormai settantenne. Il ruolo di Mattia De Rossi quale estensore dei due disegni di progetto della cappella e plausibile esecutore della sua versione definitiva va inteso come una ennesima dimostrazione della fiducia riposta dal maestro nel suo giovane collaboratore, intimo conoscitore del suo eccezionale talento nel conferire anche in contesti minimali forti connotati emozionali allo spazio architettonico.

17. FAGIOLO, ROBERTO 1990, pp. 70-72, dove si adducono ragioni in merito alla scelta dello ionico.

Bibliografia

- DAVIES, HEMSOLL 2013 - P. DAVIES, D. HEMSOLL, *The paper museum of Cassiano dal Pozzo. Renaissance and later architecture and ornament*, 2 voll., Royal Collection Trust, London 2013.
- FAGIOLO, ROBERTO 1990 - M. FAGIOLO, S. ROBERTO, *Un'opera berniniana per Clemente IX: la cappella di S. Domenico nel convento di S. Sabina a Roma*, in «Palladio», 1990, 5, pp. 63-90.
- MARCUCCI 1991 - L. MARCUCCI, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Multigrafica, Roma 1991.
- ROBERTO 2004 - S. ROBERTO, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Gangemi, Roma 2004.
- ROBERTO 2010 - S. ROBERTO, *I "teatri sacri" del Barocco nel cenobio dei Domenicani di Santa Sabina*, in M. BEVILACQUA, D. GALLAVOTTI CAVALLERO (a cura di), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e Architettura*, Artemide, Roma 2010, pp. 79-111.
- RUSSO 2015 - A. RUSSO, *L'album dei disegni di Mattia De Rossi. I progetti per la galleria Colonna ai Santi Apostoli*, in «ArchHistoR», II (2015), 3, pp. 78-99, <http://dx.doi.org/10.14633/AHR016> (ultimo accesso 8 dicembre 2016).
- SOLINAS 2007 - F. SOLINAS, *Cassiano dal Pozzo Linceo e alcuni fogli del Museo Cartaceo recentemente acquisiti per le collezioni accademiche*, in S. BREVAGLIERI, F. SOLINAS, L. GUERRINI, *Sul Tesoro Messicano e su alcuni disegni del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo*, Accademia Nazionale dei Lincei, Edizioni dell'Elefante, Roma 2007, pp. 93-137.



I progetti dell'ingegnere Bruno Caballero a L'Avana, tra tradizione e un nuovo sistema di esercizio della professione

Consuelo Gómez López, Jesús López Díaz
cgomez@geo.uned.es, jesuslopez@geo.uned.es

Il presente articolo studia la figura e il lavoro svolto a L'Avana dall'ingegnere militare spagnolo Bruno Caballero tra il 1717 e il 1740, partendo dal corpus di piani e progetti delle mura e delle fortificazioni della città che lui stesso disegnò. Il suo ruolo fu quello di esponente di un gruppo d'ingegneri che dovettero lavorare tra due realtà molto diverse tra loro, adattando un metodo basato sulla sperimentazione e sul rinnovamento tecnico alle esigenze di un nuovo modo di concepire la teoria e la pratica dell'ingegneria, nato a partire dal 1711 con la creazione del Real Cuerpo de Ingenieros. Nell'articolo si presta particolare attenzione all'influenza che esercitò il nuovo sistema professionale sull'importanza conferita ai progetti, e in particolare ai disegni, e sulla realizzazione delle opere di fortificazione e di difesa.

Los proyectos del Ingeniero Bruno Caballero en la plaza de La Habana, entre la tradición y el nuevo sistema de ejercer la profesión

Consuelo Gómez, Jesús López

La llegada del Ingeniero Bruno Caballero a La Habana en 1716 se produce en un momento que dota de especial interés el estudio de su devenir profesional como ingeniero con destino en Indias. Llegaba a esta plaza en calidad de ingeniero en segunda, en virtud de una provisión que daba curso a la Real Orden por la que, una vez escuchada la Junta de Guerra, le facultaba para «asistir a todas las fábricas de fortificaciones que se hicieren en aquel presidio y en las partes que conviniere y os ordenare en mi nombre el Gobernador y Capitán general de aquella plaza y demás personas que pudieren o devieren hacerlo»¹. Lo hacía tras ser elegido de entre los ingenieros «que hay en España aprobado por el Ingeniero General de estos reinos», esto es, por Jorge Próspero de Verboom, a quién en 1709 el Marqués de Bedmar, Secretario del Despacho de Guerra, le había designado “Ingeniero

Este trabajo es fruto del proyecto *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII* (HAR2012-31117). Proyectos de Investigación, Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental no Orientada. Convocatoria 2012. Dirección General de Investigación Científica y Técnica, Subdirección General de Proyectos de Investigación, Ministerio de Economía y Competitividad.

1. La provisión de nombramiento de Bruno Caballero como Ingeniero Militar de la ciudad de La Habana se firmó el 10 de febrero de 1716, previo decreto de nombramiento real de 13 de diciembre de 1715, oída la Junta de Guerra. Archivo General de Simancas (AGS), Dirección General del Tesoro (DGT), Inv.2, 16, doc. 91, *Provisión de Título de Yngeniero militar de la ciudad de La Habana para D. Bruno Cavallero*, 10 de febrero de 1716.

General de los Ejércitos, Plazas y Fortificaciones”, con el encargo de estructurar un Cuerpo Nacional de ingenieros militares, cuya constitución no tardaría en producirse. En 1711 un Real Decreto le daría carta de naturaleza, determinando un giro rotundo en el sistema de profesionalización de un colectivo al que se pensaba encomendar la planificación experta de la defensa territorial, tanto en Europa como en América y Filipinas².

La creación y organización de este cuerpo facultativo ha merecido, por su relevancia, el interés de importantes estudios que, entre otras cuestiones, han puesto su foco en los detalles del contexto que generó la iniciativa de creación del Real Cuerpo: las nuevas condiciones geopolíticas de los territorios hispanos y el nuevo modo de gestionar su organización y defensa por parte de la nueva dinastía borbónica, en un marco de tensión política y bélica. Unas cuestiones que afectarían directamente a la nueva organización de los ingenieros en el marco de profesionalización que se iba a generar a partir de 1711, condicionando el trabajo de aquellos que, a caballo entre dos realidades formativas, debieron adaptar su trabajo a las exigencias de un nuevo modo de entender la teoría y práctica de su profesión. Especialmente en lo que se refiere a la importancia conferida a la elaboración de proyectos, y más concretamente, al papel que desempeñó el dibujo en los mismos³.

Bruno Caballero formó parte, junto a otros ingenieros militares que alcanzaron una mayor proyección, como Francisco de Mauleón o Ignacio de Sala, de esta nómina de técnicos. Un conjunto de profesionales herederos de la tradición teórica de tratados de arquitectura e ingeniería militar y de artillería, escritos en Francia e Italia, cuyo desigual recorrido profesional estuvo condicionado por las circunstancias que, por lo común, solían determinar la carrera de este tipo de profesionales a principios del siglo XVIII. Habían llegado al Cuerpo de Ingenieros desde su experiencia como ingenieros voluntarios o colaboradores, a partir de la experiencia en combate en la Guerra de Sucesión.

Un momento que les permitiría iniciarse en el interesante clima de experimentación generado con la llegada a España de ingenieros franceses formados en la práctica militar y técnica de Vauban, así como entrar en contacto con la nueva realidad suscitada en la práctica de su profesión a raíz de la llegada a España de Jorge Próspero de Verboom, encargado «de preparar los mapas, planos y noticias de las circunstancias, calidad y situaciones del país en que se había de hacer la guerra»⁴. Y que les haría, al tiempo, testigos o colaboradores activos – como en el caso de Bruno Caballero

2. GUTIÉRREZ 1985; LAFUENTE Y PESET 1985; CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988; GALLAND, SEGUELA 2008; SOBRADIEL 2009, pp. 37-48.

3. PORTUGUÉS 1764.

4. Ver CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, p. 20.

– de la construcción de la ciudadela de Barcelona por parte del ingeniero flamenco, así como de la reorganización introducida por la nueva dinastía borbónica en la forma de gestionar la defensa del Estado.

Entre sus planes no tardaría en ponerse sobre la mesa la escasez de técnicos españoles y la necesidad de mejorar su formación mediante la creación de un cuerpo técnico de ingenieros formados en España⁵. Por entonces, como sabemos, la ingeniería militar contaba ya con una larga trayectoria, en la que se habían integrado técnicos de diversas escuelas y procedencias, especialmente de la italiana y flamenca, a los que se habían ido uniendo ingenieros españoles vinculados, desde el punto de vista de su actividad, con la artillería. Su reclutamiento se hacía a través de los oficiales que poseyesen algún conocimiento de matemáticas y fortificación, siendo ésta una de las principales causas de la formación irregular de los ingenieros que sirvieron a la Corona: hombres procedentes de diferentes campañas (los llegados de Flandes, algunos franceses y un cierto número de españoles entre los que figuraba Bruno Caballero), cuya situación llevaría a Verboom, al iniciar su proyecto de regulación de la profesión, a ordenar que se tuviese noticia de todos los ingenieros existentes en el momento, debiéndose someter a examen a todos aquellos que no lo hubiesen hecho todavía y no fuesen conocidos por él⁶.

El Real cuerpo de Ingenieros Militares: la importancia de la técnica y el dibujo en el nuevo marco de profesionalización

La creación en 1711 del Real Cuerpo de Ingenieros militares constituyó un intento real de la Corona de centralizar una política de defensa bien regulada en cuanto a técnica y estrategia. Pero también el inicio de un nuevo marco de profesionalización de los ingenieros militares, del que aquí nos interesa especialmente el papel relevante que pasó a desempeñar el dominio de la técnica y del dibujo. La intervención de ambos en la elaboración de los proyectos sería de tal importancia que influiría directamente en la ejecución de los realizados por hombres como Bruno Caballero para las plazas de América. Prueba de ello es el hecho de que Verboom, al examinar los informes que habían elaborado Bruno Caballero y el marqués de Villahermosa – por entonces Comandante General de las

5. *Ivi*, p. 14; GUTIÉRREZ, ESTERAS 1993; MONCADA 1993; MUÑOZ CORBALÁN, CAPEL 1993; MUÑOZ CORBALÁN 1993; SOBRADIEL 2009, pp. 43-46.

6. Por aquellas mismas fechas, hacia 1711, el *Plan General de los Ingenieros de los Ejércitos y Plazas* reconocía el sueldo de 100 escudos y cuatro raciones de pan y cebada para los ingenieros en segunda y capitales varios, entre los que se encontraba Bruno Caballero, destinado en Castilla. GUTIÉRREZ 1983, pp. 21-22; CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, p. 25; GUTIÉRREZ, ESTERAS 1991; MUÑOZ CORBALÁN 2015.

Islas de Barlovento –, para la muralla de La Habana en torno a 1725-1726, argumentó el haber tardado dos años en resolver sobre su ejecución como consecuencia de «las malas demostraciones de los planos y perfiles» enviados, así como por «su confusa explicación», lo que según él, había dificultado la interpretación del proyecto⁷.

Y es que entre las consideraciones realizadas por Verboom al Marqués de Bedmar en 1711, cuando se estaba organizando el Real Cuerpo, había quedado ya patente la importancia conferida a esta cuestión. Verboom había indicado entonces la importancia de que hubiese en las plazas un ingeniero jefe que dirigiese las fortificaciones «según reglas de arte», informando sobre ellas mediante planos y memorias, «sin que esta incumbencia quede al arbitrio de los que no entienden la profesión, de que han nacido los dañosos inconvenientes de haberse hecho obras contra las mismas plazas y haberse demolido otras muy útiles a sus defensas, y aún abandonado y desmoronado puestos enteros sin participación alguna de la Corte»⁸. En consecuencia, se daba cuenta de la importancia que tenía el formar para el “Real Servicio”, «hombres hábiles en esta profesión, como los tiene S.M. hoy en España»⁹, creando una jerarquización reglamentada del trabajo, cuyos últimos eslabones recaían en el criterio técnico y político del Ingeniero General y el Rey, en la que se disponía el protocolo por el que debían pasar las plantas y proyectos que fuesen realizados. El dibujo, que había sido reconocido ya en los siglos XVI y XVII como una de las habilidades que distinguían a los ingenieros, adquiriría así un especial valor en el nuevo sistema de organización territorial de la Corona en sus posesiones europeas y en Ultramar, pasando a formar parte de las variables que habrían de condicionar las decisiones que se tomaran en los planes estratégicos de defensa¹⁰.

Por estos mismos años el padre Tosca reivindicaba en el tomo V de su *Compendio Matemático*, el uso de la técnica aplicada al dibujo, expresando la necesidad de que el ingeniero supiese hacer mapas de su territorio mediante el empleo de la perspectiva caballera, lo que le permitiría conservar «las propias dimensiones geométricas de todas las partes de una fortaleza»¹¹. Se otorgaba así un nuevo valor a las ventajas que habría de desempeñar el imprescindible uso de la geometría en el dibujo de los

7. El informe de Verboom, sin embargo, reconocía la necesidad de la obras, haciendo hincapié en el valor estratégico de la ciudad, por lo que su argumentación en torno a la mala ejecución de los planos podría tratarse de un recurso político no exento de interés desde el punto de vista de la importancia concedida al dibujo en la elaboración de los proyectos. Archivo General de Indias (AGI), Santo Domingo, 2104A. BAY 1937; CASTILLO 1986, p. 255.

8. Verboom ilustraba sus ejemplos citando los casos de Lérida y Fraga, cuyas obras habían sido hechas, según él, por “oficiales necios”. CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, p. 22.

9. CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, p. 348, nota 38.

10. CAPDEVILLA 2013; CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, pp. 26-27.

11. TOSCA 1727, p. 374.



Figura 1. Bruno Caballero. Planta Geohidrográfica de la plaza de la Habana, en que se demuestra todo el frente de la muralla parte de tierra i la costa del mar y de la habya hasta la distancia de 850 tuezas de la puerta de la muralla y todo el terreno entre ambas costas (1727?). IHCM Cub-145/17.

ingenieros, a los que parecía exigírseles una nueva capacidad para adaptar su trabajo, desde el punto de vista técnico, a las nuevas necesidades generadas en el seno de la reorganización de la defensa del territorio y de su subsecuente organización profesional en el ámbito de la ingeniería militar, para las que el conocimiento de la tradición técnica y el dominio del dibujo, eran imprescindibles¹².

Pero el plan de reformas iniciado con la creación del Real Cuerpo en 1711 necesitó años para poder adquirir una organización operativa, cuyo primer eslabón de importancia desde el punto de vista de las repercusiones sobre la práctica de la ingeniería militar, llegaría con las Ordenanzas de 1718, que exigía a los ingenieros militares la asunción de nuevas funciones¹³. Y es interesante constatar cómo entre ellas figuraba el reconocimiento y realización de planos, así como su seguimiento, también sometido a un estricto protocolo que pone hoy en día a nuestra disposición un importante corpus de imágenes relevantes para el conocimiento científico y artístico del trabajo realizado por estos profesionales. Su estudio nos permite indagar en el desarrollo técnico y la destreza con la que desarrollaron su labor en estos primeros años de reforma de la profesión. Y, al tiempo, el estudio de la documentación que les acompaña nos permite encontrar algunas de las claves de cómo el modo en el que fueron elaborados los proyectos, y los criterios con los que fueron valorados desde el punto de vista de su adecuación a las nuevas disposiciones técnicas relacionadas con el dominio del dibujo, pudieron influir en la ejecución de las obras.

La Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona desempeñó en este marco una gran importancia, intentando garantizar a partir de 1720 la capacidad técnica de estos ingenieros «criando a los hombres de esta profesión, que tanto importan al Real Servicio»¹⁴. Facultaba a los militares para ejercer la práctica de la fortificación en tres años, en los cuales debían adquirir conocimientos técnicos contenidos en los tratados de aritmética, geometría, fortificación, artillería, cosmografía, óptica y arquitectura civil. Tras ello, recibirían en un último curso de formación en dibujo, donde estudiarían contenidos sobre el uso de los colores, los signos de convención y el empleo de elementos decorativos¹⁵. Todo ello acompañado del levantamiento de planos de plazas y terrenos, realización de mapas y, finalmente, redacción de memorias y relaciones que debían acompañar a los proyectos. Una

12. Como indica Alicia Cámara, «la obra del padre Tosca ilustra perfectamente la inflexión que sufrió la cartografía militar entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, pasando de ser el resultado de la actividad de militares con múltiples propósitos y con métodos más pictóricos que científicos, a ser un instrumento de trabajo reglado, de corte geométrico y con una finalidad específica». CÁMARA 2005.

13. *Instrucciones y ordenanzas 1720*; CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, pp. 34-35.

14. Ver MUÑOZ CORBALÁN 2004.

15. MUÑOZ CORBALÁN 2004; GIMÉNEZ, SAN ANDRÉS, DE LA ROJA 2009, p. 142.

vez superadas las pruebas para acceder al Cuerpo, los nuevos ingenieros eran destinados a una de las comandancias del reino, tanto en la península como en ultramar.

Podemos indicar, en este sentido, que la destreza en la realización de mapas y planos que exigían las ordenanzas del siglo XVIII, se hizo especialmente importante en los territorios de Ultramar. Al menos así parecía ponerlo de manifiesto el informe emitido por Verboom sobre los trabajos propuestos por Bruno Caballero para la muralla de La Habana, al que acabamos de hacer referencia, donde se evidenciaba hasta qué punto era importante dominar la técnica del dibujo. Algo que parece poner también de manifiesto el hecho de que, cuando ante el problema de la falta de ingenieros tras las campañas militares desarrolladas en torno a 1720 se planteó como solución el ascenso de ingenieros interinos, el Rey aceptó la propuesta con la recomendación de que solo se seleccionase a aquellos que supiesen dibujar o tuviesen una edad que les permitiese aprender, siguiendo al parecer las recomendaciones que Miguel Fernández Durán, Secretario de Guerra y Hacienda, había realizado a Verboom¹⁶. Más tarde, hacia 1737, se volvería a plantear la cuestión, girándose una información a los Ingenieros Directores sobre la necesidad de formar a los subalternos en el dibujo, en atención a «la falta de dibujantes que hay en el cuerpo y lo preciso que es que todos posean esta utilidad»¹⁷.

“Pisar el terreno” para poder dibujarle se convirtió, asimismo, en un instrumento reglamentado en el contexto de la nueva estrategia de planificación del territorio establecida por la Corona. En el artículo 47 de las Ordenanzas de 1718, el Rey ordenaba al Ingeniero General reconocer «por sí mismo todas las plazas, fronteras, puertos de mar y costas, y que asistido por los ingenieros subalternos que le siguieren, forme planos y diligencias que se encargarán a los ingenieros directores de cada provincia», en los que recaería el control de los nuevos proyectos. Tras ello debería regresar a la Corte, donde asistiría al Rey en la toma de decisiones sobre la materia¹⁸.

Bruno Caballero en La Habana: una nueva forma de entender la práctica de la Ingeniería en América

Interesa saber, en este sentido, cómo se aplicaron las enseñanzas del Cuerpo de Ingenieros en el trabajo práctico de los profesionales destinados a América. Especialmente en el momento del cambio de sistema del que pasó a formar parte Bruno Caballero. En cumplimiento de su destino, el ingeniero

16. El propio Miguel Fernández Durán, en carta escrita a Verboom en 1720, mostraba su preocupación por una formación técnica que debería incluir a su juicio el dibujo, la cual proponía que se tuviese en cuenta incluso para los ascensos. CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, p. 50.

17. Ver CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988, pp. 54 y 357, nota 38.

18. *Ivi*, p. 258. Sobre la regulación y control del trabajo de revisión de los proyectos, GALCERÁN VILA 2013.

llegaría a América en este contexto como técnico formado en el campo de batalla, es decir, en la práctica, durante la Guerra de Sucesión. No sabemos con certeza si también como alumno de la Real Academia de Matemáticas que funcionaba en 1710, pues las informaciones le situaban por estas mismas fechas trabajando en Tortosa¹⁹. Es decir, llegaría procedente de un entorno de experimentación, de renovación técnica, de reordenación estratégica de la defensa y de transformación organizativa de las estructuras profesionales que debían atenderla, para sumergirse en un ambiente profesional bien distinto.

Desde el mismo momento de su llegada a Cuba, el ingeniero desarrollaría una intensa actividad: emitiría informes acerca de las obras que se debían realizar en la muralla de La Habana y levantaría, ya en 1717 y en calidad de Ingeniero General de la isla de Cuba, un plano de la plaza donde se recogía un proyecto general de fortificaciones de la isla, acompañado de un informe con la valoración de las obras²⁰. Unas obras que, a pesar de haber sido aprobadas en 1719, no se llevaron a efecto, probablemente por motivaciones económicas, marcando la dinámica de los proyectos de este ingeniero, que muy pocas veces llegó a ver sus trabajos realizados, al menos de forma global. La provisionalidad de su trabajo fue, de hecho, una constante de su práctica profesional. Comenzando por la circunstancia de que el mismo año en el que se le encargaba el paso a Cuba, el Ministro de Guerra le daba orden de que «luego que haya dispuesto lo que convenga acerca de las operaciones en La Habana [...] pase a la Florida», con el fin de reconocer «la provincia de Apalache para ver en qué paraje convendrá hacer fortaleza y población nueva»²¹. Algo que se repetiría en 1725, uno de los momentos más intensos de la actividad de Caballero, cuando por Orden Real se le pedía nuevamente su paso a La Florida, lo que le habría obligado a desprenderse de sus trabajos sin existir nadie a quién pudiese confiárselos, tal y como el propio ingeniero argumentaba en 1726 con el fin de evitar el viaje, al menos de forma inmediata²².

Sin embargo, los proyectos realizados por Caballero a su llegada a Cuba dotaron de nuevo ritmo a las obras de fortificación, e introdujeron novedades que parecían mostrar una nueva forma de entender su práctica. Replanteó lo hecho hasta entonces en la fortificación de la bahía, donde proyectaba demoler el baluarte de San Salvador de la Punta, construyendo una obra fuerte con

19. Castillo Meléndez relaciona a Bruno Caballero con la Real Academia de Matemáticas de Barcelona, puesta en funcionamiento en 1710, con la intención de aprovechar los conocimientos de los ingenieros militares de los Países Bajos. Sin embargo, no se aportan noticias concretas sobre su formación en dicha institución. CASTILLO 1986, p. 253.

20. Bruno Caballero fue nombrado Ingeniero General de la isla de Cuba según Real Decreto firmado el 21 de febrero de 1717. *Ivi*, p. 254; CALDERÓN 1996, p. 185. Sobre el informe y el Plano de la Plaza de La Habana: AGI, Santo Domingo, 2104. Informe de Bruno Caballero, La Habana, 6 de julio de 1716.

21. AGI, Santo Domingo, 422. CAPEL *et al.* 1983, p. 89.

22. *Ibidem*.



Figura 2. Dionisio Martínez de la Vega y Bruno Caballero. Planta de la ciudad de la Habana, formada para comprender la situación de todas las iglesias y conventos, y el emplazamiento elegido para catedral, según nota al pie (1730). España. Ministerio de Cultura, Archivo General de Indias. MP-Santo Domingo, 160.

cortinas y baluartes, capaces de parar el fuego de artillería en sus adarves y explanadas²³. Dotó de nueva actualidad a la Fuerza Vieja, proponiendo una reforma que contemplaba la remodelación interior y la construcción de una plaza de armas rodeada por dos líneas de cuarteles, con una plataforma de ocho cañones que cubriesen defensivamente el puerto, pues pensaba que la debilidad de la muralla de tierra hacía necesaria una ciudadela, cuyo papel podía desempeñar la Fuerza Vieja al dominarse desde allí el baluarte de San Telmo y sus dos cortinas²⁴. El proyecto, que quedaría finalmente sin la aprobación de Verboom, contó con varias propuestas, la última de 1727, teniendo como telón de fondo el desarrollo de una intensa polémica en torno a la conveniencia de edificar ciudadelas. Además, Caballero remitiría a la Corte un informe sobre la seguridad de La Habana, donde se recogía la propuesta de construcción de un fuerte delante de la Fuerza Vieja, al otro lado del puerto, que el ingeniero consideraba un espacio estratégico de primer orden, cuya falta de control podría hacer peligrar la defensa del puerto y de la ciudad. Caballero llegó a levantar en 1718 un plano de esta obra, el llamado Fuerte de la Cabaña, que una vez más quedaría sin efecto práctico en su momento, aunque sería rescatado años más tarde, en 1726, y valorado por Verboom, quién significativamente, pediría entonces aclaraciones sobre los perfiles de la obra, los terrenos aledaños y la naturaleza del terreno²⁵.

El Fuerte de La Cabaña, situado en un elevado promontorio frente a la ciudad, en el canal que daba acceso a la bahía, había sido ya ponderado por Juan Bautista Antonelli y algunos otros ingenieros que le precedieron, como Antonio de Manrique (1577), por su enorme potencialidad estratégica. Quien tomase La Cabaña – decía Antonelli – dominaría La Habana.

De hecho, fue desde este espacio desde donde los ingleses consiguieron dominar en 1762 el Castillo del Morro, pues desde la Cabaña se controlaba la ciudad, la bahía, el canal de entrada y el mar del norte. Por este motivo, fue desde el inicio un lugar prioritario de intervenciones en materia defensiva por parte de los ingenieros que trabajaron en la zona, incluido Bruno Caballero, si bien poco se realizó hasta después de la toma de la ciudad por los ingleses en 1762, cuyo acontecimiento puso en evidencia la necesidad de acometer de una vez por todas un proyecto eficaz. Su construcción se iniciaría en 1763 y se prolongaría hasta 1774 bajo la dirección de Silvestre Abarca, conformando un impresionante conjunto longitudinal que se unía al Castillo del Moro mediante un camino cubierto en el frente de tierra. La obra, considerada como una de las mayores y mejores obras defensivas realizada por los

23. AGI, Santo Domingo, 2104B. CASTILLO 1986, pp. 271-272; CALDERÓN 1996, pp. 177-178.

24. AGI, Santo Domingo, 2104A. CASTILLO 1986, pp. 317-318.

25. Parece que en la falta de ejecución de este proyecto pudieran estar las discrepancias surgidas entre el Gobernador Dionisio Martínez de la Vega y Bruno Caballero. Ver CALDERÓN 1996, p. 195; RAMOS ZÚÑIGA 1993; GUTIÉRREZ 2006, p. 135.

españoles en América, daba forma a un espacio pentagonal que albergaba una plaza de armas, los semibaluartes de San Francisco y San Lorenzo, el baluarte de San Ambrosio con sus lunetas en el frente de tierra, la Tenaza de San Antonio, una plataforma y varias baterías, la gola, el foso, una puerta que comunicaba con la Cabaña y diversas construcciones, como cuarteles, almacenes, capillas, aljibes, etc.²⁶.

El Reglamento para la Guarnición de la Plaza de La Habana, Castillos y fuertes de su jurisdicción

Coincidiendo con el momento en el que Caballero levantó, en 1718, su plano del Fuerte de la Cabaña, La Habana era objeto de especial atención por parte de la Corona. El *Reglamento para la Guarnición de la Plaza de La Habana, Castillos y fuertes de su jurisdicción*, dado por Felipe V en 11 de abril de 1719 desde el Buen Retiro, la convirtió en la primera plaza americana donde se llevó a cabo una reestructuración organizativa militar de carácter moderno, con la que se pretendía conseguir una mayor operatividad en la estrategia de defensa. El Rey motivó la necesidad del Reglamento apelando a la inestabilidad de la zona, que calificaba de “guerra viva” por «las muchas embarcaciones de potencias extranjeras y de corsarios que navegan en los mares de aquella costa y pudieran inquietarla o invadirla si no se acudiese prontamente al reparo»²⁷.

Su finalidad era la de reglamentar la organización militar de la Plaza «para mejor defensa y resguardo de aquel presidio» y «para su mejor gobierno y disciplina», estableciendo normas para el funcionamiento del Estado Mayor de la Plaza de La Habana, de sus castillos y fuertes de su jurisdicción, consistentes en la determinación del número y graduación de quienes habían de componer sus guarniciones, así como de sus sueldos y distribución por los diferentes castillos y fuertes; o en el modo en que se debían realizar los nombramientos y los ascensos, etc. El reglamento llegaba incluso a especificar los diferentes oficios requeridos para cada función, consignando entre los del Estado Mayor a un ingeniero, que aparecía como tercero en categoría y sueldo (125 pesos al mes) tras el Gobernador y el Teniente del Rey, así como un Ayudante de ingeniero, de quién se llegaba a facilitar el nombre, Pedro Meléndez, al que correspondería un sueldo de 35 pesos al mes²⁸. Se especificaría, incluso, el procedimiento para nombrar al ingeniero, privilegio que el Rey se atribuía personalmente, estableciendo así una diferenciación respecto al modo en el que se designaban otros cargos y honores²⁹.

26. El proyecto y los planos fueron realizados por el ingeniero francés Marqués de la Valliere sobre los dibujos de Francisco Ricaud de Targale. CALDERÓN 1996, pp. 195-196.

27. *Reglamento para la Guarnición de La Habana, castillos y fuertes de su jurisdicción*. Madrid, Juan de Ariztia, 1719, p. 25.

28. *Ivi*, p. 12.

29. «Si faltare el ingeniero, se me dará cuenta, para que yo mande enviar otro en su lugar». *Ivi*, p. 24.

La Corona, preocupada por el peligro real que acechaba a Cuba, intentaba proteger de este modo a la Isla de la amenaza extranjera. Y lo hacía articulando un *Reglamento* que, en principio, parecía complementar la planificación de la defensa de la isla a través del perfeccionamiento de sus fortificaciones, intentando paliar la situación que había caracterizado a la Cuba de la segunda mitad del siglo XVII, en la que se sucedieron numerosos proyectos, realizados por diversos ingenieros, que no consiguieron dar solución efectiva a los problemas planteados. Poco fue lo que se consiguió solucionar, sin embargo, con esta nueva medida, pues tal y como pone de manifiesto la documentación consultada, también durante el desarrollo de la actividad de Bruno Caballero al frente de las fortificaciones de Cuba existieron problemas, ya fuesen económicos, de organización o de disparidad de criterios técnicos o políticos. Tanto es así, que la primera mitad del siglo XVIII, período de desarrollo de la actividad profesional de Bruno Caballero en Cuba, estuvo repleta de proyectos irrealizados, inconclusos, parcialmente realizados o permanentemente modificados, lo que con probabilidad debió influir en la caída de la isla a manos de los ingleses en 1762. Sería únicamente entonces cuando se promoviese un plan efectivo de fortificación militar en la isla, que la haría realmente segura. Por entonces, significativamente, el sistema de profesionalización de los ingenieros militares que había sido puesto en marcha en las primeras décadas del siglo, estaba ya dando sus frutos en la defensa de los territorios de la Corona.

Los proyectos realizados por Bruno Caballero en Cuba centraron su interés en las murallas de tierra y de mar. Al margen de los trabajos ya citados, entre 1725 y 1727 participó en la emisión de tres informes, que tuvieron como resultado el inicio del tramo final de las obras de la muralla marinera³⁰. El informe de 1726 sería confeccionado junto al marqués de Villahermosa, con quién giró una visita centrada en este caso en la muralla de tierra, que haría ver la necesidad de planificar nuevamente la zona próxima a la bocana del puerto, exponiendo la inutilidad de construir una tapia en aquel lugar, tal y como se había propuesto a finales del siglo anterior. En su lugar, Bruno Caballero propondría la remodelación de lo hecho por Juan de Císcara, presentando tres proyectos alternativos³¹. El resultado de esta labor de supervisión y planificación sería la realización de múltiples proyectos, con sus planos e informes, que estuvieron sometidos a un continuo ir y venir por los despachos de ingenieros y Gobernadores, hasta llegar a la Corte y recorrer el camino inverso, a veces con años de retraso, complicando sobremanera la tarea de hacer corresponder las obras realizadas con cada uno de dichos proyectos, interrumpidos y retomados para ser remodelados, hasta el punto de hacer difícil seguir la evolución de las múltiples versiones que se dieron de una misma obra.

30. AGI, MP, Santo Domingo, 2104A. CASTILLO 1986, p. 254.

31. AGI, MP, Santo Domingo, 2104A. CASTILLO 1986, p. 277.

Sin duda todo ello debió complicar la tarea del ingeniero, cuyo trabajo como técnico dedicado a la planificación estratégica de la defensa mediante el diseño de fortificaciones, era valorada con criterios técnicos diversos y distantes, no solo desde el punto de vista geográfico, originando en ocasiones largos debates con disparidad de criterios entre ingenieros, Gobernadores, etc., en los que se llegaba a poner de manifiesto la existencia de una cierta desconfianza hacia las capacidades de los ingenieros destinados en la zona. Lo hemos visto en el caso de los informes elaborados 1725 por Bruno Caballero, que Verboom decía no entender bien. Y podemos observarlo también a través de comentarios como el expresado por Pedro de Superviela en 1740, cuando aludía a la «falta de pericia de los ingenieros presentes en la isla»³², a los que achacaba no haber sabido dar solución a su defensa mediante la muralla a través de sus muchos proyectos, a pesar de la importancia estratégica de la plaza. La crítica se producía en el marco del debate que se generó en torno al proyecto realizado por Antonio de Arredondo para la realización de la muralla de La Habana, en la década de los años treinta (1734-37). Llegado el proyecto a Madrid, la discusión en torno al mismo duraría nada menos que cuatro años, cerrándose sin solución, en parte por los criterios de desconfianza técnica aludidos, llegándose a considerar que estaba “mal dibujado”³³. Aunque no se mencionan otros nombres, debemos pensar que la crítica a la falta de pericia de los ingenieros de la isla apuntase también a Caballero y a sus numerosos proyectos, a pesar de los méritos que le debieron ser reconocidos al ser promovido en 1728 a ingeniero en jefe de los «ejércitos, fronteras y plazas así de estos reinos como de mis dominios en América, con el grado de coronel»³⁴.

Ya hemos visto cómo la nueva organización eficiente y jerarquizada del trabajo del ingeniero militar iniciada hacia 1711 otorgó una especial atención al dibujo, cuyo dominio técnico era fundamental, en tanto que desempeñaba un papel esencial en la cadena de transmisión del conocimiento de la obra y se convertía en clave para su valoración. La destreza en el dibujo se convertía, como se ha puesto de manifiesto, en una preocupación para quienes habían de aprobar los proyectos en su parte de desarrollo gráfico. De ahí que la regulación afectase también a la ejecución de los planos en los que se concretaban las propuestas, definidas mediante plantas, secciones, perfiles y alzados para los que existían normas establecidas de ejecución. El paso previo establecido era la realización de bocetos, tras los cuales se debía tomar nota de aspectos como la consistencia y situación del terreno, recuperar algún proyecto anterior y, a partir de ahí, pasar a la realización de las propuestas mediante plantas, secciones y alzados. Éstos últimos, de ser representados, se limitaban a describir solo las

32. CASTILLO 1986, p. 254, notas 134-135.

33. AGI, Santo Domingo, 2112. CASTILLO 1986, p. 261.

34. AGS, DGT, Inv. 2, Leg. 25, doc. 17.

fachadas principales, añadiendo planos de detalle en el caso de que la fachada fuese complicada, siendo igualmente habitual que dentro del mismo plano se dibujase un cajetín en el que se detallaba e identificaba cada uno de los espacios representados y, también en ocasiones, el presupuesto desglosado. Era norma, además, que se dibujasen unas regletas con la escala o escalas utilizadas, así como que todos los planos se identificasen con una leyenda explicativa de lo que estaba representado. La firma del ingeniero autor del proyecto debía figurar en el mismo, aunque esto no indicase que la realización formal del plano – encaje a lápiz, delineado a tinta, coloreado y rotulado – lo hubiese hecho él, sino un delineante que trabajase a su servicio. Siguiendo una práctica que en este caso formaba parte del tradicional trabajo de elaboración de proyectos por parte del ingeniero desde hacía ya tiempo, esta importante documentación gráfica quedaría complementada con otra escrita, también tradicional en este tipo de proyectos, compuesta de reflexiones, explicaciones y justificaciones en torno a la necesidad y funcionalidad de las obras proyectadas, así como al presupuesto que se hubiese elaborado a partir del precio de los jornales y los materiales de la zona, sobre los que se solía expresar su calidad, cantidad, y lugar en el que se pudiesen encontrar³⁵.

El corpus de proyectos de Bruno Caballero: la técnica y el dibujo en los nuevos sistemas de representación

El corpus de planos correspondientes a los proyectos de Bruno Caballero constituye una buena muestra del conocimiento y la puesta en práctica de estas normas. Se agrupa en varias unidades documentales, correspondientes a los proyectos para las murallas de mar y de tierra elaborados por Caballero entre los años 1725 y 1729, que reúnen un importante conjunto de plantas, alzados, perfiles y secciones de diversas partes de la fortificación (baluartes, semibaluartes, cortinas, contramurallas, guardafuegos y plaza de armas). Un verdadero catálogo de los diversos modos en los que podía aplicarse el saber técnico y el dibujo a la expresión gráfica de un proyecto de obra civil y militar por parte de un ingeniero, adaptando los sistemas representativos a la funcionalidad de la imagen. A estos proyectos se sumaban otra serie de planos relacionados con el proyecto del Castillo de la Fuerza, entre ellos dos interesantes plantas ignográficas de la ciudadela que se había de construir en La Habana, realizadas hacia 1731 y 1733, incluyendo el recinto amurallado y los edificios que resguardaban el Castillo en su interior, desde la Plaza de Armas hasta el límite con el mar (1731). Los proyectos incluirían también el perfil de la torre de la Bahía de Jagua y el plano del castillo propuesto para defender el canal de entrada a la Bahía (1735), coloreados a la acuarela en amarillo, carmín y siena, y acompañados de una relación

35. GALCERÁN VILA 2013.

de los principales muros, puertas, alojamientos y escaleras de los pisos primero y segundo, indicados por claves alfabéticas y numéricas en el caso de las relativas al terreno, así como una relación de las variaciones que se habían realizado en dicho plano, señaladas en este caso por clave alfabética. Todo ello ajustado a los requisitos a los que ya hemos hecho referencia sobre el modo en que los ingenieros formados en la nueva tradición debían enfrentarse a la elaboración de los proyectos. Finalmente, Bruno Caballero nos ha dejado también un conjunto de plantas de la ciudad (dos plantas geohidrográficas, una de 1717 y otra sin fechar, que pudiesen corresponder a los años 1727-1729), con la representación del frente de la muralla de tierra y su espacio adyacente. Junto a ello y en cumplimiento de sus funciones como ingeniero militar, realizó en 1730 junto con el Gobernador Dionisio Martínez de la Vega, una planta de la Iglesia parroquial mayor. Todo un corpus de imágenes de gran interés técnico, que hoy día aparece disperso y desvinculado en la mayoría de los casos de su documentación escrita³⁶.

Entre las primeras obras pertenecientes a este corpus gráfico, realizadas en el marco de elaboración del proyecto general de fortificaciones que hizo a su llegada a la isla, Bruno Caballero realizó en 1717 una de las dos plantas geohidrográficas a las que se ha hecho referencia en el párrafo anterior³⁷. Una labor que implicaba conocimientos de cartografía y que cumplía con las funciones que, según las *Ordenanzas* de 1718, debía dominar el ingeniero militar³⁸. Se trataba, en este caso, de conocer el territorio para planificarle y defenderle, lo que requería esta primera fase de trabajo, con su correspondiente representación gráfica, siendo ésta una obligación con la que Caballero cumpliría en este caso y también años después, cuando realizase la segunda e interesante planta geohidrográfica de la que, si bien no sabemos con precisión la fecha, podemos pensar que fuese realizada hacia 1727-1729 (fig. 1), dada la similitud que muestra en cuanto a intencionalidad representativa con el plano a color de La Habana realizado por el ingeniero en 1727, que custodia la Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército de Madrid³⁹. La planta geohidrográfica de la figura 1 – muy similar como se viene diciendo, al plano – hacía

36. Todo este corpus documental está custodiado en la Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército (CCGE): Ref. Ar.J-T.5-C.4-68 y Ar.J-T.5-C.4-71 a 78 y en la Cartoteca del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid (IHCM), Ref: Cub-145/17, Cub-178/17, Cub-126-13, desligadas de la documentación escrita correspondiente a los expedientes de propuestas, aprobación o denegación que acompañaron a su tramitación. Así como en AGI, MP, Santo Domingo, 855 y 133 a 161.

37. *Planta Geohidrográfica de la plaza de La Habana en que se demuestra todo el frente de la muralla parte de tierra i la costa del mar y de la bahya hasta la distancia de 850 tuezas de la puerta de la muralla y todo el terreno entre ambas costas.* IHCM, Cub-145/17.

38. MONCADA 2011; CAPDEVILLA 2013.

39. Un plano que ponía el acento en mostrar la situación del recinto amurallado en relación con su territorio, especialmente por la parte de tierra, sin prestar apenas atención a un espacio urbano que, al no ser en este caso esencial, aparecía vacío. GONZÁLEZ 1994.

una demostración del frente de la muralla por la parte de tierra, aunque en este caso abriendo algo más el foco sobre la línea de mar y la bahía. Su proyección se situaba así, como en el caso del plano, en el interés por inscribir la obra en el territorio, pero en este caso con la elección de una representación cartográfica que permitía valorar los detalles del mismo que pudiesen influir en la capacidad defensiva de la obra, al tiempo que se aporta una comprensión más completa del papel fundamental que debía desempeñar en un hipotético ataque por la parte de tierra. En este contexto proyectual, vinculado a la elaboración de plantas y planos de la ciudad y su muralla, Caballero realizaría también un boceto de la muralla de La Habana, que fue enviado con otros planos a Verboom en 1728⁴⁰, cuyo principal interés reside, desde el punto de vista de la diversidad en el uso de técnicas, modos y sistemas representativos, en ser un dibujo inconcluso, realizado en parte a pluma y en parte a lápiz, vinculado probablemente a la serie de proyectos que el ingeniero planteó para la muralla de la ciudad en 1729, así como para el proyecto de la Cabaña, que aparecía esbozado en esta obra.

Finalmente, en 1730 Caballero elaboraría, junto con Dionisio Martínez de la Vega, una nueva planta de La Habana de signo muy distinto a las que acabamos de citar, «formada para comprender la situación de todas las iglesias y conventos, y el emplazamiento elegido para la catedral»⁴¹ (fig. 2). Se haría en el transcurso de una nueva planificación que afectaba en este caso directamente al espacio urbano en el que se centraba la representación, por lo que incluía – ahora sí – el diseño completo del trazado urbano, con el detalle de sus manzanas y la especificación de las construcciones religiosas existentes, marcadas en distinto color⁴². Es precisamente en este contexto en el que podemos incluir el plano de la iglesia parroquial de 1730, atribuido a Caballero y Martínez de la Vega, del que ya se ha hecho mención más arriba, al hablar de la relación de obra gráfica del ingeniero. Tanto la planta como el plano de la Iglesia serían obras vinculadas a una nueva fase de intervención sobre el propio espacio de la ciudad y sobre su arquitectura, que ponían de manifiesto la competencia de los ingenieros militares para intervenir en obras no directamente vinculadas a la defensa.

Junto a estas imágenes, el corpus gráfico de Caballero se encuentra enriquecido con otras vinculadas a la planificación de la muralla marinera de 1726. En su contexto el Marqués de Villahermosa, Comandante General de la Isla, remitiría a la Corte un conjunto de informes y planos realizados por el ingeniero, donde se hacía constar el estado de dicha muralla y se incluían propuestas de mejora. Se trataría de un conjunto de nueve secciones en las que se representaba la cara del baluarte del Ornaveque, construido delante del castillo de la Fuerza; la elevación del baluarte plano que iba

40. AGI, MP, Santo Domingo, 150 y 2104A.

41. AGI, Santo Domingo, Mapas y Planos (MP), 160.

42. *Ibidem*.

construido delante de dicho castillo en la parte del mar; la cortina entre el baluarte de San Telmo y el baluarte plano de la Fuerza; la cara del semibaluarto que iba construido junto a la puerta de la Punta, la de la muralla y el guardafuegos y, finalmente, las plantas del flanco de San Telmo y otros baluartes para los que se pensaban modificaciones. A estas secciones se sumaba una planta de la plaza de armas “alta y principal” y dos alzados del exterior e la fábrica⁴³. En su mayoría documentos en los que el dibujo fue empleado con criterios estrictamente técnicos, ajustados a la necesidad de reflejar con precisión aquellas obras que se habían realizado o estaban pendiente de realizar, marcadas en carmín para el caso de los perfiles y en otros colores los detalles, en el caso de los alzados (figs. 3-4).

Posteriormente, entre 1727-1729, Bruno Caballero elaboraría un proyecto de doce planos de nuevas obras de fortificación para la defensa de la plaza de La Habana en su parte de tierra, interesantes en tanto que se incluían planos, perfiles y plantas de la ciudad y la muralla, incluyendo explicaciones acerca de los códigos de colores empleados para la realización de las obras nuevas o ya construidas, además de otros interesantes detalles en la línea de los que venimos analizando⁴⁴.

Es precisamente en 1729 cuando podemos situar el cuaderno de perfiles correspondientes a los diferentes proyectos de Bruno Caballero en la plaza de La Habana⁴⁵. Uno de los expedientes más completos sobre la muralla antigua de la parte de tierra y el castillo de la punta, realizados todos a plumilla en tinta negra y coloreado a la acuarela en varios colores, bajo una misma escala y rubricados por el autor. El cuaderno constaba en este caso de veintidós perfiles del terreno donde se asentaban las fortificaciones que jalonaban el recinto amurallado de la ciudad de La Habana (dos perfiles del castillo de la Punta, uno del terreno comprendido entre el baluarte de Monserrate y el castillo de la Punta; dos que mostraban uno de los frentes de un baluarte con el terreno a él adyacente para construir un foso y camino cubierto), y los planos con propuestas para las reformas llevadas a cabo en una de las cortinas de la muralla (figs. 5-7). Se incluía asimismo el alzado de la polea utilizada para asentar en el agua los bloques de piedra de la misma, en una interesante alusión al empleo de máquinas y artefactos de ingeniería empleados o incluso diseñados para esta obra concreta, cuya representación se hacía necesaria para comprender los relevantes pormenores técnicos del proceso constructivo (fig. 8). Todo ello acompañado de una interesante información que, perfectamente integrada con la parte gráfica, incluía notas sobre el tipo de suelo en el que se haría la obra, su inclinación, los trabajos que

43. AGI, Santo Domingo, MP, 133 a 145.

44. Esta unidad se encuentra agrupada en el *Proyecto de doce planos de nuevas fortificaciones para la plaza de La Habana*, CCGE, Ar.J-T.5-C.4-70.

45. *Quaderno de perfiles correspondientes a los diferentes proyectos del Yngeno. D. Bruno Cavallo. En la Plaza dela Havana*, IHCM, Cub-112.

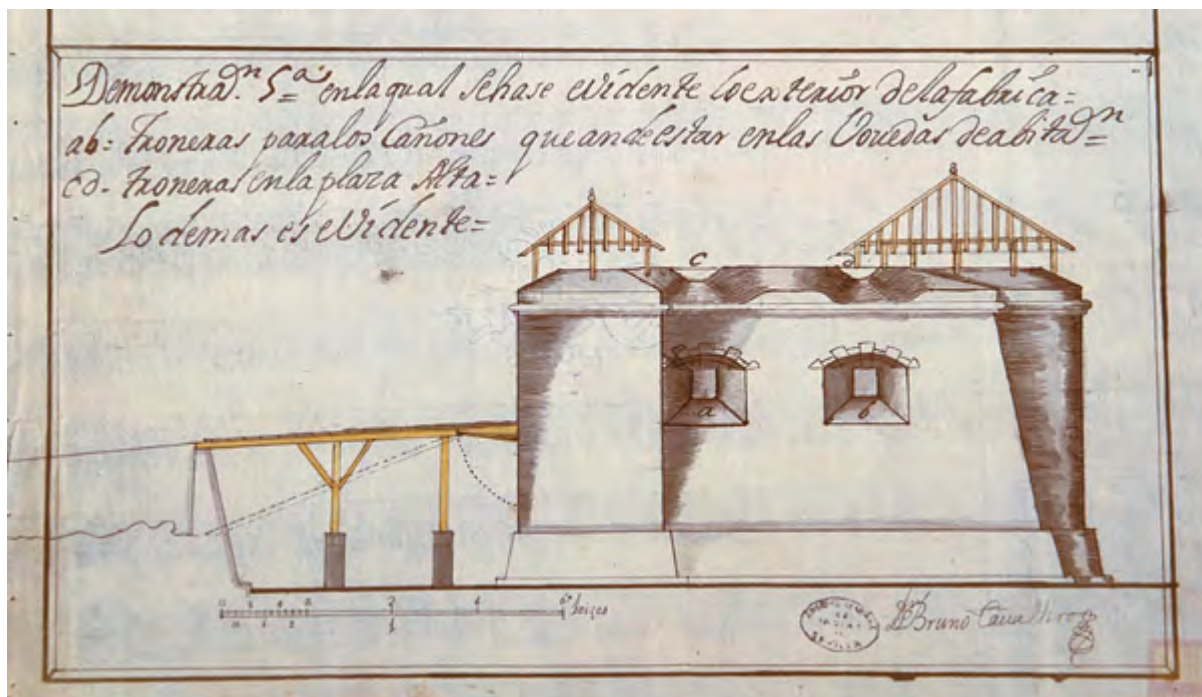


Figura 3. Bruno Caballero. Proyecto de fortificación de la muralla de La Habana por la parte de la Bahía. «Demonstración 5^a, en la qual se hace evidente lo exterior de la fábrica» (1726). España. Ministerio de Cultura, Archivo General de Indias. MP-Santo Domingo, 145.

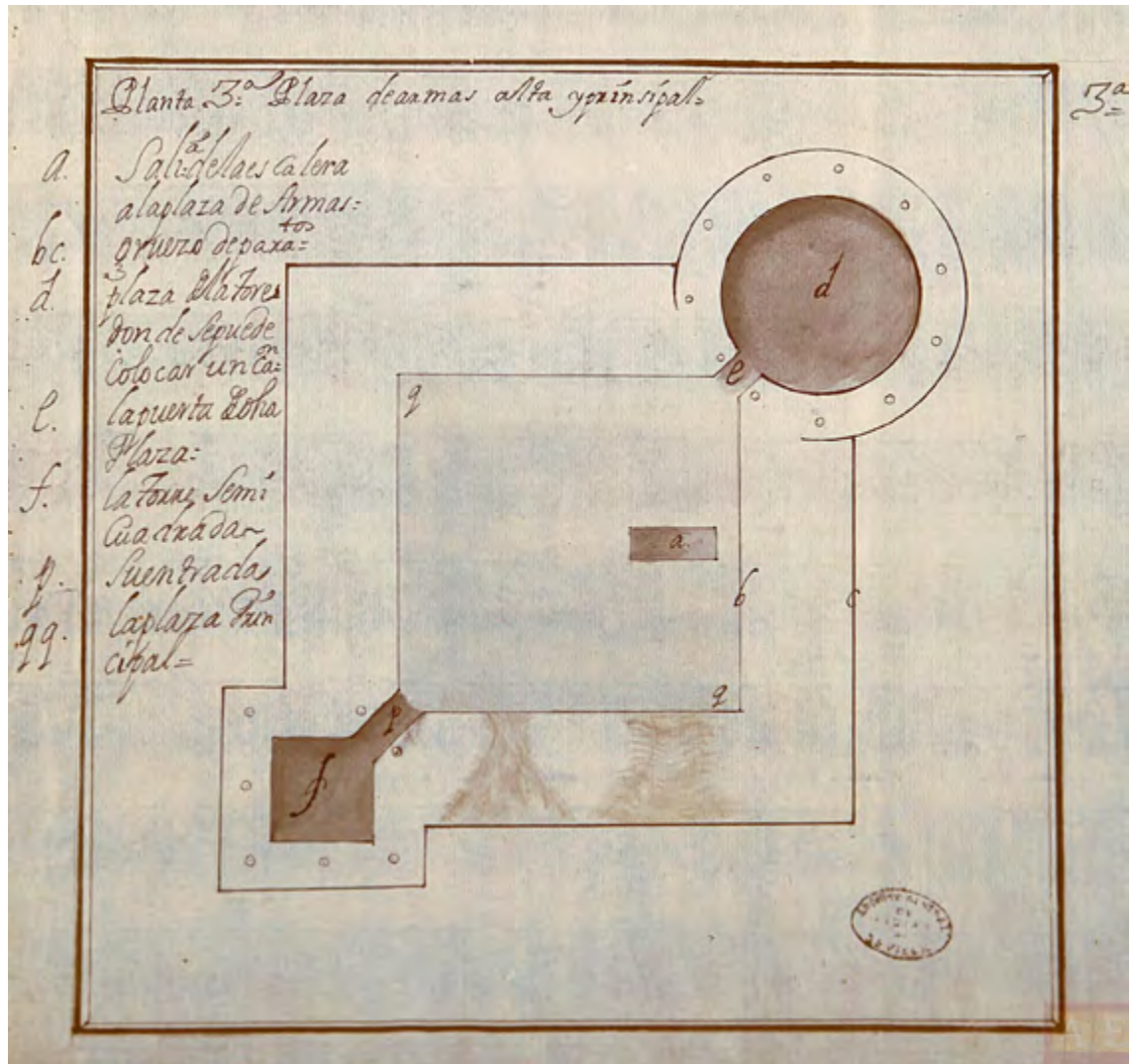


Figura 4. Bruno Caballero. Proyecto de fortificación de la muralla de La Habana por la parte de la Bahía. Planta 3^a. Plaza de armas alta y principal (1726). España. Ministerio de Cultura, Archivo General de Indias. MP-Santo Domingo, 143.

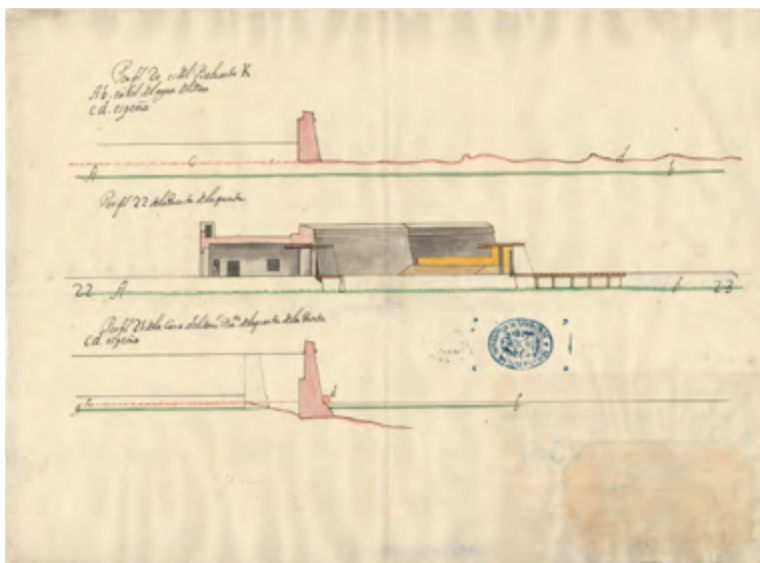
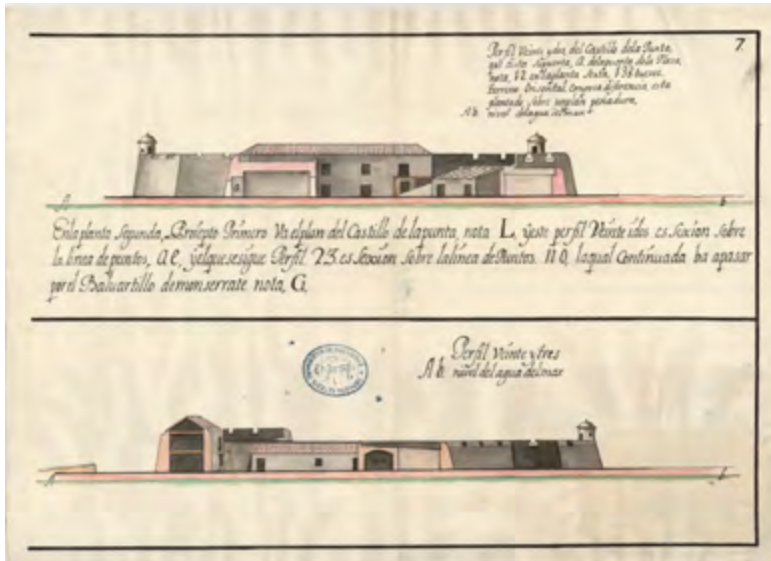


Figura 5. Bruno Caballero. Perfiles del proyecto del Castillo de la Punta y sus baluartes. *Quaderno de perfiles correspondientes a los diferentes proyectos del Yngeno. D. Bruno Cavallo. En la Plaza dela Havana (1729)*. IHCM, Cub-112-01 (h).

deberían realizarse para la construcción de un foso y un camino cubierto en la muralla, la posibilidad de cambiar aquello que no se acomodase al proyecto, las modificaciones realizadas en una de las cortinas de la muralla para su mejor defensa, los nombres de las personas a las que se adjudicaría la obra, la extensión de la misma en varas cúbicas y su presupuesto en pesos, y la consideración de los retrasos que pudiera tener. Un completo expediente, por tanto, donde la palabra y la imagen se unían para dar forma a unos proyectos sometidos a un proceso de regulación técnica y formal, vinculada sin duda a un nuevo modo de ejercer la profesión a partir del marco profesionalizante surgido en la Península en las primeras décadas del siglo XVIII.

El cuaderno incluía también una relación de algunas partes de los baluartes, semibaluartes y cortinas representados, así como la líneas del nivel del mar indicadas por clave numérica, el tipo de suelo de esta zona, su inclinación, los trabajos que deberían hacerse para construir el foso y el camino cubierto en la muralla, incluyendo la posibilidad de cambiar aquello que no se acomodaba al proyecto, así como las modificaciones realizadas en una de las cortinas de la muralla para su mejor defensa (figs. 9-10). Además, se hacía mención de las personas a las que se adjudicó la obra, la extensión de la misma en varas cúbicas y su presupuesto en pesos, considerando los retrasos que pudiera tener. A todo ello se uniría, en 1733, la planta ignográfica de la ciudadela que se había de



Figuras 6-7. Bruno Caballero. Perfiles del proyecto del Castillo de la Punta y sus baluartes. *Quaderno de perfiles correspondientes a los diferentes proyectos del Yngeno. D. Bruno Cavallo. En la Plaza dela Havana (1729)*. IHCM, Cub-112-01 (i).

construir en la ciudad de La Habana, aprobada por el Rey, cuya propuesta había sido presentada por el ingeniero con anterioridad sin tener entonces una proyección real. La planta presentaba, en este caso a la ciudadela que rodeaba al castillo de la Fuerza, con la iglesia, cuarteles y astillero, indicando las distintas dependencias en clave numérica y las dimensiones de las construcciones. En resumen, un completísimo corpus de imágenes, quizá las más interesantes de las realizadas por Caballero, en las que se incluían todas aquellas cuestiones establecidas a la hora de realizar un buen proyecto (cartelas, escalas, firmas, códigos de colores, etc.), aunque no alcanzasen en la mayoría de las ocasiones una completa ejecución práctica.

Al margen de si fueron o no realizados, los numerosos proyectos elaborados por Caballero constituyen un indicador para valorar su práctica profesional, permitiéndonos indagar en los criterios técnicos de planificación que existieron tras sus obras⁴⁶, así como en la destreza a la hora de realizarlas y en su adecuación a las normas que se habían ido dictando en el nuevo marco de profesionalización creado en las dos primeras décadas de siglo. Un nuevo modo de ejercer la profesión de la que quedaron muchas veces ajenos los ingenieros de Indias, donde no existían centros de formación⁴⁷.

En este contexto, la figura de Bruno Caballero adquiere un especial valor como representante de un conjunto de ingenieros que trabajaron en América en un contexto caracterizado por varios hechos fundamentales: el nuevo sistema de profesionalización impuesto por la creación en 1711 del Cuerpo Nacional de Ingenieros, las novedades introducidas en los sistemas de defensa y fortificación y, finalmente, la particular situación generada por las condiciones en que debieron ejercer su profesión como ingenieros españoles con destino en Indias. El estudio de la labor de Bruno Caballero nos aporta, así, un buen estudio de caso para profundizar en la labor de este conjunto de ingenieros que, formados en la tradición técnica anterior a 1711, debieron adaptarse al nuevo modo de entender la teoría y práctica de la ingeniería a partir de entonces, incluida la elaboración de los proyectos y la importancia que tenía el dibujo en los mismos. Un hecho que establecería una importante diferencia entre el modo y condiciones de ejercer el trabajo como ingeniero entre quienes trabajaban en la Península y quienes lo hacían desde América, o desde otros territorios de Ultramar, provocando importantes diferencias en la valoración de los proyectos. La importancia que adquirió Cuba en relación a España por su gran papel estratégico en lo militar, político y mercantil, haría que todos estos factores cobrasen allí

46. AGUILERA ROJAS 1985.

47. Así veremos en los inicios cómo pasará a fortificar Buenos Aires José Bermúdez de Castro (1713), procedente de la Academia de Flandes; los franceses que habían participado en la guerra de Cataluña Jean Baptista Roman (Perú, 1707), Carlos Blondeaux (Cuba y México) y Louis Bouchard de Becour (México, 1704), y el italiano Félix Prósperi (México, 1730-1752), quien redactaría *La gran defensa*, el primer tratado de fortificación editado en América (México, 1744). MUÑOZ CORBALÁN, CAPEL 1993; MUÑOZ CORBALÁN 1993.

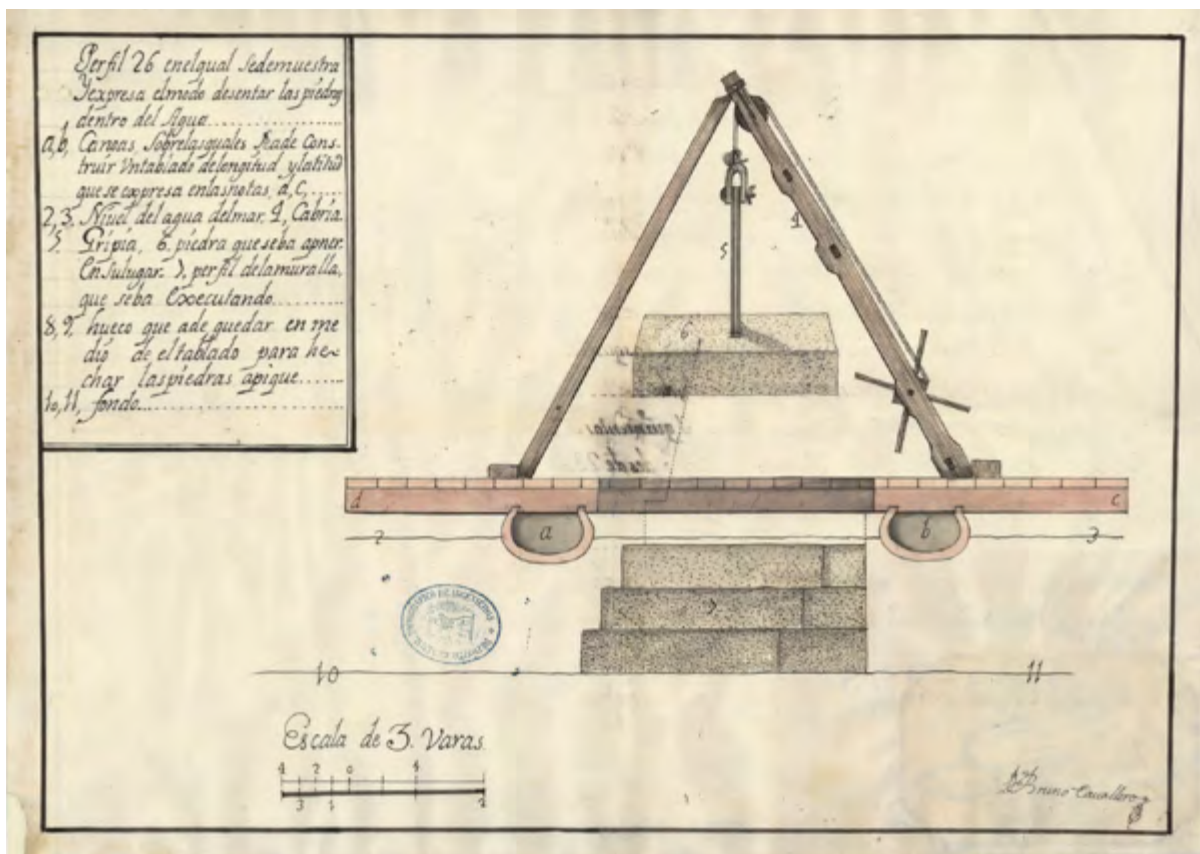


Figura 8. Bruno Caballero. Maquinaria para asentar piedras en el agua. *Quaderno de perfiles correspondientes a los diferentes proyectos del Yngeno. D. Bruno Cavallo. En la Plaza dela Havana. (1729). IHCM, Cub-112-01 (n).*

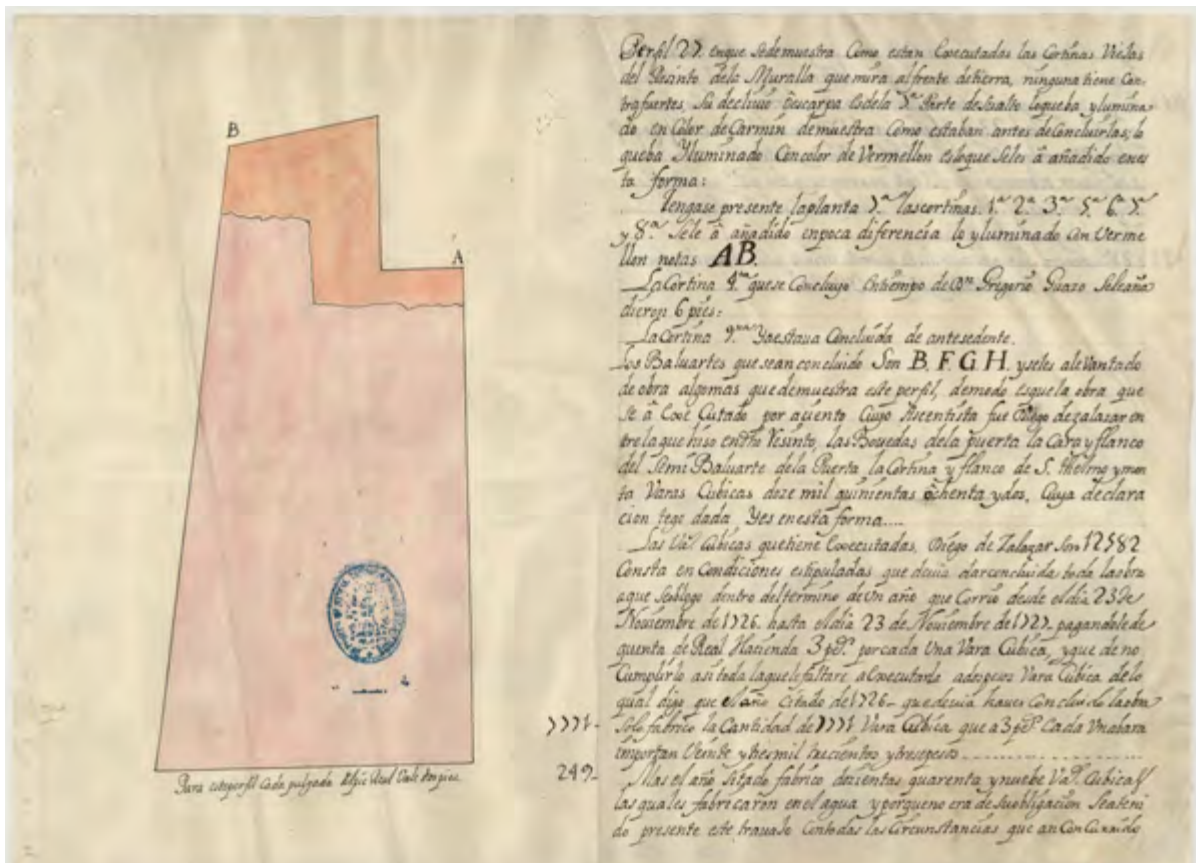


Figura 9. Bruno Caballero. Descripción y explicación de los colores y fases constructivas de las cortinas viejas del recinto de la muralla de La Habana. *Quaderno de perfiles correspondientes a los diferentes proyectos del Yngeno. D. Bruno Cavallo. En la Plaza dela Havana (1729)*. IHCM, Cub-112-01 (k).

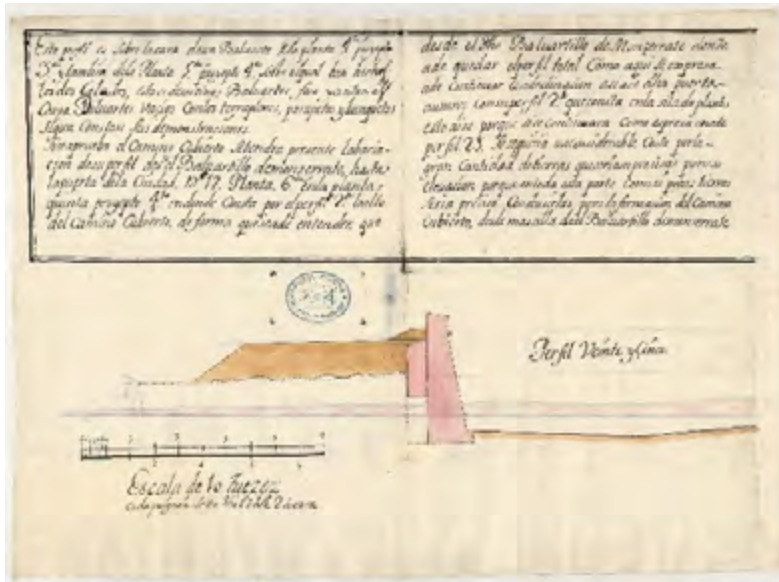


Figura 10. Bruno Caballero. Perfiles del Proyecto del Castillo de la Punta, con cajetín de instrucciones sobre su realización. *Quaderno de perfiles correspondientes a los diferentes proyectos del Yngeno. D. Bruno Cavallo. En la Plaza dela Havana (1729).* IHCM, Cub-112-01 (k).

un especial protagonismo⁴⁸, hasta el punto de que el cambio de tendencia en la formación de los ingenieros y de su implantación en América se convirtieron, como hemos visto, en un obstáculo que impidió una eficaz defensa de La Habana, cuyo recinto permanecía en 1740, a pesar de los esfuerzos de Caballero, pendiente de resolver.

48. GARCÍA BLANCO 2002.

Bibliografía

- AGUILERA ROJAS 1985 - J. AGUILERA ROJAS, *La Habana Vieja. Mapas y Planos de los archivos de España*, Catálogo de la exposición (La Habana, Enero - Marzo 1985), Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura de España y Ministerio de Cultura de Cuba, La Habana 1985.
- BAY 1937 - L. BAY, *Las murallas de La Habana*, en «Revista de Arquitectura», 1937, 53, pp. 1-6.
- CALDERÓN 1996 - J. A. CALDERÓN, *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas*, Mapfre, Madrid 1996.
- CÁMARA 1991 - A. CÁMARA, *El dibujo en la ingeniería militar del siglo XVI*, en «A Distancia», 1991, 2, pp. 24-30.
- CÁMARA 2005 - A. CÁMARA, *La arquitectura militar del padre Tosca y la formación teórica de los ingenieros entre Austrias y Borbones*, en A. CÁMARA (ed.), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Ministerio de Defensa, Asociación Española de Amigos de los Castillos, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2005, pp. 133-158.
- CÁMARA 2013 - A. CÁMARA, *La fortificación: el imperio de la geometría*, en L.A. RIBOT GARCÍA (coord.), *Historia Militar de España*, 4 vols, Ministerio de Defensa, Madrid 2009-2015, *Escenario Europeo*, vol. III, t. 2, 2013, pp. 342-371.
- CAPDEVILLA 2013 - J. CAPDEVILLA, *Del arte a la geometría. Cartografía militar de los siglos XVII y XVIII en Cataluña*, en F. SEGOVIA, M. NOVOA (eds.), *El arte abaluartado en Cataluña. Estrategia de defensa en el siglo XVIII*, Ministerio de Defensa, Madrid 2013, pp. 455-469.
- CAPEL et al. 1983 - H. CAPEL, L. GARCÍA, J.O. MONCADA, F. OLIVÉ, S. QUESADA, A. RODRÍGUEZ, J.E. SÁNCHEZ, R. TELLO, *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Universidad de Barcelona, Barcelona 1983.
- CAPEL, SÁNCHEZ, MONCADA 1988 - H. CAPEL, J.E. SÁNCHEZ, O. MONCADA, *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, CSIC, Madrid 1988.
- CASTILLO 1986 - F. CASTILLO, *La defensa de la Isla de Cuba en la segunda mitad del siglo XVII*, Artes Gráficas Padura, Sevilla 1986.
- GALCERÁN VILA 2013 - M. GALCERÁN VILA, *La figura del ingeniero militar*, en *Jornadas Internacionales sobre la intervención en el Patrimonio Arquitectónico*, Actas del XXXIV Curset. *Jornadas Internacionales sobre la intervención en el Patrimonio Arquitectónico: Fortificaciones: intervenciones en el patrimonio defensivo* (Barcelona y Tortosa, 15-18 diciembre 2011), Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, Barcelona y Tortosa 2013, pp. 211-217, http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/17876/la_figura_del_ingeniero_militar_galceran.pdf?sequence=1&isAllowed=y (último acceso 5 setiembre 2016).
- GALLAND-SEGUERA 2008 - M. GALLAND-SEGUERA, *Les ingénieurs militaires espagnols de 1700 à 1803 étude prosopographique et sociale d'un corps d'élite*, Casa de Velázquez, Madrid 2008.
- GARCÍA BLANCO 2002 - R. GARCÍA BLANCO, *El Real Cuerpo de Ingenieros en Cuba*, en «Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales», VII (2002), 398, <http://ub.es/geocrit/b3w-398.htm> (último acceso 8 marzo 2016).
- GIMÉNEZ, SAN ANDRÉS, DE LA ROJA 2009 - M. GIMÉNEZ, M. SAN ANDRÉS, J. M. DE LA ROJA, *El color y su significado en los documentos cartográficos del Cuerpo de Ingenieros Militares del siglo XVIII*, en «Ge-conservación», 2009, 0, pp. 141-160, <http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/67/pdf> (último acceso 5 setiembre 2016).
- GONZÁLEZ 1994 - A. GONZÁLEZ, *Repercusiones espaciales de la fortificación colonial en La Habana*, en «Eria», 1994, 35, pp. 225-240.
- GUTIÉRREZ 1983 - R. GUTIÉRREZ, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid 1983.
- GUTIÉRREZ 1985 - R. GUTIÉRREZ, *La organización de los cuerpos de ingeniería de la Corona y su acción en las obras públicas americanas*, en *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas*, Actas del Seminario (Madrid, Enero 1984), Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, CEDEX-CEHOPU, Madrid 1985, pp. 41-94.

- GUTIÉRREZ 2006 - R. GUTIÉRREZ, *Fortificaciones en Iberoamérica*, El Viso, Madrid 2006.
- GUTIÉRREZ, ESTERAS 1991 - R. GUTIÉRREZ, C. ESTERAS, *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi. Influencia en España y América*, Ediciones Tuero, Madrid 1991.
- GUTIÉRREZ, ESTERAS 1993 - R. GUTIÉRREZ, C. ESTERAS, *Arquitectura y fortificación: de la Ilustración a la Independencia Americana*, Ediciones Tuero, Madrid 1993.
- Instrucciones y ordenanzas 1720 - Instrucciones y ordenanzas de 4 de julio de 1718*, Edición de Juan de Ariztia, Madrid 1720.
- LAFUENTE, PESET 1985 - A. LAFUENTE, J.L. PESET, *Militarización de las actividades científicas en la España ilustrada, (1726-1754). La ciencia moderna y el Nuevo Mundo*, Actas de la I Reunión de Historia de la Ciencia y de la Técnica de los Países Ibéricos e Iberoamericanos, CSIC, Sociedad Latinoamericana de Historia de las Ciencias y de la Tecnología, Madrid 1985.
- MONCADA 1993 - O. MONCADA, *Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial, siglos XVI a XVIII*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, Instituto de Investigaciones Sociales, México 1993.
- MONCADA 2011 - O. MONCADA, *La cartografía española en América durante el siglo XVIII: La actuación de los ingenieros militares*, I Simposio brasileiro de Cartografia Histórica *Passado, presente nos velhos mapas: conhecimento e poder*, Centro de Referência em Cartografia Histórica da Universidade Federal de Minas Gerais, Paraty 2011.
- MUÑOZ CORBALÁN, CAPEL 1993 - J.M. MUÑOZ CORBALÁN, H. CAPEL, *Los ingenieros militares de Flandes a España (1691-1718)*, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, Madrid 1993.
- MUÑOZ CORBALÁN 1993 - J.M. MUÑOZ CORBALÁN, *La labor profesional de los Ingenieros Militares borbónicos de Flandes a España (1691-1718)*, 2 vols., Ministerio de Defensa, Madrid 1993.
- MUÑOZ CORBALÁN 2004 - J.M. MUÑOZ CORBALÁN, *La Academia de Matemáticas de Barcelona. El legado de los ingenieros militares*, Ministerio de Defensa, Madrid 2004.
- MUÑOZ CORBALÁN 2015 - J.M. MUÑOZ CORBALÁN, *Jorge Próspero Verboom: Ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*, Fundación Juanelo Turriano, Madrid 2015.
- PORTUGUÉS 1764 - J. A. PORTUGUÉS, *Colección general de las Ordenanzas Militares, sus innovaciones y aditamentos, dispuesta en diez tomos, con separación de clases*, Antonio Marin, Madrid 1764.
- RAMOS ZÚÑIGA 1993 - A. RAMOS ZÚÑIGA, *La fortificación española en Cuba en los siglos XVI-XVIII*, en «Atrio», 1993, 5, pp. 49-64.
- SOBRADIEL 2009 - P.I. SOBRADIEL, *El castillo de la Aljafería: 1600-1800, de medieval a ilustrado*, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza 2009.
- TOSCA 1727 - T.V. TOSCA, *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias Tomo V que comprende toda Arquitectura Civil, Monte y Cantería, Arquitectura Militar, Pirotécnica y Artillería*, Antonio Marín, Madrid 1727.



Una testimonianza suburbana: La *folie* Le Prêtre de Neubourg (1764-1766)

Claire Ollagnier
claire.ollagnier@gmail.com

Il mito è ben noto: il Settecento avrebbe visto nascere edifici destinati al piacere di una classe sociale fortunata e spesso oziosa, piccole case dall'aspetto dimesso adatte a discreti appuntamenti galanti, padiglioni isolati dotati di stanze lussuose che si scoprivano solo una volta varcato l'ingresso e che erano parte di un meccanismo seduttivo sapientemente predisposto dal libertino. La leggenda delle petites maisons è basata comunque su una realtà concreta: questi edifici apparsi all'inizio del Settecento si contarono presto a decine nei dintorni di Parigi. I successivi piani di ingrandimento e risanamento condotti nell'Ottocento hanno determinato la scomparsa di una parte importante del suburbio, e particolarmente di questo tipo di abitazioni innovative. La folie Le Prêtre de Neubourg, costruita da Marie-Joseph Peyre ai confini del Boulevard du midi, è una di queste petites maisons e conobbe un notevole successo nel Settecento. Tuttavia, la scoperta e l'analisi di documenti di archivio inediti rivelano un edificio differente da quello che ci è stato tradizionalmente presentato, conducendoci così a considerare le ragioni di una iconografia ingannevole. La presa di libertà nella riproduzione di un edificio non riveste essa stessa un senso tutto particolare nel clima di rigenerazione di una capitale?

Témoignage d'un bâti faubourien: La folie Le Prêtre de Neubourg (1764-1766)

Claire Ollagnier

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le concept d'un lieu situé à l'abri de tous les regards où le libertin pourrait s'adonner à ses activités licencieuses s'est répandu à travers la littérature romanesque et théâtrale, et diverses sources d'époque attestent l'existence de petites maisons dans la périphérie parisienne¹. Mais si elles se présentent alors comme l'accessoire indispensable à l'homme du monde, un tournant s'opère dans les années 1750-1760, tant d'un point de vue théorique que constructif. En effet, la petite maison tend alors à recouvrir une signification nouvelle: l'apparition d'une architecture reconnue du public et d'un lieu répondant à un certain nombre d'exigences artistiques et de critères éthiques témoigne de la mise en œuvre d'un véritable programme architectural². À Paris, les constructions se multiplient. À partir des années 1760, financiers, aristocrates fortunés et architectes, façonnent la ville à travers leurs opérations spéculatives. L'essor urbain s'opère le long des faubourgs encore peu construits, et l'espace libre au-delà des boulevards est progressivement loti. Les architectes les plus en vogue travaillent à cette expansion et toute la périphérie parisienne, ainsi livrée à la «fureur pour la bâtisse»³, voit l'implantation de nombre de petites maisons.

1. L'expression «petite maison» semble être en usage depuis la seconde moitié du XVII^e siècle; Madeleine de Scudéry qualifie ironiquement le château de Versailles de «la petite maison du plus grand des rois», SCUDERY 1669, cité dans KRAUSE 1996, p. 33.

2. OLLAGNIER 2016.

3. MERCIER 1994, p. 224.

Les campagnes successives d'agrandissement et d'assainissement de la capitale, menées à partir du début du XIXe siècle, ont conduit à la disparition d'une importante part du bâti faubourien, et notamment de ce type d'habitat innovant. Dès lors, certaines illustrations trompeuses et le mythe couramment répandu d'un XVIIIe siècle libertin ont contribué à la méconnaissance de ces pavillons d'habitation. La maison Le Prêtre de Neubourg, édifiée par Marie-Joseph Peyre⁴ aux confins du boulevard du midi, est l'une de ces petites maisons; peut-être s'agit-il même de l'une des premières dont la construction fit date. Elle connut au XVIIIe siècle un succès notable, et à présent, les historiens de l'architecture du siècle des Lumières ne manquent jamais de la citer. Pourtant, la découverte et l'analyse de documents d'archive inédits révèlent un édifice différent de celui qui nous est traditionnellement présenté. Si cette documentation – confrontée aux premiers plans cadastraux de la capitale qui se doivent de transcrire le plus conformément possible la réalité du bâti – permet d'affiner notre compréhension de la maison Le Prêtre de Neubourg, elle nous conduit également à envisager les raisons de la diffusion d'une imagerie trompeuse. Cette prise de liberté dans la reproduction d'un édifice ne revêt-elle pas un sens tout particulier dans le climat de régénération de la capitale?

De l'imagerie diffusée

Lorsque Marie-Joseph Peyre conçoit la maison Le Prêtre de Neubourg, il rentre d'un séjour à Rome au cours duquel lui et ses amis pensionnaires – Charles De Wailly⁵ et Pierre-Louis Moreau⁶ – initièrent une compréhension nouvelle de l'architecture antique, fondée sur la restauration de son imaginaire civique et de son potentiel de régénération de la société. Bien que le voyage offert aux lauréats du Grand Prix de l'Académie royale d'architecture ait été instauré depuis 1720⁷, il prit dès les années 1750 une autre ampleur, permettant aux étudiants de découvrir *in situ* les ruines de l'Empire Romain et, pour certains, les villas de Palladio. Se servant dans un premier temps de guides savants pour les identifier et les resituer dans leur contexte historique, ils les dépassent bientôt au profit de leur perception propre⁸. Forte d'une culture historique acquise par formation, mais enrichie par les sentiments que

4. Architecte qui n'a à ce jour fait l'objet que de quelques études: MOSSER 1976, p. 266 et suiv.; GALLEY 1995, pp. 405-410.

5. MOSSER, RABREAU 1979; GALLEY 1995, pp. 189-198.

6. GALLEY 1995, pp. 372-374; DESCAT 2004.

7. PEROUSE DE MONTCLOS 1984, pp. 7-32.

8. DESCAT 2004.

provoque l'observation des œuvres architecturales des temps anciens – ou ce qu'il en reste –, la jeune génération d'architectes trouve ainsi matière à créer.

Durant quatre ans, sans pour autant négliger l'étude des monuments modernes, Peyre s'était donc livré à une étude proprement archéologique des ruines antiques⁹ et à la retranscription de plan de villas romaines et palladiennes. De fait, la planche du recueil de Peyre, intitulée «Maison de plaisance bâtie à Paris sur le nouveau Boulevard», montre un édifice au volume nettement épuré (fig. 1). Le corps de logis unique, élevé d'un étage et d'un étage supérieur sur un soubassement aveugle, apparaît comme isolé, et tout en longueur. Il se compose d'un bâtiment simple en profondeur encadré par deux pavillons. Sur le jardin, ces deux pavillons sont réunis par le péristyle qui soutient la terrasse de l'étage supérieur. Ainsi la maison Le Prêtre de Neubourg se présente-t-elle comme le manifeste du renouveau antique dans l'architecture domestique; les intentions de l'architecte étant clairement exposées: Peyre considérait en effet que «ce n'est pas la grande richesse qui donne de la noblesse à un bâtiment [...]. [Elle] est quelque fois nécessaire, mais lorsqu'il y en a trop, elle fatigue l'œil»¹⁰. C'est pourquoi il use de volumes simples et d'un vocabulaire architectural épuré.

Outre le plan et l'élévation publiée en 1765 dans les *Œuvres d'architecture* de l'architecte lui-même¹¹, l'édifice est connu grâce à divers documents: la planche contenue dans le premier recueil de Jean-Charles Krafft et Nicolas Ransonnette¹², celle du recueil de Janinet¹³ (fig. 2), une vue de Jean-Baptiste Maréchal¹⁴, et enfin les descriptions de Jacques-Guillaume Legrand et Charles-Paul Landon auteurs d'un guide de Paris datant du début du XIX^e siècle¹⁵. La vue de Mareschal fait écho à la planche de Peyre tout en donnant à l'édifice une réalité tangible (fig. 3). La maison prend place dans un environnement champêtre, des personnages semblent se prélasser sur les pelouses, à l'ombre des grands arbres qui jalonnent le jardin. Cette vision paraît trouver illustration dans la description de Legrand et Landon parue en 1818:

«Ce charmant édifice, situé, pour ainsi dire, au milieu des champs, consiste en un pavillon isolé ayant vue sur trois faces. Il est élevé de deux étages au-dessus d'un soubassement [...]. Deux façades seulement sont décorées. La porte d'entrée

9. BRUNEL 1976, p. 29.

10. PEYRE 1765, p. 8.

11. *Ivi*, pl. 2.

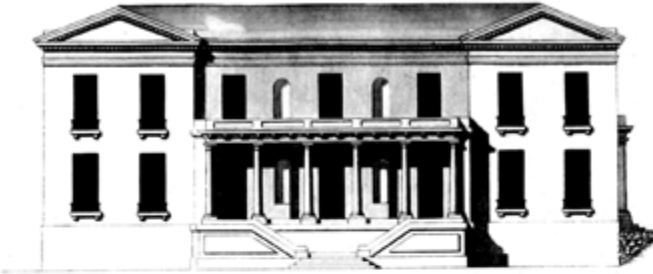
12. KRAFFT, RANSONNETTE 1802, pl. 38.

13. JANINET 1807-1810.

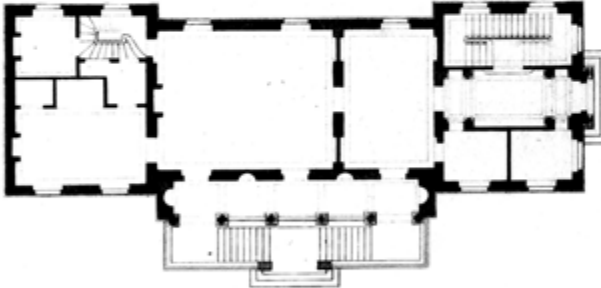
14. J.-B. Maréchal, *Maison de la Baronne de Neubourg, Boulevard du midi Clos Payen, par Peyre aîné*, 1786 (Bibliothèque nationale de France (BnF), Cabinet des estampes, coll. Destailleur, Paris, t. 4, 696).

15. LEGRAND, LANDON 1818, pp. 211-212.

MAISON DE PLAISANCE
Bâtie à Paris sur le nouveau Boulevard.



Plan



Profil



Figure 1. J.-M. Peyre, *Maison de plaisance bâtie à Paris sur le nouveau Boulevard 1765*, (J.-M. PEYRE, *Œuvres d'architecture*, Paris 1765, pl. 2).

Dans la page suivante, figure 2. Janinet, *Vue d'une maison au clos Payen sur le Boulevard* (JANINET 1807-1810).



VUE D'UNE MAISON AU CLOS PAYEN
SUR LE BOULEVARD

Durand del.

Janninet scul.



Figure 3. J.-B. Maréchal, *Maison de la Baronne de Newbourg, Boulevard du midi Clos Payen, par Peyre aîné, 1786*, (BnF, Cabinet des estampes, coll. Destailleur Paris, t. 4, 696, © BnF/Gallica).

du vestibule est accompagnée de deux colonnes doriques. La grande face offre deux avant-corps aux extrémités; ils sont couronnés de frontons. Au milieu est une loge ouverte formant terrasse au niveau du premier étage; elle fait saillie sur les deux pavillons, et se compose de six colonnes doriques. Quatre statues dans des niches ornent cette colonnade, et deux autres au-dessus décorent la terrasse qui est habituellement garnie de fleurs et d'arbustes. Un grand perron à deux rampes descend de la loge au jardin et fait le soubassement de l'ordonnance»¹⁶.

Le plan du rez-de-chaussée, exposé par l'architecte ainsi que dans la planche que Krafft et Ransonnette consacrent à l'édifice (fig. 4), révèle une organisation spatiale simple. Cette distribution se trouve également décrite par Legrand et Landon:

«La porte d'entrée est sur une petite face, et cet arrangement, donné par la localité, amène une distribution simple et commode. Un grand vestibule orné de colonnes conduit, à droite, à l'escalier, et en face à la salle à manger, au salon, à la chambre à coucher, etc.»¹⁷.

16. *Ivi*, p. 211

17. *Ibidem*.

De fait, le plan a passionné les historiens de l'architecture. Certains y ont notamment vu des similitudes avec la distribution des maisons de l'Italie du XVI^e siècle. Jean-Marie Pérouse de Montclos remarque par exemple que «tous les perfectionnements de la distribution qui ont fait la réputation de l'école française sont abandonnés de propos délibéré: la partition de l'espace intérieur est élémentaire, les pièces se commandent; on se croirait dans une maison de Serlio»¹⁸. Considérant *Le Génie de l'architecture ou l'analogie des arts avec nos sensations* de Nicolas Le Camus de Mézières¹⁹ comme l'ouvrage témoignant le mieux des raffinements de la distribution à la française et de la pensée sensualiste qui se propage dans les dernières décennies du XVIII^e siècle²⁰, l'historien ajoute: «Ce n'était évidemment pas avec des distributions sommaires comme celle que Peyre avait imposée à l'hôtel de Neubourg que l'on pouvait espérer susciter des sensations»²¹.

À première vue, l'architecte semble en effet faire preuve d'archaïsme et l'enfilade des pièces rappelle même la distribution de certains hôtels de la fin XVII^e ou du début du XVIII^e siècle. Pourtant, dès sa construction, l'impact de cette petite maison fut considérable. Ainsi Legrand et Landon notent-ils:

«Cette jolie maison a été bâtie par M. Peyre, en 1762. Tous les architectes ont les dessins dans leur portefeuille, et ils s'accordent à louer, dans cette composition, le goût pur et sévère de Palladio, soit pour la distribution ingénieuse du plan, soit pour l'ordonnance élégante des façades»²².

Krafft et Ransonnette nous livrent *a priori* l'état le plus complet de la demeure: outre l'élévation qui trahit le milieu périurbain dans lequel se situe la petite maison, la planche présente le plan du rez-de-chaussée à la distribution sommaire – il n'est fait nulle mention ici de la salle à manger qu'évoquent Legrand et Landon, alors même qu'à cette époque tout commanditaire de qualité se doit de posséder un tel espace de convivialité et de plaisir²³ – ainsi qu'un plan du premier étage. Pourtant, la découverte aux Archives nationales de divers procès verbaux de la série Z^{1j} trahit l'imprécision de ce plan. Ces documents permettent en effet d'affiner notre connaissance de l'édifice et de remettre même en cause l'iconographie fréquemment publiée.

18. PÉROUSE DE MONTCLOS 1989, p. 435.

19. Voir GALLET 1995, pp. 292-296.

20. LE CAMUS DE MÉZIÈRES 1780.

21. PÉROUSE DE MONTCLOS 1989, p. 437.

22. LEGRAND, LANDON 1818, pp. 211-212.

23. Voir LESTIENNE 2010.

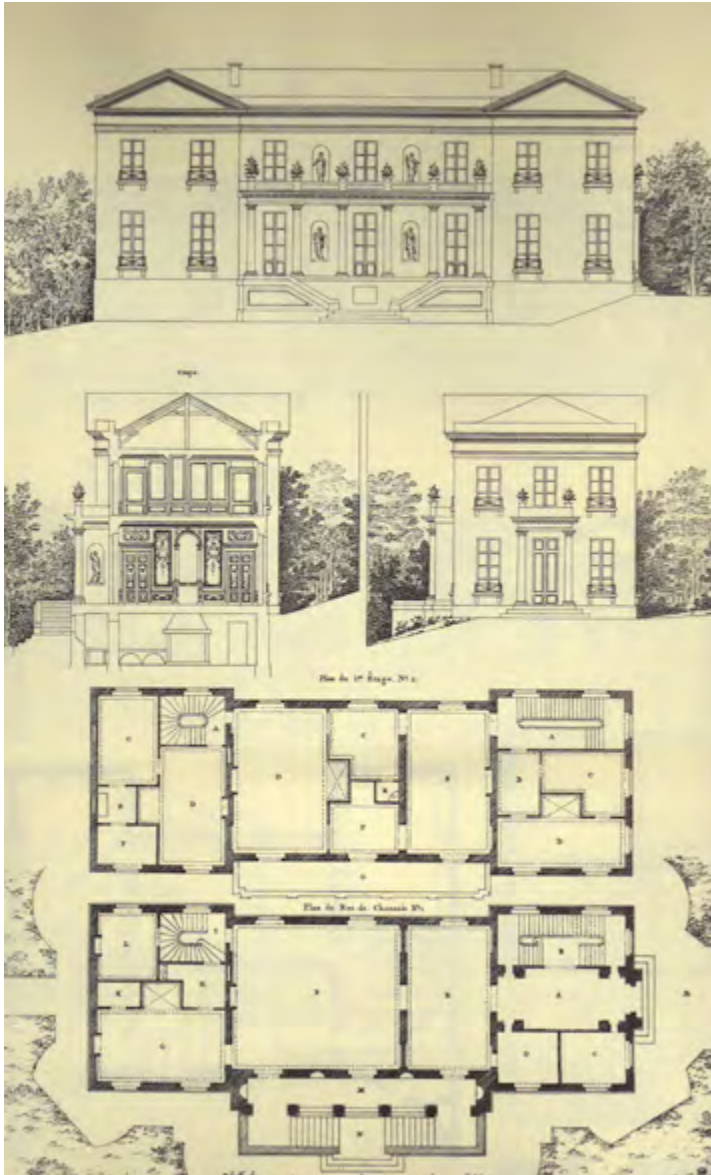


Figure 4. J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Maison ... près le Clos-Payen, bâtie en 1762 par Peyre, architecte* (KRAFFT, RANSONNETTE 1802, pl. 38).

À la réalité du bâti

Le 6 novembre 1763, Michel-Edmond le Prêtre de Neubourg, conseiller du roi et ancien receveur général des finances de la généralité de Caen, acquiert une propriété appartenant à l'abbé Louis-Antoine Dumont²⁴. Elle se compose d'une maison appelée «Hôtel de l'Herculette» et de jardins qui s'étendent de part et d'autre du boulevard du Midi nouvellement créé. Outre cette propriété, la famille de Neubourg possède un jardin potager situé en face de la villa de l'autre côté du boulevard, une manufacture de toiles peintes et ses dépendances, ainsi qu'un terrain en marais.

Les travaux de construction de la villa, dirigés par Peyre, n'ont donc pas pu commencer avant le début de l'année 1764. Si la date exacte de début de travaux est encore inconnue, un mémoire d'estimation d'ouvrages de maçonnerie laisse à penser qu'en 1767 la maison, telle que nous la connaissons, est construite²⁵. Ce mémoire stipule en outre que d'autres travaux divers furent exécutés «dans le courant de l'année 1766»²⁶. L'acte est difficile à déchiffrer mais il est probable qu'il s'agisse des travaux nécessaires à l'adjonction d'un corps de bâtiment situé du côté de la bassecour et précisément voué à contenir la salle à manger et une pièce de dessert. On comprend que cet aménagement, clairement décrit dans l'état des lieux dressé en 1780 et dans celui de 1783²⁷ – et visible sur les plans joints (fig. 5) – soit absent du plan de Peyre: il n'était sans doute pas prévu initialement. Néanmoins, le fait que le recueil de Krafft et Ransonnette – publié rappelons-le en 1802 – n'en fasse pas état paraît pour le moins étrange et témoigne, *a minima*, de la partialité de ces auteurs.

Pour des raisons qui demeurent obscures, l'épouse séparée de bien de Le Prêtre de Neubourg décide de racheter l'intégralité de la propriété à son époux le 21 octobre 1780. Malheureusement, la baronne décède quelques mois plus tard et, en mai 1781, la propriété est cédée au titre d'héritage à sa fille et son beau-fils qui la revendirent aussitôt. La maison survit au XIX^e siècle malgré les attaques du temps. Elle est occupée par la blanchisserie des hôpitaux, puis sert de refuge des Fédérés pendant la Commune. En 1886, le sculpteur Auguste Rodin loue les lieux et y installe ses ateliers; il y vécut avec Camille Claudel avant qu'elle ne parte s'installer quai de Bourbon. L'aile gauche du bâtiment est démolie lors du percement de la rue Edmond Gondinet (ouverte en 1898) (fig. 5) et la maison est entièrement détruite en 1909. Le terrain est alors, vendu en plusieurs lots. Rodin, se serait alors rendu acquéreur des boiseries du salon et de deux statues qui décoraient la façade.

24. Paris, Archives Nationales (AN), M.C.N., Et XXXVI 510, 6 novembre 1763.

25. AN, Z1j 912, 11 juin 1767.

26. *Ibidem*.

27. AN, Z^{1j} 1067, 21 octobre 1780; AN, Z^{1j} 1095, 7 janvier 1783 (voir document annexé).



Figure 5. Paris, Ancien Hôtel de Le Prêtre de Neufbourg (carte postale ancienne, début du XX^e siècle, collection particulière).

Comme en témoigne le plan joint au procès verbal du 7 janvier 1783 (fig. 5), la demeure avait une entrée de porte cochère sur le boulevard du midi. Un passage conduisait ensuite à l'entrée de la villa et à la bassecour au fond de laquelle étaient les remises écuries, serres et autres logements de domestiques. Derrière ces édifices, était une autre petite cour donnant accès à la rue Croulebarbe. En outre, ce plan d'archive présente la demeure entourée de plusieurs jardins: un parterre situé entre le corps de logis et le boulevard, un petit bois avec un puits sur la droite, et un jardin fleuriste se prolongeant vers la rivière de la Bièvre – une laiterie avait été installée au cœur de ce dernier. Ces documents laissent présager un parc de grande ampleur doté d'un raffinement certain. Au premier abord, – il paraît donc étonnant que la façade sur la Bièvre soit celle-là même qui ne possède pas d'ouverture vers l'extérieur. Toutefois, cela s'explique sans doute par le souhait du commanditaire de ne pas être importuné par la vue des blanchisseuses et les odeurs de teinturerie générées par la manufacture de toiles peintes, et amenées par le cours d'eau. En outre, la distribution organise des espaces dont la fonction est précisément décrite dans les documents d'archive. L'étage souterrain se composait d'une cuisine, d'un office et de caves. Le rez-de-chaussée possédait quant à lui un vestibule, une loge du portier à gauche, un escalier principal à droite, une antichambre, un salon, une chambre à coucher, une garde-robes, un escalier de dégagement ainsi qu'une salle à manger, adossée après coup, éclairée sur la bassecour par trois croisées dont une porte donnant accès à la cour, et sa desserte, éclairée par une baie sur la bassecour. Au premier étage, deux appartements comportant chacun deux chambres étaient desservis par la même antichambre.

Des différences majeures peuvent donc être relevées entre les plans publiés par Krafft et Ransonnette, et les descriptions d'archives²⁸. Certaines d'entre elles relèvent de la composition des appartements – donc de la circulation – et de la nomination des pièces. Mais la plus notable de ces différences consiste dans l'absence de représentation de la salle à manger et la pièce de desserte ajoutées à l'arrière de l'édifice du côté de la basse-cour entre 1765 et 1780. Ainsi y aurait-il fort à parier que, contrairement à ce qu'annoncent les auteurs dans l'introduction de leur recueil, ils n'aient pas visité l'édifice. Le plan du rez-de-chaussée reproduisant celui – idéal? – de Peyre, et le premier étage ne trouvant illustration dans aucun des documents en notre possession. Il est également possible que l'organisation intérieure ait été modifiée entre 1783 et la publication du recueil, mais alors pourquoi ne pas avoir fait état du corps de bâtiment adjoint à l'arrière du bâtiment? Toutefois, Krafft et Ransonnette ne sont pas les seuls à délivrer une image trompeuse de la maison le Prêtre de Neubourg. En effet, la vue de Maréchal

28. À ce titre la maison Le Prête de Neubourg ne fait pas exception. Des différences entre imagerie diffusée et réalité du bâti ont déjà été mises en valeur dans le cas d'autres édifices, mais cela reste toutefois marginal.

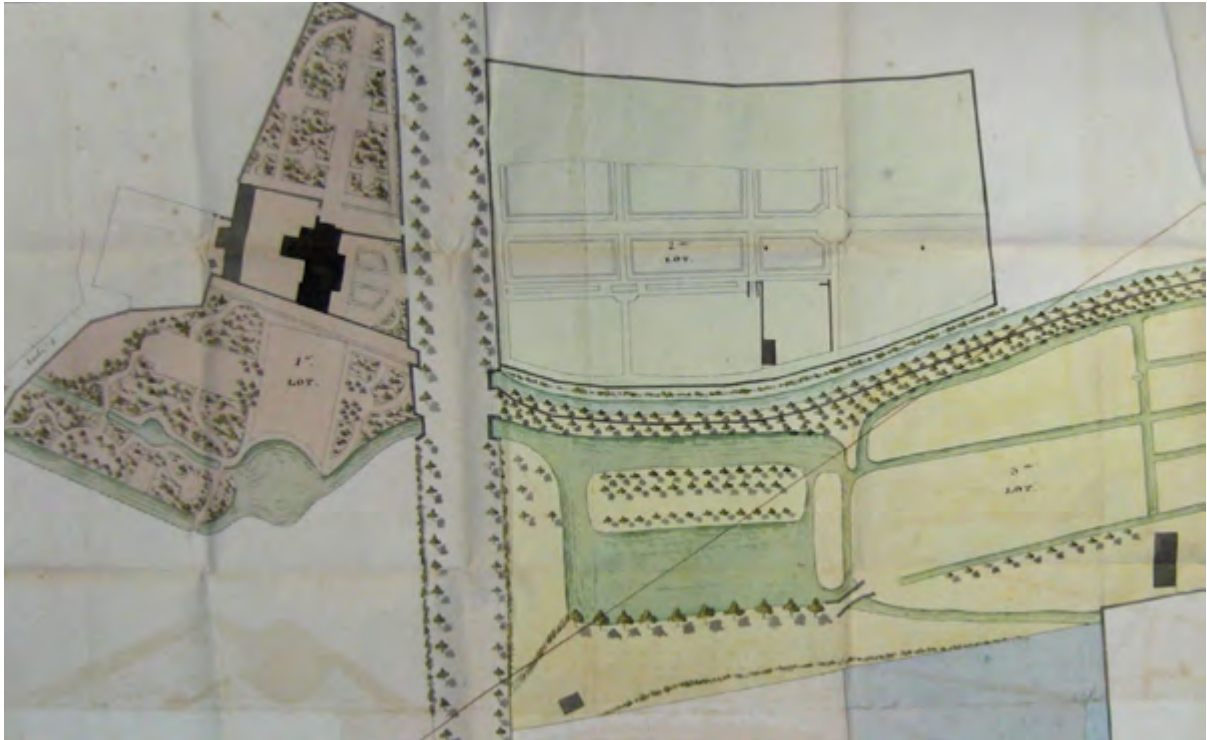


Figure 6. Anonyme, *Plan du lotissement signé et paraphé pour minute au désir de notre procès-verbal*, détail, 1783 (AN Z¹ 1095, 7 janvier 1783).

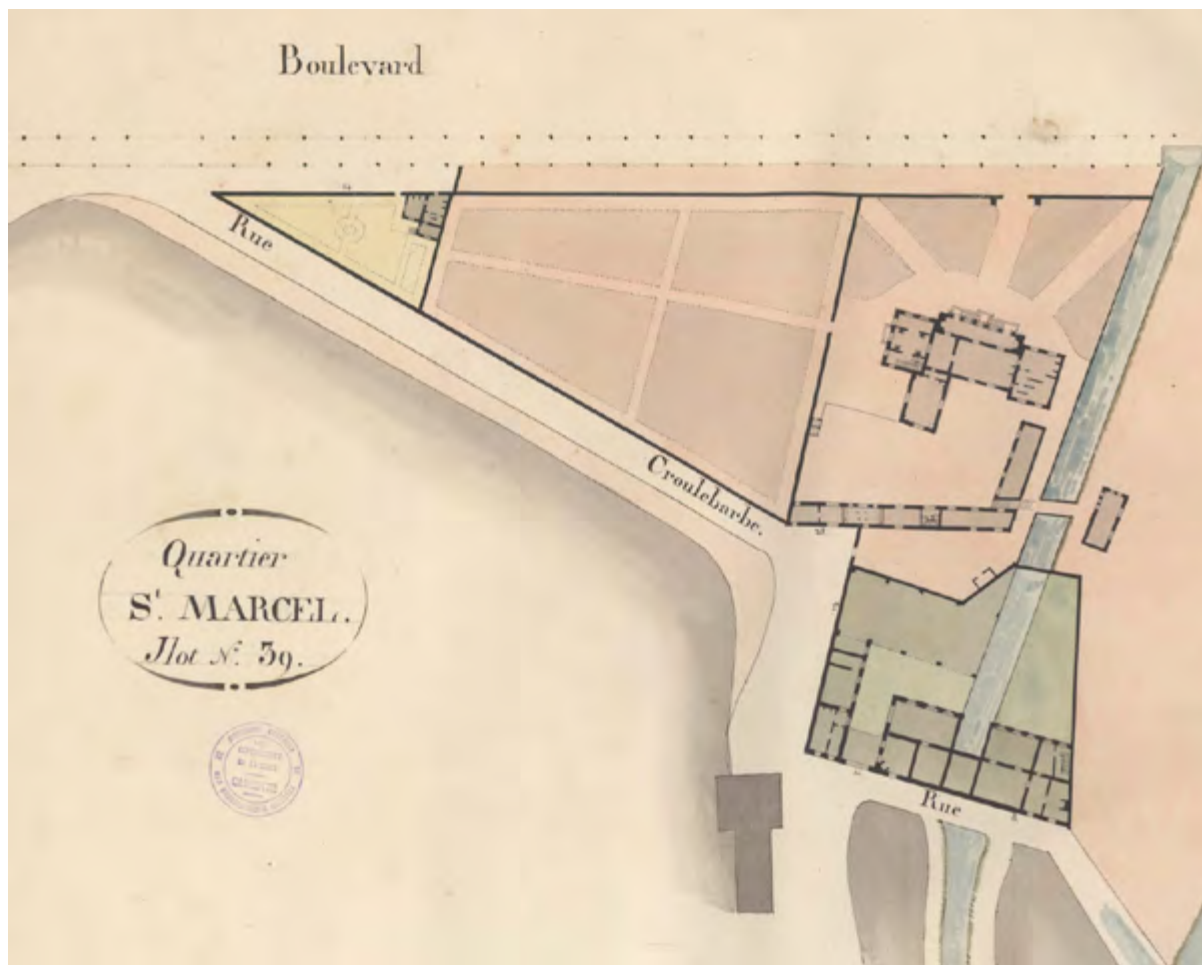


Figure 7. Plan de situation, d'après Vasserot et Bélanger, 1826-1836 (VASSEROT, BÉLANGER, 1827-1836; AN, F/31/95/57, détail).

(fig. 6), dont on a déjà parlé, montre l'édifice de trois quarts, environné de nature et masque ainsi de façon habile le corps de bâtiment ajouté sur l'arrière et dont la présence aurait pu atténuer l'élégance de l'ensemble. Mais ne peut-on pas chercher ailleurs la possible raison d'un tel manquement dans la représentation?

Pour une régénération de l'architecture

Peyre, comme la plupart des étudiants en architecture de l'époque²⁹, avait partagé son temps entre le cabinet d'un maître et une école publique ou privée. Inscrit à l'Académie, il avait également suivi les cours que Blondel dispensait dans son École des Arts³⁰, et s'était formé aux côtés du peintre architecte Jean-Laurent Legeay (1710-1786)³¹, «pré-piranésien» à sa manière³². Cet apprentissage ne sera pas sans influence sur le jeune homme. En effet, si au XVIII^e siècle l'ambition de l'Académie est de perpétuer la manière des architectes du siècle précédent³³ – les références à Perrault ou aux Mansart se retrouvant ainsi jusque chez les théoriciens de la seconde moitié du siècle des Lumières – un double discours s'instaure alors: à côté de l'enseignement «national et officiel»³⁴ qui prédomine jusqu'à la mort de Blondel, l'Antiquité s'impose comme seul modèle d'un langage universel. De fait, lors de son voyage à Rome, Peyre s'était tout particulièrement intéressé à la distribution des maisons de campagne romaines. Il avoue cet engouement dans l'introduction de son recueil: «Qu'on me pardonne mon amour pour les anciens; peut-être trouvera-t-on qu'il me mène trop loin»³⁵. Bien que la villa fût qualifiée à plusieurs reprises de «simple et commode», il demeure indéniable que la stricte observance des modèles antiques pousse Peyre à des choix distributifs radicaux. Mais peut-être était-il nécessaire d'aller «trop loin» pour accéder pleinement à la typologie recherchée. L'architecte considère d'ailleurs l'imitation de l'antique comme une étape préliminaire et incontournable dans son ambition de dépassement des anciens.

29. GALLET 1995, p. 7.

30. Comme beaucoup d'autres architectes de sa génération; pour ne citer que quelques uns parmi les plus célèbres: François-Joseph Bélanger, Alexandre-Théodore Brongniart, Jean-François-Thérèse Chalgrin, Pierre-Louis Moreau et Claude-Nicolas Ledoux.

31. Voir GALLET 1995, pp. 316-320.

32. Voir la préface de Daniel Rabreau dans DESCAT 2004, et également EROUART 1982.

33. Pérouse de MONTCLOS 1984, p. 14.

34. *Ivi*, p. 14.

35. PEYRE 1765, p. 6.

Ainsi la réalisation de la maison Le Prêtre de Neubourg répond-elle à la nécessité primaire d'imitation et constitue de ce fait une étape fondamentale dans le processus de régénération attendu de l'architecture. Dans cette perspective, le fait même qu'à la suite de cette réalisation – comme en témoigne Legrand et Landon précédemment cité –, quantité de jeunes architectes conservent dans leur portefeuille le plan distributif de cette demeure³⁶ apparaît comme fondamental. Cela dénote un phénomène particulier: à côté de l'enseignement traditionnel et, pour certains, de l'observation *in situ* des édifices antiques, un autre type d'inspiration intervient, beaucoup plus immédiate cette fois. Incarnée par le regard porté par l'architecte sur la production théorique ou pratique de ses confrères, elle se manifeste par un climat où l'imitation incite à l'émulation. Conformément à ses intentions, Peyre fait donc œuvre d'imitation afin de susciter l'émulation, étape indispensable pour surpasser l'architecture des anciens.

Dans le domaine de la peinture, la réalisation simultanée du chef-d'œuvre de Joseph-Marie Vien, *La Marchande d'amours* ou *Marchande à la Toilette*, exécutée d'après une peinture antique découverte à Stabies en 1759 et exposée au Salon de 1763, semble relever du même processus de régénération artistique³⁷. Par ailleurs, la maison Le Prêtre de Neubourg est probablement la première œuvre réalisée par l'architecte à son retour de Rome et peut ainsi être mise en rapport avec l'hôtel de Chavane conçu par Pierre-Louis Moreau en 1758 et achevé l'année suivante³⁸. Cet édifice, qui fit également l'objet de publications – ayant ainsi permis de le *rendre public*³⁹ –, partage avec la maison de Peyre le fait de rompre avec le vocabulaire traditionnel de l'architecture française: l'un s'imposant comme le premier exemple (ou presque) de construction dans le "goût à la grecque", l'autre affichant une architecture d'un "goût pur et sévère" directement emprunté à l'antique villa romaine. De surcroît, dans son évocation de l'hôtel de Chavane, Laugier affirme que s'il ne comportait pas quelques défauts, «ce morceau serait cité comme modèle»⁴⁰. Or, la profusion de références à l'édifice au cours du XVIII^e siècle⁴¹, témoigne précisément de l'influence qu'il eut sur la production de la seconde moitié du siècle.

36. LEGRAND, LANDON 1818, p. 212.

37. Joseph-Marie Vien, *La Marchande d'amours* ou *La Marchande à la toilette*, 1763, huile sur toile, 117 x 140 cm; Fontainebleau, Musée national du Château. Le peintre s'inspira de la gravure de Carlo Nolli qui venait de paraître dans le troisième volume de *Le Pitture antiche d'Ercolano*, Napoli, 1762. Sur ce tableau, voir GAEHTGENS, LUGAND 1988, pp. 172-173.

38. DESCAT 2011, pp. 243-254.

39. *Ivi*, p. 243, n. 5.

40. LAUGIER 1765, p. 89.

41. Voir DESCAT 2011, pp. 243-254.

Au terme de cette étude, il apparaît dès lors possible que les auteurs de recueils de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, conscients de la valeur intrinsèque du plan initial de la maison Le Prêtre de Neubourg, se soient davantage attachés à relayer des principes architecturaux mis en scène par son architecte, que la réalité du bâti. Ce parti pris théorique est tout à fait absent de la démarche des ingénieurs de la ville qui réalisent les plans de Paris les plus conformes possibles à la réalité, véritables outils d'analyse trop souvent négligés par les historiens de l'architecture. Ainsi ceux-ci nous offrent-ils la preuve visuelle des aménagements décrits plus haut. Le plan cadastral de Philibert Vasserot et François-Joseph Bélanger⁴², datant de la première moitié du XIX^e siècle montre en effet clairement l'adjonction d'un corps de bâtiment au derrière de l'édifice principal (fig. 7), celui-ci correspondant bien évidemment à la salle à manger et à la salle de dessert mentionnées dans les procès-verbaux de construction.

42. VASSEROT, BÉLANGER 1827-1836, F/31/95/57.

Bibliographie

- BRUNEL 1976 - G. BRUNEL, *Preface*, dans *Piranèse et les Français (1740-1790)*, catalogue de l'exposition (Roma, Dijon, Paris, 1976), Edizioni dell'Elefante, Roma 1976, pp. 11-30.
- CELLAURO, RICHAUD 2011 - L. CELLAURO, G. RICHAUD, *Drawn to the Eternal City: Marie-Joseph Peyre's european circle in Rome and the origins of Neoclassicism, 1753-1756*, dans «Fragmenta», 5, 2011, pp. 335-363.
- DESCAT 2004 - S. DESCAT, *Le voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau: Journal intime d'un architecte des Lumières (1754-1757)*, Presses universitaire de Bordeaux, Pessac 2004.
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1984 - J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, «*Les Prix de Rome*»: concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle, Berger-Levrault, Paris 1984.
- EROUART 1982 - G. EROUART, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Electa Moniteur, Paris 1982.
- GAEHTGENS, LUGAND 1988 - T.W. GAEHTGENS, J. LUGAND, *Joseph-Marie Vien (1716-1809)*, Arthena, Paris 1988.
- GALLET 1995 - M. GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle, dictionnaire biographique et critique*, Mengès, Paris 1995.
- JANINET 1807-1810 - J.F. JANINET, *Vues des plus beaux édifices publics et particuliers de Paris*, gravés par J.-N.-L. Durand, s.l., n.d. (1807-1810).
- KRAFFT, RANSONNETTE 1802 - J.-C. KRAFFT, N. RANSONNETTE, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons & des hôtels construits à Paris & dans les environs entre 1771 et 1802*, Pougens, Paris 1802.
- KRAUSE 1996 - K. KRAUSE, *Die Maison de plaisance, Landhäuser in der Île-de-France (1660-1730)*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1996.
- LAUGIER 1765 - M.-A. LAUGIER, *Observation sur l'architecture*, Saillant, La Haye, Paris 1765.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES 1780 - N. LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le Génie de l'Architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Morin, Paris 1780.
- LEGRAND, LANDON 1818 - L.-G. LEGRAND, C.-P. LANDON, *Description de Paris et de ses édifices*, 2 vols., Treuttel, Paris 1818 (première édition C.-P. Landon, Paris 1806-1809).
- LESTIENNE 2010 - C. LESTIENNE, *Naissance et évolution de la salle à manger dans l'architecture française, aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Mémoire de Master 2 sous la direction de D. Rabreau, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 2010.
- MERCIER 1994 - L.-S. MERCIER, *Tableau de Paris, I*, édition établie sous la direction de J.-C. Bonnet, Mercure de France, Paris 1994.
- MIDDLETON 2008 - R. MIDDLETON, *Some pages from Marie-Joseph Peyre's roman album*, dans F. SALMON (ed), *The persistence of the classical. Essays on architecture presented to David Watkin*, Wilson, London 2008, pp. 73-97.
- MOSSER 1976 - M. MOSSER, *Marie-Joseph Peyre*, dans *Piranèse et les français (1740-1790)*, catalogue de l'exposition (Roma, Dijon, Paris, 1976), Edizioni dell'Elefante, Roma 1976, p. 266.
- MOSSER, RABREAU 1979 - M. MOSSER, D. RABREAU, *Charles de Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, catalogue de l'exposition (Paris, 1979), Édition de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1979.
- OLLAGNIER 2016 - C. OLLAGNIER, *Petites maisons, du refuge libertin au pavillon d'habitation*, Mardaga, Bruxelles 2016.
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1984 - J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, «*Les Prix de Rome*»: concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle, Berger-Levrault, Paris 1984.
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1989 - J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Mengès, Paris 1989.

PEYRE 1765 - J.-M. PEYRE, *Œuvres d'architecture*, Prault, Jombert, Paris 1765.

SCUDÉRY 1669 - M. DE SCUDÉRY, *La promenade de Versailles, dédiée au roi*, Barbin, Paris 1669.

VASSEROT, BÉLANGER 1827-1836 - PH. VASSEROT, J.-H. BÉLANGER, *Atlas général des quarante-huit quartiers de la ville de Paris. Plans détaillés de la ville de Paris dressés géométriquement et à l'échelle d'un millimètre par mètre*, chez les auteurs, Paris 1827-1836.

ANNEXE

Description du château Le prêtre et de ses dépendances, lieu dit le Clos Payen faubourg Saint-Marcel paroisse Saint-Hyppolite, ci-devant appelé la maison de l'herculette

Paris, Archives Nationales, Z^{1j} 1095, 7 janvier 1783

Le château a une entrée de porte cochère sur le boulevard du midi, la porte construite en pierre décorée de refends surmontée d'un écusson armoirie et garni d'une porte d'assemblage à deux vantaux et qui est garni de fer serrure en ferrure, de chaque côté une aile rampante couverte de tablettes de pierre et armée de chardon en fer.

Un passage ensuite en chaussée pavée de grès conduisant aux basses-cours: à gauche du passage est un petit jardin avec compartiments servant à mettre des fleurs terminés et aboutissant à la rivière de la Bièvre. À droite du passage est un petit bois divisé par plusieurs allées en marronniers bordant plusieurs massifs composés de différents arbustes tel que lilas, seringat, chèvrefeuille, rosiers genets et autres; puits en maçonnerie dans le jardin.

Le corps de logis principal, de sept croisées de face du côté du parterre, est un pavillon isolé à l'italienne élevé d'un étage souterrain, rez-de-chaussée rehaussé, étage carré et comble au-dessus couvert d'ardoise dans lequel est pratiqué un étage lambrissé.

Au devant de la face principale vers le boulevard est un perron en pierre, autre perron à la face du pignon opposé à la rivière. La face principale est décorée d'un péristyle de six colonnes en avant-corps au droit du rez-de-chaussée supportant une terrasse de toute la largeur, de plein pied au premier étage; à la face du pignon vers le petit bois est un petit portique orné de deux colonnes.

À la face du pavillon du côté de la basse-cour il a été adossé un autre pavillon isolé couvert d'ardoise formant au rez-de-chaussée une salle à manger de plein pied au rez-de-chaussée du pavillon et sur le côté, une pièce servant de dépôt pour l'usage de la salle à manger, pareillement couverte d'ardoises.

Au derrière du pavillon principal et de ses dépendances est la basse-cour du château, de laquelle sera faite ci-dessous description particulière.

Description des détails intérieurs dudit château et dépendances

Le rez-de-chaussée

Le rez-de-chaussée du principal pavillon forme un appartement dont l'entrée est par le perron de la face de pignon vers les bosquets. Il est distribué d'abord en un vestibule décoré de quatre colonnes, pilastres et tables saillantes, carrelé en carreaux blancs et noirs à compartiments et plafonné avec corniches formées par denticules en son pourtour ; il est fermé sur le perron susdit d'une porte à

panneaux par le bas, vitrée par le haut, avec guichet à l'intérieur, garnie de serrure à double boutons en olives et autres serrures, châssis dormant vitrée au-dessus de l'imposte garnis de guichet à l'intérieur aussi avec serrures. La porte de communication dudit vestibule est à placard à deux vantaux avec chambranles doubles et embrasements aussi garnis de serrures à double boutons en olives et autres serrures.

À gauche du vestibule est une pièce pour le commis et sans séparation d'avec le vestibule auquel elle sert de rallongement [...].

À droite du vestibule est l'escalier principal servant à l'exploitation du premier étage avec palier au pied de celui-ci, fermé sur le vestibule par une porte à panneaux par le bas, vitrée par le haut, fermé d'une serrure à boutons en olives et verrous à ressorts ; au devant sont deux marches en pierre quaderonnées.

La seconde antichambre servant de salle à manger est carrelée en carreaux blancs et noirs à compartiments [...].

Le salon ensuite est parqueté et plafonné avec corniche en son pourtour, lambrissé en tout son pourtour en menuiserie à panneaux à grands et petits cadres de pilastres à hauteur d'étage [...].

Du salon on communique à la chambre à coucher et à un escalier de dégagement tant à l'étage souterrain et basse-cour qu'au premier étage.

La chambre à coucher est carrelée à grand carreaux de terre cuite et plafonné avec corniche en son pourtour [...].

De chaque côté de la niche de l'alcôve est une garde-robe : celle à droite est dégagée sur le petit escalier par une porte dans laquelle a été observé un jour ; celle de gauche s'étendant aussi au derrière de la niche est dégagé de même, est éclairée sur la basse-cour [...]. Les garde-robes sont carrelées en grands carreaux de terre cuite et plafonnées, le dessus de celles-ci forme des chambres de domestiques dont l'issue est par l'escalier de dégagement qui sera ci-après décrit.

La salle à manger adossée après coup au principal pavillon du côté de la basse-cour, et formant elle-même un pavillon isolé, est éclairée sur la basse-cour par deux baies de croisées et par une troisième baie de porte croisée sur la basse-cour.

De cette salle on communique à une pièce servant de décharge à la salle à manger et éclairée sur la basse-cour, la porte à placard a un vantail garnie de ferrures.

Le grand escalier menant au premier étage est construit en charpente et maçonnerie à noyaux évidé avec rampe à barreaux de fer en arcades [...].

Le premier étage

Le premier étage est distribué en deux appartements dégagés par une antichambre commune vers la basse-cour, et par deux escaliers, l'un principal, d'autre plus petit.

Le premier des appartements au droit du perron opposé à la rivière, distribué d'abord en une antichambre commune avec le second appartement [...]. Une première pièce à gauche à cheminée avec chambranle de pierre de liais, tablette de marbre, garniture de plaque de fer fondu au contrecœur et croissants à

tige aux jambages, [...]. La seconde pièce est aussi à cheminée avec chambranle, une tablette de pierre de liais, plaque de fer fondu au contrecœur, et croissants aux jambages, [...]. Les deux cabinets joignant la chambre sont aussi carrelés de grands carreaux de terre cuite, le planché haut plafonné, [...]. De l'antichambre commune ci-dessus décrite, on communique à un cabinet carrelé en terre cuite [...]. De l'antichambre ci-dessus décrite on communique à un corridor donnant entrée au second appartement au droit du pignon vers la rivière [...]. À gauche du corridor sont deux garde-robes aussi carrelées et plafonnées [...]. À l'autre côté du corridor une chambre à cheminée avec chambranle de pierre de liais, tablette de marbre et garni de plaque de fer fondu au contrecœur [...]. De cette chambre on communique à une seconde [...]. Le cabinet de toilette est carrelé en grands carreaux de terre cuite et plafonné, il est éclairé par une baie de croisée garnie d'un châssis ouvrant à carreaux de verre, guichets brisés à l'intérieur ferré d'une escarpolette à poignée évidée et autres serrures [...]. De la première chambre du second appartement on communique à un cabinet de toilette éclairé sur a bassecour et à une garde-robe éclairée sur le palier de l'escalier de dégagement [...]. Du corridor au droit du premier étage on communique à trois pièces carrelées lambrissées dont deux à usage de serre et à une chambre de domestique sous le comble de la salle à manger [...].

L'étage lambrissé pratiqué dans les combles

L'étage est distribué en plusieurs chambres de domestiques dégagées par un corridor vers la basse-cour [...].

L'étage souterrain

L'étage souterrain auquel on communique par une rampe d'escalier aux marches de pierres ayant vue sur la basse-cour est distribué au droit du pignon vers la rivière en une cuisine et un office [...].

Bassecour

[...]



Gaudí e la reinvenzione dell'ordine architettonico

Simonetta Ciranna
simonetta.ciranna@univaq.it

Il termine “reinvenzione”, usato nel titolo, trae suggerimento dall’articolo Gli ordini architettonici rinascita o invenzione? in cui i due autori, Christof Thoenes e Hubertus Günther, preannunciavano già nell’intestazione le loro considerazioni sulla codificazione e teorizzazione dell’ordine architettonico formulate nel Rinascimento. Il saggio sottolineava come la sperimentazione svolta tra il Quattro e il Cinquecento mirasse alla creazione di uno strumento di progettazione razionale. Anche Gaudí scandagliò nuove regole compositive attraverso la collazione della manualistica contemporanea e del patrimonio architettonico del passato, la cui conoscenza era solo in minima parte diretta. Così egli pervenne alla reinvenzione dell’ordine dorico, adottandolo nella sala ipostila o teatro greco del parco Güell. Il testo indaga quest’opera, la sola in cui Gaudí impiegò il sistema architravato, utilizzando un ordine dorico dove la conformità morfologica degli elementi – fusto, capitello, architrave, fregio e cornice – con il modello antico e i rapporti reciproci tra le singole parti e il tutto non rompono l’unità stilistica. Una riflessione che tocca anche la sua definizione di architettura “arcaica” e “mediterranea”.

Gaudí y la reinención del orden arquitectónico

Simonetta Ciranna

El término “reinención” utilizado en el título se inspira en el artículo *Gli ordini architettonici rinascita o invenzione?* en el que los dos autores, Christof Thoenes y Hubertus Günther, anunciaban sus consideraciones sobre la codificación y la teoría del orden arquitectónico formuladas en el Renacimiento¹. Dicho ensayo, ejemplo de una reflexión más amplia², subrayaba cómo la intensa experimentación llevada a cabo por los arquitectos entre los siglos XV y XVI aspiraba, más que al redescubrimiento de las reglas antiguas, a la creación de una herramienta de proyección racional mediada por la confrontación del texto de Vitruvio con la arquitectura romana directamente presente.

Con un objetivo análogo, Gaudí progresó en la creación de su arquitectura, tanteando nuevas reglas compositivas a través del cotejo, o mejor, de la superposición y trituración³, como ya se ha mencionado, de los manuales contemporáneos y del patrimonio arquitectónico del pasado, cuyo conocimiento era directo solo en una mínima parte. En su trituración estilística y en su investigación sobre una arquitectura como síntesis de forma, estructura y función, Gaudí llevó a cabo las enseñanzas absorbidas entre 1874 y 1878 en los cursos atendidos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y

1. THOENES, GÜNTHER 1985.

2. Entre otros: THOENES 1980; BRUSCHI 1992.

3. Ver HEREU 1987; MERCADER 2002.

de su primero director el arquitecto Eliés Rogent. En la biblioteca de la Escuela él tuvo la ocasión de profundizar los aspectos técnicos de la disciplina importados desde el modelo del politécnico francés por medio de las obras de Jean-Baptiste Rondelet y de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, y de construirse una ecléctica cultura visiva por medio de libros de incisiones, revistas y colecciones fotográficas de arquitecturas que pertenecían a culturas lejanas geográficamente y cronológicamente. Textos de calidad gráfica notable, entre los cuales se destacan la obra de Luigi Canina dedicada a la arquitectura romana y la de Owen Jones sobre la Alhambra, de Pascal Coste y de Prisse d'Avennes ambas sobre los monumentos de El Cairo⁴.

Procediendo de este modo, Gaudí llegó también a la reinención del único orden arquitectónico (entendido como un sistema trilitico compuesto por partes conectadas entre sí por reglas proporcionales y morfológicas) aplicado por él mismo en toda su producción artística: el dórico, adoptado en la sala hipóstila o teatro griego del Parque Güell. Solo en este edificio Gaudí empleó, de manera clara y monumentalizada, el sistema arquitebado, utilizando un orden dórico en el que la correspondencia morfológica de los elementos (fuste, capitel, arquitebe, friso y cornisa) con el modelo antiguo y la relación recíproca entre las partes y el todo no rompen la unidad estilística. La discontinuidad del sistema trilitico, junto con la integridad y la coherencia de los elementos, más allá de la ortodoxia con respecto a las reglas de proporción y formales del orden dórico, son justamente las que hacen de la sala un unicum. De hecho, la metodología de proyecto de Gaudí se basa, por lo general, en la reutilización de los elementos estructurales y figurativos descontextualizados y alejados de su sintaxis original. Elementos que luego se reintroducen en una lógica de construcción y figurativa en la que predomina la continuidad estructural de la arquitectura románica y gótica.

El edificio, por tanto, aparece como el único en el que el espacio, siempre heterogéneo en la arquitectura gaudiniana, resulta en cambio “contenido” por las 86 columnas dóricas y el entablamento sinuoso transformado en la parte posterior de un banco flexuoso (figs. 1-2). De hecho, la sala hipóstila, a la que se accede desde una escalinata monumental de doble rampa, constituye el soporte de una gran terraza, el teatro griego, que tiene como fondo la forma conoidal de la Montaña Pelada y, a sus pies, la ciudad y el mar (fig. 3). El espacio con columnas, que es el corazón del Parque Güell, debía ser el mercado de barrio de la ciudad-jardín destinada a la burguesía barcelonesa. Dicha urbanización se inició en 1900 como operación especulativa inmobiliaria financiada por el mecenas y empresario Eusebi Güell, y se interrumpió en 1914. La excepcionalidad de la estructura en la producción del arquitecto explica las numerosas interpretaciones, contrapuestas o solo complementarias, pero

4. PEDRET 2004; VAN HENSBERGEN 2001.





En la pàgina anterior, figura 1. Barcelona, Parque Güell. Columnata y entablamento del teatro griego (de GÜELL 1991, p. 98).

Figura 2. Barcelona, Parque Güell. Columnata y entablamento del teatro griego (foto S. Ciranna).

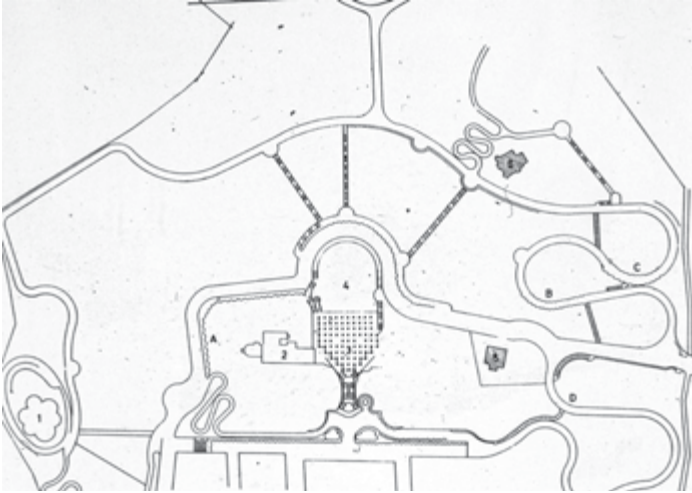


Figura 3. Diseño del Parque Güell, parte del barrio de la ciudad-jardín destinada a la burguesía barcelonesa y financiada por el mecenas y empresario Eusebi Güell (de GÜELL 1991, p. 87).

convergentes siempre en lo relativo al atributo arcaico en la adjetivación del orden dórico utilizado por el maestro catalán. El término arcaico, referido a las expresiones más antiguas de todas las artes y culturas, se adapta bien a la investigación general de Gaudí, si bien aplicado a la sala dórica del parque barcelonés hace referencia específicamente a los orígenes del desarrollo artístico del mundo griego y de los países del Mediterráneo que compartieron las experiencias figurativas, punto de llegada de las grandes tradiciones artísticas de las civilizaciones orientales y egeas más antiguas.

Joan Bergós i Massó fue uno de los primeros en escribir sobre dórico arcaizante, si bien medía en 3:4 la relación entre la altura de la columna y el entablamento. Más cercano, por tanto, a los edificios clásicos como el Partenón (aproximadamente 1:3), que a los de la Magna Grecia (principalmente 3:7)⁵. El mismo autor obtuvo asimismo la relación entre los componentes del entablamento, que resulta subdividida en 10,5 partes iguales: 5 la cornisa, 3 el friso y 2,5 el arquitrabe (figs. 4-5). Proporciones que no se encuentran en los ejemplos antiguos, que cuentan con un arquitrabe normalmente más alto que el friso (en el Partenón son iguales), y con un *geison* de aproximadamente un tercio del mismo.

Juan José Lahuerta habla explícitamente de evocación del arcaico de Gaudí, deteniéndose de manera más analítica en las relaciones de proporción y las posibles referencias a los principios

5. BERGÓS I MASSÓ 1999, p. 91 (la edición en catalán era de 1954).



Figura 4. Barcelona, Parque Güell. Particular del entablamiento de la sala ipostila: relación entre los componentes del entablamiento (foto S. Ciranna).



Figura 5. Barcelona, Parque Güell. La relación entre la columna y el entablamento (foto S. Ciranna).

vitruvianos⁶. Acerca de estos principios, es más correcto suponer una “rigurosa” alusión a Vitruvio que una transgresión voluntaria del tratadista⁷ allí donde Gaudí asumió como módulo el radio de la columna en el imoscapo, pero en los canónicos 14 módulos de altura incluyó también el entablamento. Sin embargo, también según Lahuerta, se halla una mayor ortodoxia en la proporcionalidad vitruviana asignada al dórico en el capítulo III del libro IV si se toma la altura del arquitrabe, incluidas las gotas y la moldura, como módulo para determinar la vertical. De este modo, la columna, con su capitel, tiene exactamente 14 módulos; y el entablamento 3,5, si se excluye la cornisa⁸. En cambio, la relación entre las partes del entablamento, como ponen de manifiesto las mediciones de Bergós i Massó, no respetan las indicaciones ortodoxas.

Por lo tanto, la arcaización a la que se refiere Lahuerta se debe sustancialmente al hecho de haber aumentado casi un módulo el diámetro de la columna (1,30 m) sin tocar la altura (fuste de 6 m), además de haber reducido el número de acanaladuras de 20 a 12.

Si bien es cierto que las 12 acanaladuras alejan al fuste del modelo predominante y clásico, acercándolo al de los templos más antiguos de Siracusa o a la *tholos* de Delfos (16 acanaladuras), el tratamiento diferente del revestimiento en el tercio (aproximadamente) inferior parece conllevar solo un ligero engrosamiento de la éntasis, nacida quizás en Sicilia y artificio predilecto en época arcaica. En cambio, la parte inferior de mosaico de cerámica blanca con teselas irregulares, al fundirse con el pavimento de pequeñas baldosas regulares también blancas, aligeran la columnata que, desde dentro, crea la ilusión de que emerge del agua (figs. 6-7). Dicha percepción del espacio interno recuerda visualmente a la Cisterna Basílica de Yerebatan Sarayı en Estambul, construida por Constantino y ampliada por Justiniano, cuyas aguas alimentaban las reservas del palacio imperial (figs. 8a-b). La referencia a la cisterna no es arriesgada; es más, probablemente corresponde a la idea del proyectista. De hecho, las columnas de ladrillo revestidas, por encima del mosaico, de cemento imitando piedra⁹, tienen un núcleo hueco destinado a recoger el agua de la plaza situada encima y a encauzarla hacia una gran cisterna subterránea.

Por tanto, el carácter arcaico tantas veces recordado del dórico de Gaudí se manifiesta esencialmente en la columnata externa y, en particular, en el frente adelantado de la distribución planimétrica,

6. LAHUERTA 1992.

7. BOHIGAS 1973, p. 160. El autor retoma la posición expresada por Josep Maria Sostres en la conferencia *Interpretación actual de Gaudí* del 2 de diciembre de 1958 (SOSTRES 1983, p. 122) citado en LAHUERTA 1992, p. 144 y sig.

8. Según Lahuerta, se puede identificar más referencias a las recomendaciones vitruvianas en los pseudo modillones inclinados de Gaudí, y también en la interpretación naturalista de las gotas; ambos referencias a su origen constructivo al que se refiere Vitruvio en el segundo capítulo del libro IV.

9. FANTONE 1999; BUXADÉ RIBOT 2008.

formado por un rectángulo flanqueado, sobre el largo, por un trapecio isósceles. Tres columnas componen dicha avanzada, cuya marcada frontalidad queda acentuada por la columna central situada sobre el eje de simetría de la sala. Desde este punto de vista inferior se percibe la unión “dolorosa” del fuste con el suave equino, que posee un perfil hinchado y aplastado, sin hipotraquelio, es decir, el cuello de la columna trabajado junto al capitel (fig. 9). Es esta ausencia la que determina el efecto de penetración, sin intermediación, de los dos elementos.

Un carácter arcaico proveniente, por lo tanto, de la exageración de ciertas características, entre las que se encuentran también los ábacos de forma octagonal y los mútulos, triglifos y gotas interpretados de manera naturalista. Sin embargo, dichos elementos siguen obedeciendo al frontalismo del orden, dispuestos para reforzar los ejes centrales de las columnas. Ejes marcados aún más por las cabezas de león que sobresalen de la cornisa.

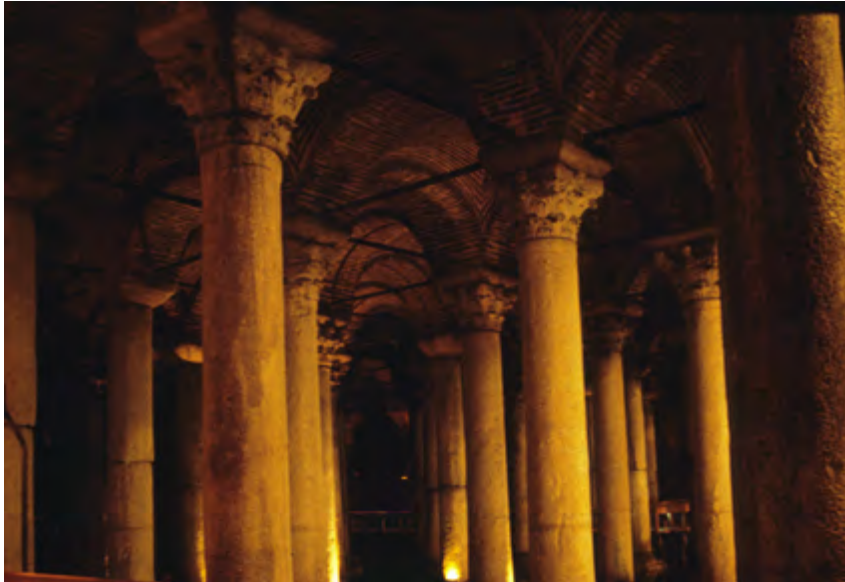
La misma cornisa, repetida en la altura contra toda regla modular, asume una doble función: por un lado, de terminación del entablamento por la evolución de una poligonal abierta con una fuerte acentuación plástica y de claroscuro; y por otro lado, de zócalo de un ático luminoso y de colores, que corresponde al asiento y respaldo posteriores que conforman el perímetro de la plataforma superior.

La doble escalinata de acceso a la sala y a la terraza intermedia que la rodea parece brotar de esa suerte de pronaos tricéfalo a cuyos pies se rompe (fig. 10). Una imagen de claro valor urbano que evoca las escenografías urbanas del barroco romano del siglo XVIII, como la célebre escalinata de Trinità dei Monti en Plaza de España (Francesco De Santis 1723-1728), pero aún más los dos santuarios del Portugal septentrional: Bom Jesus do Monte en los alrededores de Braga y Nossa Senhora dos Remédios en Lamego, construidos también el siglo XVIII y caracterizados por escalinatas-vía crucis decoradas de manera alegre e inmersas en sorprendentes escenarios naturales. La popular sacralidad y religiosidad de las escaleras portuguesas tiene sin embargo un antepasado nítido y mediterráneo que va desde las teatrales escalinatas de acceso al palacio de Minos en Cnosos (esta, sin embargo, con columnas), pasando por los propileos de Atenas, hasta los santuarios de la región del Lazio (Italia) de la última fase republicana, como el de Hércules Víctor en Tívoli y el de la diosa Fortuna Primigenia en Praenestre (Palestrina). De estos últimos en particular parece derivar, además del sistema de terrazas, el marcado carácter axial de la estructura y la frontalidad del pronaos de la sala hipóstila; elementos estos últimos de probable derivación helenística.

La matriz mediterránea y el helenismo de la ambientación, de la relación entre arquitectura y orografía del lugar, parece tener una conexión directa con una mayor atención hacia Grecia, que reapareció en España a principios del siglo XX, quizás siguiendo también la estela de las primeras olimpiadas de la edad moderna celebradas en Atenas en 1896. La referencia de Gaudí al clasicismo y



Figuras 6-7. Barcelona, Parque Güell. La sala interior hipóstila (de GÜELL 1991, pp. 100-101).



Figuras 8a-b. Estambul, la Cisterna Basílica de Yerebatan Sarayı construida por Constantino y ampliada por Justiniano, cuyas aguas alimentaban las reservas del palacio imperial (foto S. Ciranna).

a lo mediterráneo nace, presumiblemente, de la voluntad de reencontrar los orígenes de la identidad nacional de Cataluña¹⁰, con el objetivo de una reivindicación regionalista de autonomía política y social, que cuenta entre sus elementos unificadores el idioma catalán, el arte y la arquitectura de la región comprendida entre Valencia y Perpiñán.

No obstante, el llamamiento nacionalista no niega un posible reflejo, en las opciones estilísticas del orden gaudiniano, de las consideraciones sobre el arte griego que habían animado los debates, las excavaciones y la propaganda de arquitectos, arqueólogos y viajeros-investigadores entre finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX; en particular, de aquellas reflexiones que consideraban a la arquitectura griega apoyada por la gótica en la recíproca capacidad de síntesis entre estructura, construcción y forma arquitectónica. En ese sentido, sin insistir ulteriormente en la relevancia de la obra de Viollet-le-Duc¹¹, y en particular de los *Entretiens*¹², en la formación del maestro catalán, hay que recordar cómo el alumno más directo del francés, Joseph Eugène Anatole de Baudot, realizó en 1904 en París la iglesia de Saint-Jean de Montmartre, mientras, en 1899, se llevaron a impresión los dos volúmenes de la extraordinaria obra *Histoire de l'architecture* de Auguste Choisy, académico tecnócrata primero en la Ecole des Ponts et Chaussées y luego en el Polytechnique de París¹³. La *Histoire* de Choisy, fruto de un trabajo de casi 20 años de investigación y reelaboración de escritos precedentes, resulta el fruto maduro del último teórico del ideal griego-dórico que, sin embargo, confiaba solo a la nueva técnica del hormigón armado la posibilidad de fundir las dos grandes tradiciones de construcción de la cultura occidental¹⁴. Al contrario que Choisy, Gaudí afrontó sus experimentaciones recuperando las técnicas de construcción tradicionales, y aunque rompió con el organicismo mural de la arquitectura del Renacimiento, para trabajar en el sistema de sustentación de armazón, no intentó nunca unir los dos lenguajes principales de Occidente y del Mediterráneo (el gótico y el dórico).

El dórico de la sala hipóstila, por lo tanto, fue elegido por Gaudí por la capacidad de síntesis perfecta de estructura, forma y función¹⁵. La posición dominante de la sala, sobre una plataforma que se eleva sobre todo el parque, parece querer consagrar la perfección alcanzada, también a la luz del orden rústico superpuesto utilizado por Gaudí en los tres pórticos-viaductos del parque: el *pont* de Baix, del Mig y de Dalt. Otra referencia, esta, a los imponentes sistemas de soporte abovedados utilizados en

10. Ver también LAHUERTA 1992.

11. Ver entre otros PANE 1964; LAHUERTA 2002.

12. VIOLLET-LE-DUC 1863-1872.

13. CHOISY 1964.

14. Ver FRAMPTON 1999, en particular el capítulo 2, pp. 53-83.

15. Ver RUBIÓ I BELLVER 1913.



Figura 9. Barcelona, Parque Güell. La sala hipóstila (foto S. Ciranna).

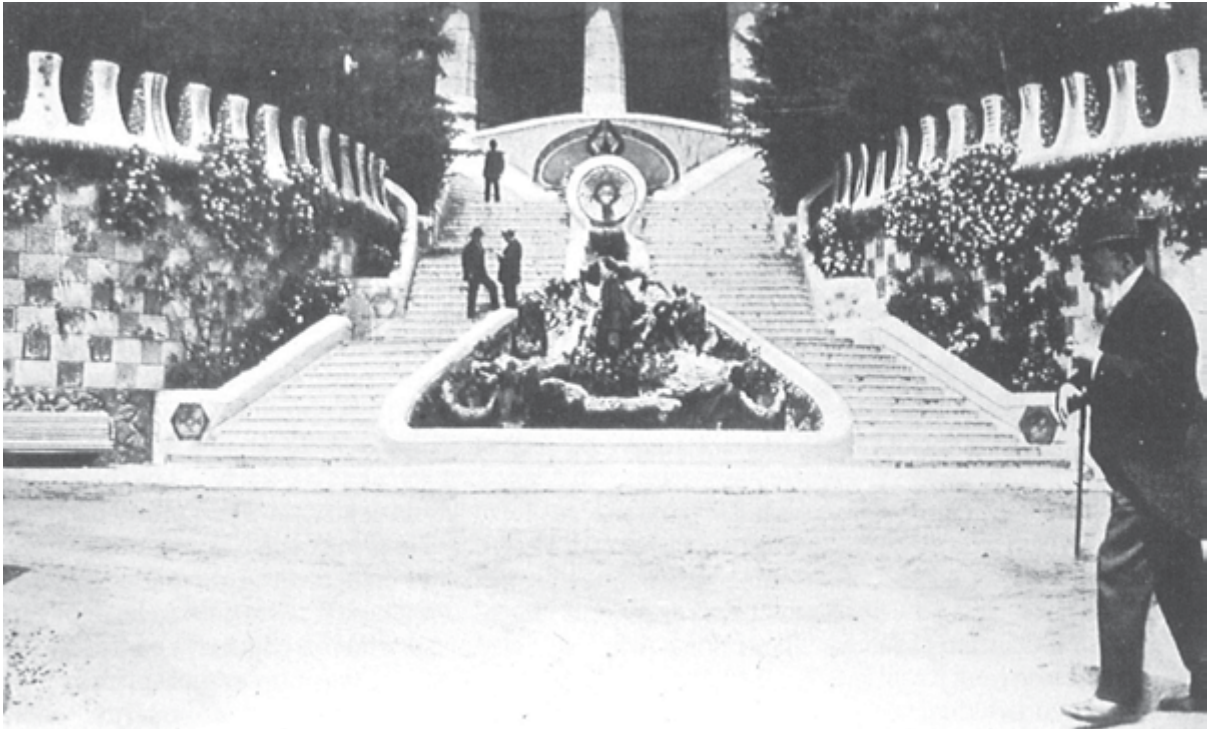


Figura 10. Barcelona, Parque Güell. La escala de acceso al pronao de la sala hipóstila (de LAHAUERTA 1992, p.167).

los santuarios de la región del Lazio, como el de Júpiter Anxur en Terracina y el antes mencionado de Hércules Víctor en Tívoli.

La solución griega del parque Güell representa, sin embargo, una excepción en el ámbito de una investigación arquitectónica fundada por el arquitecto catalán, en analogía con Anatole de Baudot¹⁶, y basada exclusivamente en la coherencia constructiva y formal de la arquitectura gótica.

Es posible, no obstante, encontrar una referencia a la columnata dórica del parque Güell en la fachada de la casa Milá i Camps, construida entre 1906 y 1910, no en vano durante los años de avance de las obras de la ciudad-jardín. La fachada, situada en la esquina de la manzana y cuyo valor urbano se debe a la posición privilegiada de bisagra de la red del Eixample de Barcelona, recuerda a la fachada dórica del mercado-teatro tanto en el perfil planimétrico como en el pseudo orden dórico gigante que marza el zócalo del edificio, cuyo entablamento está constituido por la progresión horizontal del pórtico del primer piso (fig. 11).

Al igual que en el pronaos de la sala hipóstila, la fachada de la Pedrera está reforzada en el lado corto principal y urbano de la quebrada, que es bisel de la manzana. Dicho pronaos coincide con el vestíbulo principal situado entre las dos entradas del edificio. Su mayor relevancia, atribuida al hecho de encontrarse en correspondencia con el cruce de calles, se debe figurativamente al eje de simetría que lo atraviesa y que determina la composición del sector superior de la fachada. El pronaos está marcado por dos columnas imponentes e inclinadas, también presentes en la otra entrada. Los dos elementos sustentantes están formados solo por un fuste y un esbozo de capitel sin base. Estos se extienden hacia el suelo como un fusto arbóreo.

La misma solución se da también en el segundo vestíbulo del edificio, pero a diferencia de este, en el principal la galería superior parece citar los componentes del entablamento: con un arquitrabe, una cornisa y un friso intermedio, en el que se alude a una colosal metopa diseñada por la perforación central encuadrada por columnas menores. El sistema parece retomar en términos gaudinianos la composición de la fachada del garaje Marboeuf en la calle Ponthieu 51 en París, realizado por Auguste Perret en 1905, y atribuible mejor a un sistema trilitico ortodoxo realizado en cemento armado.

La arquitectura de la Italia meridional e insular y, de manera más amplia, la de la cuenca mediterránea, han tenido un papel importante en la formación artística y profesional de los grandes intérpretes de la arquitectura clasicista y romántica europea: desde Johann Joachim Winckelmann a Karl Friedrich Schinkel o John Ruskin, y posteriormente, desde las primeras décadas del siglo XX, junto a Antoni Gaudí, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Adolf Loos y Le Corbusier.

16. Ver SCHOPFER 1902.



Figura 11. Barcelona, Casa Milà i Camps (de BERGÓS I MASSÓ 1999, p.232).

En estos “arquitectos-viajeros”, la búsqueda de los principios eternos de la arquitectura ha ido colocando el mito de la antigüedad clásica (griega en particular) en el marco de una atención más amplia en el clima, los materiales, la luz y los colores del paisaje mediterráneo.

El equilibrio o la simbiosis entre arquitectura y naturaleza, entre construcción, luz, espacio y atmósfera, forma parte integrante del clasicismo griego presente en la formación y la búsqueda de Gaudí, en particular en el orden dórico arcaizante adoptado en la sala hipóstila del Parque Güell en Barcelona. Una solución que enriquece el muestrario de fórmulas estilísticas, ejemplares y de autoridad que hunden sus raíces en el mundo grecorromano, pero que tuvieron una amplia y continua reinención a lo largo de los siglos, mucho después del Renacimiento y más allá de los territorios del Imperio. Un retorno a la riqueza de la herencia griega, cuyos cimientos comunes se basan en los órdenes arquitectónicos, entendidos como gramática de la Antigüedad, y en las proporciones, es decir, la armonía de las partes entre ellas y con el conjunto.

Aflora, no obstante, su pertenencia a una koiné lingüística de matriz helenística, de manera más importante en las soluciones gramaticales y compositivas de Gaudí, en particular en el pronao de la sala hipóstila dominante en la colina del Parque Güell; y, de otra forma, en la sustentación figurativa de la distribución planimétrica y compositiva de la fachada de la Pedrera. Una proveniencia de la que se reinterpretan los valores urbanos y de la que se aprecian la exaltación de las proporciones y de la monumentalidad de la arquitectura, la estructuración de los espacios a través de la axialidad y las vistas de perspectivas, la inclinación a un decorativismo y a un repertorio de formas y motivos extendidos a los elementos del orden arquitectónico.

Una reflexión sobre la relación entre arquitectura y orografía de los lugares que nos lleva al clasicismo mediterráneo, quizás por el deseo de situar allí el origen de la identidad nacional de Cataluña.

En la restante y rica producción arquitectónica de Gaudí, los elementos estructurales verticales del orden son los que permanecen en una composición marcada por una continuidad estructural de tipo gótico. El uso descontextualizado de estos elementos, cuyo significado queda anulado, recuerda a la reutilización paleocristiana o, aún más, al que se halla en las criptas de la Alta Edad Media. En ambos casos cada componente estructural asume un significado simbólico-funcional y el espacio se hace preponderante con respecto a una arquitectura concebida según reglas compositivas bidimensionales.

Bibliografia

- BASSEGODA I NONELL 1992 - J. BASSEGODA I NONELL, *La Pedrera de Gaudí*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona 1992.
- BASSEGODA I NONELL 1996 - J. BASSEGODA I NONELL, *L'estudi de Gaudí: selecció d'articles publicats a la revista Temple entre 1971 i 1994*, Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, Barcelona 1996.
- BASSEGODA I NONELL, GARCÍA GABARRÓ 1999 - J. BASSEGODA I NONELL, G. GARCÍA GABARRÓ, *La Catedral de Antoni Gaudí: estudio analítico de su obra*, Ed. UPC, Barcelona 1999.
- BERGÓS I MASSÓ 1999 - J. BERGÓS I MASSÓ, *Gaudí. L'uomo e l'opera*, con introducción de M.A. Crippa y con un texto de J. Bassegoda Nonell, Jaca Book, Milano 1999.
- BOHIGAS 1973 - O. BOHIGAS, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Lumen, Barcelona 1973.
- BRUSCHI 1992 - A. BRUSCHI, *L'antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, en J. GUILLAUME (éd.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Actas del congreso (Tours, 9-14 junio 1986), Picard, Paris 1992, pp. 11-57.
- BUXADÉ RIBOT 2008 - C. BUXADÉ RIBOT, *The columns of Gaudí*, en R. GARGIANI (éd.), *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Press polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2008, pp. 300-310.
- CARANDELL 1999 - J.M. CARANDELL, *Park Guell: l'utopia de Gaudí*, San Lluís, Triangle postals, Menorca 1999.
- CHOISY 1964 - A.F. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, 2 vol., E. Rouveyre, Paris 1964 (I ed., Paris 1899).
- CIRANNA 2003 - S. CIRANNA, *Il ruolo del «reimpiego» nella reinvenzione degli ordini rinascimentali*, en «Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro», 2003, 7, pp. 159-174.
- CURRELI 2010 - A. CURRELI, *La ciudad Guell: un fallimento di Gaudí?*, en «Città e Storia», 2010, 1, pp. 183-205.
- FANTONE 1999 - C.R. FANTONE, *Il mondo organico di Gaudí architetto costruttore*, Alinea, Firenze 1999.
- FRAMPTON 1999 - K. FRAMPTON, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999.
- GRAVAGNUOLO 1994 - B. GRAVAGNUOLO, *Il mito del Mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994.
- GÜELL 1991 - X. GÜELL, *Gaudí Guide*, Gustavo Gili, Barcelona 1991.
- HEREU 1987 - P. HEREU, *Vers una arquitectura nacional*, Edicions UPC, Barcelona 1987.
- LAHUERTA 1992 - J.J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí 1852-1926. Architettura, ideologia e politica*, Electa, Milano 1992.
- LAHUERTA 2002 - J.J. LAHUERTA (éd.), *Universo Gaudí*, Catálogo de la exposición (Barcelona, 15 octubre 2002 - 6 enero 2003), Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona 2002.
- MARTINEZ LAPENA 2002 - J.A. MARTINEZ LAPENA, *Park Guell*, Gili, Barcelona 2002.
- MERCADER 2002 - L. MERCADER (éd.), *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*, Ediciones El Acanalado, Barcelona 2002 (El Acanalado, 54).
- PANE 2005 - G. PANE, *Attualità di Antoni Gaudí*, Actas del congreso internacional (Napoli, 15-16 abril 2005), CLEAN, Napoli 2008.
- PANE 1964 - R. PANE, *Antoni Gaudí*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- PEDRET 2004 - C.R. PEDRET, *Tiempo de deriva: mappa psicogeografica della scuola di architettura del giovane Gaudí*, en G. BONACCORSO (éd.), *Dossier Gaudí: ricerche, proposte, riletture*, Servizio Editoriale Universitario, Pisa 2004, pp. 49-57.
- RUBÍO I BELLVER 1913 - J. RUBÍO I BELLVER, *Difficultats per a arribar a la síntesis arquitectonica*, en «Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña», Barcelona 1913, pp. 63-79.
- SCHOPFER 1902 - A.J. SCHOPFER, *A New French Method of Cement Construction*, en «Architectural Record», 1902, 12, pp. 271-278, 375-393.

SOSTRES 1983 - J.M. SOSTRES, *Interpretación actual de Gaudí*, en J.M. Sostres, *Opiniones sobre arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid 1983, p. 122.

THOENES 1980 - C. THOENES, "Spezie" e "ordine" di colonne nell'architettura di Brunelleschi, en *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Actas del congreso internacional (Firenze, 16-22 octubre 1977), 2 voll., Centro Di, Firenze 1980, II, pp. 459-469.

THOENES, GÜNTHER 1985 - C. THOENES, H. GÜNTHER, *Gli ordini architettonici rinascita o invenzione?*, en M. FAGIOLO (éd.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 261-310.

VAN HENSBERGEN 2001 - G. VAN HENSBERGEN, *Gaudí*, HarperCollins, London 2001.

VIOLLET-LE-DUC 1863-1872 - E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, 2 voll., A. Morel et C. ie Editeurs, Paris 1863-1872.

Historical buildings and contemporaneity in Europe. Operating scenarios, cultural perspectives and the role of restoration

Donatella Fiorani
donatella.fiorani@uniroma1.it

The conservation is born in Europe as an aware activity that deals with the preservation of heritage. As a product of a culture of élite – strictly connected with the knowledge of history and art – since the beginning it showed a clear transnational ambition. More recent studies insisted on the fact that incidental reasons – as social and economic influences – have actually exercised a great influence on the conservation praxis. But, if the relationship between restoration and social-economic conditioning is an important element to consider, nevertheless the analysis of the topic must be wider. The judgment on the heritage and the way to conserve it can not be flattened just on the identification of exterior reasons, without considering the material and figurative aspects which identify the specificity of historical architecture. The deduction of the present trends from the analysis of the buildings involves some prior choices about the evaluation criteria. In this article, these criteria will consider the figurative relationship between the new components and the pre-existing architectures and the attention to the diacronic identity of the historical building.

First of all, the intervention on the heritage reveals the way in which the man and the woman relate themselves to the past, the present, the future. Selection, descriptions and connections established among some representative interventions on existing architectures of this Millennium allow here to clarify goals and problems emerging from different approaches. This analysis want to understand the deep reason of the choices so to establish if we can still speak – beyond the various narratives – about a common european attitude toward conservation.



Architettura storica e contemporaneità in Europa. Scenari operativi, prospettive culturali e ruolo del restauro

Donatella Fiorani

Il restauro è nato in Europa come attività consapevolmente rivolta alla salvaguardia dell'architettura di valore storico-artistico. Come prodotto di una cultura d'élite, fortemente legata alla conoscenza della storia e dell'arte, esso ha avuto sin dall'inizio una chiara aspirazione transnazionale: protagonisti e idee hanno circolato liberamente, fra Otto e Novecento, valicando frontiere e orizzonti operativi diversi. La stretta relazione che, malgrado le separazioni linguistiche e nazionali, lega culturalmente gli stati ha portato Françoise Choay ad affermare che «in quanto invenzione europea il patrimonio storico deriva da una stessa mentalità in tutti i paesi d'Europa»¹.

Gli studi più recenti hanno però insistito sul ruolo esercitato dalle motivazioni contingenti, di natura sociale ed economica, nell'affermare la pratica conservativa². In altri termini, l'aspirazione culturale e idealistica che ha mosso la classe intellettuale europea, fra Otto e Novecento, non avrebbe potuto trasformarsi in quell'evento di vasta portata che è stato il "restauro dei monumenti" se non avesse avuto alle spalle un ampio consenso sociale. Tale consenso sarebbe stato veicolato dalla classe politica – con l'ausilio delle istituzioni statali, ma anche dei *Trusts* britannici, della *Heimatschutz* tedesca ecc. – inizialmente allo scopo di diffondere un senso comune d'appartenenza. Dopo avere in tal modo aiutato il consolidamento delle identità nazionali, una simile partecipazione avrebbe poi

1. CHOAY 1992 [1995], p. 23.

2. GLENDINNING 2013.

consentito, fra l'altro, il recupero delle distruzioni legate alle Grandi Guerre del XX secolo e lo sviluppo economico connesso al turismo degli ultimi quarant'anni.

Questa cifra interpretativa pragmatica rispecchia le logiche relativistiche attuali, ma non è priva di approssimazioni. Essa non spiega, ad esempio, perché l'interesse ottocentesco per gli "stili nazionali" si sia imposto a prescindere dell'andamento delle frontiere: basti pensare alla sollecitudine con cui il francese Fernand De Dartein promuoveva, nel XIX secolo, il restauro dei monumenti medievali comaschi o al coevo impegno per la tutela architettonica nel Lombardo-Veneto da parte del governo austroungarico³. Nazionalismo, necessità di rispecchiamento identitario e sfruttamento economico del turismo, inoltre, caratterizzano anche la realtà di paesi extraeuropei, dove però le pratiche di rifacimento e sostituzione hanno normalmente prevalso⁴.

Se, quindi, il rapporto fra architettura storica e condizionamenti socio-economici costituisce un fattore da non trascurare, anche per contenere certe derive ideologiche di natura storiografica o teoretica, andrebbe meglio valutata la direzione di questa "dipendenza". Se, cioè, l'attenzione conservativa sia stata prodotta da necessità empiriche di varia natura o se, piuttosto, il restauro architettonico risponda a una vocazione culturale specifica del vecchio continente, che trova di volta in volta strategie diverse per affermarsi. Nella prima ipotesi, la vicenda conservativa può essere letta come un qualsiasi fenomeno sociale e le componenti funzionali e simboliche che ruotano attorno al patrimonio assumono rilevanza prioritaria. Nella seconda riprendono consistenza quegli aspetti – di natura materiale, storica ed estetica – che hanno a lungo scandito la riflessione sul restauro.

Anche per il prevalere delle logiche relativistiche, che offrono facili giustificazioni ad ogni tipo di scelta, la restituzione di uno scenario europeo contemporaneo in qualche modo ordinato, in cui premesse teoriche condivise si rispecchino chiaramente negli esiti operativi, risulta piuttosto difficile⁵. L'inquadramento della questione nel contesto storico-architettonico dei singoli paesi ha già aiutato a individuare tendenze comuni all'interno di macro-aree geografiche⁶. Negli ultimi anni, però,

3. Vedi contributi in GUARISCO 2015.

4. Il superamento delle teorie "classiche" del restauro consisterebbe per alcuni nella preferenziale adozione degli strumenti della negoziazione, della discussione e sul consenso (MUÑOZ VIÑAS 2005). In realtà, l'insistenza sui temi della "narrazione", della comunicazione dei "significati" rimandano piuttosto alla visione tradizionale della conservazione in paesi extraeuropei come gli Stati Uniti, FIORANI 2013.

5. Il proliferare di atteggiamenti diversi è riscontrabile anche nel più ampio scenario internazionale, come dimostra indirettamente la grande quantità di documenti prodotti per indirizzare i restauri: 26 Carte del restauro, di cui 22 redatte dal 1981 ad oggi e 4 non preparate dall'ICOMOS, 14 dichiarazioni emanate fra il 1981 e oggi, senza considerare le periodiche risoluzioni dello stesso ICOMOS e le raccomandazioni dell'UNESCO.

6. Si è riconosciuta l'istituzione di una triplice polarità di atteggiamenti conservativi in Europa, maggiormente predisposti

l'intervento sulla preesistenza, un tempo argomento di nicchia, si è definitivamente consolidato come tema di condivisione "globale", modificando modalità e finalità del confronto fra paesi. Un'analisi del fenomeno può forse trovare oggi un più significativo riscontro guardando alle realizzazioni del millennio appena avviato.

Partire dalle architetture per dedurre le tendenze operative in atto comporta scelte a priori in merito ai criteri di riferimento. Se consideriamo le architetture innanzitutto come oggetti caratterizzati da forma e materia, i parametri di valutazione si dovranno riferire al rapporto figurativo istituito fra componenti innovative e preesistenza e all'approccio verso l'identità diacronica della fabbrica storica⁷. In quanto ai significati, le diverse chiavi interpretative possibili sottintendono tutte un'unica, coerente motivazione di fondo: l'intervento sulla preesistenza esplicita innanzitutto il modo in cui l'uomo e la donna si relazionano al tempo passato, presente e futuro. Nel selezionare, illustrare e mettere in relazione alcuni lavori rappresentativi condotti sulle preesistenze in questi ultimi anni, si cerca qui di chiarire finalità e problematiche che emergono nei diversi approcci. Questa anamnesi è rivolta alla comprensione delle scelte effettuate al fine di stabilire se si possa ancora parlare, al di là delle molteplici "narrazioni", di una comune mentalità europea nel restauro.

Riconfigurare il passato: progettare la preesistenza

Paradossalmente, la volontà di riconfigurare il passato tiene assieme versanti estremi e contrapposti della progettazione che si serve dell'esistente e della ricostruzione degli edifici storici scomparsi. Su questa linea operano, anche se in direzioni opposte, sia i cultori dell'innovazione, sia quelli della riproposizione di forme antiche: la preesistenza non viene conservata ma progettata. Nel primo approccio essa è considerata materiale da rielaborare, nel secondo riferimento immateriale. In entrambi i casi si guarda al passato per attribuirgli una veste: non vi è futuro, per esso, se non nella cifra soggettiva e immanente della reinvenzione.

Innovare l'esistente - Contrariamente a ciò che taluni progettisti del nuovo ritengono, non è l'innovazione di per sé a distinguere le proposte di progettazione dell'esistente da quelle di restauro, ma la collocazione del baricentro compositivo. Quando esso è disposto totalmente al di fuori dell'identità

al ripristino a est, più pragmatici e aperti all'intero spettro delle possibilità nel centro-nord continentale, più attenta ai valori di testimonianza materiale nell'Europa centro-meridionale, FIORANI 2007.

7. Per la medesima ragione si è scelto di non indicare i progettisti dei restauri citati, peraltro quasi sempre facilmente individuabili. Per necessità di sintesi nei riferimenti in nota sono stati privilegiate le fonti bibliografiche e si riportano solo alcuni dei siti web consultati.

architettonica della preesistenza, che pure è alla base dell'intervento, il progetto può prendere le due strade alternative dell'autorappresentazione e della musealizzazione.

L'innovazione del passato attraverso il riassorbimento delle testimonianze costruite all'interno di un nuovo progetto gode di una certa fortuna a ovest del continente, in specie se s'inserisce nello "spazio della dissolvenza", costituito dai siti archeologici e dalle rovine. Tettoie, volumi e passerelle per la protezione e la fruizione dei ruderi, prima perlopiù modulati sul conseguimento del minimo impatto materiale e visivo e sulla reversibilità, cercano di guadagnare oggi un'inedita autonomia espressiva⁸. La sistemazione della Praça Nova, presso il castello di São Jorge a Lisbona (2008-10) (fig. 1) è caratterizzata dalla disposizione di volumi parallelepipedi bianchi sospesi al di sopra delle creste murarie⁹. L'effetto di straniamento istituito fra innesto e preesistenza, accentuato dall'illuminazione notturna, ha partecipato al successo dell'opera, simile, per ispirazione ed esito figurativo, al precedente e meno noto intervento per la protezione dei resti della cosiddetta "Stazione-Z" (fig. 2) nel campo di concentramento di Sachsenhausen, in Germania (2004-05)¹⁰. Ma se l'esigenza di protezione delle rovine e una generica corrispondenza volumetrica con gli edifici scomparsi motivano entrambe le proposte, nella prima la nuova corporeità inserita nel sito, elaborata dall'aggiornamento e dalla reinterpretazione di modelli tradizionali locali¹¹, riduce a sfondo l'evidenza archeologica.

L'esigenza di focalizzare l'attenzione ricorre talvolta nei siti archeologici immersi in contesti rurali, come chiaramente visibile nella villa romana di Brederis presso Rankweil, in Austria (2002-08), dove una piccola torre in Cor-Ten e vetro, un setto e una piattaforma sempre in metallo diventano i nuovi *landmarks* di un ambito residuale¹². Più che testimone della storia, la preesistenza è qui considerata una componente modellabile in relazione al paesaggio.

Un procedimento inverso a quello, centrifugo, che fa della rovina il perno della riconfigurazione paesaggistica, lavorando sulle possibili interrelazioni alla grande scala, è quello, centripeto, legato

8. Si confrontino ad esempio le tensostrutture o le tettoie curve in metallo o legno lamellare, egemoni nell'ultimo quarto del secolo scorso, con la copertura in ferro e policarbonato al di sopra dell'*insula* romana "El Molinete" a Cartagena (2008-2011); CÁNOVAS MARURI 2013.

9. Il progetto utilizza il Cor-Ten per configurare scale, parapetti e dispositivi didattici e per proteggere alcuni resti; solo i volumi al di sopra delle case islamiche di X-XI secolo sono composti da una struttura metallica rivestita con pannelli di fibrocemento. Essi appaiono tagliati da semplici vani d'ingresso e distaccati dai muri antichi da un'asola continua (CARRILHO DA GRAÇA 2013).

10. http://www.baunetzwissen.de/objektartikel/Flachdach_Gedenkstaette-quot-Station-Z-quot-in-Sachsenhausen_70942.html.

11. Si vedano le assonanze formali, orientate alla riscrittura della tradizione mediterranea, perseguita dal medesimo progettista, fra le case Candeias a Évora, la chiesa di San Antonio a Portalegre e i nuovi elementi nel sito archeologico di Lisbona.

12. http://www.laterns.at/rankweil/medien/pdf-dateien/kultur/zeitleiste_roemervilla.pdf; <http://www.dezeen.com/2013/11/25/rusty-steel-tower-over-roman-ruins-marte-marte-architects/>.



Figura 1. Sistemazione dell'area archeologica della Praça Nova, presso il Castello di São Jorge a Lisbona (foto M. Pretelli).

Nella pagina seguente, figura 2. Protezione dei resti della cosiddetta "Stazione-Z" nel campo di concentramento di Sachsenhausen, vicino a Berlino (foto D. Fiorani).



alla creazione di nuovi contenitori. I resti antichi vengono qui assimilati a reperti da esporre in musei. L'architettura del passato, con la sua spazialità, i tracciati planimetrici, la tettonica delle componenti, è irreversibilmente persa e i frammenti residui, le preziose decorazioni, gli elementi costruttivi, le puntuali evidenze stratigrafiche diventano reperti da esporre, proteggere e illustrare didatticamente all'interno di "bacheche" architettoniche. Queste ultime, del tutto autonome figurativamente, si relazionano alla preesistenza nel disegno dei percorsi di visita ed, eventualmente, per i vincoli costruttivi e strutturali da essa imposti. Si tratta di una modalità non nuova, che salda la progettazione architettonica all'allestimento museografico, le cui più recenti riproposizioni (fig. 3)¹³ reinterpretano modalità d'intervento collaudate e si connettono al tema, ancora per molti versi da esplorare, della fruizione degli spazi ipogei urbani.

L'autonomia figurativa di queste opere si legittima sostanzialmente nel distacco e nella pratica solo additiva dell'innovazione progettuale, così da permettere la massima conservazione dell'esistente. Tale ventaglio di possibilità diviene sensibilmente più ampio quando dal rudere si passa alle architetture ancora integre, ambito nel quale, però, alla pratica distintiva dell'addizione si affianca quella distruttiva della sottrazione.

Il "Bunker 599", un tozzo solido in calcestruzzo realizzato nel corso della Seconda guerra mondiale lungo linea difensiva olandese, costituisce il fulcro di un progetto di sistemazione paesaggistica (*New Dutch Waterline*, 2010). Una resezione assiale, enfatizzata dall'accurata levigatura delle superfici che contrasta con la ruvidezza della struttura originaria, ha consentito la sistemazione d'una scala centrale, allungata verso il nulla con una passerella sull'acqua¹⁴.

Se nel progetto su un bunker l'istanza conservativa può ragionevolmente essere subordinata alle logiche d'armonizzazione e riammagliatura del paesaggio, più controverso appare il giudizio su interventi analoghi effettuati su edifici storici completi e ancora conservati nel loro palinsesto costruttivo.

In questo senso, la trasformazione della centrale del Mediodía a Madrid (2001-07)¹⁵ (fig. 4) costituisce al tempo stesso un'icona della progettazione contemporanea e un clamoroso esempio di devastazione d'un edificio vincolato. La centrale elettrica tardo-ottocentesca, costituita da due corpi in laterizio affiancati fra loro e coperti con tetti a falda, è stata completamente ricostruita all'interno per consentire l'inserimento del centro culturale Caixa Forum (fig. 5) (la trasformazione del nome

13. Si ricordano, fra le altre, in Italia: le architetture costruite presso la *domus* del Chirurgo a Rimini, 2001-07, e la *domus* dell'Ortaglia a Brescia, 2003-04; in Inghilterra: l'Hypocaust Building a Saint Alban, 2004; in Germania: il museo di Santa Kolumba a Colonia, 2003-07; in Spagna: la protezione della villa romana La Olmeda a Palencia, 2009. Per approfondimenti: DAL BUONO 2008; PAREDES PEDROSA 2013; per una rassegna più ampia: RANELLUCCI 2015.

14. VERSCHUURE-STUIP 2016.

15. MAGLICA 2010.



Figura 3. Struttura per la protezione e la musealizzazione della villa romana La Olmeda a Palencia (da <http://pedrosadelavega.es/index.php/turismo/villa-romana-de-la-olmeda/>).

dell'edificio ribadisce spesso l'irreversibile mutazione fisica da questi subita). All'esterno, inoltre, la fabbrica appare oggi isolata dal terreno, per effetto di un alto taglio orizzontale che si sostituisce al basamento, e sovrelevata considerevolmente con un volume metallico dal profilo sommitale irregolare.

Interventi simili sono diffusi anche in Portogallo, promossi dal trasferimento di modalità progettuali messe a punto da una brillante scuola d'architettura e non ulteriormente mediate¹⁶.

L'autorappresentazione risponde a un metodo progettuale alieno dalla cultura europea del restauro degli ultimi due secoli e che potrebbe definirsi "paratattico": l'architetto vi partecipa limitatamente all'apporto che fornisce sul piano creativo e alle sue competenze eventualmente si sommano, senza necessariamente cercare una sintesi interpretativa, con quelle, subordinate, di storici, archeologici, strutturisti, impiantisti, restauratori delle superfici ecc. La progettazione non guarda all'esistente attraverso la trama dei nessi conoscitivi istituiti ma, come stimolo poetico: in tale contesto appare ancora più esplicito il trattamento imposto all'Arsenale tardo-ottocentesco di Dresda (fig. 6), fra i pochi edifici storici scampati alla distruzione della città tedesca, profondamente inciso e modificato dall'inserimento di un'enorme "scheggia" d'autore in ferro e vetro (2011)¹⁷.

Si gioca forse su questa diversità di orizzonte progettuale l'ultima ed estrema contrapposizione sul solco della dualità sancita dalle Carte di Atene nei primi anni trenta del secolo scorso: quella sul Restauro dei monumenti e quella sulla Città funzionale (meglio conosciuta come Carta del CIAM)¹⁸. La prima affermava la prioritaria istanza della conservazione cui la progettazione doveva integralmente subordinarsi, la seconda la necessità d'innovare anche a discapito delle preesistenze non monumentali. Se la risposta, a quasi un secolo di distanza, sia costituita dalla rottura definitiva – a favore di una o dell'altra posizione – o dalla saldatura fra i due fronti, così da integrare le rispettive carenze, non è ancora chiaro. Di certo, l'indifferenza per il lavoro svolto nei filoni operativi che si riconoscono nei due versanti culturali, esibita da certi progettisti internazionali e da recenti editoriali italiani¹⁹ o implicitamente reiterata in alcuni saggi dedicati al restauro in architettura, non aiuta a perseguire l'obiettivo che appare più ragionevole.

16. Le proposte possono quindi spingersi fino alla sostituzione e all'inglobamento d'interi porzioni architettoniche, come per il teatro Thalia di Lisbona (2008-12) e il palazzo Episcopale di Coimbra, ora Museo Machado de Castro (2004-12); esse si accompagnano a trattamenti cromatici e dei rivestimenti che rifuggono ogni traccia d'invecchiamento o reinterpretano la tradizione locale, come nel convento, ora albergo, das Bernardas a Tavira (2010-13). Si vedano rispettivamente: Cocco, GIANNATTASIO 2016; ANGELILLO 2007; ESPOSITO, LEONI 2012.

17. <http://www.dezeen.com/2011/09/29/dresden-museum-of-military-history-by-daniel-libeskind>.

18. Vedi in proposito HASPEL 2010.

19. Ci si riferisce, in particolare, ad alcuni recenti numeri di «Casabella» e «Rassegna dell'Architettura».



Figura 4. Veduta della Central Eléctrica de Mediodía a Madrid prima dell'intervento di trasformazione (http://www.aq.upm.es/historiaetsam/ETSAM/directores3/lopez_otero.html).



Figura 5. Veduta del Caixa Forum di Madrid (<http://www.verticalgardenpatrickblanc.com/node/1414>).

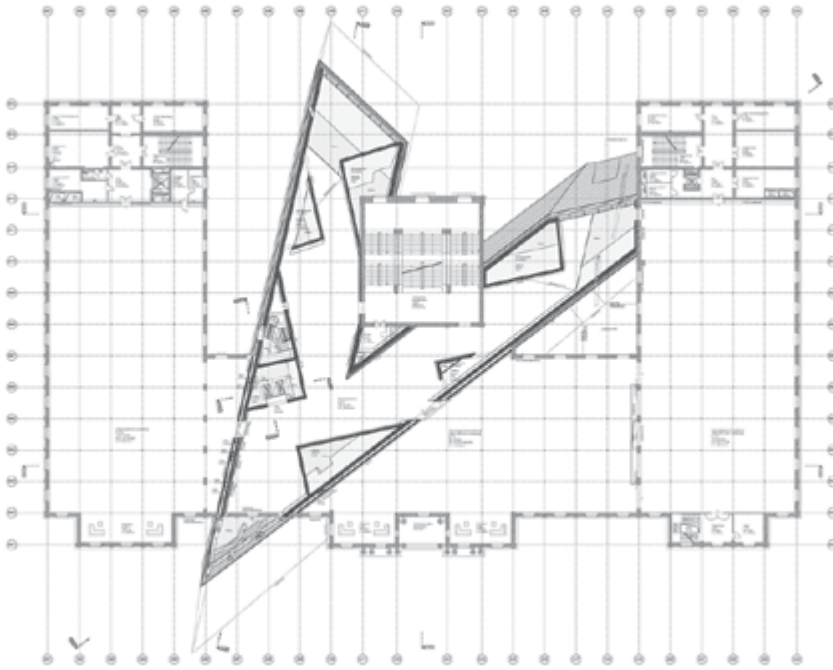


Figure 6a-b. Pianta e vista del Museo di storia militare a Dresda (<http://www.dezeen.com/2011/09/29/dresden-museum-of-military-history-by-daniel-libeskind/>).

Ricostruire l'inesistente - Confinata al margine del restauro anche in epoche di grandi riedificazioni, come nel secondo dopoguerra, ribadite comunque occasionalmente, pure come forme d'investimento turistico, fino allo scorcio del secolo scorso²⁰, le ricostruzioni continuano in vari paesi europei, con intensità e motivazioni diverse. Se ad occidente i rifacimenti ricorrono perlopiù in presenza di catastrofi improvvise, come incendi (per gli edifici del nord costruiti con largo impiego di legno), guerre (per i monumenti dell'ex Jugoslavia) e terremoti (per le diverse fabbriche del Mediterraneo), una forte pulsione ricostruttiva prevale ancora nell'Europa orientale, essendo la ricostruzione di edifici da tempo scomparsi un obiettivo sostenuto anche da una certa propaganda politica.

I due scenari, condizionati dalla diversa vicinanza temporale fra perdita e rifacimento e, di conseguenza, dalla differente disponibilità di documentazione e reperti, hanno dato luogo ad approcci distinti, il primo ancora in qualche modo legato al mondo del restauro, per l'importanza assegnata allo studio conoscitivo e i nessi istituiti con il progetto, il secondo ormai pressoché autonomo.

L'appena avviata opera di recupero di un'ala della Glasgow School of Art sembra indirizzarsi in continuità, almeno per quanto riguarda la ricostituzione della celebre biblioteca di Mackintosh (fig. 7), con altri interventi inglesi sollecitati dagli incendi²¹. Il recupero dei frammenti scampati alla distruzione viene in questo caso ancora associato alla riproposizione meticolosa (che alcuni non esitano a definire "autentica", in quanto accuratamente prodotta²²) delle strutture e dei decori perduti, come anche nel restauro del castello di Lunéville, in Lorena, Francia, distrutto da un incendio nel 2003 e in corso di restauro dal 2005. Il comune intento di cancellare le tracce belliche ha motivato gli interventi dei paesi dell'ex Jugoslavia che, nell'arco di un ventennio, hanno ripristinato parte del proprio patrimonio, pesantemente danneggiato, con rifacimenti di pareti, coperture, solai e, soprattutto, con la riproposizione di nuovi intonaci sugli scheletri murari rimasti²³.

In Polonia, una lunga tradizione tecnica e di studio e il coinvolgimento popolare veicolano ancora la ricostruzione di edifici: un acceso dibattito aperto spinge per la ricostruzione della parrocchiale di

20. Si ricordano il clamore sollevato dal rifacimento del teatro Globe a Londra (1987-97) e la novità al tempo costituita dal cantiere di archeologia sperimentale del castello di Guédelon in Francia (1997-).

21. Ripristini successivi ad incendi sono stati condotti solo in Inghilterra e negli ultimi decenni, nella cattedrale di York (1984-88), nella Uppark House (1989-95), nel castello di Windsor (1994-97). Per seguire le vicende della ricostruzione della Glasgow School of Art vedi <http://www.gsa.ac.uk/mackintosh-restoration/>.

22. WARREN 2015.

23. Si ricordano i nuovi intonaci e la nuova veste del castello di Elz a Vukovar, in Croazia e sui fronti lapidei del Patriarcato serbo di Peć in Kosovo, così come i muri ricomposti attorno al ricostruito ponte di Mostar, in Bosnia (LALOŠEVIĆ, ŠPIKIĆ, BLAGOJEVIĆ 2015).





Nella pagina precedente, figura 7. Veduta di un frammento combusto della Mackintosh School of Art a Glasgow. L'incendio del maggio 2014 ha distrutto la biblioteca e i suoi arredi in legno, del 1909. I restauri avviati nel 2016 prevedono fra l'altro la restituzione dell'assetto originario della biblioteca e l'inserimento di nuovi impianti (foto S.F. Musso).

Figura 8. Veduta del cortile interno del castello di Potsdam, ricostruito fra il 2011 e il 2016 (foto D. Fiorani).



Figura 9. Cantiere di ricostruzione dello Schloss a Berlino. Il dettaglio mostra la fase di rivestimento in pietra e mattoni della struttura portante in cemento armato (foto D. Fiorani, agosto 2016).

Lublin, distrutta due secoli fa, mentre molte fabbriche storiche urbane, come nei centri di Varsavia o Breslavia, sono state riconfigurate utilizzando finiture e cromie che ripropongono i modelli scomparsi.

In alcune città della Russia e della Germania, nonché in altri paesi un tempo appartenenti alla sfera d'influenza sovietica, la sfida offerta dal cambiamento politico di circa un quarto di secolo fa è stata risolta sul piano del facile consenso e dell'ottimizzazione degli investimenti.

Se negli scorsi anni Novanta gli studiosi russi potevano ancora valutare l'esito operativo sulla base della maggiore o minore fedeltà all'originale scomparso²⁴, a partire dallo scorcio del secolo, forse proprio dalla realizzazione della chiesa moscovita del Cristo Salvatore, la modifica degli spazi e delle tecniche originarie sembra essersi autolegittimata con l'evidenza delle corpose volumetrie, il prestigio della posizione urbana e l'urgenza dell'uso²⁵.

Dall'inizio del secolo, numerosi edifici monumentali o brani di città sono stati riedificati, in Germania a Dresda, Potsdam (fig. 8), Francoforte, con l'impiego di poche murature e abbondanti setti di cemento armato rivestiti. Le fabbriche ricostruite sono perlopiù mimetizzate all'esterno dalla sovrapposizione di cortine in mattoni, intonaco e stucco ed esibiti all'interno di cortili e negli spazi privati. Il costruendo Schloss Hohenzollern nella Museuminsel di Berlino, invece, presenta su tre dei quattro fronti l'imitazione delle facciate prussiane distrutte, mentre il quarto, a est, rivela la natura moderna dell'"Humboldt Forum" (figg. 9-10). Si tratta di una soluzione ibrida, che ha sollecitato diverse critiche e l'accusa di architettura "ideologica" e "passatista"²⁶ ma che ben rappresenta il legame profondo istituito dalle due strade, apparentemente contrapposte, della progettazione e della reinvenzione dell'esistente.

I due approcci s'incontrano anche nell'apparentemente più semplice pratica della sostituzione degli intonaci e delle tinte. Questa può infatti essere orientata, specie nei fronti esterni dei centri storici, alla riproposizione di modelli passati, oppure rappresentarsi in un distillato di forme pure, così da conferire all'edificio esistente il carattere di un'accentuata, seppur minimalista, modernità, come efficacemente dimostra l'intervento condotto sulla Moritzkirche ad Augusta (2008-13)²⁷ (fig. 11).

Per coloro che perseguono la riconfigurazione del passato, la questione dell'architettura storica sembra semplicemente spostarsi dal campo del restauro a quello della selezione d'un linguaggio

24. Un inquadramento generale del tema della ricostruzione è in JOKILEHTO 2015. Un'aspra critica alle scelte ricostruttive (e demolitive) operate in Russia, specie nella capitale, è in DUSKINA 2005.

25. La riproposizione in forme rinascimentali e strutture in cemento armato, del palazzo del Granduca a Vilnius, in Lituania (2002-09), scomparso da due secoli, costituisce uno degli interventi recenti più impegnativi condotti nei paesi baltici e nell'intera regione orientale.

26. Sul problematico rapporto fra simbolizzazione politica e configurazione architettonica a Berlino, rivolto stavolta contro le eccessive contrapposizioni fra preesistenza e aggiunta, si rimanda a HASPEL 2010.

27. http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/12/09/john_pawson_moritzkirche.html.



Figura 10. Veduta del cantiere di ricostruzione dello Schloss a Berlino, in corrispondenza della testata orientale “contemporanea” (foto D. Fiorani, agosto 2016).

espressivo. Questo potrà essere indifferentemente utilizzato per occultare e sostituire le strutture autentiche conservate o per “rivestire” fabbriche del tutto o in parte nuove dal punto di vista costruttivo e funzionale.

Il passato non ha più nulla da dire o da trasmettere, va solo nuovamente immaginato.

Gestire il presente: progettare la funzione

Un ulteriore argomento che si è imposto all’attenzione allargata dell’Europa è costituito dalla funzione delle architetture storiche dismesse, in particolare le chiese, progressivamente chiuse al culto, le costruzioni rurali e le fabbriche, divenute improduttive, ma anche i centri storici minori, soprattutto montani, in abbandono.

A lungo rimasta ai margini della discussione sul restauro, perché considerata esclusivamente come componente subordinata alle esigenze conservative, la questione dell’uso condiziona sempre più fortemente le scelte di committenti e operatori, anche sulla scia del successo dei temi della sostenibilità economica ed ecologica del pianeta.

La logica della rifunzionalizzazione è così trascinata dal campo tradizionale del recupero, perlopiù rivolto all’edilizia minore e più recente, a quello del restauro dell’architettura storica, coinvolgendo monumenti e siti archeologici, come nella controversa ricostruzione dell’anfiteatro romano di Frejus (avviata nel 2009 e ancora non del tutto ultimata) con nuove strutture in cemento armato innestate sui resti murari²⁸.

Fra le diverse funzioni, quelle legate al turismo appaiono le più pervasive: quest’ultimo costituisce infatti una delle poche attività produttive non esportabili dall’Europa nel mondo globalizzato e costringe pertanto allo sfruttamento sempre più intenso del patrimonio storico.

La funzione come obiettivo - Lo strumento che, in particolare, i paesi centroeuropei si sono dati per risolvere il problema della rifunzionalizzazione è il cosiddetto *adaptive reuse*²⁹. Questo trasforma l’orientamento progettuale sulla preesistenza in un’attitudine di carattere pragmatico, che cerca di contemperare la conservazione della fabbrica con l’aggiunta di nuove componenti funzionali, materialmente distinte ma figurativamente anche molto invasive. L’*adaptive reuse* non nasce da specifiche esigenze di carattere figurativo, piuttosto si configura allo scopo di facilitare l’uso dell’edificio attraverso la sovrapposizione di elementi nuovi, concepiti come una sorta di

28. JOURDAN 2013; FLAVIGNY 2013.

29. Sul tema dell’*adaptive reuse* vedi FIORANI 2017.



Figura 11. Moritzkirche ad Augusta, in Germania: veduta della chiesa rispettivamente nel 1714, nel 1944, nel 1946, nel 2007 e nel 2016. La chiesa medievale, privata della copertura e dei rivestimenti dai bombardamenti, è stata ricomposta nel dopoguerra con la ricostruzione delle volte e il rifacimento delle finiture. Il nuovo recente rifacimento degli intonaci e delle tinte ha particolarmente accentuato l'essenzialità dei volumi, esaltati nella loro purezza dalla disposizione di un intonaco bianco liscissimo (<http://www.moritzkirche.de/kirche-st-moritz>).

macro-arredo. Tale modalità è nella sostanza indifferente alla spazialità della preesistenza, la quale partecipa come sfondo alla sorpresa, anche irriverente, generata dal contrasto degli accostamenti. Diverse chiese si sono così riempite di passerelle e scaffalature per librerie³⁰, soppalchi per ristoranti³¹ o, ancora, cavee di teatro³². Il fenomeno ricorre anche in altre tipologie di fabbriche dismesse, come stazioni, edifici produttivi, cinema e teatri storici, ma anche palazzi per uffici e residenze (fig. 12). In alcuni casi, le proposte di *adaptive reuse* determinano l'inserimento di nuovi corpi figurativamente autonomi, distaccati dalle pareti e gravitanti in uno spazio ancora riconoscibile, anche se non del tutto visibile (fig. 13)³³.

Soprattutto quando l'esigenza funzionale si manifesta attraverso l'estrusione di volumi le differenze con la progettazione dell'esistente sopra descritta si assottigliano. Il lavoro per accostamento di elementi singoli e ben distinti consente però comunque di riconoscere e, in genere, conservare maggiormente forma e materia della preesistenza³⁴. La chiara connotazione funzionale degli innesti, perlopiù costituiti da volumi puri o comunque espliciti della loro componente funzionale, il rapporto, talvolta anche quantitativo, stabilito fra aggiunte e costruzione storica, il rispetto per il dato materiale, espresso in genere dalla predilezione per soluzioni reversibili e distintive rendono quindi l'*adaptive reuse* una sorta di strada *soft* della progettazione innovativa, più intenta a risolvere i problemi del quotidiano che a rimodellare la storia.

La valorizzazione da mezzo a fine - La valorizzazione come fine ha prodotto due conseguenze significative nelle architetture storiche europee, da una parte sollecitando l'uso – permanente o temporaneo – del bene, con esiti che riconducono alle pratiche sopra illustrate dell'*adaptive reuse*, dall'altra promuovendo la realizzazione di forme effimere che si relazionano alle preesistenze³⁵.

30. Si ricordano i casi di Saint-Germain-la-Blance-Herbe, abbazia d'Ardenne, in Normandia, Francia, 2000-04; Dominicanerker a Maastricht, Olanda, 2006-08, 2010; St Mary a Rush, Irlanda, 2010; Broerenkerk a Zwolle, Olanda 2013 (vedi DECARIS, GOVEN 2013; PLEVOETS 2009).

31. Come nel complesso di Kruisheren a Maastricht, 2006, PLEVOETS 2009.

32. Fra gli altri, il monastero di Ptuj, in Slovenia (2013): <http://www.archdaily.com/431421/ptuj-performance-center-enota>.

33. Vedi la chiesa di San Ponziano a Lucca, 2005-07 (<https://divisare.com/projects/174617-sda-stefano-dini-architetti-biblioteca-imt-lucca>); la cappella di Las Jerónimas di Brihuega, in Spagna, 2009-12 (<http://www.ondiseno.com/proyecto.php?id=2105>); il palazzo della Camera di Commercio di Amburgo, 2003-07 (<http://www.archdaily.com/41966/haus-im-haus-behnisch-architekten>).

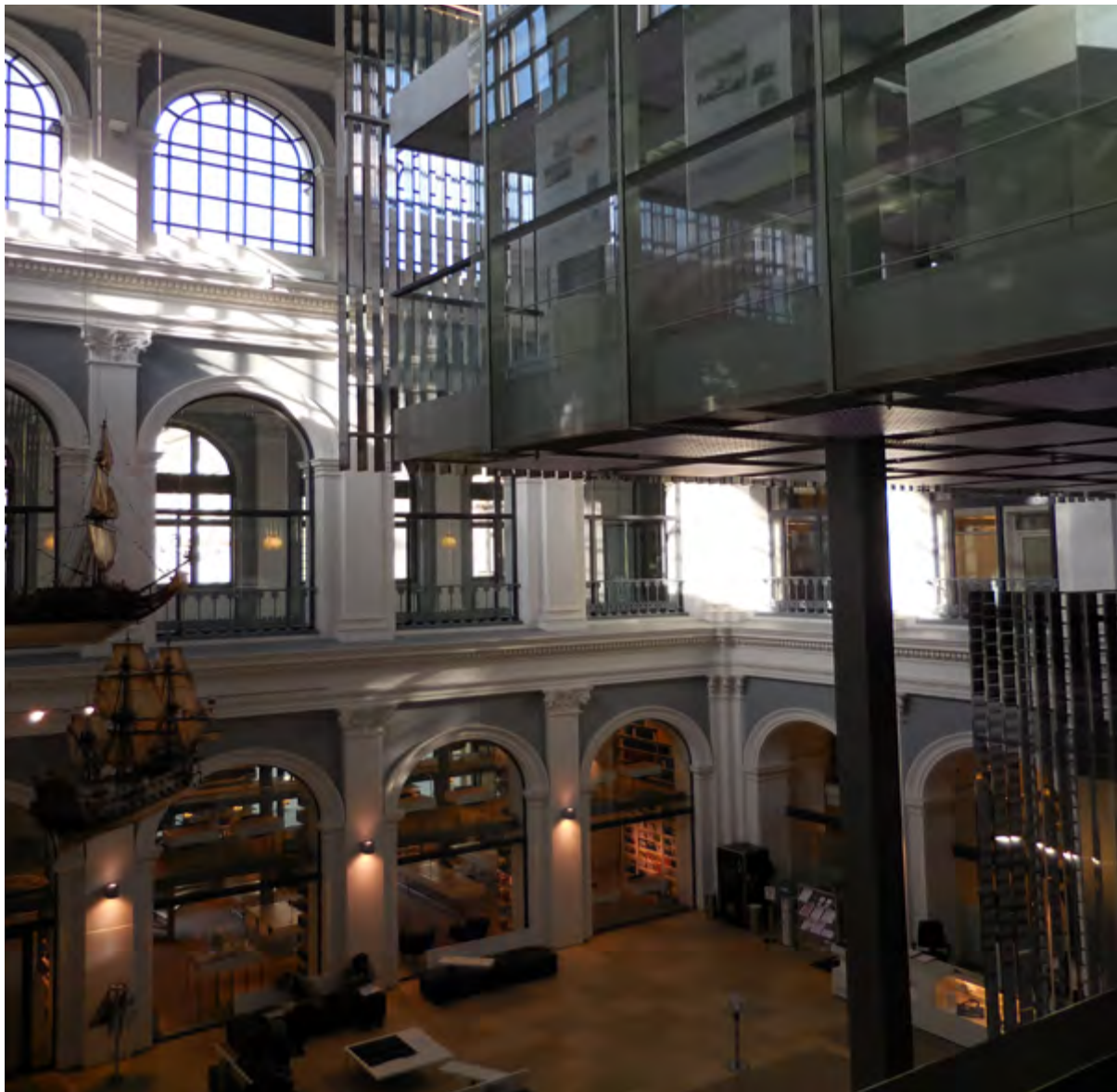
34. Si considerino ad esempio la scala semitrasparente che copre parte della facciata e deflagra all'interno della chiesa Sant Francesc de Santpedor a Barcelona, 2003-12; il parallelepipedo in Cor-Ten inserito nei varchi lacunosi del complesso ottocentesco delle saline di Salins-le-Bains, in Franca Contea, 2006-14, il grande volume in ferro e vetro che sormonta un'ala claustrale del convento dei Penitenti di Louviers, Eure, in Normandia, 2012, per consentire l'inserimento di una scuola di musica (<https://www.dezeen.com/2012/07/26/convent-de-sant-francesc-by-david-closes/>; MIGNEREY 2013; https://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_3436).

35. La valorizzazione, naturalmente, determina importanti conseguenze sul piano gestionale, condizionando la priorità



Figura 12. Interno della chiesa dei Domenicani (Dominikanerkerk, definita anche, commercialmente, Selexyz-Domincan, dal nome della libreria che ospita) a Maastricht (foto D. Fiorani).

Nella pagina a fianco, figura 13. 'Haus im Haus': inserimento di un nuovo spazio per uffici all'interno di una delle due sale del palazzo della Camera di Commercio di Amburgo (foto D. Fiorani).



In quest'ultima prospettiva si osserva come le proposte di ricostruzione "leggera", parziale o totale, dell'architettura, un tempo affidata ad apparati scenografici di diversa natura e finalità, oggi viene sempre più demandata al campo del virtuale. L'immaterialità dell'innovazione tecnologica consente infatti di contenere l'invasività e le eventuali conseguenze negative sul piano conservativo prefigurabili per altri tipi d'installazione, anche recenti³⁶.

I sistemi di video-mapping e realtà aumentata, introdotti a partire dagli scorsi anni novanta e sempre più potenziati dal punto di vista tecnologico, vengono utilizzati in tutta Europa come forme di espressione artistica, modalità d'intrattenimento o strumento per veicolare messaggi di diversa natura. Negli ultimi anni, soprattutto in Francia, Italia e Spagna, essi sono stati indirizzati al soddisfacimento d'intenti divulgativi per il turismo, proponendo la visualizzazione di ambienti altrimenti inaccessibili, la corretta identificazione e la spiegazione del palinsesto costruttivo di fabbriche storiche, la restituzione temporanea delle componenti mancanti, degli apparati decorativi, delle finiture e dei cromatismi scomparsi³⁷.

L'efficacia e la totale reversibilità delle proiezioni stanno favorendo l'impiego diffuso di queste tecniche, che si trovano sempre più a coniugare finalità comunicative (per la comprensione del palinsesto costruito) e d'integrazione visiva. Talvolta il sistema fornisce risposte a questioni a lungo discusse: la "restituzione" virtuale degli affreschi della chiesa di Sant Climent de Taüll (2014) (fig. 14), ad esempio, ha attenuato il problema costituito dagli stacchi di dipinti effettuati nel XX secolo in diverse chiese medievali catalane³⁸. In alcuni contesti, il possibile condizionamento fra restauro "materiale" e "immateriale" si è chiaramente palesato, come nelle *domus* di palazzo Valentini a Roma (2006-10), dove alcune integrazioni dei pavimenti romani non appaiono finalizzate tanto alla necessità di ricomporre visivamente l'originario tracciato decorativo quanto alla realizzazione di piani adeguati alle proiezioni di un'immagine perfettamente compiuta³⁹.

degli interventi, direzionando finanziamenti e, purtroppo, anche sottraendo investimenti alle operazioni conservative necessarie, come oggi in Italia.

36. Come per la *maquette* in rete metallica sistemata a inglobare i resti della basilica paleocristiana di Siponto in Italia (2016).

37. Fra le prime restituzioni dei colori originali sulle superfici architettoniche vi sono le simulazioni francesi (cattedrale di Amiens, 2003) e italiane (Ara Pacis a Roma, 2008).

38. Gli affreschi originali sono oggi conservati nel Museo d'Arte della Catalogna a Barcellona. Per la proiezione virtuale vedi MATEOS-RUSILLO 2014.

39. NAPOLI, BALDASSARRI 2014.

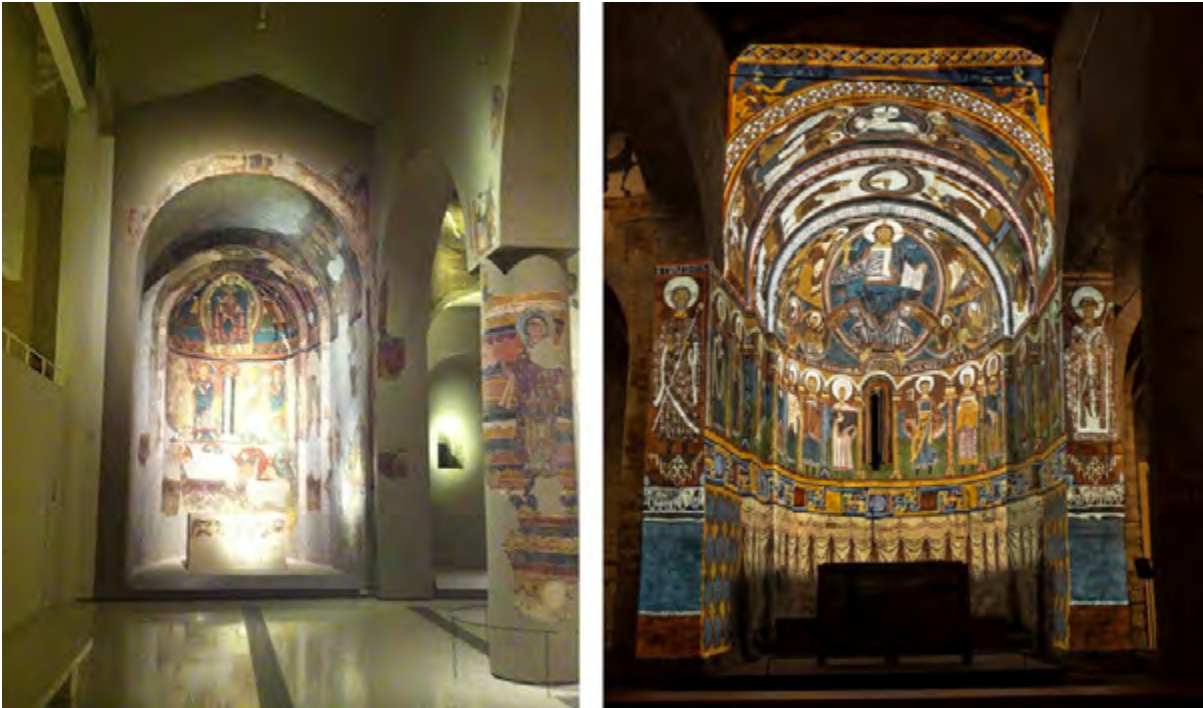


Figura 14. Interno del Museo d'Arte della Catalogna a Barcellona, con l'allestimento degli affreschi staccati dalle chiese romaniche (foto D. Fiorani) e, a destra, simulazione virtuale degli affreschi staccati dalla chiesa di Sant Climent de Taüll (<http://projection-mapping.org/mapping-sant-climent-de-taull/>).

Guardare al futuro: esegesi e progetto

Il rapporto istituito fra preesistenza e progetto può misurarsi in base al solo risultato figurativo, seguendo la logica compositiva, oppure considerare nel contempo le scelte di natura estetica e tecnica in relazione alle loro motivazioni e procedure.

In quest'ultimo senso, le differenze d'approccio riconducono, da una parte, alla propensione a vagliare la preesistenza innanzitutto sul piano logico-scientifico e dall'altra a considerarla quasi esclusivamente sotto l'aspetto empatico-creativo. Da questa premessa scaturiscono altre possibili dicotomie: oggettività *versus* soggettività, scienza *versus* arte, diacronia *versus* sincronia ecc.

Il passaggio filologico, che costituisce pertanto il vero discrimine nel controllo dell'intervento, non riguarda però il solo vaglio dei dati estrinseci disponibili (documentazioni scritte, grafiche, fotografiche ecc.); queste, infatti, giocano comunque un ruolo, come s'è detto, nelle proposte di riconfigurazione del passato, offrendo al progetto ispirazioni poetiche o modelli formali diretti. Tale passaggio filologico declina piuttosto le informazioni disponibili sulla natura oggettuale dell'edificio, per quanto lacunoso esso si presenti. Solo la permanenza concreta di architetture, anche frammentarie, sostanzia e finalizza il progetto di restauro che, per tale ragione, nel modellarsi sulla stretta esegesi della fabbrica, guarda alla sua persistenza futura.

Esegesi e accompagnamento - L'esercizio dell'esegesi dell'architettura può condurre alla pratica dell'accompagnamento se il progetto viene prioritariamente subordinato alle logiche conservative, manutentive e formali dell'esistente, alla ricerca di un'armonia che assorba al suo interno l'eventuale contrappunto, ma pure, per certi, versi nella direzione monodica del mimetismo.

La pratica dell'accompagnamento è piuttosto diffusa soprattutto sui monumenti, dove non di rado convivono trattamenti conservativi, come puliture, consolidamenti superficiali, protezioni e presidi per contrastare l'umidità e la vulnerabilità strutturale, e cautamente additivi o, più limitatamente, sostitutivi. Tale modalità non esclude la creatività progettuale, anzi, talvolta la esalta; essa va però praticata alla scala del dettaglio, dove asseconda specifiche esigenze tecniche. Le capacità creative possono infatti esercitarsi nell'individuare la soluzione più efficace per un particolare presidio strutturale, nell'inserire un impianto, nell'adeguamento liturgico di una chiesa o nel controllo figurativo e della redazione cromatica in un elevato. Per questa ragione, interventi "minimi" e apparentemente di mera natura tecnica sottintendono in realtà un grande sforzo conoscitivo e una pari capacità inventiva e hanno dato luogo a esiti interessanti ovunque in Europa. Si tratta di una linea che molti autori stranieri riconducono alla scuola italiana, per la quale basterà qui ricordare il felice risultato del palazzo Grimani a Venezia (1981-2008) (fig. 15), che si attesta, effettivamente, su una consolidata e lunga tradizione d'intervento nella penisola⁴⁰.

40. Tale modalità è comunque attestata anche nel resto d'Europa. Si citano, fra gli altri, il consolidamento "povero", con semplici elementi in legno, dell'abbazia di Santa Catalina de Badaya presso Vitoria (Spagna, 2012) e, nello stesso paese, gli interventi, minuti, ma calibratissimi, condotti sulla scuola rurale di Sesga e sulla torre Alqueria nei pressi di Valencia (Spagna, 2008-11); la ricostruzione rispettosa della stratificazione edilizia della chiesa della Vergine nel Castello Alto di Malbork (Polonia, 2009-16); il restauro dell'addizione di Gunnar Asplund al palazzo comunale di Goteborg (Svezia, 2010-14); il restauro e arredo liturgico della basilica di Pannonhalma, (Ungheria, 2007-09); la nuova sistemazione impiantistica della fortezza di Hohensalzburg vicino Salisburgo (Austria, 2013-15). Per approfondimenti si segnalano, nell'ordine dei casi citati: MILETO, VEGAS LÓPEZ-MANZANARES 2012a; MILETO, VEGAS LÓPEZ-MANZANARES 2012b; NÄDELE, LOSMAN & GAJD ARKITEKTER 2015; RATHNER, STANDL 2015. Per palazzo Grimani vedi MENICHELLI 2014.



Figura 15. Veduta di una sala del palazzo Grimani a Venezia dopo i restauri (foto C. Menichelli).

La strada imitativa diviene una particolare forma di accompagnamento quando praticata su strutture ancora esistenti e strettamente calata sulla loro logica costruttiva e materiale. Ciò accade in paesi, come la Polonia, dove la modalità del rifacimento è pervasiva, ma anche in Francia, dove le integrazioni mimetiche vengono spesso veicolate da dissimulati compromessi con l'innovazione⁴¹.

Esegesi e sviluppo progettuale - La ricerca progettuale si estrinseca in genere nella definizione di un linguaggio espressivo efficace, coerente e organico, al quale corrispondono capacità funzionali e strutturali adeguate. Tale ricerca è indispensabile in presenza di edifici storici compromessi da perdite e lacune importanti. Nel progetto della preesistenza questa coerenza guarda prioritariamente alla configurazione dell'innesto (cui si può al limite sacrificare anche parti significative della fabbrica antica), in quello che si sviluppa dall'esegesi dell'esistente, la coerenza si riferisce al tutto. Non si tratta necessariamente, in quest'ultimo caso, di scongiurare contrasti figurativi, quanto piuttosto di tenere assieme le ragioni – spaziali, costruttive, diacroniche, conservative – della fabbrica storica con quelle dell'innovazione.

Due piccoli esempi, piuttosto simili dal punto di vista concettuale, costituiti dall'inserimento di corpi nuovi, proporzionalmente e formalmente configurati sulle architetture in rovina che reintegrano distaccandosene, ripropongono alla minima scala modalità utilizzate nel campo del restauro. Il primo volume, in legno rivestito da metallo, s'inserisce nei resti di una piccionaia per ospitare un atelier nelle paludi di Suffolk, Inghilterra (2009), il secondo, sempre in legno, si sistema all'interno di una porcilaia settecentesca a Ramsen, Germania (2011)⁴².

Con modalità simili si affrontano problemi di complessità crescente, dove la scelta innovativa gioca un ruolo importante per qualificare la riuscita dell'intervento. L'inserimento di elementi moderni nelle architetture storiche viene infatti perlopiù motivato da esigenze reintegrative – di natura figurativa, funzionale o strutturale – modulandosi di frequente sul registro rievocativo delle parti mancanti. L'efficacia dell'integrazione non si gioca però sul solo piano sincronico della riuscita figurativa e funzionale, ma anche su quello diacronico della riconnessione fisica fra componenti della fabbrica.

Calibrata rievocazione formale e distinzione nella selezione delle tecniche e dei materiali sono strumenti ricorrenti del progetto che si sviluppa dall'esegesi dell'opera: il primo lavora prevalentemente tramite astrazioni volumetriche, dislocazioni spaziali, trattamenti di finitura superficiale, la seconda predilige spesso materiali assemblabili e modellabili come legno e ferro.

41. Si ricordano fra gli altri gli interventi sul settecentesco palazzo Chróstnik, in Slesia (Polonia, 2011-13) e sul collegio dei Bernardini a Parigi (2002-08), MACÉ DE LÉPINAY 2010.

42. <http://www.haworthtompkins.com/built/proj04/index.html>; http://www.tectonicablog.com/docs/tectonica_fnp_rehab%20red.pdf.

La lontana similitudine e le differenze osservabili nelle addizioni delle torri angolari mancanti nel château d'Esserts-Blay in Savoia, Francia (2004-08) (fig. 16) e nel castello di Saliceto, in Piemonte, Italia (2001-08) (fig. 17) descrivono piuttosto bene modalità ed esiti di tale esercizio operativo⁴³. Questo si accompagna spesso a esigenze funzionali, oggi soprattutto legate all'accessibilità, alla sicurezza e alla dotazione impiantistica ma, a differenza delle coeve proposte di *adaptive reuse*, non forza la natura della fabbrica, cerca la strada più adatta per intervenire e, nel caso, sa compiere anche delle rinunce⁴⁴.

L'intento rievocativo delle forme, comunque, non legittima di per sé le operazioni additive, sia che ci si serva di materiali e tecniche apertamente contemporanee, sia che si attinga alla tradizione. La fortuna degli interventi sulle preesistenze appare infatti legata alle caratteristiche di compatibilità fisico-chimica e formale istituita con la fabbrica storica, la prima, purtroppo, non sempre immediatamente riscontrabile, la seconda accompagnata spesso da lunghi strascichi polemic⁴⁵.

Rievocazione formale e distinzione selettiva non sono, naturalmente, gli unici strumenti progettuali possibili, ad essi si aggiungono, specie in presenza di trasformazioni o perdite significative, modalità di riconnessione che il restauro condivide con certa progettazione del nuovo. Alcuni risultati possono convincere per il raggiungimento del giusto punto di equilibrio fra conservazione e innovazione⁴⁶, altri possono sorprendere per il coraggio di alcune particolari soluzioni⁴⁷, ma la maggiore garanzia di successo è nell'efficacia di mediazione fra tutte le istanze in gioco.

43. Per approfondimenti: DESGRANDCHAMPS 2013 e MUSSO 2014.

44. Inserimenti di corpi scala caratterizzano diversi interventi italiani: fra gli altri, nella torre Reichemberg a Tubre (1998-2001), nel castel Firmiano (2003-06) presso Bolzano, nel castello Doria a Imperia (2013-15) in Italia. Con gli stessi principi si è lavorato nell'integrazione del Pont Trencat a Sant Celoni, vicino Barcellona (2000-04).

45. Forti critiche sono state sollevate, in Spagna, per la disposizione di involucri in acciaio Cor-Ten sopra le strutture in *tapiàs* di alcune torri della Gran Muralla de la Hoya de Almería (2011) e per la riedizione invasiva e banalizzante della torre del *castillo* de Matrera a Villamartin, presso Cadice (2013). Vedi http://www.constructalia.com/italiano/galleria_dei_progetti/spagna/ricostruzione_del_pont_trencat; http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/monumentos-y-patrimonio-nacional/la-unesco-critica-la-restauracion-de-la-muralla-de-la-hoya-de-almeria_QR8BAnyfE7usLnEgOJSR5/; <http://www.20minutos.es/noticia/2694160/0/restauracion-castillo-cadiz-fenomeno-viral/>.

46. L'esempio archeologico è in questo caso più facile: basti pensare alla sistemazione delle cavee dei teatri romani rispettivamente nel santuario di Ercole Vincitore a Tivoli, vicino Roma (2008-10) (ACIERNO, D'AQUINO 2013), e della città romana di Clunia, presso Burgos (2011, *Adecuación de las Estructuras 2011*).

47. È il caso della sistemazione del teatro romano di Cartagena in Spagna (2003-2008). Il progetto propone una mediazione fra le istanze archeologiche (anastilosi, conservazione, leggibilità), le necessità architettoniche (fruizione) e le esigenze urbanistiche (riammagliamento delle parti). Esso recepisce alcuni aspetti dell'intervento sul teatro di Sagunto (1985-93), riducendone però l'impatto ricostruttivo: gli aspetti innovativi si concentrano sulla ricomposizione del corpo scenico e della cavea, sull'innesto di un volume museale e sulla puntuale soluzione dei problemi d'accessibilità. Meno convincente, proprio perché non recepisce gli strumenti dell'accompagnamento, è il trattamento del settecentesco palazzo Pascual Riquelme. Vedi RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS 2010.



Figura 16. Chateau d'Esserts-Blay in Savoia (<http://openbuildings.com/buildings/chateau-desserts-blay-profile-3342>).



Figura 17. Castel Saliceto, Cuneo (<http://dailystorm.it/2015/07/13/antico-e-contemporaneo-la-torre-tecnologica-del-castello-di-saliceto/>).

Un esperto e positivo governo della trasformazione, che lavora sulla irreversibilità delle perdite ma non dimentica i limiti posti dalla preesistenza, è osservabile in alcune realizzazioni opportunamente caratterizzate dalla presenza del nuovo, tutte fra loro diverse perché diversa è l'architettura storica su cui intervengono: anche se la cifra progettuale dell'architetto può essere talvolta ancora riconosciuta, è nella relazione spaziale e materica instaurata fra tutte le componenti della fabbrica che s'identifica la qualità dell'intervento.

In Spagna, il complesso delle Escuelas Pías a Madrid (2001-04) ospita oggi al suo interno una biblioteca grazie alla buona interazione fra nuovo e antico: il corpo tardo-settecentesco della chiesa, ancora percepibile nella potenza espressiva della rovina, viene integrato e accompagnato da coperture, brevi soppalchi, scale, impianti, che ne assecondano riconoscibilità e identità.

In Italia, la più piccola ma densa chiesa di San Pietro a Siracusa (2006-08) offre una soluzione simile nel rifacimento della volta che, nell'alludere ad una spazialità coerente con la fase più antica della costruzione, gioca con effetti di trasparenza e di luce anche per riguadagnare la coerenza necessaria con la cubatura dell'espansione più tarda; nel Tempio-duomo di Pozzuoli (2006-14), l'impiego controllato di metallo, legno e vetro strutturale risolve regolando le quote dei piani orizzontali, mediando i salti di fasi costruttive, evocando presenze scomparse, i problemi di ricucitura di un palinsesto complesso, metà tempio romano, metà chiesa barocca. In Gran Bretagna, la ricomposizione del castello inglese di Astley (2005-12), distrutto da un incendio nel secolo scorso, trova la sintesi fra necessità d'integrazione spaziale e strutturale e apporto innovativo, soprattutto espresso, quest'ultimo, dal disegno delle nuove aperture. In Germania, il celebrato intervento sul Neues Museum di Berlino (figg. 18-19) risolve puntualmente le numerose questioni di risarcitura: trasformando il coronamento con cariatidi della torre semidistrutta a sinistra del fronte d'ingresso in un volume scandito in alto da nicchie contenenti le statue rimaste (tre su cinque), giocando sul contrasto di superfici fra componenti nuove e ottocentesche, riproponendo un nuovo e coerente disegno per uno dei due cortili irreversibilmente scomparso (1997-2009)⁴⁸.

Significativamente, gli edifici storici così restaurati non cambiano nome: anche in questo senso, la loro identità appare preservata nel futuro, pur accompagnandosi ad una redazione progettuale del tutto contemporanea.

48. Per approfondimenti si segnalano, nell'ordine dei casi citati: LINAZASORO S.D.; TURCO 2015; MANN 2015; WEDEL 2009.



Figura 18. Interno della sala centrale con la scala ricostruita nel Neues Museum a Berlino (foto D. Fiorani).



Figura 19. Interno del cortile “egizio”ricostruito nel Neues Museum a Berlino (foto D. Fiorani).

Conclusioni

Inquadrare la questione del restauro in Europa nei primi anni Duemila comporta, come s'è visto, l'adozione di un cono visivo molto più ampio che nel passato. Lo scenario, molto variegato, attinge di volta in volta alle consuetudini più radicate nel singolo contesto o a mutui condizionamenti occasionali. La pulsione innovativa, emersa soprattutto in alcuni paesi dell'Europa centro-occidentale (più evidente nella penisola iberica), si confronta ancora, come nello scorcio del Novecento, con l'atteggiamento contrapposto che mira alla reiterazione delle forme, prevalente in parte della Germania e nei paesi dell'est.

Ma, pur in un contesto frammentato e segnato dalla visibilità delle modalità più estreme, un significativo numero di interventi e gli esiti più convincenti dal punto di vista della persistenza del patrimonio rimandano ancora alla paziente cura dell'architettura storica che non disdegna, né ricerca ossessivamente, l'innovazione, se consapevolmente governata.

Lo status di "esercizio culturale" proprio del restauro mette a confronto la continuità di una tradizione plurisecolare con i condizionamenti derivanti dal contatto con altri mondi. Le proposte che oggi si prefigurano, inevitabilmente rimandano alla visione di sé che il vecchio continente vuole trasmettere: ripiegato sulla riformulazione di un passato mitizzato, concentrato sull'immanenza delle proprie esigenze o proiettato in un futuro che assume in sé la densità della storia.

Bibliografia

- ACIERNO, D'AQUINO 2013 - M. ACIERNO, R. D'AQUINO, *Il santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. Un restauro complesso, in divenire*, in «Arkos», 2013, 1-2, pp. 45-58.
- Adecuación de las Estructuras - Adecuación de las Estructuras del Yacimiento Arqueológico de la Ciudad Romana de Clunia*, 21.10.2011, <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-114694/adequacion-de-las-estructuras-del-yacimiento-arqueologico-de-la-ciudad-romana-de-clunia-a3gm> (ultimo accesso 10 settembre 2016).
- ANGELILLO, BYRNE 2007 - A. ANGELILLO, G. BYRNE, *Gonçalo Byrne Opere e Progetti*, Electa, Milano 2007.
- CÁNOVAS MARURI 2013 - A. CÁNOVAS MARURI, *Copertura del sito romano a Cartagena, Spagna*, in «L'Industria delle Costruzioni», 2013, 429, pp. 52-58.
- CARRILHO DA GRAÇA 2013 - J.L. CARRILHO DA GRAÇA, *Musealizzazione del sito archeologico Praça Nova a Lisbona, Portogallo*, in «L'Industria delle Costruzioni», 2013, 429, pp. 78-83.
- CHOAY 1992 [1995] - F. CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it. E. D'ALFONSO, I. VIENTE (a cura di), *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma 1995.
- COCCO, GIANNATTASIO 2016 - G.B. COCCO, C. GIANNATTASIO, *Misurare Innestare Comporre. Architetture storiche e progetto*, Pisa University Press, Pisa 2016.
- DAL BUONO 2008 - V. DAL BUONO, *Arte, tempo e materia. Peter Zumthor, Kolumba Museum, Colonia*, in «Costruire in Laterizio», 2008, 124, pp. 4-9.
- DECARIS, GOVEN 2013 - B. DECARIS, G. GOVEN, *Reconversion en Normandie d'un patrimoine religieux désaffecté: deux exemples de programmes culturel ambitieux*, in «Monumental», 2013, 1, pp. 51-55.
- G. DESGRANDCHAMPS, *Exemples de réhabilitation en Savoie et Haute-Savoie*, in «Monumental», 2013, 1, pp. 94-97.
- DUSKINA 2005 - N. DUSKINA, *Reconstruction and its interpretation in Russia*, in *Monuments and sites in their setting - conserving cultural heritage in changing townscapes and landscapes*, Proceedings of the Icomos Scientific Symposium (Xi'an, China, 17-21 October 2005), <http://www.icomos.org/xian2005/papers.htm> (ultimo accesso 10 settembre 2016).
- ESPOSITO, LEONI - A. ESPOSITO, G. LEONI, *Eduardo Souto De Moura*, Electa, Milano 2012.
- FIORANI 2007 - D. FIORANI, *Un panorama europeo del restauro oggi*, in G. CARBONARA (a cura di), *Grandi temi di Restauro*, primo aggiornamento del Trattato di Restauro, UTET, Torino 2007, pp. 51-113.
- FIORANI 2013 - D. FIORANI, *La otra orilla del océano. Restauración y pasato en Estados Unidos, The Other Shore. Preservation and the Past in the United States*, in «Loggia», 2013, 26, pp. 8-37.
- FIORANI 2017 - D. FIORANI, *Conservation and new uses in the space of the holy*, in L. KEALY et al. (a cura di), *Conservation/Adaptation. Keeping alive the spirit of the place. Adaptive re-use of heritage with symbolic values*, EAAE V meeting and workshop (Liège-Hasselt, October 13-16, 2015), EAAE Transactions on Architectural Education, Hasselt (Belgium) 2017 (in corso di stampa).
- FLAVIGNY 2013 - F. FLAVIGNY, *Actualité d'une fonction retrouvé: permanence des formes et conservation de l'objet patrimonial*, in «Monumental», 2013, 1, pp. 32-43.
- GLENDINNING 2013 - M. GLENDINNING, *The conservation movement. A history of architectural preservation. Antiquity to modernity*, Routledge, London-New York 2013.
- GUARISCO 2015 - G. GUARISCO (a cura di), *Ferdinando De Dartein e l'architettura romanica comasca. Viaggio in un archivio inesplorato*, Ermes, Ariccia (Rm) 2015.
- HASPEL 2010 - J. HASPEL, *Contrast versus context. A conflict between the authenticity of the past and the authenticity of the present?*, in M.S. FALSER, W. LIPP, A. TOMASZEWSKI (ed.), *Conservation and preservation: interactions between theory and*

- practice*, Proceedings of the International Conference of ICOMOS (Vienna, Austria, 23-27 April 2008), Icomos, Firenze 2010, pp. 215-231.
- LALOSEVIC, ŠPIKIĆ, BLAGOJEVIĆ 2015 - I. LALOSEVIC, M. ŠPIKIĆ, M. BLAGOJEVIĆ, *The conservation of the architectural heritage in the east adriatic region today*, in «Materiali e Strutture», n.s., IV (2015), 7, pp. 35-52.
- LINAZASORO 2016 - J.I. LINAZASORO, *Centro cultural Escuelas Pías de Lavapies*, in <http://hicarquitectura.com/2016/06/jose-ignacio-linazasoro-centro-cultural-escuelas-pias-de-lavapies/> (ultimo accesso 10 settembre 2016).
- MACÉ DE LÉPINAY 2010 - F. MACÉ DE LÉPINAY, *La Commission supérieure des monuments historiques et la question des restitutions*, in «Monumental», 2010, 1, pp. 18-25.
- MAGLICA 2010 - I. MAGLICA, *CaixaForum a Madrid, Spagna*, in «Costruire in Laterizio», XXII (2010), 134, pp. 34-39.
- MANN 2015 - W. MANN, *Inhabiting the ruin: works at Astley Castle in Warwickshire, England*, in «Loggia», 2015, 28, pp. 78-99.
- MATEOS-RUSILLO, GIFREU-CASTELLS 2014 - S. MATEOS-RUSILLO, A. GIFREU-CASTELLS, *Reconstrucción y activación del patrimonio artístico con tecnología audiovisual. Experiencia de Taüll 1123*, in «Profesional de la Información», XXIII (2014), 5, pp. 527-533.
- MENICHELLI 2014 - C. MENICHELLI, *La restauración del Palacio Grimani*, in «Loggia», 2014, 27, pp. 104-125.
- MILETO, VEGAS LÓPEZ-MANZANARES 2012a - C. MILETO, F. VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, *Restauración de edificios preindustriales en Ademuz (Valencia)*, in «Loggia», 2012, 24-25, pp. 94-103.
- MILETO, VEGAS LÓPEZ-MANZANARES 2012b - C. MILETO, F. VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, *La restauración de la Torre de la Alquería de Bofilla en Bétera (Valencia)*, in *Fortificaciones. Intervenciones en el patrimonio defensivo*, actas del XXXIV Curset. Jornadas Internacionales sobre la intervención en el Patrimonio Arquitectónico (Barcelona y Tortosa, 15 al 18 de diciembre de 2011), IPCE, Barcelona 2012, pp. 95-102.
- MIGNEREY 2013 - P. MIGNEREY, *La salins de Salins-les-Bains: la reconversion d'un témoin majeur du patrimoine industriel*, in «Monumental», 2013, 1, pp. 56-61.
- MUÑOZ VIÑAS 2005 - S. MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary theory of conservation*, Elsevier, Oxford 2005.
- MUSSO 2014 - S.F. MUSSO, *Il restauro del castello di Saliceto (Cuneo): una nuova architettura per la conservazione*, in E. CAVADA, G. GENTILINI, *Conoscenza, cantiere, gestione e manutenzione*, atti dei seminari in Archeologia dell'Architettura (Trento, 2008-10), Centro pubblicazioni provincia autonoma di Trento, Trento 2014, pp. 79-83.
- NÄDELE, C. LOSMAN & GAJD ARKITEKTER 2015 - M. NÄDELE, C. LOSMAN & GAJD ARKITEKTER, *La restauración del ayuntamiento de Gotemborgo, Suecia* in «Loggia», 2015, 28, pp. 58-77.
- NAPOLI, BALDASSARRI 2015 - L. NAPOLI, P. BALDASSARRI, *Palazzo Valentini: Archaeological discoveries and redevelopment projects*, in «Frontiers of Architectural Research», IV (2015), 2, pp. 91-99.
- PAREDES PEDROSA 2013 - PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS, *Villa romana La Olmeda a Palencia, Spagna*, in «L'Industria delle Costruzioni», 2013, 429, pp. 46-50.
- PLEVOETS 2009 - B. PLEVOETS, *Retail-Reuse of Historic Buildings*, Thesis in Master of Conservation of Monuments and Sites, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven 2009, https://www.academia.edu/797013/masterthesis_Retail_Reuse_of_Historic_Buildings (ultimo accesso 10 settembre 2016).
- RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS 2010 - S.F. RAMALLO ASENSIO, E. RUIZ VALDERAS, *Historia de un proyecto. Historiade un descubrimiento: la puesta en valor del museo y teatro romano de Cartagena*, in *Arqueología, discurso histórico y trayectorias locales*, Atti del V Congresso Internazionale Musealización Yacimientos Arqueológicos (Cartagena, maggio 2008), Ayuntamiento de Cartagena, Ayuntamiento de Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Cartagena 2010, pp. 111-123.
- RANELLUCCI 2015 - S. RANELLUCCI, *Conservazione e musealizzazione nei siti archeologici*, Gangemi, Roma 2015.
- RATHNER, STANDL 2015 - I. RATHNER, C. STANDL, *Festung Hohensalzburg – Restaurierung Fürstenzimmer*, in «Baukunst»,

13.12.2015, <http://baukunst.co.at/2015/12/festung-hohensalzburg-restaurierung-fuerstenzimmer/> (ultimo accesso 10 settembre 2016).

TURCO 2015 - M.G. TURCO, *Dottrina e operatività del restauro. L'azione "rigeneratrice" di Emanuele Fidone*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», XL (2015), 145, pp. 83-88.

VERSCHUURE-STUIP 2016 - G.A. VERSCHUURE-STUIP, *Military Brownfields in the Netherlands. The revitalizations of the New Dutch Waterline (1980-2014)*, in S. BAGAEEN, C. CLARK (a cura di), *Sustainable Regeneration of Former Military Sites*, Routledge, London 2016, s.p.

JOKILEHTO 2015 - J. JOKILEHTO, *Reconstruction in the world heritage context*, in R. CRISAN, D. FIORANI, L. KEALY, S.F. MUSSO (a cura di), *Restoration/Reconstruction. Small Historic Centres. Conservation in the Midst of Change*, EAAE IV meeting and workshop (Roma - Castelvecchio Calvisio, October 28-31, 2013), EAAE Transactions on Architectural Education no 64, EAAE, Hasselt (Belgium) 2015, pp. 513-524.

JOURDAN 2013 - R. JOURDAN, *Jusqu'où protéger les vestiges de l'amphithéâtre antique de Fréjus*, in «Monumental», 2013, 1, pp. 28-31.

WARREN 2015 - J. WARREN, *Replication and restoration: questions of authenticity and ethics*, in «Loggia», 2015, 28, pp. 8-17.

WEDEL 2009 - C. WEDEL (a cura di), *Das Neues Museum. Eine ruine wird zum juwel*, Verlag, Berlin 2009.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration

Anno III (2016) n. 6

ISSN 2384-8898

archistor.unirc.it

info.archistor@unirc.it

