



AHR



ArchHistoR



14 | 20

archistor.unirc.it

ArcHistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno VII (2020) n. 14

ISSN 2384-8898

Comitato scientifico internazionale:

Maria Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms, Miles Glenndinning, Christopher Johns, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechslin, José Luis Sancho, Dmitrij O. Švidkovskij, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

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

Journal manager: Giuseppina Scamardi

Graphic editor: Maria Rossana Caniglia

Layout editor: Giuliana Randazzo

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

Progetto grafico: Nino Sulfaro

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

In copertina: Quartiere Feltre, Edificio 14, dettaglio della facciata (foto I. Cavazzutti)



Sommario

Storia dell'architettura

Francesca Salatin, <i>Osservazioni sulla copia architettonica in età antica</i>	4
Francesco Del Sole, <i>Pienza, il sogno europeo di papa Pio II Piccolomini</i>	22
Emanuela Garofalo, <i>Modelli lignei e architettura in Sicilia tra XV e XVI secolo</i>	48
David R. Marshall, <i>Giovanni Paolo Panini architetto at Santa Maria della Scala, Rome</i>	72

Restauro

Bianca Gioia Marino, <i>Tecniche, materiali e storia del restauro della cupola del Panthéon di Parigi. Cronache da un cantiere (1820-1830) e di una "memoria interna"</i>	116
Caterina Valiante, <i>Periferie d'autore. Studi e proposte per il quartiere Feltre a Milano</i>	134

Remarks on Architectural Copy in Classical Age

Francesca Salatin

In recent years, there has been an increasing interest in the phenomenon of architectural copy a l'identique: it is a pivotal topic in the field of Restoration of cultural heritage and in recent times we are encountering the phenomenon of architectural designs being copied all over the world with increased frequency, and copycat has also become a method for projects. We can trace previous (though rare) long-course examples of this phenomenon, whose origin lies in the ancient world. This paper aims to investigate a partial but representative example of architectural replica in Greek and Roman antiquity, considering both cases from archeology and literary fiction and trying to underline the different meanings that copy acquires in the field of architecture. This study offers a first attempt to investigate this specific area and will also be an opportunity for further research into this subject.



Osservazioni sulla copia architettonica in età antica

Francesca Salatin

Nelle pagine di *Teoria del restauro* (1963) Cesare Brandi, a proposito della ricostruzione del campanile di San Marco, crollato nel 1902, sentenzia che «né in sede storica, né artistica si può legittimare la sostituzione con una copia [...] L'adagio nostalgico “com'era dov'era” è la negazione del principio stesso di restauro, è un'offesa alla Storia e un oltraggio all'Estetica, ponendo il tempo reversibile, e riproducibile l'opera d'arte a volontà». Con acuta ironia, già il quotidiano *Denver Times* si era interrogato sul problema dell'autenticità, bollando il nuovo campanile veneziano come la replica della Daniel & Fisher Tower di Denver, in ultimazione nel 1911 e palesemente debitrice del campanile crollato¹. Se la disciplina del restauro accolse – non senza eccezioni² – il monito brandiano, recependolo nei riferimenti normativi³ e ripudiando la prospettiva antistorica del ripristino, per altri versi, la riflessione sull'unicità e singolarità dell'architettura è rimasta lettera morta. A oggi copie (della copia) del campanile marciano si contano in tutto il mondo: è il cosiddetto “disneyfication of heritage”,

Questo lavoro, che nasce da uno scambio di idee con gli amici Francesca Mattei e Antonio Corso, ai quali va il mio primo ringraziamento, è dedicato a Pierre Gros.

1. Vedi FRANCI, ZIGNANI 2005, p. 66.

2. Mi limito a segnalare il dibattito sulle pagine del «Giornale dell'Architettura» tra Marco Dezzi Bardeschi e Paolo Marconi in merito alla ricostruzione de L'Aquila. Vedi DEZZI BARDESCHI 2009; MARCONI 2009.

3. DEZZI BARDESCHI 2008.



Figura 1. Hangzhou (Repubblica Popolare Cinese), Venice Water Town (foto @ChinaDaily, 2020).

di cui si ha prova dagli hotel di Las Vegas a quelli della provincia di Macau, dal Woodbridge in Canada alla Venice Water Town di Hangzhou, da Maracaibo all'Everland Resort in Corea del Sud⁴ (fig. 1).

La replicazione *à l'identique* di specifiche opere architettoniche, la cosiddetta *duplitecture*, rappresenta una circostanza che in tempi recenti – e con modalità di volta in volta specifiche⁵ – sta assumendo contorni sempre più ampi, tanto da essere proposta addirittura quale fondamento

4. Sulle molte Venezia si rimanda a MOLTEDO 2007.

5. Vedi, ad esempio, la riflessione sulla copia architettonica nel contesto bosniaco offerta da HADŽIMUHAMEDOVIĆ 2016.

metodologico progettuale, come suggerisce la riflessione degli olandesi *The Why Factory in Copy Paste - Bad Ass Copy Guide*⁶. L'esperienza odierna – oggetto di ampia considerazione, basti citare il lavoro di Bianca Bosker per il contesto cinese⁷ o la riflessione offerta a Venezia nella Biennale di architettura del 2012 in *The Museum of Copying*, curata dai britannici FAT⁸ – sviluppa e amplifica un fenomeno di cui si possono tracciare precedenti (benché rari) di lungo corso. Tra questi, le copie devozionali del Santo Sepolcro gerosolimitano che si diffondono tra medioevo e prima età moderna, la replica in Santa Maria del Prato a Gubbio del San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini, la riproduzione settecentesca della loggia di Raffaello in Vaticano, che Caterina II la Grande commissiona a Giacomo Quarenghi e Christopher Unterberger per l'Ermitage di San Pietroburgo, e per citare esempi a noi più prossimi, la ricostruzione bolognese del padiglione dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier del 1977.

In questa sede mi propongo di considerare una selezione – parziale ma, si spera, indicativa – di testimonianze di copia architettonica nel mondo greco e romano, siano esse reali o frutto della costruzione letteraria⁹, includendo accanto a imitazioni fedeli anche evocazioni simboliche, discendenti dal differente significato che la “copia” assume in architettura, rispetto alla scultura. Per sua specifica natura, quello della copia architettonica – oggi come un tempo – è un setaccio a maglie larghe, dove le distinzioni tra i diversi risultati della duplicazione – *imitatio* per le copie fedeli, *interpretatio* per le copie “interpretate”, *aemulatio* per le varianti e *contaminatio* per le copie eclettiche – appaiono più labili che in altri ambiti di indagine¹⁰.

Sul tema della copia e più specificatamente sul problema dell'autenticità, il mondo antico ha lasciato una riflessione filosofica che pone quesiti emblematici, facilmente applicabili anche al mondo dell'architettura, tanto da costituire un riferimento quasi obbligato per chi si occupa di restauro¹¹: “il paradosso della Nave di Teseo”. Plutarco nelle *Vite parallele*, narrando del vincitore del Minotauro, scrive:

«la nave sopra la quale navigò co' giovani Teseo, e ricondusse salva, era a trenta remi, e infino ai tempi di Demetrio Falereo la mantennero gli ateniesi col sottrarre i vecchi legni, e rimetterne e riconficcarne altri nuovi e forti; talché i filosofi nelle dubbiose dispute del crescere le cose, la allegavano per esempio, tenendo alcuni d'essi che fosse la medesima, ed altri che no»¹².

6. MAAS ET ALII (2017), riadattamento del volume di Winy Mas del 2014.

7. BOSKER 2013; WAINWRIGHT 2013.

8. *Common Ground* 2012.

9. Vedi voce *Baukopie* in HÖCKER 2017, pp. 34-35.

10. Nel presente lavoro si ricorre ai termini “copia” e “replica” in modo indistinto, non conferendo al secondo il significato di duplicazione delle proprie opere effettuata dagli stessi artisti.

11. TOMASELLI 2013.

12. PLUTARCO 1859-1865, I, p. 25.

Stando alle parole di Plutarco la nave dell'eroe, utilizzata dagli ateniesi nell'annuale corteo votivo a Delo in onore di Apollo, è oggetto di aggiustamenti, interventi di riparazione, piccole sostituzioni, che protrattesi per secoli hanno portato al completo rimpiazzo di tutti i legni. Qui nasce il paradosso, che verrà poi ripreso da Thomas Hobbes nel Seicento¹³: quella nave è ancora il vascello di Teseo o si tratta di una sua copia? A quella riproduzione è possibile trasferire la stratificazione di significati di cui era portatore il manufatto originario?

Si tratta di interrogativi sottesi anche a un altro esempio, sempre tratto dalla letteratura antica, questa volta romana, che riporta in modo più stringente alla sfera dell'architettura: la copia della città di Troia.

In un passo dell'Eneide (*Aen.* III, 349-351) si legge: «Procedo et parvam Troiam simulataque magnis Pergama et arentem Xanthi cognomine rivom adgnosco Scaeeaeque amplector limina portae».

Virgilio ci racconta che il figlio di Anchise e compagni sbarcarono a Butroto, in Epiro, dove Eleno, figlio di Priamo, stava regnando sulle città greche insieme alla vedova di Ettore, Andromaca (fig. 2). I due sposi qui hanno innalzato una piccola Troia, una Pergamo imitazione della grande, con un falso fiume Simoenta e un torrente, pressoché asciutto, chiamato Xanto, rafforzando con l'idronimia l'impronta troiana. Enea, illuso di trovarsi nella città natale, bacia le soglie della replica della porta Scea. Davanti a quel singolare duplicato di Troia, accomiatandosi (*Aen.* III, 493-505), l'eroe realizza la non replicabilità del passato e che la vita di Andromaca ed Eleno è tanto finta quanto finita, così come era conclusa quella della loro città natale. La seduzione di ricostruire sulle ceneri della distrutta Troia una nuova città, però, aveva pervaso anche lo stesso Enea – destinato a regnare sulla ricostruita Ilio, secondo la profezia di Poseidone (*Iliade*, XX-306-307). L'eroe confida a Didone (*Aen.* IV, 340-344):

«Se i fati mi permettessero di condurre la vita secondo la mia volontà e di alleviare i miei affanni a mio piacimento, per prima cosa abiterei la città di Troia con le care reliquie dei miei, l'alto palazzo di Priamo sarebbe ancora in piedi e di mia mano avrei costruito una nuova Pergamo per i vinti».

Il desiderio di far rivivere la patria natia, non nella memoria, ma tangibilmente, ritorna una terza volta nell'Eneide, al libro V: prendendo le fattezze dell'anziana Beroe, la dea Iride incita le donne troiane a incendiare le navi della flotta troiana, seducendole col progetto di trattarsi in Sicilia e replicare la città d'origine (*Aeneis*, V, 631).

Trattando di replica in ambito architettonico, e in particolare con valenza culturale, un nodo problematico (e probabilmente non scioglibile) è offerto dai cosiddetti *aphidrumata*.

13. HOBBS 1655, p. 83.



Figura 2. Mastro dell'Eneide (ca. 1530-1540), *Eleno e Andromaca porgono doni a Enea*, New York, Metropolitan Museum of Art, copia (da BRANT 1502, fol. 200r.)

Il termine *aphidruma*, che copre uno spettro semantico ampio ed è difficilmente circoscrivibile entro categorie sia morfologiche che concettuali univoche¹⁴, fa riferimento alla pratica di trasferimento dei culti in nuovi contesti, spesso su indicazione oracolare, attraverso l'uso di particolari oggetti.

Molto noto è un passo della *Geografia* di Strabone (IV, 1,4) che, narrando della fondazione di Massalia (l'attuale Marsiglia) da parte dei focesi, esplicita una correlazione diretta tra il trasporto di *aphidruma* da parte della sacerdotessa Aristarca e la costruzione del santuario di Artemide a Efeso.

14. MALKIN 1991; FELTEN 1997; ANGUISSOLA 2006a; ANGUISSOLA 2006b; BONNET 2015; UHLENBROCK 2015.

Una linea minoritaria tra le ipotesi di definizione del termine riconduce all'ambito di cui ci si occupa in questa sede. François Lasserre, traduttore per l'edizione pubblicata da Les Belles Lettres, ha interpretato *aphidruma* come «un modèle réduit du sanctuaire»¹⁵. Scartando l'ipotesi di Lasserre, negli *aphidrumata* gli studiosi hanno visto – non concordemente – un simulacro, copia di una particolare statua di culto, altari, residui di rituali come polveri, ceneri o persino il fuoco sacro. La direzione assunta dagli studi in tempi più recenti tende ad abbracciare la prospettiva di Irad Malkin¹⁶: secondo lo studioso, gli *aphidrumata* individuerebbero sia l'oggetto funzionale alla migrazione del culto e alla creazione di una succursale del santuario, che il portato ideologico sotteso alla filiazione della pratica devozionale. Il termine descriverebbe, quindi, la funzione del manufatto e non la sua morfologia.

L'interpretazione offerta da Lasserre riaffiora tuttavia nella lettura di Michel Gras, che propende per modelli in scala di santuari: il termine configurerebbe, però, qualcosa di diverso dai *paradeigmata* – i modelli che illustrano il progetto o un dettaglio architettonico¹⁷ – e assumerebbe un valore più rituale, tanto da lasciare aperta la questione dell'identità di forme.

Strabone ricorda altri *aphidrumata*. Il tempio di Diana Aricina a Nemi sarebbe *aphidruma* di quello di Artemide Tauropolos (V, 3,12)¹⁸; il tempio di Afrodite Erycina sul Quirinale (VI, 2,6), detto anche della *Venus Hortorum Sallustianorum* e dedicato nel 181 a.C. dal console Lucio Porcio Licino, è *aphidruma* di quello dedicato da Enea alla madre a Eryce (Aen. V, 755-761)¹⁹; come attestato anche da Diodoro, gli Ioni chiesero agli abitanti di Elice *aphidruma* per il santuario di Poseidone (VIII, 7, 2); ancora, il santuario di Asclepio Triccaios a Gerenia in Messenia risulta *aphidruma* quello di Tricca in Tessaglia (VIII, 4, 4). Sempre Strabone ricorda poi l'esempio di un'intera città (XII, 3, 32), quella di Comana Pontica nel Ponto *aphidruma* dell'omonima città in Cappadocia²⁰.

L'impossibilità di un riscontro archeologico fa sì che la natura concreta di questi "oggetti" resti questione aperta, così come il loro *status* di copia. La mancanza di reperti materiali impedisce, inoltre, di dare sostanza alla replica architettonica descritta nelle pagine dell'*Anabasi* (V, 3, 7-13), dove

15. LASSERRE 1969, p. 127.

16. MALKIN 1991.

17. HELLMANN 1992; WESENBERG 2007.

18. «Dicono che il tempio di Artemide Aricina sia una copia [aphidruma] di quello di Artemide Tauropolos e, infatti, nei riti predomina un elemento barbarico e scitico. Come sacerdote del tempio viene infatti preposto uno schiavo fuggitivo, che abbia ucciso di sua mano il sacerdote precedentemente in carica: perciò è sempre armato di una spada e si guarda intorno dagli attacchi, pronto a difendersi». Vedi PASQUALINI 2006 [2007], p. 36, nota 48.

19. Già nel 216 a. C. era stato offerto (*intra pomerium*) un altro tempio a Venere Erycina da Quinto Fabio Massimo, in seguito a certi responsi sibillini (*Liv.*, 22, 10, 10). Vedi LIETZ 2012.

20. Vedi POLACCO 1994.

Senofonte ricorda, sotto lo pseudonimo di Temistogene di Siracusa, un'iniziativa di carattere religioso da lui stesso intrapresa una volta ritiratosi dalla vita attiva e collocabile tra il 390 e il 386 a.C. Si tratta della costruzione, nel suo possedimento di Scillunte in Elide, di un complesso santuarioale realizzato come *ex voto*, copia, probabilmente a scala ridotta, dell'Artemision di Efeso²¹.

«Senofonte [...] acquistò un terreno per la dea dove aveva indicato il dio. [8] Per un caso, scorreva attraverso il terreno un fiume Selinunte. Anche a Efeso presso il tempio di Artemide scorre un fiume Selinunte, e in entrambi si trovano pesci e conchiglie; nel terreno di Scillunte è anche possibile la caccia di tutti i tipi di selvaggina. [9] Fece anche un altare e un tempio col denaro consacrato, e in seguito, sempre consacrando la decima dei frutti del campo, offriva un sacrificio alla dea. [...] [12] Il tempio, per quanto piccolo, assomiglia a quello grande di Efeso, e la statua di legno, per quanto di cipresso, ricorda quella aurea che è a Efeso».

Che l'operazione di Senofonte ambisca a una mimesi (benché scalare) viene suggerito, innanzitutto, dall'insistenza sull'analogia insita nei luoghi. Infatti, il terreno sul quale sorse il santuario venne scelto su indicazione divina – verosimilmente Apollo Delfico – sulla base della somiglianza con il sito dell'Artemision di Efeso, preso a modello: entrambi i paesaggi sono caratterizzati dallo scorrere di un fiume Selinunte e in entrambi si trovano pesci e conchiglie. Una sorta di replica filologica di luoghi, cornice ideale per predisporre non solo la copia architettonica del modello, ma l'intera esperienza cerimoniale efesina.

Ragioni diverse orientano la replica del tempio della Concordia a Merida. Nel corso di una campagna di scavo conclusa nei primi anni Duemila da un team di studiosi che fanno capo all'Istituto di archeologia di Merida, sono emersi i resti di un tempio esastilo di età romana, riferibile all'imperatore Tiberio, in quello che viene riconosciuto come il "foro provinciale" di Emerita Augusta.

Il cosiddetto tempio "de la calle Holguín" si trova al centro del foro provinciale, in un'area corrispondente al centro della città spagnola, circondato da un portico, con un ingresso monumentale originariamente a tre forniche del quale rimane, al centro, un grande arco di 9 metri di luce detto "di Traiano". Il tempio si caratterizza per la presenza di una cella trasversale e per dimensioni che trovano confronti planimetrici specifici con il tempio della Concordia di Roma e capitelli corinzi che rievocano quelli del tempio di Marte Ultore²². Il tempio della Concordia, già oggetto di un intervento nel 121 a.C. di Lucio Opimio, venne nuovamente restaurato tra il 7 a.C. e il 10 d.C., anno della nuova inaugurazione (16 gennaio) da parte di Tiberio che lo arricchì di capolavori greci, come ricordato da Plinio il Vecchio (NH, XXXIV, 73; 77; 80; 89; 90; XXV, 66; 131; 144). Il tempio entrò a far parte della propaganda imperiale

21. BÖRKER 1980; TALAMO 1984; RAGONE 1996, pp. 263-264; ZIZZA 2012, pp. 189-211.

22. PENSABENE 2004; MATEOS, PIZZO 2008; ERRICO 2013, pp. 58-62.

di Tiberio, trovando spazio in alcuni sesterzi riferibili agli ultimi anni di regno: una celebrazione delle vittorie militari, con il cui bottino il tempio venne finanziato e per le quali, nel 7 a.C., Tiberio ottenne il trionfo, nonché un riscatto dopo Teutoburgo.

Trova quindi ragione la scelta di riprodurre a Merida proprio questo tempio. A differenza del modello romano, stretto tra il Tabularium, altre *aedes* e il foro imperiale – condizione che determina la cella barlonga –, il tempio di Merida si imponeva per monumentalità, costituendo un punto focale della città: uno sforzo progettuale ed esecutivo di lungo corso, condiviso da architetti, funzionari e maestranze.

Il pensiero che pervade l’affermazione della copia, architettonica e non, muove da una considerazione negativa del tempo presente, sostrato di un sentire diffuso e oggetto di alterne fortune nel mondo antico: la fioritura del mercato delle copie presuppone una parabola discendente delle arti con l’impossibilità di creare nuovi capolavori e quindi la necessità di godere almeno di repliche di quelli passati²³. La meditazione archetipica che le manifestazioni del presente costituiscano un impoverimento delle glorie passate è già nell’Odissea: la digressione di Nestore nel raccontare la lotta tra Lapiti e Centauri evidenzia il divario tra gli eroi del passato e quelli che combattono a Troia (*Iliade*, I, 259-274). Il mito delle cinque età – dell’oro, dell’argento, del bronzo, degli eroi e del ferro – che costituisce una delle sezioni più notevoli de *Le opere e i giorni* di Esiodo, esemplifica questa percezione della decadenza del presente e un’interpretazione in termini di parabola “biologica” che coinvolge le Arti.

Tale prospettiva a Roma viene colta e diffusa nel mondo dell’architettura anche da Vitruvio che in passaggi diversi lamenta la mancata assimilazione da parte degli architetti del suo tempo, *indocti* e *inperiti* (*Vitr.*, VI, *praefatio*, 6-7), dei fondamenti teorici della disciplina e quindi dei precetti – significativamente – di matrice ellenistica²⁴.

È nel II sec. d.C. che si assiste a un rafforzamento di tale concezione con l’atteggiamento retrospettivo dell’età adrianea e antonina, durante la quale il rimpianto per il passato si coniuga con una venerazione sacrale per le vestigia antiche, segnatamente greche, prediligendo l’*imitatio* all’*inventio*.

Tra i modelli greci più degni di fama nel mondo romano, l’*Horologium* di Andronico, meglio noto come Torre dei Venti di Atene²⁵ (fig. 3), occupa un posto privilegiato: è uno dei monumenti gnomonici meglio conservati dell’antichità e tra i più insigni della produzione tardoellenistica. La torre, a otto facce, conserva nella porzione superiore le linee incise degli orologi solari, con gnomoni bronzei di restauro e altorilievi con le personificazioni dei venti alati. Complice la celebrazione che ne viene fatta

23. CORSO 2002.

24. Vedi VITRUVIO 1997, II, p. 866, nota 21.

25. Mi limito a segnalare: CORSO 2009; SALADINO 2012; KIENAST 2014.



Figura 3. Atene, Torre dei venti (foto F. Salatin, 2003).

da Vitruvio nel I libro del *De architectura*²⁶, in un passaggio sulla costruzione della città, la torre ha goduto di una duratura fortuna, che si è materializzata in diversi tentativi di riproduzione²⁷. Tra i più celebri, la copia settecentesca realizzata nella residenza Shugborough, nello Staffordshire da James “Athenian” Stuart, al quale si deve per altro la prima descrizione accurata del monumento e dei tracciati gnomonici, pubblicata con Nicholas Revett in *The Antiquities of Athens*: accanto alla Torre, trovano posto le copie della lanterna di Demostene e un arco trionfale modellato sulla base di quello di Adriano ad Atene (fig. 4).

26. È possibile che Vitruvio non avesse una conoscenza diretta del monumento, infatti non menziona gli orologi ma si limita a spiegare come al vertice della torre ruotasse un tritone bronzeo.

27. Vedi la Torre dei Venti di Bergamo, realizzata nel 1940 ai margini della Milano-Bergamo su progetto di Alziro Bergonzo.

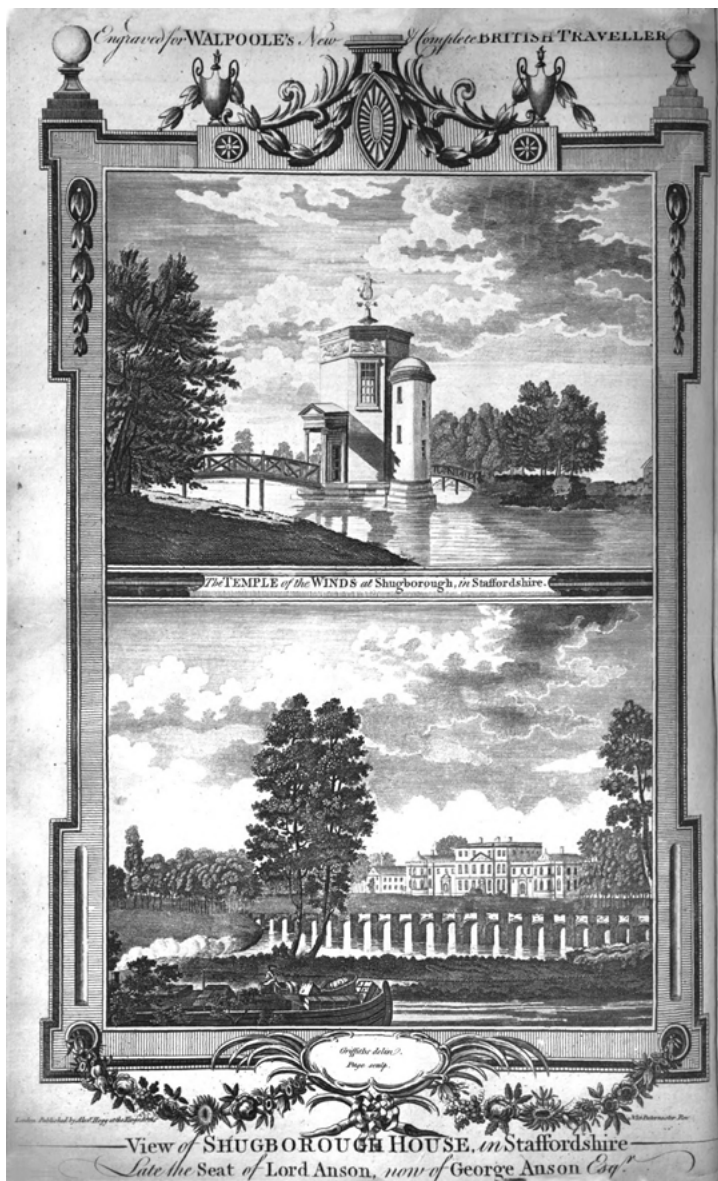


Figura 4. *Temple of the Winds at Shugborough*, incisione (da WALPOOLE 1794, tav. fuori testo).

Il monumento ateniese esercitò fascinazione anche in epoca antica. È ben noto il passo in cui Varrone, nel *De re rustica* (*Rust.* 3, 5, 17), ricorda di aver fatto costruire nel suo possedimento di Cassino un orologio astronomico ad acqua all'interno della voliera ottagonale, a imitazione del modello ateniese, verosimilmente conosciuto durante i propri viaggi in età giovanile (84-82 a.C.). La costruzione, coperta da una cupola, era dotata di una complessa serie di meccanismi che, oltre al tempo, le permettevano di segnare anche la direzione del vento attraverso una lancetta che, spostandosi dal centro verso la circonferenza, andava a posizionarsi sulla rosa dei venti in corrispondenza della brezza che stava soffiando. Proprio la descrizione dell'*ornithon* varroniano sarà a sua volta polo di significativa attenzione durante l'Umanesimo, tra letterati e architetti, diventando terreno di indagine sia nei disegni – come quelli di Francesco di Giorgio Martini, Giuliano da Sangallo e Pirro Ligorio²⁸ – che nell'architettura costruita²⁹.

Meno nota è una seconda torre eretta a Roma *ad exemplum* della Torre di Andronico, ricordata da Ceto Faventino nelle pagine del compendio di architettura scritto nel III secolo d.C. e noto come *Artis architectonicae priuatis usibus adbreuiatus liber*. Si tratta di un edificio che, a differenza del modello greco, ha dodici lati ognuno dei quali corrispondente a un vento, dotato di banderuola bronzea.

Come sottolineato da Antonio Corso, l'esistenza di ben due distinte repliche della torre di Atene – l'una a Cassino, l'altra nell'Urbe – rappresenta una eccezionale testimonianza della fortuna del monumento greco nel mondo romano: Pasitele, scultore e scrittore d'arte greco dell'Italia meridionale, nei suoi cinque *volumina* in cui elenca *nobilis opera in toto orbe* ricorda la torre di Andronico come modello da imitare³⁰.

In età tardo ellenistica e romana, infatti, il fenomeno della copia assume caratteristiche peculiari: si assiste a quella che potrebbe essere definita "copia souvenir", ovvero la replica di grandi opere in contesti lontani.

È in quest'ambito che è possibile collocare, dopo l'annessione dell'Egitto all'Impero romano nel 31 a.C., la costruzione di almeno quattro piramidi a Roma, la più nota delle quali è quella di Gaio Cestio a Porta San Paolo³¹ – tomba di un illustre personaggio, pretore, tribuno della plebe e membro del collegio sacerdotale dei *Septemviri epulones* nella metà del I secolo a.C. – copia in piccolo formato

28. Vedi KELLER 1971; RANALDI 2001; CELLAURO 2015; CELLAURO, GILBERT 2015; TERRUSI 2017; MATTEI 2018, con bibliografia precedente.

29. Alvise Cornaro cita l'uccelliera di Cassino nell'Odeo di Padova; a Minerbio, vicino a Bologna, viene realizzata la Rocca Isolani, caratterizzata da una vera e propria uccelliera di impianto ottagonale (1536). Vedi KELLER 1971; DALY DAVIS 1992.

30. CORSO 2009.

31. COARELLI 2012, pp. 466-467.

degli esemplari egizi (non tanto quelli della piana di Giza, quanto le piramidi nubiane) benché costruita con tecniche murarie propriamente romane. E restando nello stesso ambito, merita certo menzione il padiglione detto di Afrodite Cnidia a Villa Adriana. Stando alla testimonianza di Elio Sparziano (*Hadr.*, XXVI, 5), nella propria villa Adriano volle riprodurre i luoghi e i monumenti conosciuti durante i viaggi nelle province dell'Impero³², secondo una pratica non desueta: anche Cicerone aveva rievocato famose atmosfere culturali attiche, come quelle ateniesi del Liceo o dell'Accademia, nei ginnasi della sua villa al Tuscolo.

Tale prospettiva ha indotto la critica a interpretare i diversi padiglioni come copie pedissee di specifiche architetture, ipotesi questa che trova decisi ridimensionamenti nell'ottica di un «collegamento ideale con i luoghi, piuttosto che con le costruzioni»³³.

Un discorso a parte riguarda il tempio dorico circolare di Tivoli, che custodiva copia dell'Afrodite Cnidia di Prassitele e che specifiche corrispondenze mettono in stretta relazione ai resti del supposto santuario di Afrodite Euploia a Cnido: l'identità dimensionale – la tholos di Cnido ha un diametro 17,30 m mentre l'edificio di Tivoli 17,10 m –, la sistemazione a giardino e la stessa ricercata collocazione panoramica. A fronte di un'evidente somiglianza, va però sottolineato che gli scavi condotti dalla missione turca guidata da Ramazan Özgan hanno riconsiderato quanto indicato dagli archeologi di Iris Cornelia Love a seguito degli scavi del 1969-1972, stabilendo che si tratti di un tempio dedicato ad Atena e di ordine corinzio, ipotesi che non ha trovato accoglimento unanime³⁴.

Considerate le inclinazioni filoelleniche di Adriano, non viene meno la possibilità che l'imperatore abbia voluto, a fronte di alcune modifiche, replicare nel proprio possedimento di Tivoli l'esempio greco.

Un altro caso risulta significativo, benché sul confine dell'ambito che ci si propone di indagare, trattandosi di scultura architettonica: si tratta delle cariatidi del Canopo di Villa Adriana. La fortuna delle Cariatidi in età romana è segnata dalla fabbrica del foro di Augusto, dove i portici presentano figure direttamente ispirate alle *Korai* centrali del modello ateniese, dalla ripresa come rilievi a decorazione del foro provinciale di Mérida, dal foro romano di Corinto e, secondo la testimonianza di Plinio, prima nel Pantheon di Agrippa dove Diogene realizza sostegni in forma di figura femminile. Un'ipotesi recentemente avanzata ritiene che le sculture di Villa Adriana possano essere identificate proprio con quelle del Pantheon augusteo³⁵.

32. GROS 2002; MOSSER, LAVAGNE 2002.

33. ORTOLANI 1998, p. 21.

34. SEAMAN 2004; CORSO 2007; SMITH, PICKUP 2010, p. 264.

35. ANGELICOUSSIS 2017.

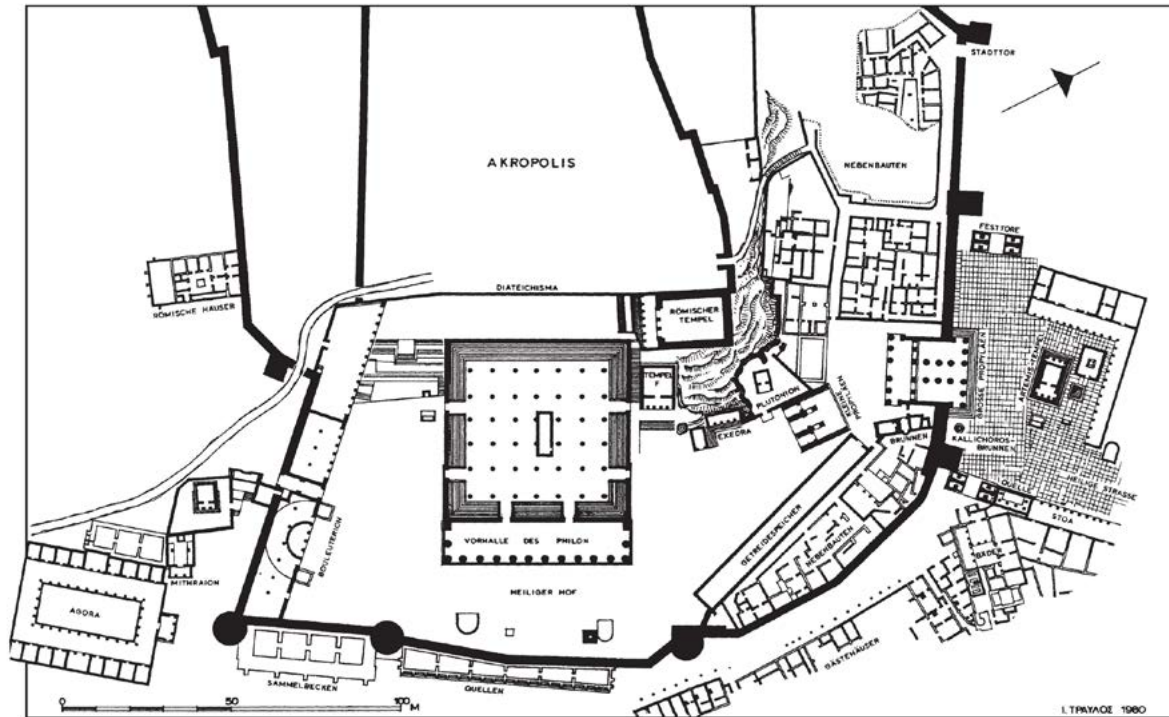


Figura 5. Eleusi, pianta del santuario e della corte antistante alla fine del II sec. d.C (da TRAVLOS 1988, fig. 187).

In questo tentativo di tracciare un'aurale e parziale disamina della copia architettonica nel mondo antico, meritano di essere ricordati i Grandi Propilei di Eleusi (fig. 5), edificio di accesso al santuario eleusino a partire dal II secolo d.C., e monumento cardine di un progetto di sistemazione e ridisegno della corte dove si riunivano gli iniziati ai misteri per i riti di purificazione³⁶. I Propilei si aprivano sulla fronte nordorientale con un portico dorico esastilo, caratterizzato da un intercolumnio centrale più ampio rispetto ai laterali, coronato dal frontone triangolare. Il portico dava accesso a una sala divisa in tre navate da due file di tre colonne ioniche, allineate con l'intercolumnio centrale. Da qui, tramite cinque porte ricavate nel muro di fondo, si aveva accesso a un nuovo ambiente, poco profondo, coperto

36. Sul complesso eleusino: TRAVLOS 1988, p. 154, fig. 187; GIRAUD 1989, pp. 69-74; WILLERS 1990; CLINTON 1997.

anch'esso da un soffitto marmoreo. Si tratta – fatte salve lievi differenze legate all'orografia del sito – della riproposizione, piuttosto fedele, del corpo centrale dei Propilei di Mnesicle sull'Acropoli. Come ha evidenziato Paola Baldassarri³⁷, la rievocazione del modello ateniese non si limita all'impianto planimetrico, ma si ritrova nell'alzato, nelle modanature, e addirittura nelle tecniche di assemblaggio dei blocchi lapidei, tanto da motivare l'ipotesi che la costruzione dei Grandi Propilei si collochi in concomitanza a un intervento di restauro sul monumento-modello.

Il complesso eleusino vanta la presenza di ulteriori repliche, ponendosi come un *unicum* nel contesto della duplicazione architettonica antica. La corte antistante al santuario è infatti delimitata da due archi adrianei speculari a un solo fornice, organizzati su due livelli realizzati in marmo pentelico, porte d'accesso meridionali per chi proveniva dal porto o da Megara: si tratta di repliche della cosiddetta Porta di Adriano ad Atene. Al centro della corte si erge il tempio di Artemide e Poseidone, un anfiprostilo tetrastilo di ordine dorico, che rievoca nell'impostazione planimetrica il tempio di Atena Nike sull'Acropoli, monumento simbolo dell'Atene periclea. Analogie sono state identificate anche tra il colonnato a pi greco che caratterizza la fontana posta sul lato orientale e la biblioteca di Adriano ad Atene: un omaggio all'imperatore filelleno. Come ha sottolineato Paola Baldassarri: «in questo spazio [...] passato recente e passato lontano, si incontrano in un unico linguaggio e in una stessa espressione architettonica e stilistica, a costituire [...] un luogo di memoria collettiva, in cui, secondo dettami ben precisi, si stabilisce che cosa e come ricordare»³⁸.

Gli esempi qui proposti aprono la strada a ulteriori indagini e sviluppi: la replica di specifici esempi architettonici ha infatti contribuito alla diffusione di quei modelli culturali che hanno definito lo spazio euro-mediterraneo. E per questo da un estremo all'altro dell'Impero romano si copiano gli edifici pubblici e gli impianti urbani.

37. BALDASSARRI 2007.

38. *Ivi*, p. 228.

Bibliografia

- ANGELICOUSSIS 2017 - E. ANGELICOUSSIS, *Reconstructing the Lansdowne Collection of Classical Marbles*, 2 voll., Hirmer, Munich 2017.
- ANGUISSOLA 2006a - A. ANGUISSOLA, *Note on Aphidruma 1: Statues and Their Function*, in «The Classical Quarterly», n.s., LVI (2006), 2, pp. 641-643.
- ANGUISSOLA 2006b - A. ANGUISSOLA, *Note on Aphidruma 2: Strabo on the Transfert of Cults*, in «The Classical Quarterly», n.s., LVI (2006), 2, pp. 643-646.
- BALDASSARRI 2007 - P. BALDASSARRI, *Copia architettonica come memoria del passato. I Grandi Propilei di Eleusi e il santuario eleusino in età antonina*, in O.D. CORDOVANA, M. GALLI (a cura di), *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, Edizioni Del Prisma, Catania 2007, pp. 211-223.
- BONNET 2015 - C. BONNET, *Des chapelles d'or pour apaiser les dieux. Au sujet des aphridrymata carthaginois offerts à la métropole tyrienne en 310 av. J.-C.*, in «Mythos. Rivista di Storia delle Religioni», IX (2015), pp. 71-86.
- BÖRKER 1980 - C. BÖRKER, *König Agesilaos von Sparta und der Artemis-Temple in Ephesos*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1980, 37, pp. 69-75.
- BOSKER 2013 - B. BOSKER, *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China*, Honolulu, University of Hawai'i press, Hong Kong 2013.
- BRANT 1502 - S. BRANT, *Publii Virgilio Maronis Opera cum quinque vulgatis commentariis ex politissimis figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, Johannis Grieninger, Strasbourg 1502.
- CELLAURO 2015 - L. CELLAURO, *In search of a setting for learning in Roman antiquity: Renaissance surveys of Varro's garden musaeum at Casinum*, in «Renaissance studies», XXIX (2015), 2, pp. 204-226.
- CELLAURO, GILBERT 2015 - L. CELLAURO, R. GILBERT, *Varro's Aviary at Casinum (Part 1): Reconstructions and Interpretations from the Renaissance to the Nineteenth Century*, in «Die Gartenkunst», XXVII (2015), pp. 207-230.
- CHIPPERFIELD 2012 - D. CHIPPERFIELD (a cura di), *Biennale architettura 2012. Common Ground 2012*, Catalogo della 13ª Mostra internazionale di architettura (Venezia, 29 agosto - 23 novembre 2012), Marsilio, Venezia 2012.
- CLINTON 1997 - K. CLINTON, *Eleusis and the Romans: Late Republic to Marcus Aurelius*, in M.C. HOFF, S.I. ROTROFF (a cura di), *The Romanization of Athens*, Atti della conferenza (Nebraska, Lincoln, aprile 1996), Oxbow Books, Oxford 1997 (Oxbow Monograph 94), pp. 161-181.
- COARELLI 2012 - F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- CORSO 2002 - A. CORSO, *Classical, Not Classicistic: Thoughts on the Origins of 'Classicizing' Roman Sculpture*, in «Eulimene», III (2002), pp. 11-36.
- CORSO 2007 - A. CORSO, *The cult and political background of the Knidian Aphrodite*, in E. HALLAGER, J.T. JENSEN (a cura di) *Proceedings of the Danish Institute at Athens V*, The Danish Institute at Athens, Athens 2007, pp. 173-197.
- CORSO 2009 - A. CORSO, *A few thoughts on the Tower of the Winds in Athens*, in S. DROUGOU ET ALII (a cura di), *Κεράμια Φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Τουράτσογλου*, Β. Επιγραφική, αρχαιολογία, varia, vol. II, Athina 2009, pp. 313-319.
- DALY DAVIS 1992 - M. DALY DAVIS, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni and die Villa Isolani in Minerbio: Zu den frühen Antikenstudien von Vignola*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI (1992), 3, pp. 287-328.
- DEZZI BARDESCHI 2008 - M. DEZZI BARDESCHI, *Viaggio nell'Italia dei restauri: promemoria per la storia e per il futuro della conservazione*, in C. DEZZI BARDESCHI, B. MESSERI (a cura di), *Terza mostra internazionale del restauro monumentale, Dal restauro alla conservazione*, Sezione Italia, volume secondo, Catalogo della mostra (Roma, 18 giugno - 26 luglio 2008; Reggio Calabria, 26 settembre - 26 ottobre 2008), Alinea Editrice, Firenze 2008, pp. 11-16.

- DEZZI BARDESCHI 2009 - M. DEZZI BARDESCHI, *Il paradosso della «duplicazione»*, in «Il giornale dell'architettura», ottobre 2009, 77, pp. 1,5.
- ERRICO 2013 - S. ERRICO, *CIL X, 5182 - Scritto nella pietra*, Borè, Tricase 2013.
- FELTEN 1997 - E. FELTEN, *Antike Architekturkopien*, in G. ERATH, G. SCHWARZ, M. LEHNER (a cura di), *Komos: Festschrift für Thuri Lorenz zum 65. Geburtstag*, Phoibos, Wien 1997, pp. 61-69.
- FRANCI, ZIGNANI 2005 - G. FRANCI, F. ZIGNANI, *Dreaming of Italy: Las Vegas and the Virtual Grand Tour*, Nevada University Press, Reno 2005.
- GIRAUD 1989 - D. GIRAUD, *The Greater Propylaea at Eleusis, a Copy of Mnesikles' Propylaea*, in «Bulletin Supplement - University of London. Institute of Classical Studies», 1989, 55, pp. 69-85.
- GROS 2002 - P. GROS, *Hadrien architecte. Bilan des recherches*, in M. MOSSER, H. LAVAGNE (a cura di), *Hadrien empereur et architecte. La Villa d'Hadrien; tradition et modernité d'un paysage culturel; actes du colloque international organisé par le Centre Culturel du Panthéon*, Vogeles Editions, Genève 2002, pp. 33-53.
- HADŽIMUHAMEDOVIĆ 2016 - A. HADŽIMUHAMEDOVIĆ, *Humor, Horror and Fiction Simulacra in Bosnian Heritage*, in A. PAŠIĆ, B. JUVANEĆ, J.L. MORO (a cura di), *The Importance of Place: Values and Building Practices in the Historic Urban Landscape*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 67-90.
- HELLMANN 1992 - M.-C. HELLMANN, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos Athènes*, De Boccard, Paris 1992 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome).
- HOBBS 1655 - T. HOBBS, *Elementorum Philosophiae sectio prima De Corpore*, Andrea Crook, London 1655.
- HÖCKER 2017 - C. HÖCKER, *Metzler Lexikon antiker Architektur: Sachen und Begriffe*, Springer, Stuttgart 2017.
- KELLER 1971 - F.-E. KELLER, *Alvise Cornaro zitiert die Villa des Marcus Terentius Varro in Cassino*, in «L'arte», IV (1971), 14, pp. 29-53.
- KIENAST 2014 - H.J. KIENAST, *Der Turm der Winde in Athen. Mit Beiträgen von Pavlina Karanastasi zu den Reliefdarstellungen der Winde und Karlheinz Schaldach zu den Sonnenuhren*, Reichert, Wiesbaden 2014.
- LASSERRE 1969 - F. LASSERRE, *Strabon, Géographie*, Les Belles Lettres, Paris 1969.
- LIETZ 2012 - B. LIETZ, *La dea di Erice e la sua diffusione nel Mediterraneo. Un culto tra Fenici Greci e Romani*, Edizioni della Normale, Pisa 2012.
- MAAS ET ALII (2017) - W. MAAS, F. MANDRAGO, A. RAVON, D. IBÁÑEZ LÓPEZ, *Copy Paste - Bad Ass Copy Guide*, Netherlands Architecture Institute Uitgevers/Publishers, Rotterdam 2017.
- MALKIN 1991 - I. MALKIN, *What Is an Aphidruma?*, in «Classical Antiquity», X (1991), 1, pp. 77-96.
- MARCONI 2009 - P. MARCONI, *Perché dev'essere com'era e dov'era*, in «Il giornale dell'architettura», settembre 2009, 76, pp. 1, 4.
- MATEOS, PIZZO 2008 - P. MATEOS, A. PIZZO, *La costruzione del "foro provinciale" di Augusta Emerita*, in S. CAMPOREALE, H. DESSALES, A. PIZZO (a cura di), *Arqueología de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias occidentales*, Atti del convegno (Mérida, Instituto de Arqueología, 25-26 ottobre 2007), Instituto de arqueología de Mérida, Mérida; Università di Siena, Dipartimento di archeologia e storia delle arti, Siena; École normale supérieure, Département des sciences de l'antiquité, Paris 2008 (Anejos de AEspA, L), pp. 243-257.
- MATTEI 2018 - F. MATTEI, *L'invenzione dell'antico alla corte dei Gonzaga: Lelio Manfredi e la descrizione della villa di Lucullo a Tusculum*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LX (2018), 1, pp. 107-126.
- MOLTEDO 2007 - G. MOLTEDO, *Welcome to Venice: replicas, imitations and dreams of an Italian city*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia 2007.
- MOSSER, LAVAGNE 2002 - M. MOSSER, H. LAVAGNE (a cura di), *Hadrien empereur et architecte. La Villa d'Hadrien; tradition et modernité d'un paysage culturel; actes du colloque international organisé par le Centre Culturel du Panthéon*, Vogeles Editions, Genève 2002.

- ORTOLANI 1998 - G. ORTOLANI, *Il padiglione di Afrodite Cnidia a Villa Adriana: progetto e significato*, Dedalo, Roma 1998.
- PASQUALINI 2006 [2007] - A. PASQUALINI, *La latinità di Ariccia e la grecità di Nemi. Istituzioni civili e religiose a confronto*, in «Annali. Archeoclub d'Italia. Aricino-Nemorense», I (2006) [2007], pp. 28-38.
- PENSABENE 2004 - P. PENSABENE, *Roma e le capitali provinciali. Contributi per lo studio dell'architettura e della decorazione architettonica in marmo nella Hispania romana*, in J. RUIZ DE ARBULO (a cura di), *Simulacra Romae. Roma y las capitales provinciales del Occidente europeo. Estudios arqueológicos*, Atti del convegno (Tarragona, 12-14 dicembre 2002), El Mèdol, Tarragona 2004, pp. 176-199.
- PLUTARCO 1859-1865 - PLUTARCO, *Le vite parallele*, 6 voll., traduzione di M. Adriani, Le Monnier, Firenze 1859-1865.
- POLACCO 1994 - L. POLACCO, *COMANA PONTICA*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica. Secondo Supplemento 1971-1994*, vol. II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1994, https://www.treccani.it/enciclopedia/comana-pontica_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (ultimo accesso 17 dicembre 2020).
- RAGONE 1996 - G. RAGONE, *Quale fine per Tucidide?*, in «Quaderni di Storia», 1996, 43, pp. 249-268.
- RANALDI 2011 - A. RANALDI, *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Quasar, Roma 2001.
- SALADINO 2012 - V. SALADINO, *La Torre dei Venti. Motivi e scopi della sua costruzione*, in «Annuario della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente», XC (2012), 12, pp. 167-195.
- SEAMAN 2004 - K. SEAMAN, *Retrieving the Original Aphrodite of Knidos*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. 9, XV (2004), pp. 531-594.
- SMITH, PICKUP 2010 - A.C. SMITH, S. PICKUP (a cura di), *Brill's Companion to Aphrodite*, Brill, Leiden-Boston 2010.
- TALAMO 1984 - C. TALAMO, *Sull'Artemision di Efeso*, in «La parola del passato. Rivista di studi antichi», XXXIX (1984), pp. 197-216.
- TERRUSI 2017 - L. TERRUSI, *Il Palazzo di Lucullo di Lelio Manfredi tra descriptio antiquaria e fictio narrativa*, in A. BARBIERI, E. GREGORI (a cura di), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Atti del XLIV convegno interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016), Esedra, Padova 2017.
- TOMASELLI 2013 - F. TOMASELLI, *Il paradosso della nave di Teseo. Considerazioni sul concetto di autenticità e sulla crisi contemporanea del restauro architettonico*, in A. AVETA, M. DI STEFANO (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della Conservazione e prassi del Restauro*, Arte tipografica editrice, Napoli 2013, pp. 77-84.
- TRAVLOS 1988 - J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*, Wasmuth, Tübingen 1988.
- UHLENBROCK - J.P. UHLENBROCK, *Heirlooms, Aphidrumata, and the Foundation of Cyrene*, in S. HUYSECOM-HAXHI, A. MULLER (dir.), C. AUBRY ET ALII (coll.), *Figurines grecques en contexte. Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Atti dei convegni internazionali di studi, *Figurines en contexte: iconographie et fonction(s)* (Villeneuve-d'Ascq, 7-8 dicembre 2011) e, *Silent participants. Terracottas as Ritual Objects* (Filadelfia, 6 gennaio 2012), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2015 (Archiologia), pp. 143-156.
- VITRUVIO 1997 - M. VITRUVIO, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso, ed E. Romano, 2 voll., Einaudi, Torino 1997.
- WALPOOLE 1794 - G.A. WALPOOLE, *The New British Traveller*, Alex Hogg, London 1794.
- WAINWRIGHT 2013 - O. WAINWRIGHT, *Seeing double: what China's copycat culture means for architecture*, in "The Guardian", 7 gennaio 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2013/jan/07/china-copycat-architecture-seeing-double> (ultimo accesso 1 settembre 2020).
- WESENBERG 2007 - B. WESENBERG, *Das Paradeigma des Eupalinos*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 2007, 122, pp. 33-49.
- WILLERS 1990 - D. WILLERS, *Hadrians panhellenisches Programm. Archäologische Beiträge zur Neugestaltung Athens durch Hadrian*, supplemento di «Antike Kunst», 1990, 16.
- ZIZZA 2012 - C. ZIZZA, *Le iscrizioni nell'Anabasi di Senofonte*, in R. BARGNESI, R. SCUDERI (a cura di), *Il paesaggio e l'esperienza. Scritti di antichità offerti a Pierluigi Tozzi in occasione del suo 75° compleanno*, Pavia University Press, Pavia 2012, pp. 189-211.



Pienza, the European Dream of Pope Pius II Piccolomini

Francesco Del Sole (Università del Salento)

*Pienza represents the most faithful portrait of Pope Pius II. Yet studies have not investigated in depth the symbolic relationship that can be traced back between the urban planning project realized in Pienza and the historical utopia of Pope Pius II (born Piccolomini) outlined in *De Europa*, which accompanied him until his death in the hope of a crusade of a united Europe against the Turkish enemy. Faced with the advance of the Turkish danger, in the words of Pius II Europe was defined on the basis of a common identity on the religious side (Europe as a Christian Republic) and on the civil and cultural side (Europe as civilization - Asia as barbarity).*

This paper will highlight how the buildings which make up Pienza's 15th century urban planning intervention are rich in architectural structure of references and dialogues between cultures of different times and places. This characteristic is not a mixture of contradictory stylistic elements, rather they must be interpreted as an attempt to construct that symbolic place where Pius II tried to reconnect the threads between the various realities that made up the European scene, ideally merging them in Pienza «so that the joints fit together perfectly and the protrusions of the stones look like weaving», demonstrating that peaceful coexistence between the most diverse cultures that animate 15th century Europe is possible, under the common denominator of Christianity.

Pienza, il sogno europeo di papa Pio II Piccolomini

Francesco Del Sole

L'Europa nasce anche con Pio II, «il papa con cui ebbe inizio il Rinascimento»¹ (fig. 1). La letteratura su Enea Silvio Piccolomini è vasta², ma quanto si evince con chiarezza dagli studi è che il ritratto più fedele di questo pontefice si delinea fondendo i due aspetti che hanno caratterizzato la sua opera innovatrice: la peculiare visione del mondo, espressa negli scritti storico-geografici, ricchi di personali osservazioni e di felici descrizioni, e l'impresa urbanistica di Pienza, descritta in più riprese nei *Commentarii*³.

Molte sono le indagini che continuano a esser condotte su Pienza, sulla sua genesi, sul suo significato architettonico, politico e culturale; ne sono derivate visioni, a volte contrastanti, che descrivono questo

Questo saggio è frutto di una ricerca finanziata con i fondi dell'Unione Europea - Fondo Europeo di sviluppo regionale - PON Aim - Ricerca e Innovazione - International and Attraction mobility (2014-2020). Ringrazio Vincenzo Cazzato e Marcello Fagiolo per i preziosi consigli.

1. VOLKERT 2013.

2. Si citano solo alcuni dei contributi dedicati a Pio II: MAFFEI 1968; CASELLA 1972a; TOTARO 1978; ROTONDI SECCHI TARUGI 1991; BARTALINI 1993; CORBO 2002; CALZONA ET ALII 2003; CRESCENTINI, PALUMBO 2005; ROTONDI SECCHI TARUGI 2007; NEVOLA 2009; ROTONDI SECCHI TARUGI 2015.

3. Il titolo per esteso dell'opera è *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*, autobiografia in 12 libri. In questo saggio è stata utilizzata come riferimento la versione a cura di Luigi Totaro (1984). Nel corso del testo l'opera verrà indicata con la dicitura PICCOLOMINI 1984, specificando libro (numero romano) e paragrafo (numero arabo), oltre alla pagina dell'edizione succitata. I riferimenti agli interventi pientini sono in: PICCOLOMINI 1984, II, 20; IV, 34; VIII, 5; IX, 23-25.



Figura 1. Ritratto di papa Pio II, con stemma, incisione, XVI secolo. Österreichischen Nationalbibliothek (https://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=4062969, ultimo accesso 10 dicembre 2020).

borgo come «più bizzarro che bello»⁴, città ideale, utopia di un pontefice umanista⁵. Gli studi su papa Piccolomini, poi, propongono costantemente un riferimento al *De Europa*, in considerazione del fatto che da quest'opera emerge, per la prima volta, il concetto di un'Europa come entità sostanzialmente unitaria sotto il profilo religioso e culturale⁶.

4. MÜNTZ 1899, p. 180.

5. La letteratura su Pienza e il rapporto fra Pio II e le arti è vastissima. In questa sede si citano i contributi che saranno ripresi nel saggio più volte: MANNUCCI 1937; SCHIAVO 1942; CARLI 1966; FINELLI, ROSSI 1979; MACK 1987; PIEPER 1997; SPESSO 1997; ANGELINI 2005; FIORE 2009; FAGIOLO 2014; FILIPPI 2017; SPESSO 2018.

6. Vedi Pius II 2001. Nel 2010 si è proceduto alla ristampa anastatica e alla prima traduzione italiana del *De Europa* (le citazioni in italiano, tratte dall'edizione del 2010, sono segnalate con la dicitura Pius II 2010). Nella prefazione, il Presidente

Nonostante la grande mole di ricerche, tuttavia, non sembra essere stato ancora sondato a sufficienza il rapporto simbolico fra il progetto urbanistico di Pienza e l'utopia storica di Piccolomini delineata nel *De Europa*, che lo ha accompagnato fino alla morte, nella speranza di una crociata dell'Europa unita contro il nemico turco che nel 1453 si era impossessato di Costantinopoli, ultimo baluardo difensivo del vecchio continente⁷ (fig. 2).

In questa sede, dunque, si vuol proporre un'analisi della figura di Pio II, che applica la sua visione geo-storica globale sia in ambito storiografico sia in ambito architettonico, costruendo un «modello del mondo quale egli vorrebbe che fosse»⁸, una vera e propria creazione simbolica dell'Europa, da egli stesso definita Repubblica Cristiana⁹.

Il "De Europa": la creazione di un nuovo continente

«Per quanto non sia nostra intenzione scrivere di geografia, talvolta proprio la storia che scriviamo richiede una qualche determinazione dei luoghi»¹⁰.

Enea Silvio, a partire dalle dettagliate descrizioni di città redatte durante il suo soggiorno a Basilea (1432-1442)¹¹ (fig. 3), propone nei suoi scritti un'analisi corografica del territorio, un'indagine

della Repubblica, Giorgio Napolitano, richiama un parallelismo implicito tra la figura di Enea Silvio Piccolomini, che ebbe la ventura di vivere e di conoscere in profondità la Germania e divenne poi Papa, con quella di Joseph Ratzinger. Vedi RAVASI 2010.

7. Nel corso di pochi anni si affermarono in Italia una serie di nuove dinastie che sarebbero state protagoniste della storia a venire: l'insediamento degli Aragonesi a Napoli sotto la guida di Alfonso il Magnanimo e la conseguente cacciata degli Angioini (1443); la signoria *de facto* a Firenze di un uomo forte come Cosimo de' Medici; la morte del duca Filippo Maria Visconti (1447) e l'avvento di Francesco Sforza a Milano (1450). In questo complesso panorama politico, la pace di Lodi (seguita, poi, come naturale conseguenza, dall'alleanza nota come "Lega Italica") è apparsa, agli occhi degli attori che l'hanno stipulata, l'unica strada possibile da perseguire in quel momento. Essa sancisce un equilibrio "bloccato", fondato sul sospetto reciproco (sfociato in non poche occasioni in scontri, congiure e rivolte) e sul timore di una Francia desiderosa di riprendersi i domini del Sud Italia, oltre che sulla constatazione che nessuno degli Stati italiani era in grado di assumere l'egemonia dell'intera Penisola. Le nuove potenze insediatesi erano ancora troppo instabili e avevano la necessità di rinsaldare il proprio potere al loro interno. Il ruolo del papato, nello sviluppo di queste vicende, fu decisivo. La Chiesa era stremata dalle lotte continue che si sviluppavano al suo interno e vedeva anch'essa nella pace l'unico rimedio per poter mantenere un ruolo di controllo dell'equilibrio politico. Sia in occasione della stipula della pace di Lodi, sia della successiva Lega Italica, il pontefice fu determinante nel rendere di fatto possibile il riconoscimento giuridico-formale del trattato. Per approfondire tematiche storiche relative al periodo in questione (1454-1469), vedi HALE 1980; MAFFI 2007.

8. SCOTT 1978, p. 190.

9. PICCOLOMINI 1984, VII, 16, p. 1481.

10. PIUS II 2010, p. 69.

11. Vedi LENTZEN 2015.



Figura 2. Michael Wolgemut, veduta di Costantinopoli, incisione colorata a mano, 1493 (da SCHEDEL 1493, ff. 129v-130r).

geografica moderna che «non nacque nel vuoto della tradizione, ma direttamente dal rovesciamento dei modi e delle finalità della letteratura degli *itineraria* e delle *descriptiones*»¹². Di fronte a una generale crisi del sapere medievale, questa nuova geografia fiorisce nel XV secolo sulla base di uno sforzo critico di correzione della lettura mitologica e biblica dei luoghi, imponendo una ricerca fatta di ricche informazioni sulle popolazioni e sulle loro tradizioni culturali¹³.

Il debito verso la *Geographia* di Strabone appare evidente, soprattutto laddove il geografo pone al centro del suo discorso la storia umana. La descrizione del territorio diviene quindi la descrizione dello spazio in cui l'uomo conduce la propria esistenza, in uno stretto rapporto fra geografia e storia. È la storia umana a incidere sulla storia del luogo e del territorio, in quanto «sono sempre l'uomo e la

12. GUERRINI 2005, pp. 27-28. Vedi sull'argomento anche DEFILIPPIS 2001.

13. A tal proposito, è proprio in questi anni che nascono lavori, come *l'Italia illustrata* di Flavio Biondo (1448-1453), che propongono rinnovate descrizioni della realtà fisica della Terra, mettendo in dubbio molti assunti scientifici fino ad allora mai contestati (esistenza dell'antiterra, divisione dell'ecumene, estensione delle terre emerse, comunicazione fra oceani e mari).



Figura 3. Michael Wolgemut, veduta di Basilea, incisione incisione colorata a mano, 1493 (da SCHEDEL 1493, ff. 243v-244r).

sua volontà a reggere e padroneggiare la scena del mondo»¹⁴. Su queste basi metodologiche, acquisite attraverso una profonda conoscenza delle fonti antiche, si impostano le maggiori opere geografiche degli anni Cinquanta di Piccolomini: al 1453 risale l'*Historia Gothorum*, al 1457 la *Germania* e al 1458 l'*Historia Bohemica* e il *De Europa*.

Insieme al *De Asia* (1461), il *De Europa* è stato tramandato nel tempo come parte di un'opera molto più ampia, la *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio*, più nota col titolo di *Cosmographia*¹⁵. Questo progetto, mai conclusosi, nacque nell'animo di Enea Silvio a ridosso della sua elezione a pontefice. Emulando i grandi volumi enciclopedici dell'Antichità, si intendeva creare una vera e propria «panoramica geopolitica del mondo»¹⁶.

14. GUERRINI 2005, p. 33. Vedi anche CLARKE 1999.

15. Vedi, a questo proposito, gli studi di Nicola Casella che affermano la volontà del pontefice di concepire il *De Europa* e il *De Asia* come studi separati e indipendenti: CASELLA 1972b.

16. RAVASI 2010, p. 12.

La profonda modernità del *De Europa*, solo recentemente messa in evidenza dagli studi specialistici¹⁷, non si riconduce unicamente alla ripresa dell'impostazione geostorica di Strabone. Le descrizioni geografiche riportano quasi esclusivamente ciò che egli ha potuto osservare coi suoi occhi nei lunghi e numerosi viaggi, controllando *de visu* le informazioni restituite dalle fonti e diffidando dalle leggende tramandate. È necessario quindi rilevare una profonda *renovatio* della ricerca geografica sotto due aspetti: da un lato essa diviene strumento di conoscenza dei maestri antichi; dall'altro si propone come intervento sulla realtà contemporanea, separando nettamente la "nuova" Europa da quella descritta dagli autori del passato. Mescolando storia, geografia e politica, Piccolomini parla di una "Europa delle Nazioni". Traspare una consapevolezza profonda dei grandi mutamenti che stanno intervenendo nel continente: la crisi della Chiesa consumatasi nella stagione dei concili ecumenici, la crisi dell'Impero che Piccolomini ha vissuto al fianco di Federico III, l'emergere di nuove realtà nazionali (figg. 4-5). Come scrive Baldi, «il *De Europa* nasce [...] da un rapporto stretto fra il Piccolomini e il mondo che lo circonda: quasi come un tentativo di ripensamento di temi e problemi con cui egli, via via, cerca di confrontarsi»¹⁸.

Le vicende legate alla genesi dell'opera confermano la volontà dell'autore di fornire uno strumento letterario che permetta di comprendere le caratteristiche storico-geografiche di un continente che, di fronte all'avanzata del pericolo turco, viene definendosi sulla base di una comune identità religiosa (Europa come Repubblica Cristiana), civile e culturale (Europa come civiltà - Asia come barbarie)¹⁹. L'identità europea trova il suo perno proprio nel ruolo della Chiesa di Roma a difesa della Cristianità²⁰.

Per dirla con le parole di Guerrini, la stesura dell'opera «intende favorire l'avvicinamento della mentalità latina a quel luogo d'origine e punto di proiezione della fantasia occidentale sull'ignoto che sempre era stato il continente asiatico»²¹.

17. Per l'analisi della produzione letteraria di Pio II e in particolare del *De Europa* si rimanda agli studi di Barbara Baldi. In particolare BALDI 2003; BALDI 2007; BALDI 2009; BALDI 2012; BALDI 2015.

18. BALDI 2007, p. 207.

19. «Turcorum gens scythica et barbara est. De cuius origine atque progressu, quamvis propositum egredi videar, dicere haud alienum existimo, quando sub evo nostro in tantum hoc genus hominum auctum est, ut Asiam Graeciamque tenens latinum christianumque nomen late perterreat», PIUS II 2001, p. 62.

20. Celebre è la frase pronunciata da Enea Piccolomini in cui per la prima volta viene coniato il termine "europeo", che si identifica con "cristiano": «Europeos et, qui nomine Christiano censetur», PIUS II 2001, p. 27; «Piace consegnare ai posteri [...] i fatti degni di essere ricordati [...] presso gli Europei e gli abitanti delle isole che vengono annoverati fra i cristiani», PIUS II 2010, p. 50.

21. GUERRINI 2005, p. 31.



A sinistra, figura 4. Michael Wolgemut, i vescovi cristiani riuniti in concilio per risolvere controversie di fede (da SCHEDEL 1493, f. 135v); a destra, figura 5. Michael Wolgemut, papa Pio II e l'imperatore Federico III (da SCHEDEL 1493, f. 267v).

Gli studi di Casella, recentemente ripresi da Barbara Baldi, hanno ben evidenziato come il *De Europa* sia stato composto in due momenti diversi²². Le pagine sull'Italia, che costituiscono la seconda parte del trattato, furono scritte fra il febbraio e la primavera del 1458; quelle sui Paesi europei, invece, furono composte fra giugno e agosto dello stesso anno, poco prima dell'elezione a pontefice. Le diverse date di composizione, affiancate alla volontà di Piccolomini di unire le due parti ponendo la descrizione dell'Italia a chiusura del testo, fanno riflettere sulla strategia compositiva e sull'immagine che l'autore voleva trasmettere dell'Europa. La sua narrazione si traduce in un viaggio che procede da est verso ovest, descrivendo gli stati europei e soffermandosi sulle specificità di ognuno.

22. CASELLA 1972b; BALDI 2007.

Oltre al valore geografico, è necessario cogliere anche il significato politico legato al percorso seguito nell'opera che prende l'avvio con la descrizione dell'Ungheria²³. Il messaggio è chiaro: solo tutelando l'ultima nazione cristiana a Oriente, è possibile salvaguardare il futuro dell'intero continente europeo²⁴. Dopo la sconfitta della battaglia di Varna (1444), era vitale, per Piccolomini, che l'Ungheria fosse sostenuta contro il nemico musulmano che premeva per il controllo delle zone balcaniche.

Il trattato si spinge poi a descrivere i Turchi, la loro religione fallace e le conquiste nei Balcani. Allontanandosi dal confine più delicato del continente, sono passati poi in rassegna gli altri stati europei: la Germania, la Francia, i Paesi scandinavi, le Isole²⁵, la Penisola iberica e infine l'Italia. Il mondo europeo è multiforme, ma le sue vicende appaiono strettamente intrecciate fra loro, in un gioco continuo di rivalità e alleanze. Dopo una vivacissima descrizione di varie città italiane, il racconto si conclude con un'ampia narrazione del carattere e delle imprese militari di Alfonso d'Aragona. Fondamentali, a tal proposito, sono le parole che chiudono il trattato: «Alfonso poi, divenuto l'artefice della pace in Italia, è anche il moderatore delle questioni spagnole»²⁶.

La sapiente sequenza dei luoghi espressa nel *De Europa*, partendo dal fronte di guerra contro il turco nei Balcani, si conclude con una speranza di pace e fratellanza degli stati italiani ed europei, ben espressa da una forte personalità come quella del sovrano aragonese, ago della bilancia di un equilibrio tutto da costruire²⁷; obiettivo che pareva concretizzarsi in quell'anno con la chiamata dei principi europei alla dieta di Mantova, che però non raggiunse i risultati sperati²⁸.

23. «Tutta la sua oratoria fu sempre agguerrita per promuovere la pace dei re, la concordia dei principi, la tranquillità delle nazioni, la difesa della religione, la pace di tutto il mondo; e fu sempre regale, sempre imperiosa, quasi già allora divinasse che sarebbe toccato a lui l'impero cristiano», *Lettera di G.A. Campano vescovo di Teramo, che esprime un giudizio sulle opere del sommo pontefice Pio II*, PICCOLOMINI 1984, pp. 2551-2569, in part. p. 2565.

24. «L'Ungheria, che è confinante con l'Austria patria di Federico ed è rivolta ad Oriente, costituirà l'inizio dell'esposizione», PIUS II 2010, p. 51.

25. Molto interessante è il saggio di Haywood che parla di un'Europa "senza isole" nella descrizione di Piccolomini, facendo riferimento alle scarse pagine dedicate alla descrizione di Inghilterra ed Irlanda. Vedi HAYWOOD 2007.

26. Pius II 2010, p. 311.

27. Il regno di Alfonso d'Aragona (re di Sicilia, Aragona e Napoli) ha, per Piccolomini, una prospettiva non solo legata alla Penisola iberica ma a tutto il Mediterraneo (coste africane, Sicilia, Albania). Una grande crisi infatti si aprì alla morte di Alfonso, avvenuta proprio nel 1458, probabilmente dopo la stesura delle pagine sull'Italia che chiudono il *De Europa* (il trattato infatti si conclude con il sovrano ancora in vita). Contrariamente al suo predecessore, Pio II riconobbe Ferrante come legittimo erede di Alfonso. La conferma del dominio aragonese sul Regno di Napoli comportò una completa applicazione dei principi della Lega Italica, conferendo alla politica del papa una connotazione in chiave decisamente antifrancesa, nel tentativo di difendere la pace in Italia.

28. Sulla dieta di Mantova vedi COSSANDI 2013.

«*Lo penseresti trasformato da soldato in architetto*»

Nel descrivere le modalità con cui Piccolomini redige le sue opere geografiche, Giovanni Antonio Campano, vescovo di Teramo, evidenzia il carattere che contraddistingue la scrittura di Piccolomini: la sorprendente “intertestualità”, che permette al lettore di ricostruire un luogo lontano sotto vari punti di vista, da quello storico-geografico a quello architettonico, come se lo stesso autore riuscisse a “trasformarsi” in poche righe da soldato in architetto²⁹. La geografia di Piccolomini, infatti, si fonda sui valori-chiave in cui egli crede fermamente: il viaggio, che esprime una conoscenza diretta del valore della diversità; l’attività letteraria, che determina un vero e proprio culto della parola nell’animo del pontefice umanista³⁰; il valore dell’architettura (e dell’intera attività edilizia) intesa come un *instrumentum regni*, metafora della vita e delle opere dell’uomo³¹. L’architettura non è una pratica intellettualistica, ma un’operazione didattica, al pari della scrittura intimamente legata ai bisogni dell’uomo moderno (*utilitas*), primi fra tutti quelli di “residenza” e “comunità”³². La città è espressione fisica della comunità, per cui l’accento più volte marcato nel *De Europa* (e in tutte le sue trattazioni geografiche precedenti) sulla descrizione dei centri europei esprime la convinzione di Piccolomini di individuare la città e i suoi spazi pubblici come «elemento fondamentale di organizzazione sociale in un ideale ancora universalistico di *Res Publica christiana*»³³.

«Imiteremo l’architetto che, iniziato un amplissimo edificio, tanto fa procedere l’opera quanto la mano del padrone procura il denaro; se fornisce le cose necessarie e le somministra con abbondanza, gli promette una costruzione splendida; se gli sottrae quanto è necessario, o interrompe l’opera o la rende inadatta e ridicola. Noi dipendiamo dagli eventi. Come sarà la nostra storia lo mostrerà l’esito dei fatti, se la vita ci condurrà fino a quel punto»³⁴.

29. PICCOLOMINI 1984, p. 2551.

30. Pio II è fermamente convinto che un sapiente uso della parola abbia il potere di influenzare gli uomini e la vita politica del tempo. Non a caso egli sceglie un’opera geografica come il *De Europa* per trasmettere l’esigenza di concepire il vecchio continente secondo un’ottica moderna. Non meno importante è il tentativo letterario di conversione del nemico turco (Maometto II) tramite un’epistola, mai giunta a destinazione, in cui il pontefice premeva per una conversione del sovrano turco, in un’ottica di unificazione mediterranea sotto la guida della religione cristiana. Sull’argomento vedi AIELLO 2005; VIALON-SCHONEVEND 2007.

31. L’architettura occupa un posto di primo piano fra gli interessi del pontefice. Vedi a tal proposito i riferimenti del suo biografo Campano: «Si aggiunse anche l’altra sua passione di edificare [...]; le guerre interruppero lo studio dell’architettura», PICCOLOMINI 1984, p. 2559.

32. Sul rapporto fra Piccolomini e l’architettura si rimanda a SPESSE 1997 e alla bibliografia ivi citata.

33. *Ivi*, p. 22.

34. PICCOLOMINI 1984, XIII, pp. 2509-2510.

Pio II, nel XIII libro dei *Commentarii* in cui si accinge a raccontare gli eventi relativi all'organizzazione della crociata contro i turchi, si identifica in un architetto, evidenziando la profonda connessione di questo mestiere con quello del geografo. Le parole del pontefice attestano, nella sua attività letteraria, un rapporto di interscambio fra le due scienze, facendo sì che le pagine delle sue opere geografiche siano scritte con la stessa mano con cui un architetto costruisce un edificio. Proprio questo elemento permette di guardare all'impresa urbanistica di Pienza, concepita in quello stesso 1458 in cui inizia la stesura del *De Europa*, con quella medesima ottica, moderna e innovativa, che caratterizza il contemporaneo trattato storico-geografico³⁵.

È stato proprio un viaggio, quel famoso “viaggio da Roma a Mantova” descritto anche nei *Commentarii*³⁶, l'occasione che si offre al pontefice per ragionare, insieme a Leon Battista Alberti, sul ruolo da assegnare al borgo natale di Corsignano, nella Val d'Orcia, a sud di Siena, al fine di renderlo «una città che abbia un presente eccezionale, ma anche un futuro; una città che, per il futuro, resti perennemente ancorata alla vicenda storica del suo tempo e alla sua persona attraverso alcuni segni indelebili»³⁷ (fig. 6).

La trasformazione urbanistica del borgo non fu frutto di una semplice ricerca sulla “città ideale” o di una disposizione casuale delle sue architetture³⁸. Ci troviamo di fronte a uno spazio urbano pensato nella sua interezza, in rapporto con la storia, con le esperienze e i desideri del suo committente: un vero e proprio progetto morale difeso da una bolla papale³⁹. L'obiettivo che ha dato vita sia al *De*

35. Intrecciando le date di composizione delle pagine sull'Italia inserite nel *De Europa* (febbraio-aprile 1458) con la prima visita del pontefice a Corsignano (gennaio-marzo 1458) si ha la conferma che Piccolomini matura l'idea di trasformare il borgo natìo in una vera e propria *urbs* contemporaneamente alla stesura della parte “italiana” del *De Europa*.

36. È stato organizzato un intero convegno basato sull'importanza di questo “viaggio”. Vedi CALZONA ET ALII 2003.

37. CALZONA ET ALII 2003, p. 111

38. Sara Rossi afferma addirittura che «è necessario uscire dai confini geografici della Toscana e perfino da quelli dell'architettura, risalire agli esempi della pittura veneta e umbra, per ritrovare un indirizzo analogo attestante il superamento dell'interesse prevalentemente formale per i singoli oggetti e la ricerca di una loro valorizzazione attraverso l'inserimento ambientale», FINELLI, ROSSI 1979, p. 113.

39. La convinzione di Piccolomini che tutto in natura si trasforma e perisce lo ha certamente accompagnato verso la rifondazione di Corsignano. Vedi a tal proposito la descrizione nostalgica fatta da Enea Silvio nei *Commentarii* in occasione della prima visita a Corsignano dopo la sua elezione a pontefice nel 1458: «Egli sperava di provare un qualche piacere a parlare con coloro che erano cresciuti insieme con lui [...]. Dovunque il papa rivolgeva lo sguardo, scorgeva i segni della sua vecchiezza» (PICCOLOMINI 1984, II, 20, p. 313). Anche la bolla di anatema emanata dopo la costruzione del duomo, la prima nel suo genere, riflette quello stesso utopico desiderio di preservare dal tempo il suo capolavoro artistico: «Pio emanò il presente decreto: “Pio vescovo, servo dei servi di dio, a futura memoria. In questo tempio, che abbiamo fatto costruire e dedicato alla beata vergine Maria, madre del nostro Signore e Dio, nessuno seppellisca dei morti ad eccezione delle tombe assegnate ai sacerdoti e ai vescovi; nessuno violi il candore delle pareti e delle colonne; nessuno dipinga affreschi; nessuno



Figura 6. Pienza (Siena). Veduta dall'alto nel contesto della Val d'Orcia (foto P. Nannini, 2011).

Europa, sia alla proclamazione della dieta di Mantova fu il medesimo che è alla base della ridefinizione di Corsignano: il tentativo di unione pacifica dei protagonisti europei contro il comune nemico turco, in nome della cristianità⁴⁰.

La facciata del duomo di Pienza

L'elemento forse più intrigante del duomo di Pienza è il messaggio che si può cogliere dalla lettura della facciata⁴¹ (fig. 7). Da essa si possono leggere in filigrana due elementi fondamentali: la forte determinazione di Piccolomini nello schierarsi contro Malatesta, “maestro di tutti i delitti”, colpevole di minare la pace così faticosamente raggiunta con la Lega Italica per via della crisi scoppiata a seguito della morte di Alfonso d'Aragona⁴²; l'anello di congiunzione fra i due, dato dal confronto con Leon Battista Alberti.

Il paragrafo dedicato a Malatesta nei *Commentarii* arriva a tessere una vera e propria “legghenda nera” sul signore di Rimini, che agli occhi del pontefice rappresenta l'uomo peggiore del suo tempo. Vale la pena ricordare la descrizione che Pio II fa del Tempio Malatestiano: «Fece costruire a Rimini una bella chiesa in onore a San Francesco, ma poi la riempì di opere d'arte pagana al punto che non sembrava più un tempio cristiano bensì di infedeli adoratori dei demoni»⁴³. Ciò che veniva contestato a Malatesta, dunque, era il fatto che il tempio fosse stato riempito di “opere d'arte pagana”, fra le

appenda tavole dipinte; nessuno eriga nuove cappelle o nuovi altari; nessuno muti la forma di questa chiesa, sia di quella superiore sia di quella inferiore. Se qualcuno contravverrà a ciò, sia anatema. E solo l'autorità del romano Pontefice, salvo che in punto di morte, potrà assolverlo», PICCOLOMINI 1984, IX, 25, p. 1769.

40. Nell'animo di papa Piccolomini non può non riflettersi anche la filosofia di Nicola Cusano, legato da un forte rapporto d'amicizia con papa Pio II, col quale condivide molte posizioni anche di stampo storico-politico. Il pensiero del filosofo è imperniato sul concetto di unità, sfociando in opere come il *De concordantia catholica* (1433) che ha come tema proprio la “concordanza universale” mediata dalla Chiesa. L'istituzione ecclesiastica si pone, nell'universo umano, come culmine della fondamentale istanza di “unità”, di aspirazione del molteplice all'Uno. Cusano propone un modello di armonia che sgorga dalla fusione di elementi diversi e contrari fra loro. La diversità del mondo trova il suo equilibrio solo ruotando attorno ad un centro aggregatore. Secondo quest'ottica, la vita dell'uomo si fonda sull'accoglimento della diversità dei vari aspetti del mondo. Vedi in particolare SPESSE 1997, pp. 58-61. Sull'argomento vedi anche ALESSIO 1992; MONACO 2009.

41. Vedi la descrizione che ne fa lo stesso Pio II in PICCOLOMINI 1984, IX, 24, pp. 1759-1767.

42. Malatesta, infatti, veniva considerato il “condottiero degli Angioini” in Italia, ponendosi contro gli Sforza di Milano e lo stesso pontefice che sostenevano il riconoscimento di Ferrante d'Aragona. La dieta di Mantova del 1459 fu proprio l'occasione per imporre condizioni durissime al signore di Rimini per la riconciliazione con Ferrante, che ormai aveva annientato le truppe malatestiane. Le continue trasgressioni di Malatesta confluirono dunque nella scomunica avvenuta l'anno successivo. Sulle vicende fra Pio II e Sigismondo Malatesta si rinvia a: SORANZO 1911; TURCHINI 2006; FOLIN 2010.

43. PICCOLOMINI 1984, II, 32, p. 367.



Figura 7. Pienza (Siena). Facciata del duomo, Bernardo Rossellino, 1459-1462 (foto S. Russo, 2013).

quali anche la tomba della sua concubina⁴⁴. Pio II portò avanti la sua battaglia contro Malatesta con fermezza, al punto da determinarne l'uscita dalla scena politica.

Nonostante ciò, sia il progetto di Leon Battista Alberti per il Tempio Malatestiano sia la facciata del duomo di Pienza, scandita da una triplice arcata sormontata da un vasto timpano triangolare, propongono un'architettura all'antica. Era innegabile, agli occhi di Piccolomini, la straordinaria intesa fra Sigismondo e Alberti, che aveva portato il primo a divenire, col Tempio Malatestiano, un mecenate eccellente che amava assecondare i «suoi usati costumi di cercare cose nuove»⁴⁵, come ricordava Francesco Sforza a uno dei suoi ambasciatori; il secondo, indiscusso protagonista della stagione umanistica, a realizzare le sue prime opere presso la corte riminese. La lotta fra il pontefice e Malatesta si giocò simbolicamente anche su questo piano⁴⁶.

Pio II riuscì pienamente nel suo intento. L'offensiva papale portò alla sconfitta del signore di Rimini che vide il suo Tempio rimanere incompiuto. Simbolica è, a questo proposito, la scelta del rivestimento in facciata del duomo di Pienza. Venne ripresa la luminosità di quel candido marmo di cui era composta la facciata del Tempio, ma con la tonalità eburnea del travertino, capace di evocare il colore dell'architettura di quella Roma che sembra permeare l'esperienza riminese⁴⁷.

L'interno del duomo: uno sguardo al nord Europa

«L'Europa vagheggiata da Pio II nella sua pacifica unità contro i turchi – dalla Scozia a Cipro, dalla Castiglia alla Transilvania – è soprattutto l'Europa delle città, dei borghi, delle campagne descritte con tratto nitido e appuntito, in pagine dense di curiosità intellettuale»⁴⁸.

44. Le accuse di Piccolomini diverranno tanto famose da generare sul Tempio Malatestiano, nella storiografia ottocentesca, il mito del “tempio d'amore”.

45. SORANZO 1909, p. 3.

46. Non sono pochi gli studi che confermano quanto il Tempio fosse stato concepito dal suo committente non solo come un mausoleo dinastico, ma anche e soprattutto come una chiesa cittadina e come vero e proprio monumento «del regio nome di Sigismondo», un monumento alle ragioni regali del dominio malatestiano sulla città: «Un mausoleo signorile volto a esaltare la solidità dei vincoli ormai indissolubili che legavano i Malatesta alla città di Rimini. [...] Egli non onorava solo la memoria dei propri antenati, ma al tempo stesso costruiva anche una vera e propria chiesa cittadina», FOLIN 2010, p. 36.

47. Il salto di qualità presente nel duomo di Pienza rispetto al Tempio Malatestiano si può cogliere anche, e soprattutto, nel rapporto fra la fabbrica e la città. Il Tempio di Rimini, seppur bene inserito nel tessuto urbano, prescinde dal contesto; il duomo di Pienza denuncia invece una riflessione sullo spazio. Nel cantiere di Pienza non ci si pone più solo il problema di costruire un volume, ma di inserirlo coerentemente all'interno di una spazialità prospettica.

48. ANGELINI 2005, p. 34.



Figura 8. Pienza (Siena).
L'area absidale del duomo,
Particolare, Bernardo
Rossellino,
1459-1464 (foto
G. Peppoloni, 2018).

Se quella del duomo è una delle prime facciate del Quattrocento realizzate interamente con forme all'antica, l'abside poligonale e le grandi finestre ogivali sembrano invece appartenere a un altro edificio⁴⁹ (fig. 8). L'impianto è a tre navate con volte a crociera, ampio coro con deambulatorio, tre cappelle radiali nella parte terminale e due ai lati che si potrebbero interpretare anche come bracci di un corto transetto. Singolari appaiono le forme dei "trafori decorativi" delle finestre (inconcepibili nell'architettura rosselliniana), dove accanto ai soliti trifogli e quadrifogli domina la cosiddetta "vescica di pesce" (*Fischblase*), ricordando le chiese gotiche transalpine.

49. Sul tema della estraneità del linguaggio gotico alla metà del Quattrocento in Italia centrale è bene ricordare che Pienza non è un caso isolato. Si segnala, ad esempio, la contemporanea ricostruzione (in forma di *Hallenkirche*) della cattedrale di Perugia e i massicci interventi di completamento nella chiesa di San Fortunato a Todi (altra *Hallenkirche*).

Il modello spaziale-tipologico della nuova chiesa fu imposto espressamente dal committente, che nei *Commentarii* ricorda quanto si fosse ispirato alle *Hallenkirchen* tedesche e austriache: «La chiesa è costituita da tre navate di cui quella centrale è più ampia, mentre in altezza si eguagliano. Così era stato disposto da Pio, che aveva preso il modello presso i popoli tedeschi in Austria»⁵⁰.

La critica, fin dalla fine dell'Ottocento, ha dibattuto su quale possa esser stato il modello diretto per il duomo. Ludwig Heinrich Heydenreich, nel 1937, ha ipotizzato che fu proprio per rievocare edifici come la cattedrale di York o le famose *Hallenkirchen* di Hans Stethaimer che l'interno del duomo appare decisamente contrastante rispetto a quanto realizzato in facciata seguendo le regole albertiane⁵¹. Altri studiosi menzionano come possibili modelli le chiese tardogotiche dell'Austria inferiore⁵²; Marco Spesso rimanda alla St. Georgs-Burgkapelle e alle architetture descritte con dovizia di particolari nella *Germania*⁵³; molto suggestiva è anche la tesi di Andreas Tönnemann, secondo cui fu invece il cantiere del duomo di Milano a fornire gli elementi necessari al recupero del Gotico, a partire da quelli decorativi fino alla teofania di luce, soprattutto nella zona del coro, che pare ripresa dalle teorie dell'abate Suger⁵⁴. Samo Stefanac, riallacciandosi alle teorie della prima metà del Novecento, ragiona sul ruolo da assegnare ai marchi di contrassegno dei lapicidi rinvenuti sia all'esterno che all'interno della chiesa, prova, secondo lo studioso, di un effettivo coinvolgimento di maestranze nordiche nella costruzione del luogo sacro⁵⁵. Fra interno ed esterno, si potrebbe arrivare a dire che esistono due architetture in una; caratteristica, questa, che ha portato molti studiosi a definire "eclettico" questo edificio.

50. PICCOLOMINI 1984, IX, 24, p. 1763.

51. Vedi in particolare le chiese di Santo Spirito a Landshut e San Giacomo a Straubing (HEYDENREICH 1937). Lo stesso Pio II fa un breve accenno alla cattedrale di York nel primo libro dei *Commentarii*: «York, città grande e popolosa dove sorge una cattedrale famosa in tutto il mondo per la sua vastità e la bellezza della costruzione, e per una cappella assai luminosa che ha pareti di vetro sostenute da esilissime colonne», PICCOLOMINI 1984, I, 6, p. 29.

52. PASTOR 1904, pp. 217-218.

53. SPESSO 2018, pp. 37; 100-101.

54. TÖNNESMANN 1990, pp. 39-43.

55. «Sembra che essi [i maestri nordici] siano venuti in Toscana con un compito ben determinato, di eseguire cioè le parti più impegnative della chiesa dal carattere gotico. Questo spiega la purezza delle forme delle finestre, ma non interamente il profilo dei pilastri che, come hanno giustamente notato alcuni studiosi, sembrano derivare da quelli del Duomo di Siena. [...] Se questa ipotesi si dimostra corretta, il carattere dell'interno della chiesa sarebbe secondo il progetto originale prevalentemente gotico, ancora più vicino alle *Hallenkirchen* nordiche», STEFANAC 1997, pp. 183-184.

L'eredità toscana: Siena e Firenze

Le decorazioni in pietra del duomo, comprese quelle in facciata, furono affidate a scalpellini senesi. Queste abili maestranze, che lavorarono anche in palazzo Piccolomini, furono scelte dal pontefice tramite l'artista che egli maggiormente proteggeva, Antonio Federighi⁵⁶. Non vanno dimenticate inoltre tutte le pale d'altare dipinte da pittori illustri formati a Siena molto distanti dalla tradizione gotica senese. La scelta importante di Pio II nel decorare con tavole e non con polittici gli altari fa pensare che il pontefice, su suggerimento forse di Rossellino, abbia voluto richiamare l'illustre precedente di San Lorenzo in Firenze. Anche queste indicazioni, molto rigorose, furono dettate direttamente da Pio II e coinvolsero l'intera decorazione interna del duomo⁵⁷.

Ragionando con Alberti sul nuovo volto da dare al borgo natò, Pio II ha guardato certamente anche alla Firenze di Cosimo de' Medici, che molti principi cercavano in vario modo di emulare. Egli dedica un intero paragrafo del secondo libro dei *Commentarii* agli splendidi edifici di questa città:

«Gli ammiratori di Firenze non si limitano ad elencare gli uomini illustri che vissero in essa, ma lodano anche la vastità della città, della quale non v'è maggiore in Italia all'infuori di Roma; e inoltre la cerchia delle mura, che sono altissime e di notevole spessore; la pulizia delle strade e delle piazze, che sono larghe e dritte ed offrono prospettiva profonda; lo splendore delle chiese e dei palazzi, sia pubblici che privati, che sono molto alti e bellissimi»⁵⁸.

Nonostante ciò, Piccolomini nutriva una grande diffidenza nei confronti dei fiorentini, che «appaiono più attaccati del giusto al denaro»⁵⁹, e di Cosimo sul piano umano, anche se non poche sono le pagine in cui ne loda la magnificenza dimostrata in qualità di mecenate. La volontà di puntare su «larghe piazze e strade dritte» nel suo progetto di ridisegno del borgo fa capire come Pio II si fosse attenuto «a questo principio di chiarezza e razionalità ammirato appunto tra i palazzi e le vie di Firenze»⁶⁰ (fig. 9). Il più chiaro riferimento all'architettura fiorentina si evince dalla soluzione

56. Federighi aveva coniato un suo stile che metteva in evidenza un forte richiamo all'Antico con un formulario nuovo, quasi stravagante. Piccolomini pensò che proprio la peculiarità dello stile di Federighi gli avrebbe permesso di diffondere un linguaggio antiquario, con un nuovo tipo di decorazione.

57. Siena ha giocato un ruolo di primo piano nella vicenda della ricostruzione di Corsignano, soprattutto perché è noto che i primi progetti di rifondazione urbanistica vennero concepiti dal pontefice proprio per Siena, dove Pio II voleva ricostruire un quartiere centrale (quello dove dominava la sua consorterìa) con edifici e "templi" all'antica che rimandassero al ruolo della politica papale sulla città. Non ricevendo i risultati sperati, il papa rivolse il suo sguardo a Corsignano. Per l'apporto senese al cantiere di Pienza vedi MARTINI 2005.

58. PICCOLOMINI 1984, II, 31, p. 363.

59. *Ivi*, p. 365.

60. ANGELINI 2005, p. 26.



Figura 9. Pienza (Siena). Veduta di piazza Pio II con il duomo e palazzo Piccolomini, Bernardo Rossellino, 1459-64 (foto F. Del Sole, 2018).

adottata da Rossellino per palazzo Piccolomini. Se la planimetria rimanda al palazzo Medici che Pio II aveva avuto occasione di vedere durante il soggiorno fiorentino del 1459, è altrettanto evidente che la facciata (con l'uso del bugnato, la sovrapposizione degli ordini, il motivo dell'arco con bifora all'interno che ricorre al primo e al secondo livello) è una citazione quasi letterale di quella di palazzo Rucellai, realizzata da Rossellino pochi anni prima su progetto di Alberti⁶¹.

Roma, Niccolò V e la scelta di Rossellino

In un momento di grande crisi per il mondo ecclesiastico, Niccolò V è descritto da Piccolomini come un personaggio da cui trarre esempio, «non nobile di stirpe, quanto eccellente per dottrina e qualità dell'animo»⁶². Egli puntò al recupero dell'immagine autocratica della Chiesa, compromessa dagli esiti della politica internazionale. Il papa, in quanto vicario di Cristo, era il *verus imperator*. Il recupero dell'Antico in una città come Roma era lo strumento migliore da utilizzare per il rinnovamento sia della figura del pontefice che dell'intera struttura urbana⁶³. L'intervento di Niccolò su Roma non si esaurì nel famoso progetto di ristrutturazione della cittadella in Vaticano. Il Vasari, nell'illustrare il suo operato, scriveva che «aveva col suo modo di fare messo Roma sottosopra»⁶⁴, alludendo ai suoi numerosi interventi in città benché, scrive Piccolomini, «siano più [gli edifici] iniziati di quelli portati a termine»⁶⁵.

Il sogno di Niccolò V di rinnovare Roma e di farne il centro di irradiazione della nuova cultura umanistica sarebbe tramontato con la sua morte e la successiva elezione di Callisto III, meno interessato a tali progetti.

61. Il palazzo rappresenta la *summa* degli ideali architettonici albertiani, che condensò tutta la propria *doctrina* artistica in questo cantiere, traslato poi da Rossellino anche in Pienza. Palazzo Rucellai può essere considerato il primo esempio coerente di sintesi fra teoria e prassi, a partire dall'uso sapiente dei tre ordini sovrapposti in facciata, motivo derivato dal Colosseo. Anche il bugnato a conci levigati si ispira all'architettura romana, come pure il motivo del basamento a imitazione dell'*opus reticolatum*. Gli elementi verticali sono costituiti da paraste lisce, che decrescono progressivamente verso i piani più alti. I palazzi costruiti a Firenze nel Quattrocento, e in particolare l'archetipo del palazzo a ordini sovrapposti, nato con palazzo Rucellai e poi ripetuto in palazzo Piccolomini a Pienza, assunsero caratteri talmente innovativi che diverranno simboli di modernità, e le loro forme si diffonderanno in Italia e in Europa.

62. PICCOLOMINI 1984, I, 28, p. 153.

63. Vedi a proposito i preziosi contributi di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna: FAGIOLO 1985; FAGIOLO, MADONNA 1985.

64. VASARI 1568 [1950], p. 538.

65. PICCOLOMINI 1984, I, 28, p. 153.

«Neppure le forze riunite dell'Europa potrebbero riportare Roma al suo aspetto originario, così come non risorgono dalle rovine, allo stesso modo non possono ringiovanire»⁶⁶.

Piccolomini, nonostante la profonda stima provata per l'operato di Niccolò V, lascia trapelare una generale sfiducia nei confronti di qualsiasi operazione di *restauratio*. La Roma niccolina fu infatti «un laboratorio semantico di immediato e memorabile successo»⁶⁷ che non venne mai portato a termine e «si può immaginare come la Pienza di Pio fosse una risposta tutta umanistica alla Roma di Niccolò V [...], un'utopia romana ancora da definire *versus* una tangibilità pientina a presa rapida»⁶⁸. Pio II, con la scelta di rinnovare Pienza, fu in effetti degno erede della politica di Niccolò V⁶⁹. Il nuovo pontefice non si limita però alla sola *restauratio*, ma rimodella di sana pianta un intero borgo (*renovatio*).

Proprio in base a questo carattere di continuità rispetto alla politica di Niccolò V si può comprendere anche la scelta di colui che avrebbe realizzato materialmente le idee urbanistiche per Corsignano, Bernardo Rossellino, che più di ogni altro aveva operato quasi senza sosta nella Roma di Niccolò V⁷⁰.

Pienza simbolo della "Res Publica Christiana"

Pienza è la concretizzazione sul piano architettonico della visione del mondo di Piccolomini, una «allegoria della propria vita»⁷¹. La nuova percezione europea, delineata dal pontefice nel *De Europa*, fece sì che, dopo la caduta di Costantinopoli, si rendesse necessaria un'unica coscienza culturale che ammettesse tutte le diversità del vecchio continente. A livello architettonico, tale desiderio si traduce nella costruzione di una nuova spazialità urbana che si compone di un "florilegio di modelli"⁷², una libertà di richiami stilistici sintesi degli stati protagonisti della scena italiana ed europea del tempo.

Le architetture della piazza di Pienza non sono segmenti staccati l'uno dall'altro ma, nella loro pluralità di linguaggi, risultano collegati tramite precise strategie. La posizione del duomo è la chiave che definisce la forma trapezoidale della piazza. È stato scritto che: «la legge geometrica dell'invaso è reperibile nel centro di costruzione situato nel piccolo cerchio disegnato sul pavimento a riquadri di

66. SPESSO 1997, p. 68.

67. MUSSOLIN 2005, p. 222.

68. *Ivi*, p. 223.

69. Simbolo di tale scelta fu l'utilizzo, anche da parte del nuovo pontefice, dell'emblema papale con chiavi incrociate sotto la tiara con triregno, nato proprio sotto Niccolò V.

70. FINELLI 1984; BRUNETTI, PAGLIARO 1995; BULGARELLI *ET ALII* 2006.

71. SPESSO 2018, p. 98.

72. MUSSOLIN 2005, p. 246.

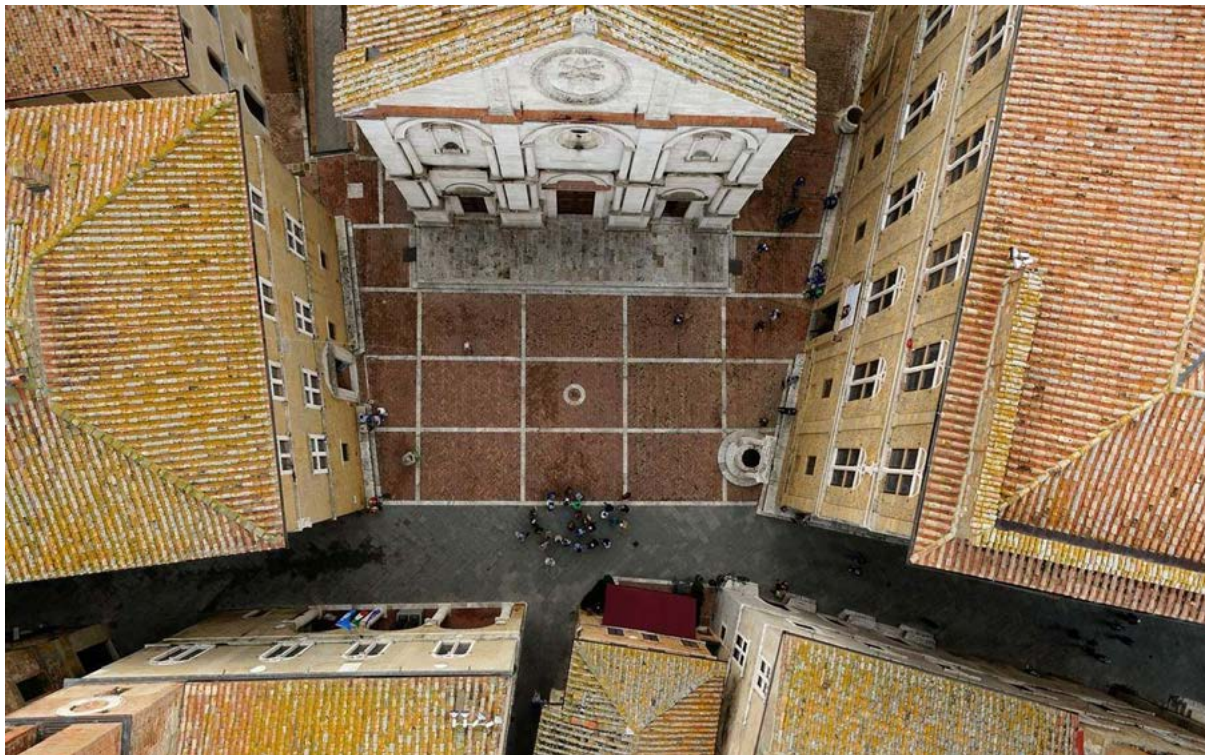


Figura 10. Pienza (Siena). Veduta dall'alto di piazza Pio II, Bernardo Rossellino, 1459-1464 (foto P. Nannini, 2015).

mattoni [...]. Tracciando da esso una circonferenza ideale che sia tangente alle due pareti dei fabbricati divergenti, la facciata del duomo ne viene ad essere la corda»⁷³.

La pavimentazione stessa della piazza è un vero e proprio reticolo, con una linea di confine che unisce gli spigoli dei palazzi e nello stesso tempo ne definisce lo spazio in cui vanno a collocarsi. Ma è il materiale impiegato l'elemento più importante che lega insieme la piazza «e al contempo offre una lettura gerarchica degli edifici in relazione alla scelta di pietra adottata; la facciata del Duomo, costruita interamente in travertino, viene ripresa dai dettagli nello stesso materiale del palazzo Piccolomini»⁷⁴. Lo stesso dicasi per il palazzo vescovile, dove le finestre e il portale sono anch'essi in travertino.

Questa "fusione di modernità" presente a Pienza deve essere ricondotta a quell'interesse di Pio II correlato alle necessità dell'uomo moderno che, così come nel campo storico-geografico, anche nel campo artistico ed architettonico deve essere in grado di percepire una realtà nuova, agganciando in un innovativo equilibrio elementi stilistici tratti da svariati contesti e repertori. In tutto ciò, il carattere universalistico e cosmopolita dello stile gotico appare il collante ideale per fondere la tradizione italiana con le esperienze europee⁷⁵.

Ecco dunque realizzato il disegno di Pio II: costruire un luogo simbolico, quello stesso vagheggiato nel *De Europa*, ove riannodare i fili fra le varie realtà che compongono in quel momento la scena europea, fondendole idealmente in Pienza «in modo che le giunture combaciassero perfettamente e le sporgenze delle pietre risultassero a guisa di tessere»⁷⁶ (fig. 10). Le varie realtà europee convivono serenamente grazie a un perfetto equilibrio formale, dato dal papa e ciò che egli rappresenta: la comune cultura cristiana, chiave per proteggere l'Europa e contrastare l'avanzata del pericolo turco.

Con Pienza, Pio II dimostra che la convivenza pacifica fra le più disparate culture che animano l'Europa del Quattrocento è possibile sotto il comune denominatore della Cristianità.

73. FINELLI, ROSSI 1979, p. 17.

74. NEVOLA 2005, pp. 188-189.

75. Vedi SPESSO 1997, pp. 48-63.

76. PICCOLOMINI 1984, IX, 23, p. 1747.

Bibliografia

- AIELLO 2005 - R. AIELLO, *L'Epistola di Pio II a Maometto*, in CRESCENTINI, PALUMBO 2005, pp. 252-253.
- ALESSIO 1992 - F. ALESSIO, *Filosofia moderna. Forme e modelli del pensiero dal Quattrocento al Settecento*, Zanichelli, Bologna 1992.
- ANGELINI 2005 - A. ANGELINI (a cura di), *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2005.
- BALDI 2003 - B. BALDI, *Enea Silvio Piccolomini e il "De Europa": umanesimo, religione e politica*, in «Archivio storico Italiano», CLXI (2003), 4, pp. 619-643.
- BALDI 2007 - B. BALDI, *Geografia, Storia e Politica nel De Europa di Enea Silvio Piccolomini*, in ROTONDI SECCHI TARUGI 2007, pp. 199-215.
- BALDI 2009 - B. BALDI, *La corrispondenza di Enea Silvio Piccolomini dal 1431 al 1434. La maturazione di un'esperienza fra politica e cultura*, in «Reti medievali», X (2009), 1, pp. 293-314, <https://doi.org/10.6092/1593-2214/79>.
- BALDI 2012 - B. BALDI, *Il "cardinale tedesco" – Enea Silvio Piccolomini fra impero, papato, Europa (1442-1455)*, Unicopli, Milano 2012.
- BALDI 2015 - B. BALDI, *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana (1457-1464)*, Unicopli, Milano 2015.
- BARTALINI 1993 - R. BARTALINI, *Il tempo di Pio II*, in L. BELLOSI (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino e Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 25 aprile-31 luglio 1993), Electa, Milano 1993.
- BRUNETTI, PAGLIARO 1995 - O. BRUNETTI, R. PAGLIARO, *Bernardo Rossellino tra Roma e Firenze*, in «Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro», 1995, 13-14, pp. 5-35.
- BULGARELLI ET ALII 2006 - M. BULGARELLI, A. CALZONA, M. CERIANA, F.P. FIORE (a cura di), *Leon Battista Alberti e l'Architettura*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2006.
- CALZONA ET ALII 2003 - A. CALZONA, F.P. FIORE, A. TENENTI, C. VASOLI (a cura di), *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, Teatro Bibiena, 13-15 aprile 2000), Olschki, Firenze 2003.
- CARLI 1966 - E. CARLI, *Pienza, la città di Pio II*, Editalia, Roma 1966.
- CASELLA 1972a - N. CASELLA, *Recenti studi di Enea Silvio Piccolomini*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXVI (1972), pp. 473-488.
- CASELLA 1972b - N. CASELLA, *Pio II tra geografia e storia: la Cosmographia*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXVI (1972), pp. 35-112.
- CLARKE 1999 - K. CLARKE, *Between Geography and History. Hellenistic constructions of the Roman world*, Claredon press, Oxford 1999.
- CORBO 2002 - A.M. CORBO, *Pio II Piccolomini: un papa umanista (1458-1464)*, Edilazio, Roma 2002.
- COSSANDI 2013 - G. COSSANDI, *La dieta di Mantova nei registri vaticani*, in R. SALVARANI (a cura di), *I Gonzaga e i papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418-1620)*, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2013, pp. 139-157.
- CRESCENTINI, PALUMBO 2005 - C. CRESCENTINI, M. PALUMBO (a cura di), *Nymphilexis: Enea Silvio Piccolomini, l'umanesimo e la geografia: manoscritti, stampati, monete, medaglie, ceramiche*, Edizioni dell'Associazione culturale Shakespeare and company2, Roma 2005.

- DE FILIPPIS 2001 - D. DE FILIPPIS, *La rinascita della corografia tra scienza ed erudizione*, Adriatica, Bari 2001.
- FAGIOLO 1985 - M. FAGIOLO (a cura di), *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985.
- FAGIOLO 2014 - M. FAGIOLO, *Michelangelo vs trapezialità nella piazza del Campidoglio: prospettiva, antiprospectiva e correzioni ottiche da Pienza a piazza S. Pietro*, in G. VILLA (a cura di), *Storie di città e architetture: scritti in onore di Enrico Guidoni*, Kappa, Roma 2014, pp. 113-131.
- FAGIOLO, MADONNA 1985 - M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (a cura di), «*Roma Sancta*»: *la città delle basiliche*, Gangemi, Roma 1985.
- FILIPPI 2017 - E. FILIPPI, «*La quadratura del cerchio*»: *Pio II, Cusano, Alberti e la ricerca della misura ideale per il nuovo cittadini dell'Europa moderna*, in «*Rivista di Studi Pientini*», 2017, 7, pp. 65-101.
- FINELLI 1984 - L. FINELLI, *L'umanesimo giovane: Bernardo Rossellino a Roma e a Pienza*, Vestro, Roma 1984.
- FINELLI, ROSSI 1979 - L. FINELLI, S. ROSSI, *Pienza fra ideologia e realtà*, Dedalo libri, Bari 1979.
- FIORE 2009 - F.P. FIORE, *Pio II committente d'architettura a Pienza e Siena*, in NEVOLA 2009, pp. 283-300.
- FOLIN 2010 - M. FOLIN, *Sigismondo Pandolfo Malatesta, Pio II e il Tempio Malatestiano: la chiesa di S. Francesco come manifesto politico*, in A. PAOLUCCI (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, 2 voll., Panini, Modena 2010, I, pp. 17-48.
- GUERRINI 2005 - L. GUERRINI, *Geografia e politica in Pio II*, in CRESCENTINI, PALUMBO 2005, pp. 229-248.
- HALE 1980 - J.R. HALE, *Firenze e i Medici. Storia di una città e di una famiglia*, Marsia, Milano 1980.
- HAYWOOD 2007 - E. HAYWOOD, *L'Europa senza isole di Enea Silvio Piccolomini*, in ROTONDI SECCHI TARUGI 2007, pp. 237-260.
- HEYDENREICH 1937 - L.H. HEYDENREICH, *Pius II als Bauherr von Pienza*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», VI (1937), 2-3, pp. 105-146.
- LENTZEN 2015 - M. LENTZEN, *Enea Silvio Piccolomini e la tradizione delle Laudes urbium. Le descrizioni di Genova, Vienna e Basilea nel suo epistolario*, in ROTONDI SECCHI TARUGI 2015, pp. 53-70.
- MACK 1987 - C.R. MACK, *Pienza. The Creation of a Renaissance City*, Ithaca, New York 1987.
- MAFFEI 1968 - D. MAFFEI (a cura di), *Enea Silvio Piccolomini. Papa Pio II*, Atti per il V centenario dalla morte (Siena, 20-22 maggio 1965), Accademia Senese degli Intronati, Siena 1968.
- MAFFI 2007 - D. MAFFI, *L'equilibrio difficile: politica e diplomazia in Italia (1454-69)*, in ROTONDI SECCHI TARUGI 2007, pp. 133-144.
- MANNUCCI 1937 - G.B. MANNUCCI, *Pienza: arte e storia*, Tip. La Rinascente, Siena 1937.
- MARTINI 2005 - L. MARTINI, *Le opere, gli ambienti: Tabulae pictae e altri ornamenti per la Cattedrale di Pienza*, in ANGELINI 2005, pp. 251-280.
- MONACO 2009 - D. MONACO, *Pensare l'Uno con Cusano. L'interpretazione di Werner Beierwaltes*, in «*Il Pensiero, rivista di filosofia*», XLVIII (2009), pp. 113-124.
- MÜNTZ 1899 - E. MÜNTZ, *Firenze e la Toscana, paesaggi e monumenti, costumi e ricordi storici*, Treves, Milano 1899.
- MUSSOLIN 2005 - M. MUSSOLIN, *L'architettura tra Siena e Pienza. "Cathedralis effecta est": il Duomo di Pienza e il rinascimento cristiano di Pio II*, in ANGELINI 2005, pp. 215-249.
- NEVOLA 2005 - F. NEVOLA, *L'architettura fra Siena e Pienza: l'architettura civile*, in ANGELINI 2005, pp. 183-214.

- NEVOLA 2009 - F. NEVOLA (a cura di), *Pio II Piccolomini: il papa del Rinascimento a Siena*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena 5-7 maggio 2015), Protagon, Siena 2009.
- PASTOR 1904 - L. PASTOR, *Geschichte Der Päpste Im Zeitalter Der Renaissance: Von Der Thronbesteigung Pius' II. Bis Zum Tode Sixtus' IV*, Friburgo 1904.
- PICCOLOMINI 1984 - ENEA SILVIO PICCOLOMINI (PAPA PIO II), *I Commentarii*, a cura di L. Totaro, Adelphi, Milano 1984.
- PIEPER 1997 - J. PIEPER, *Pienza: der Entwurf einer umanistischen Weltsicht*, Menges, Stuttgart-London 1997.
- PIUS II 2001 - PIUS II, *Enee Silvii Piccolominei postea Pii PP II De Europa, editit commentarioque instruxit Adrianus Van Heck*, Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 2001.
- PIUS II 2010 - PIUS II, *De Europa: incun. V. 122 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, trad. di F. Macino, Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano Magnus, Udine 2010.
- RAVASI 2010- G. RAVASI, *L'Europa geopolitica di Enea Silvio Piccolomini*, in PIUS II 2010, pp. 11-28.
- ROTONDI SECCHI TARUGI 1991 - L. ROTONDI SECCHI TARUGI (a cura di), *Pio II e la cultura del suo tempo*, Guerini, Milano 1991.
- ROTONDI SECCHI TARUGI 2007 - L. ROTONDI SECCHI TARUGI (a cura di), *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII Convegno internazionale (Ciancimino-Pienza, 18-21 luglio 2005), Cesati, Firenze 2007.
- ROTONDI SECCHI TARUGI 2015 - L. ROTONDI SECCHI TARUGI (a cura di), *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-20 luglio 2013), Cesati, Firenze 2015.
- SCHEDL 1493 - H. SCHEDL, *Liber Chronicarum*, Koberger, Norimberga 1493.
- SCHIAVO 1942 - A. SCHIAVO, *Monumenti di Pienza*, Ente Nazionale Industrie Turistiche, Milano 1942.
- SCOTT 1978 - G. SCOTT, *L'architettura dell'Umanesimo*, Dedalo, Bari 1978.
- SORANZO 1909 - G. SORANZO, *Una missione di Sigismondo Pandolfo Malatesta a Maometto II nel 1461*, in «La Romagna», 1909, 6, pp. 1-17.
- SORANZO 1911 - G. SORANZO, *Pio II e la politica italiana nella lotta contro i Malatesti (1457-63)*, Drucker, Padova 1911.
- SPESSO 1997 - M. SPESSO, *Enea Silvio Piccolomini. Scritti di Architettura*, Testo&Immagine, Torino 1997.
- SPESSO 2018 - M. SPESSO, *Premesse a Pienza. Architettura e umanesimo integrale*, Franco Angeli, Milano 2018.
- STEFANAC 1997 - S. STEFANAC, *I maestri transalpini alla costruzione del Duomo di Pienza*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI (1997), 1-2, pp. 177-187.
- TÖNNESMANN 1990 - A. TÖNNESMANN, *Pienza: Städtebau und Humanismus*, Hirmer, Monaco 1990.
- TOTARO 1978 - L. TOTARO, *Pio II nei suoi Commentarii. Un contributo alla lettura dell'autobiografia di Enea Silvio Piccolomini*, Patron, Bologna 1978.
- TURCHINI 2006 - A. TURCHINI, *Pio II e Sigismondo Pandolfo Malatesta*, in R. DI PAOLA, A. ANTONIUTTI, M. GALLO (a cura di), *Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2006, pp. 3-18.
- VASARI 1568 [1950] - G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568 (ed. a cura di C.L. Raghianti, O. Morisani, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1950).
- VIALON-SCHONEVEND 2007 - M. VIALON-SCHONEVEND, *L'epistola latina a Maometto II*, in ROTONDI SECCHI TARUGI 2007, pp. 165-178.
- VOLKERT 2013 - R. VOLKERT, *Pius II. Piccolomini. Der Papst, mit dem die Renaissance begann. Eine Biografie*, Beck, Monaco 2013.



Wooden Models and Architecture in Sicily between the 15th and 16th Centuries

Emanuela Garofalo (Università degli Studi di Palermo)

The realization of wooden models in the process of creating architectural works in Sicily has been documented since the end of the 15th century. Apart from some examples in the field of military architecture, they are mainly linked to design and construction of churches, for which a composite group of clients played a propositional role. In the Benedictine community, in particular, we noticed a modus operandi that includes the realization of wooden models. Civil architecture, however, is not excluded from this operating mode.

This contribution analyses the testimonies related to such cases, evaluating the reliability of the interpretative parameters used in other studies on the topic, for the context under examination. In particular, attention has been paid to the functions attributed to wooden models in the design and construction of architectural works, the moments in which this tool was used within the aforementioned processes and the relationship with other media for the presentation of designs, and aspects related to their implementation (authors and their skills, material and costs).

Modelli lignei e architettura in Sicilia tra XV e XVI secolo

Emanuela Garofalo

Nei diversi campi delle arti visive, in pittura come in scultura, fin dal XII secolo si rintracciano in Sicilia – così come in molti altri contesti europei¹ – rappresentazioni di architetture in miniatura allusive a modelli, tra metafora e raffigurazione realistica. È il caso, ad esempio, delle due riproduzioni, musiva e scultorea, del duomo di Monreale, che mostrano l’offerta della chiesa alla Vergine da parte di Guglielmo II (fig. 1) o ancora – spingendoci fino al periodo oggetto di questo contributo – dell’immagine, altrettanto simbolica ma allo stesso tempo ispirata a esempi concreti, della chiesa mostrata da San Pietro nel dipinto su tavola *Vergine con bambino tra i santi Pietro e Giovanni* (fig. 2), del Maestro del Trittico di Alcamo (1462)². Si tratta, a ogni modo, per questi e altri esempi analoghi, di immagini evocative che accolgono e rielaborano riflessi dall’architettura costruita, ma non necessariamente allusive a modelli tridimensionali in scala e sicuramente svincolate dal processo ideativo e costruttivo delle opere ritratte³.

Il presente articolo rielabora i contenuti di una relazione presentata da chi scrive in occasione del III Congresso Internacional do Tardo-Gótico “*Da traça à edificação a arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa*”, tenutosi presso la Faculdade de Letras della Universidade de Lisboa, dal 20 al 22 novembre 2017.

1. Per una panoramica e una riflessione critica sul tema vedi in particolare KLINKENBERG 2009.
2. Il dipinto fa parte della collezione della Galleria Regionale della Sicilia di palazzo Abatellis. La verosimiglianza, in particolare, della cupola estradossata che sormonta la chiesa raffigurata nel dipinto è stata già segnalata in NOBILE 2016, p. 33.
3. Interessanti riflessioni sull’argomento, con particolare riferimento all’architettura gotica e in un confronto tra contesti transalpini e cisalpini in KLEIN 2015.



Figura 1. Monreale (Palermo). Duomo, capitello del chiostro benedettino raffigurante.... Guglielmo II nell'atto di donare il duomo alla Vergine, XII secolo (foto E. Garofalo, 2018).

La prima testimonianza documentale a oggi nota che – seppure in modo indiretto – lega invece la realizzazione di un vero e proprio modello ligneo di architettura al contesto siciliano risale alla prima metà del XV secolo e più precisamente al regno di Alfonso il Magnanimo. Da un pagamento indirizzato al *fuster* (carpentiere) valenciano Joan Benet, il 20 febbraio del 1434, è noto infatti che il sovrano, pochi mesi prima, aveva ordinato la realizzazione e il trasporto in Sicilia, a opera dello stesso Benet, di un modello ligneo del *Real Vell* di Valencia. Secondo la convincente interpretazione proposta da Mercedes Gómez, il modello era stato richiesto dal re per valutare alcune possibili varianti per il completamento della riforma del palazzo reale valenciano, avviata già da circa un decennio⁴

4. GÓMEZ FERRER 2009, pp. 15-16; GÓMEZ FERRER 2012, pp. 78-80.



Figura 2. Maestro del Trittico di Alcamo, particolare del dipinto Vergine con bambino tra i santi Pietro e Giovanni, 1462 (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di palazzo Abatellis).

(fig. 3). L'ipotesi che il modello potesse “mostrare” diverse soluzioni progettuali⁵ potrebbe peraltro spiegare la necessità di far viaggiare insieme al manufatto il suo artefice, supponendo ad esempio la presenza di parti smontabili o intercambiabili che richiedevano l'intervento di una mano esperta per essere orrettamente manovrate⁶. Un modello finalizzato, quindi, a una interlocuzione a distanza tra il committente e i maestri incaricati dell'opera, avente come intermediario l'autore della sua

5. Nel documento relativo al pagamento del maestro Benet si specifica infatti che questi aveva compiuto il proprio viaggio alla volta della Sicilia «ab les mostres de les obres de les quatre torres fetes e obrades en fusta per mostrar aquelles al dit senior rey»; GÓMEZ FERRER 2009, p. 21.

6. Se l'invio a corte di modelli accompagnati dall'autore del progetto, finalizzato alla spiegazione dello stesso al cospetto del sovrano, è documentato in diversi episodi nel corso del XVI secolo, il viaggio compiuto in questo caso dell'ebanista, responsabile dell'esecuzione materiale del modello ma non del progetto, ci fa ritenere che la sua presenza si rendesse necessaria per ragioni pratiche, legate alla sua maestria, vedi CAMARA 2016, pp. 272-274.

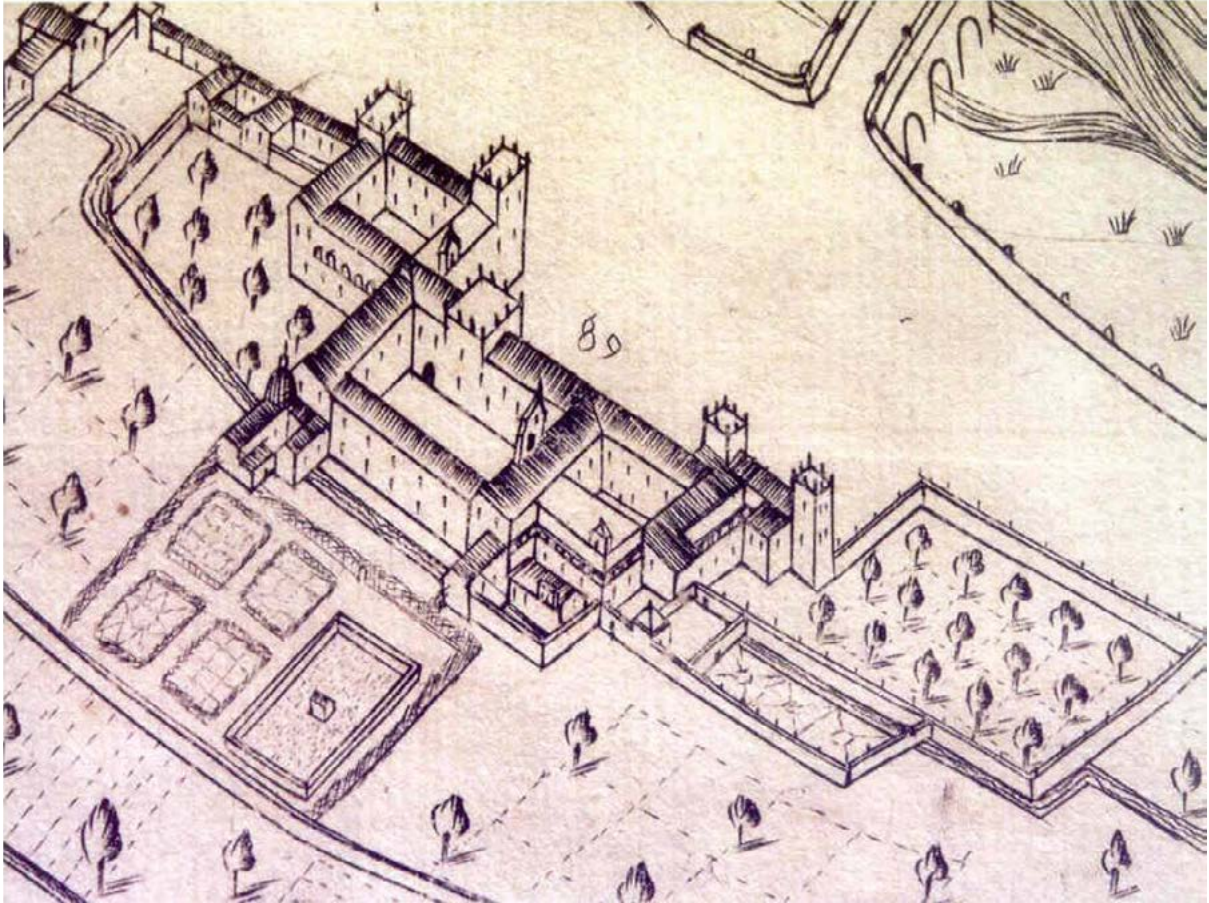


Figura. 3 Antonio Mancelli, dettaglio della veduta della città di Valencia raffigurante il distrutto palazzo reale (Real Vell), 1609 (Public domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pl%C3%A0nol_de_Val%C3%A8ncia,_Antonio_Mancelli_1608.jpg, ultimo accesso 20 dicembre 2020).



Figura 4. Napoli, Castelnuovo. Cappella di San Francesco di Paola, la volta lignea in una foto d'epoca (da PANE 1977, p. 360).

riproduzione tridimensionale in scala. L'episodio non rimane comunque un caso isolato, essendo forse la prima testimonianza di una modalità operativa comune ai cantieri promossi dal Magnanimo. Si può infatti ragionevolmente ipotizzare che la volta lignea posta a copertura della sala poi trasformata in cappella di San Francesco di Paola nel Castelnuovo di Napoli (fig. 4), oggi non più esistente, altro non fosse che un modello della volta a tredici chiavi realizzata nella Gran Sala da Guillem Sagrera e dai suoi collaboratori tra 1453 e 1457⁷. Anche in questo caso l'autore del supposto modello va individuato tra gli specialisti della materia lignea, probabilmente il carpentiere di fiducia del re Pascual Esteve, come già proposto da Roberto Pane⁸. Tale ipotesi appare corroborata dalle notizie recentemente emerse sul suo coinvolgimento, fino al 1440, nel cantiere valenciano del *Real Vell*, dove realizza diversi arredi

7. Nella copiosa bibliografia sulla riforma del Castelnuovo al tempo di Alfonso il Magnanimo, per mirati approfondimenti sulla volta della Gran Sala vedi: SERRA DESFILIS 2000; DOMENGE 2010; RABASA DÍAZ *ET ALII* 2012; COMO 2018.

8. Una foto della volta lignea scomparsa è stata pubblicata da Roberto Pane, ipotizzandone già l'identificazione con un modello in scala dell'analogo manufatto da realizzare in pietra nella grande sala del Castelnuovo alfonsoino, proponendone quindi una datazione anteriore alla costruzione di quest'ultima e l'attribuzione al carpentiere Pascual Esteve (PANE 1977, II, pp. 309-310).

lignei per il Magnanimo⁹, e dal successivo trasferimento a Napoli, al seguito del sovrano, raggiunto dalla famiglia nel 1446 su disposizione dello stesso re¹⁰.

Dalla penisola iberica, pertanto, arriva in Sicilia quella che allo stato attuale delle conoscenze sembrerebbe la prima eco di una prassi che utilizza il modello ligneo come strumento di verifica progettuale, in un passaggio intermedio tra ideazione e costruzione¹¹. Sebbene non coinvolga in modo diretto il cantiere siciliano e i suoi operatori, possiamo ragionevolmente presumere, anche in considerazione dell'importanza del committente, che l'episodio abbia avuto una risonanza nel contesto locale, della quale tuttavia a oggi non abbiamo prove certe.

Soltanto al 1493 risale infatti la successiva menzione di un modello ligneo, questa volta realizzato effettivamente in Sicilia, dall'ebanista Simone La Vaccara, relativo al castello di Trapani¹². Il documento, un mandato di pagamento registrato tra le carte della regia cancelleria, non fornisce ulteriori dati se non quello relativo alla remunerazione corrisposta al maestro «per so travagli et spisi», pari a 1 onza e 15 tari. L'esecuzione del modello si inserisce nell'ambito di un processo di riforma di un edificio preesistente, finalizzato in questo caso al suo consolidamento e alla messa in efficienza delle strutture difensive, a protezione dello stesso e dell'intera città (fig. 5). Il modello probabilmente serviva a visualizzare e discutere principalmente questi ultimi aspetti.

Proprio quello dell'architettura militare e della progettazione dei sistemi di fortificazione, infatti, è un campo nel quale il ricorso a modelli, come strumento di messa a punto e prima verifica del progetto, appare frequente a partire dal XV secolo, fino a divenire generalizzato nel secolo successivo (fig. 6), secondo quanto suggerito tra l'altro anche dai trattati specialistici (Zanchi, Marchi)¹³. La riproduzione in un manufatto tridimensionale agevolava infatti notevolmente la comprensione di strutture la cui conformazione era strettamente correlata alla morfologia fisica dei luoghi, non altrettanto facilmente intellegibili attraverso i soli disegni.

Tornando al contesto siciliano, una certa ambiguità ha invece il termine modello utilizzato nei capitoli di fabbrica per il rinnovamento di un'altra struttura fortificata e residenziale allo stesso tempo,

9. GÓMEZ FERRER 2012, p. 69.

10. BOFARULL Y SANS 1899, p. 629.

11. Sebbene si tratti per la penisola iberica, allo stato attuale degli studi, di un caso isolato e non si possa escludere un'origine italiana della fascinazione del re Alfonso per i modelli architettonici, l'episodio e i suoi possibili riverberi sul contesto siciliano ci appaiono significativi di una complessità e non linearità dei percorsi di idee e della stessa prassi operativa nella sfera architettonica, che non va mai trascurata tra i parametri interpretativi da applicare a contesti come quelli del meridione italiano, peninsulare e insulare.

12. GAETA 2010, pp. 125, 128 e nota 449.

13. Per una approfondita riflessione sul tema, con un focus specifico sul XVI secolo, vedi CAMARA 2016.

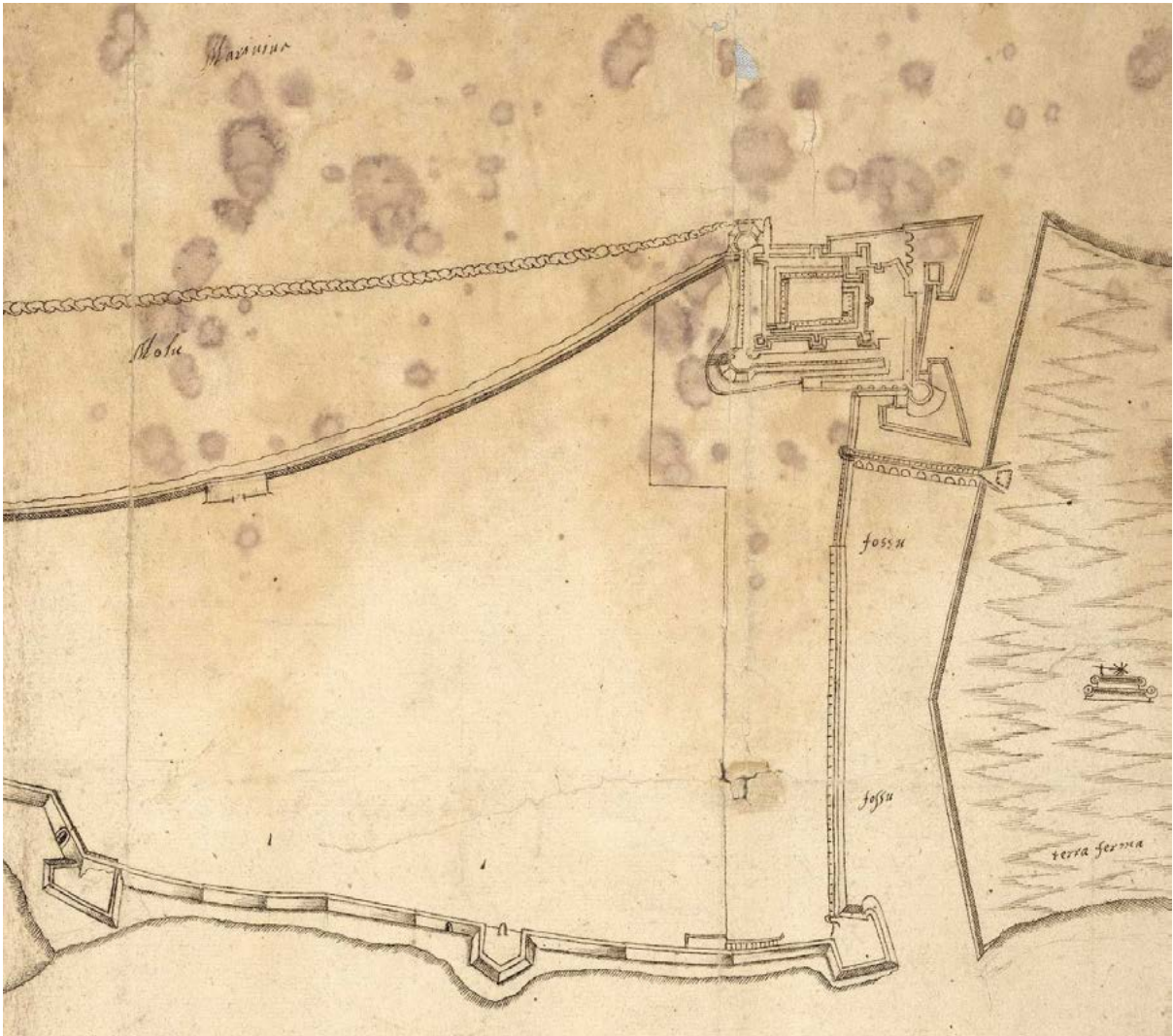


Figura 5. Anonimo, dettaglio di una pianta delle fortificazioni di Trapani, seconda metà del XVI secolo. Archivo General de Simancas, Mapas, planos y dibujos, 12, 002.



Figura 6. Ludovico Buti, *L'architetto*, 1588 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ludovico_Buti#/media/File:Lodovico_Buti_-_The_Architect_-_WGA03712.jpg, ultimo accesso 20 dicembre 2020).

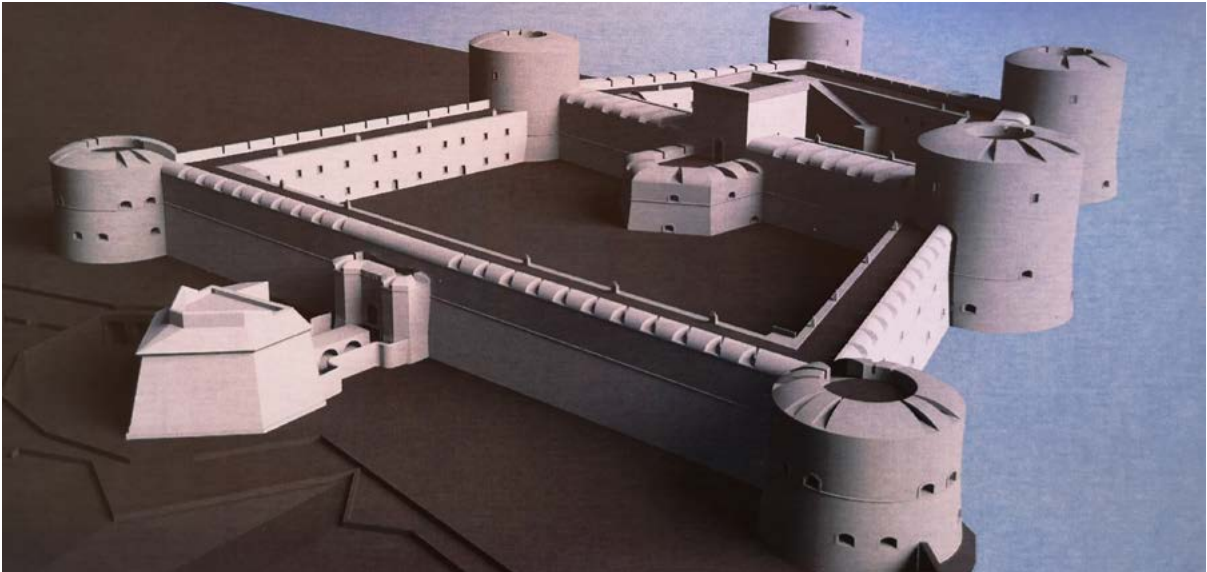


Figura 7. Ipotesi di ricostruzione del progetto di Pietro Antonio Tomasello per il Castellammare di Palermo (da VESCO 2014, p. 10).

il Castellammare di Palermo, siglati nel 1524. In un passaggio del documento, con il quale il maestro Antonio Belguardo si impegna a eseguire l'ambizioso progetto redatto dall'ingegnere del Regno Pietro Antonio Tomasello da Padova, a proposito di una delle nuove torri, si precisa che «si farà secondo el designo dilo modello»¹⁴ (fig. 7). Il termine in questo caso sembra alludere tuttavia alla soluzione ideata e alla sua rappresentazione bidimensionale, piuttosto che a un manufatto tridimensionale.

Ciò si riscontra anche in altri documenti siciliani nei quali il vocabolo "modello" è frequentemente utilizzato come sinonimo di disegno progettuale, per cui occorre valutare con cura il significato da attribuire alla parola caso per caso¹⁵. L'abbinamento al legno o al lavoro di un ebanista costituisce

14. Una trascrizione integrale del documento è pubblicata in VESCO 2014, pp. 27-30.

15. La stessa ambiguità semantica è stata riscontrata anche in altri contesti; vedi FROMMEL 2015, p. 8. Tra i casi siciliani si segnala anche quello relativo al rimborso di un pagamento effettuato all'architetto Giacomo Del Duca «per aversi trattenuto un iorno in più in detta terra allura che venni per fare lo modello della ecclesia», con riferimento alla chiesa madre di Santa Lucia del Mela. I tempi brevi del soggiorno e l'assenza di altre indicazioni specifiche sull'elaborato fanno pensare in questo caso a un utilizzo del termine nell'accezione di disegno progettuale; vedi TRICAMO 2012.

spesso l'indizio dirimente, essendo peraltro a oggi quella lignea l'unica materia di cui è documentato l'uso nella realizzazione di modelli architettonici nel contesto regionale al principio dell'età moderna.

Un'altra testimonianza di difficile decifrazione è offerta ad esempio da due documenti che citano disegno e modello elaborati dall'ingegnere regio Pedro Prado per la ristrutturazione delle fabbriche medievali del Palazzo Reale di Messina, su commissione del viceré Juan de Vega, nel 1548. Nelle due lettere, che danno disposizioni in merito al pagamento del salario dovuto all'ingegnere, si legge infatti, rispettivamente: «lo magnifico Pedro Prado ingegnere, di ordine nostro ha tenuto et tiene lo cargo et desegno et modello di la reformacione et fabbrichi del sacro regio palacio di questa nobile cita di Messina» e ancora «havendosi li mesi passato conferuto [...] in questa nobile citta di Messsina lo magnifico Pedro de Prado architecturi in essa citta per fari lo desegno et modello di la nova costruzioni et fabricationi del Sacro Regio Palacio di questa nobile cita»¹⁶.

Il contestuale riferimento a disegno e modello si ritrova anche in un contratto datato 6 giugno 1554, per la costruzione del campanile della chiesa di San Francesco a Castelbuono. Nel documento si precisa che questo doveva essere realizzato «iuxto lo mudello facto e designato di relevo»¹⁷. In questo caso, l'indicazione «di relevo» appare funzionale a rendere comprensibile il riferimento a un modello vero e proprio. Il documento dà inoltre contezza dell'approvazione dello stesso («tra loro ben visto e considerato»), demandando di contro a un'ulteriore valutazione e votazione estesa all'intera comunità monastica per gli aspetti costruttivi: «lo quali campanaro serrà di maramma di altiza, largiza et ancora lo dammuso secundo lo pariri et voti di dicti reverendo et fratri procuratori et provisuri et ancora di li fratri dilo dicto convento»¹⁸. Ciò consente di introdurre una precisazione: il modello in esame – ma il ragionamento va probabilmente esteso anche ad altri fin qui citati – sembrerebbe quindi finalizzato a valutare esclusivamente aspetti compositivi, volumetrici, distributivi e forse anche di linguaggio, del progetto in discussione, non riportando invece dati costruttivi, quali spessore effettivo delle murature o tipologia delle volte, precisati evidentemente con altri mezzi e con una certa flessibilità, forse anche in funzione delle disponibilità economiche dei committenti o delle competenze dei maestri coinvolti nel processo esecutivo.

Analoga finalità attribuisce al modello architettonico anche un'altra interessante testimonianza documentale, al principio degli anni quaranta del Cinquecento. In una lettera indirizzata al viceré Ferrante Gonzaga da un suo intermediario, *messer* Guglielmo Fornari, in merito al progetto di una residenza suburbana con giardino nei pressi di Palermo, elaborato dall'architetto Domenico Giunti

16. ARICÒ 2016, p. 97.

17. MAGNANO DI SAN LIO 1996, pp. 254-255.

18. *Ibidem*.

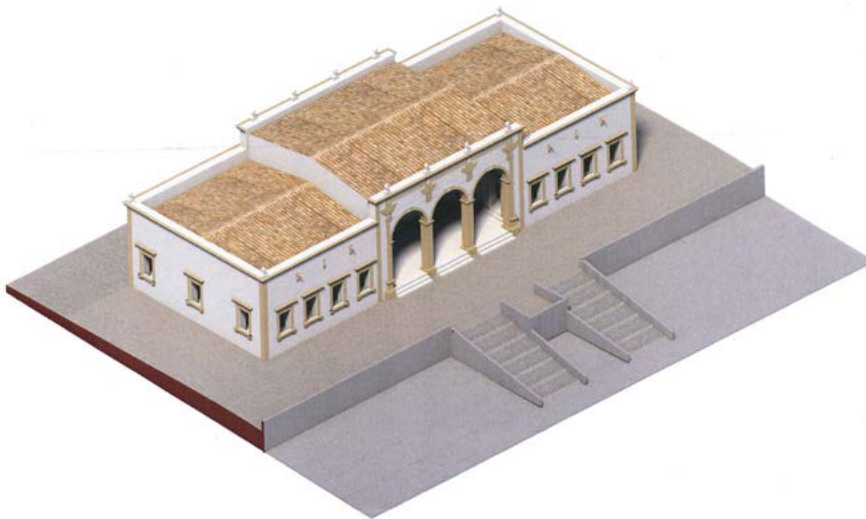


Figura 8. Ipotesi ricostruttiva della residenza suburbana di Ferrante Gonzaga a Palermo (elaborazione grafica di A.E. Canino, 2011).

per lo stesso viceré (fig. 8), si suggerisce di realizzare: «un modello di legname per poterlo vedere la signora (facendo riferimento alla viceregina, Isabella de Capua), che se consideraria meglio che con la pittura di carta et volendo se muthare alcuna istanza secondo la sua fantasia»¹⁹. Il modello ligneo appare cioè uno strumento più efficace per la comunicazione e la discussione del progetto, rispetto al disegno su carta, agevolando anche l'eventuale volontà di ridefinizione di qualche ambiente da parte della viceregina, possibilità quest'ultima che testimonierebbe peraltro una committenza femminile, spesso rimasta nell'ombra e che in questo caso potrebbe invece aver avuto un peso non indifferente²⁰.

L'utilità riconosciuta al modello nel cantiere cinquecentesco siciliano, non appare comunque limitata al momento di avvio di un'opera. Ciò trova riscontro ad esempio nel complesso iter di riconfigurazione del Palazzo Reale di Palermo, per il quale è documentata nel 1571 la realizzazione di un «modello di lignami di la sala grandi del regio palazo de quista cita di la scala e corrituri de detta sala»²¹. La

19. SOLDINI 2007, p. 248; la lettera in questione è segnalata da Soldini, per altro verso, come prima testimonianza documentale indiretta della stesura di un progetto architettonico da parte di Domenico Giunti.

20. Per un inquadramento complessivo delle opere a vario titolo ascrivibili alla committenza di Ferrante Gonzaga nei suoi anni da viceré di Sicilia e ulteriori indicazioni su un possibile ruolo della consorte, Isabella de Capua, si rimanda a GAROFALO 2016.

21. Il documento è stato per la prima volta pubblicato in GIUFFRIDA 1980, p. 11.

costruzione della sala destinata ad accogliere le riunioni del Parlamento (l'attuale sala d'Ercole) era stata già avviata da un paio d'anni (fig. 9), il modello pertanto – secondo la convincente interpretazione offerta da Sofia Di Fede – doveva servire a valutare, più che il progetto della sala in sé, quello del sistema dei collegamenti articolati intorno alla stessa, in particolare lo scalone e un loggiato ancora da edificare²².

L'impiego di modelli come mezzo di verifica progettuale in itinere trova una ulteriore testimonianza, particolarmente significativa, nell'articolata vicenda costruttiva della chiesa di Santa Maria La Nova a Palermo (fig. 10). La realizzazione dell'edificio è intrapresa secondo un progetto elaborato probabilmente dal maestro Antonio Peris²³ e tradotto in un modello ligneo nel 1532. Nella documentazione finanziaria relativa al cantiere sono registrati infatti i diversi acconti corrisposti al maestro Giovanni Antonio Cudugno, tra gennaio e febbraio del 1532, per il confezionamento di «un modellu di lignami fattu per lu garbu di la Clesia, che si havi da fari», il primo dei quali consegnato per mano dello stesso Peris, «fatto lo prezzo di lo dittu modellu»²⁴. Tale prezzo, probabilmente concordato con l'intervento di Peris, è esplicitato in una rata successiva e ammontava complessivamente a 1 onza e 9 tari, un importo molto simile a quello corrisposto al maestro La Vaccara per il castello di Trapani nel 1493. Nello stesso pagamento Cudugno è definito «modelista»: che si trattasse di una specializzazione nel più generale mondo degli ebanisti, riconoscendogli una precipua abilità o esperienza in tale campo?

In una data di poco successiva, nel 1535, a costruzione ben avviata, il termine modello torna nella rendicontazione di cantiere, con quella ambiguità semantica segnalata in precedenza, in un pagamento di «tari 2,26 a mastro Antonio pro mastria e fattura di lo modello di carta per la porta di lignami a faccio Santo Jacopo»²⁵. È molto probabile che si tratti in questo caso di un disegno, realizzato da Antonio Peris, del resto più che sufficiente alla illustrazione di un portone ligneo al quale allude chiaramente il documento.

Se fino alla fine degli anni quaranta la costruzione sembrerebbe procedere sulla scorta del progetto di Peris, suggellato dal modello eseguito dal maestro Cudugno, un radicale cambio di progetto, con l'inserimento di una tribuna ottagonale al termine del corpo delle navate, interviene nel 1551, fissato nuovamente in un modello tridimensionale della chiesa. Autore del progetto ed esecutore di tale manufatto sembrerebbero in questo caso coincidere, nella figura di Giuseppe Spatafora, «marmoraro» – secondo la dicitura contenuta nei conti di fabbrica – retribuito tra ottobre e dicembre 1551 per

22. DI FEDE 2000, pp. 27-28.

23. NOBILE 2009, pp. 25-29.

24. MELI 1958, pp. 310-311.

25. *Ivi*, p. 311.

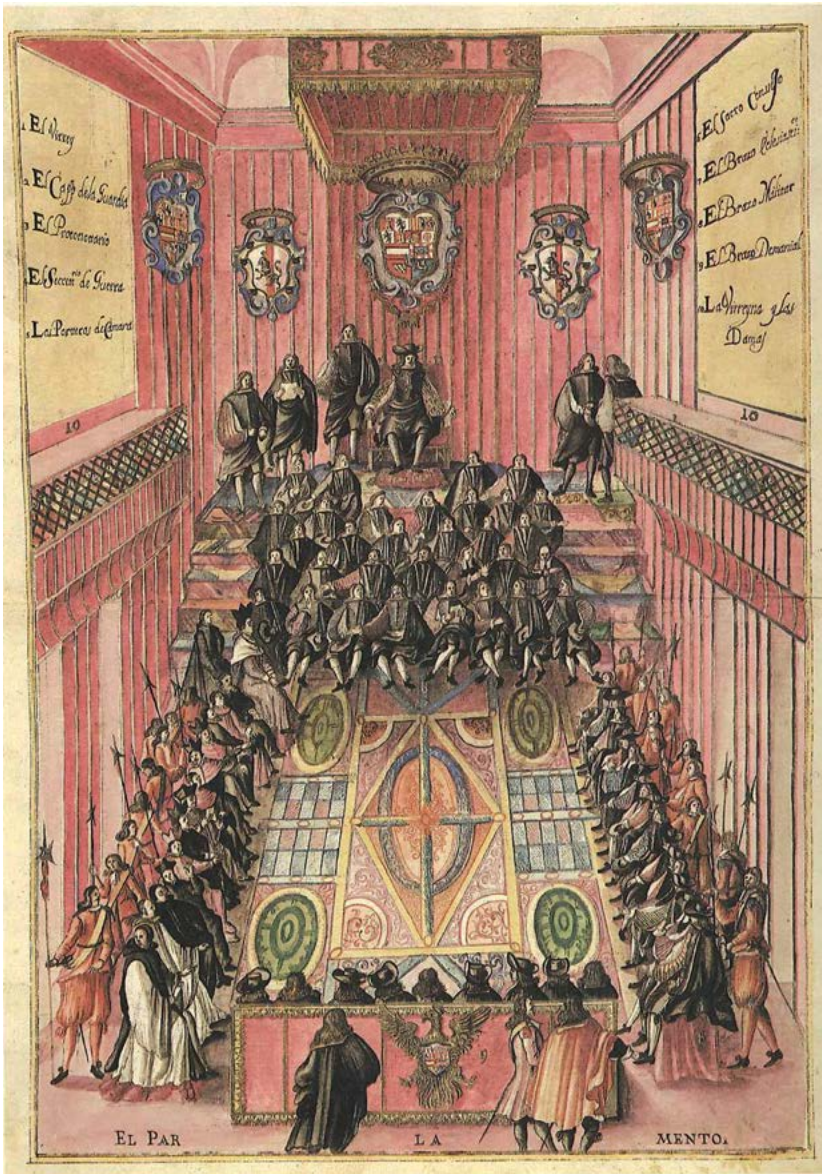
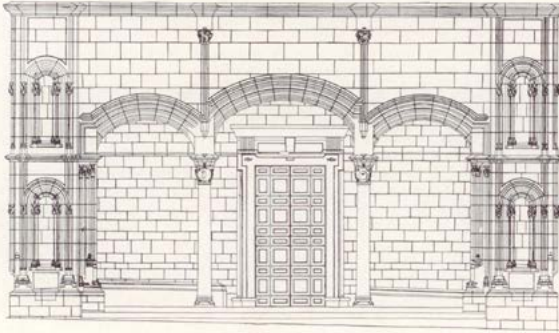


Figura 9. Anonimo, *El Parlamento*, disegno a penna e acquerello, 1686, in *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*. Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, ms. 3, f. 55.

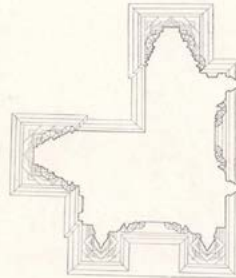
CHIESA DI S. MARIA LA NOVA



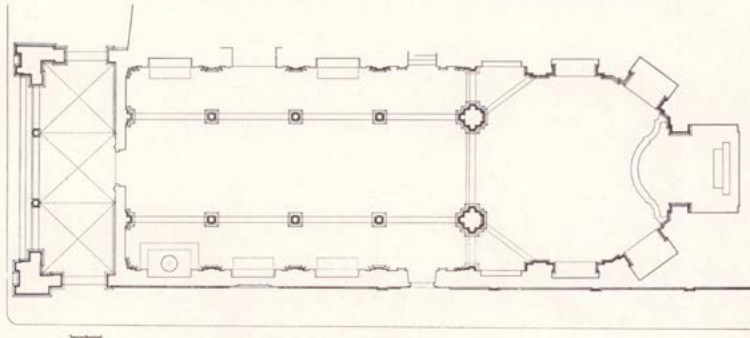
80 (*) Prospetto principale



81



82 (*) Pianta del pilastro



83 (*) Pianta

92

Figura 10. Palermo. Chiesa di Santa Maria La Nova, prospetto, sezione orizzontale e foto di dettaglio del pilastro angolare del portico, pianta della chiesa e portico in facciata (da SPATRISANO 1961, p. 92).

aver realizzato un modello della chiesa²⁶. La decisione di mandare in esecuzione un nuovo progetto in sostituzione del precedente sembrerebbe quindi subordinata a una preventiva valutazione dello stesso a partire dalla sua riproduzione tridimensionale in scala.

Nel caso appena presentato, trattandosi della chiesa di una confraternita mariana, la composizione articolata della committenza può avere contribuito alla scelta di privilegiare il modello ligneo come mezzo di rappresentazione del progetto architettonico, più intellegibile dei soli disegni e adatto a una discussione collegiale. La presenza dello stesso avrebbe inoltre vincolato le maestranze al rispetto delle indicazioni tecniche in esso contenute, rispondendo forse anche a un'altra finalità pratica, particolarmente utile in occasione di modifiche progettuali in corso d'opera. Essendo eseguiti in scala, i modelli consentivano infatti di elaborare computi metrici e quindi di stabilire i costi necessari all'esecuzione di un progetto o, come in questo caso, di una sua significativa variante.

La maggiore praticità ed efficacia del modello nella discussione in seno a una comunità – già osservata tra l'altro nel cantiere francescano di Castelbuono citato in precedenza – è inoltre alla base di una prassi che lega insieme altri tre casi di seguito presi in esame. In un arco cronologico che spazia dal 1508 al 1563 circa, per tre importanti sedi benedettine siciliane, la fondazione ex-novo o la riforma delle strutture del complesso abbaziale è accompagnata dalla realizzazione di un modello ligneo. Il primo caso rintracciato è quello della fondazione olivetana di Santa Maria dello Spasimo a Palermo, per la quale un documento del 1536 riporta la notizia dell'esecuzione di un plastico del progetto al tempo dell'avvio dei lavori, intorno al 1509²⁷.

Gli altri due complessi per i quali la documentazione fornisce informazioni simili rientrano nel novero delle sedi appartenenti alla congregazione di Santa Giustina, poi cassinese, nell'ambito della quale il confezionamento di modelli tridimensionali in aggiunta ai consueti disegni di progetto viene esplicitamente richiesto fin dal 1490²⁸. A seguito della riforma monastica introdotta da Ludovico Barbo e nel quadro di una progressiva definizione di norme e modalità operative comuni – avviata già prima della metà del XV secolo – in seno alla congregazione si istituisce infatti un sistema centralizzato di supervisione dell'operato delle singole comunità monastiche che investe anche la sfera architettonica.

26. *Ivi*, p. 312.

27. *Ivi*, p. 293.

28. Nel Capitolo Generale del 1490 fu deliberato come segue: «Conclusum est ut pro edificiis erigendis in omnibus nostre congregationis monasteriis in genere, et in specie pro edificiis in Tiburtina civitate, Ravenne, Ferrarie et Maguzani, faciendis prius designa fiant, quibus diligentissime consideratis, postea fiant modelli, ad arbitrium tamen patris presidentis et visitorum, adiunctis duobus aliis prelati nostre congregationis», LECCISOTTI 1970, p. 58. Ringrazio Gianmario Guidarelli per la segnalazione e per avermi consentito di leggere in anteprima il saggio GUIDARELLI (in corso di stampa), ricco di informazioni e spunti di riflessione su modelli e modalità operative nelle imprese architettoniche della comunità benedettina-cassinese.

In questo contesto, i casi siciliani sembrano confermare l'effettiva applicazione delle disposizioni introdotte in materia di elaborati di progetto nel 1490 e l'adozione, in definitiva, di un vero e proprio *modus operandi* che aveva nella discussione intorno al modello ligneo un passaggio obbligato dell'iter che conduceva dal progetto alla costruzione²⁹. Resta da chiarire se tali strumenti di vaglio e discussione delle imprese architettoniche programmate circolassero all'interno della comunità benedettina, se i modelli venissero esaminati in situ o trasferiti temporaneamente nella sede in cui annualmente e in forma itinerante si svolgeva il Capitolo Generale e chi fossero in definitiva gli interlocutori della discussione intorno al modello.

Relativamente ai due esempi siciliani, databile intorno al 1561 è innanzitutto il modello relativo alla costruzione di una nuova chiesa nel complesso abbaziale di San Martino delle Scale, presso Palermo (fig. 11). In una lettera, inviata dall'ex abate Lorenzo de Venusia all'abate allora in carica, è esplicito il riferimento a ben due consulte di architetti per la definizione del progetto, così come all'esecuzione di un modello, che stando alla lettera sembrerebbe essere stato discusso in seno alla comunità monastica preventivamente all'avvio delle opere³⁰. Per tale via si intendeva legittimare le scelte progettuali effettuate precedentemente e in quel momento messe in discussione, ricorrendo a una consulta di architetti per la valutazione di un nuovo progetto.

Meno tempestivo appare invece il ricorso al modello nella fondazione del grande complesso benedettino di San Nicolò l'Arena a Catania (fig. 12). L'avvio delle prime opere per il tracciamento delle fondazioni risale al 1558 e nello stesso anno il maestro di origine lombarda Santino Cannivale è incaricato di procedere alla costruzione delle strutture in elevato «ad eleptione et volumptate ipsius reverendi patri abbatis et designi ipsius monasterii», sulla scorta cioè di disegni progettuali e secondo la volontà dell'abate³¹. Tuttavia, soltanto al principio del 1563, lo scultore architetto Jacopo Salemi riceve l'incarico per la realizzazione di «uno modello di lignami totius integri monasterii et ecclesie construende»³², quando il cantiere quindi è già avviato da circa cinque anni. L'incarico è stato reso noto dal reperimento di un documento nel quale si individuano due esperti, chiamati dalla città di Messina, per effettuare una stima del modello: «ut revidere possint si dittum modellum bene et

29. Un altro caso significativo è quello del modello ligneo del terzo progetto per la chiesa di Santa Giustina a Padova, realizzato nel 1517 dallo scultore Andrea Briosco detto "il Riccio" e custodito presso lo stesso monastero fino alla fine del XVI secolo, che influenzerà per più di un secolo la riproduzione iconografica della volumetria esterna della chiesa; vedi GUIDARELLI (in corso di stampa)b, pp. 290-291.

30. GAROFALO 2015, p. 43; S. SILVIA, *La chiesa nuova del complesso abbaziale di San Martino delle Scale: progetto, cantiere, modelli*, tesi di laurea, relatore E. Garofalo, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Architettura, a.a. 2015-2016, p. 51.

31. CALOGERO 2014, p. 26.

32. *Ivi*, pp. 30-31; GAROZZO 2014.

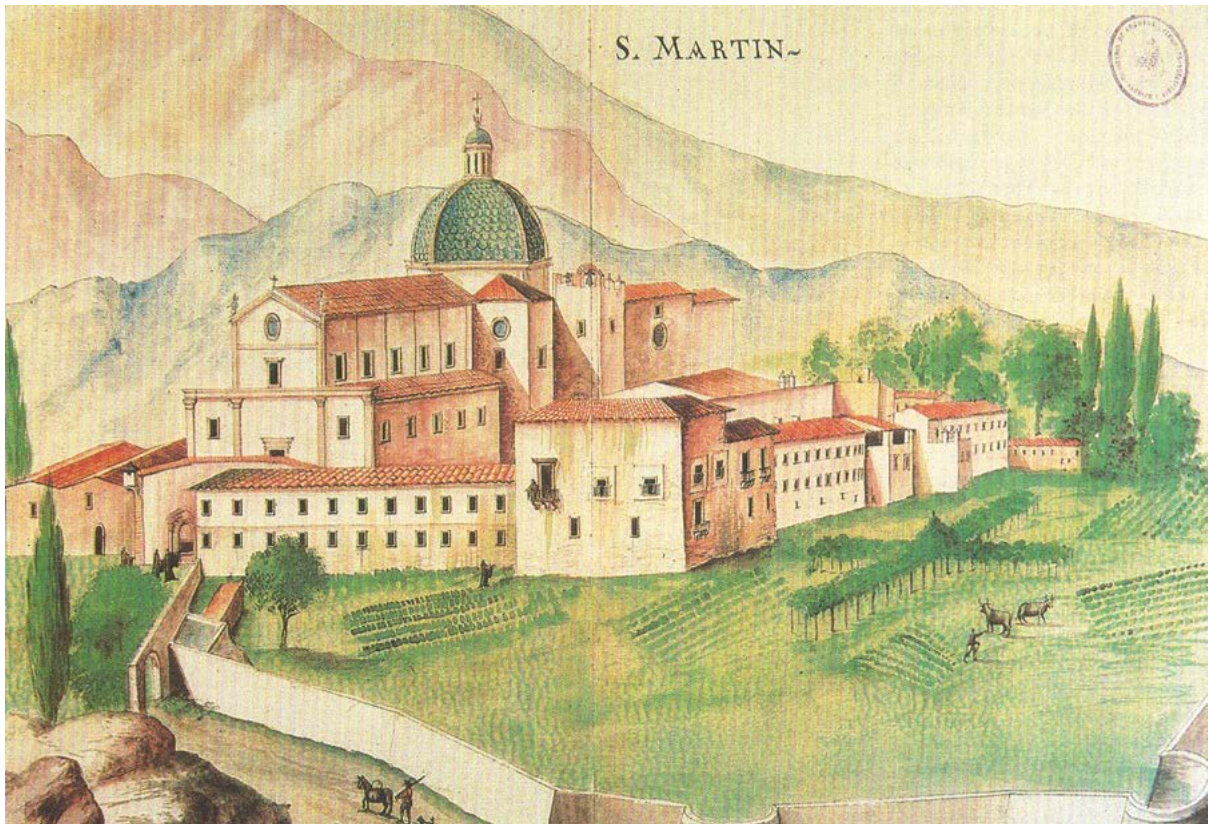


Figura 11. Anonimo, *San Martin, combento de Benitos en la cercania de Palermo*, disegno a penna e acquerello, 1686, in *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*. Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, ms. 3, f. 58.



Figura 12. Giacinto Platania, Catania raggiunta dalle colate laviche dell'eruzione dell'Etna del 1669, affresco, sagrestia del Duomo di Catania (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Etna_eruzione_1669_platania.jpg, ultimo accesso 20 dicembre 2020). In alto a sinistra è raffigurato il convento di San Nicolò l'Arena.

optime confectum est nec ne cum omnibus suis proportionibus, qualitibus et formis juxta formam ditti contrattus»³³, secondo modalità abitualmente utilizzate per le costruzioni vere e proprie o per opere di intaglio e scultoree. Tale cura riservata alla qualità e al corretto confezionamento del modello, così come la tempistica dell'incarico pongono degli interrogativi sulle finalità del manufatto. È possibile cioè che in questo caso il modello fosse funzionale anche a presentare il progetto a terze persone, forse allo scopo di attrarre finanziamenti e donazioni per l'attuazione di un programma edificatorio probabilmente divenuto più ambizioso? La stima del modello potrebbe, per altro verso, essere stata effettuata in vista di un suo trasferimento in altra sede, fornendo quindi un possibile indizio sulla questione della circolazione e movimentazione di simili manufatti. L'episodio catanese risulta particolarmente interessante anche per il coinvolgimento di una figura professionale come quella di Jacopo Salemi. Impegnato parallelamente nella riforma del duomo di Enna, Salemi è nei relativi documenti chiamato «architetto»³⁴ e sembrerebbe aver svolto un ruolo ideativo e direttivo di vertice in entrambi i cantieri, rientrando nel novero degli architetti-scultori, figura professionale diffusa nel panorama architettonico dell'isola soprattutto nel XVI secolo. A lui si ritiene faccia riferimento infatti il

33. GAROZZO 2014, p. 80.

34. GAROFALO 2007, p. 45.

contratto per la prosecuzione dei lavori di costruzione del complesso catanese, con il quale il maestro Pietro Bagliotta³⁵, nel novembre del 1565, si impegnava a «osservari l'ordini che li sarrà dato per lo maestro architetturi di dicto monasterio»³⁶. Se l'ipotesi è corretta, analogamente a quanto rilevato per Spatafora a Palermo, Salemi sarebbe al contempo autore del progetto e del modello che ne riproduceva le fattezze.

L'accuratezza del manufatto – che per il complesso catanese possiamo solo indirettamente intuire dall'incarico attribuito per la stima dello stesso – appare infine il dato saliente nell'ultimo caso di questa rassegna, in una data ormai avanzata del XVI secolo e con una dichiarata finalità operativa del modello stesso. Si tratta della riproduzione tridimensionale di un progetto elaborato dall'ingegnere regio, allora in servizio in Sicilia ma di origine toscana, Giovan Battista Collepietra per la chiesa di Sant'Eulalia dei Catalani a Palermo, del 1585 (fig. 13). Pur non essendoci, questa volta, coincidenza tra progettista e autore del modello, rispettivamente identificati dal relativo documento nel già citato Collepietra e nell'ebanista Agostino Castello, l'assoluta fedeltà del manufatto ai disegni dell'ingegnere, riportandone anche i dettagli, è sancita dalle clausole contrattuali. Nel documento infatti si legge: «che il modello si habia di fare cum tucti quilli parti et minutie che nelli desegni fatti si notano et occurrendo adjungere o levare de decti desegni per meglio perfectione alcuna cosa sia licito al magnifico Joanne Bactista Collipetra, uno delli regii inigigneri de quisto regno, como autore de decto desegno [...] acciò decto modello possa veramente essere luce et guida de quanto si havirà da fare in essa fabrica»³⁷.

Gli ultimi due esempi citati sembrerebbero indicare un cambio nella concezione del modello, definito nei dettagli a maggiore garanzia della rispondenza tra progetto e opera costruita, in linea – sebbene qui in date più avanzate – con un fenomeno già evidenziato da Millon a proposito dei modelli prodotti nelle capitali del rinascimento italiano³⁸.

Sfortunatamente, nessuno dei modelli quattro e cinquecenteschi presentati in questo contributo si è conservato³⁹ e l'eterogenea natura dei documenti che danno contezza della loro realizzazione non

35. Probabilmente un fiorentino (nei documenti citato anche come Bachiotta o Bacciotta) più tardi attivo in diversi cantieri nella capitale dell'Isola, risultando tra l'altro capomastro della fontana Pretoria nelle ultime battute della sua collocazione sul piano antistante il Palazzo Senatorio di Palermo (GAROFALO 2015, p. 34).

36. CALOGERO 2014, p. 32.

37. VESCO 2015, p. 229.

38. MILLON 1994, p. 66; «Il passaggio a un più alto livello di abilità esecutiva, l'inclusione dei particolari scultorei e la simulazione dei materiali da utilizzare che caratterizzano alcuni modelli del XVI secolo, suggeriscono che tra XV e XVI secolo il concetto stesso di modello architettonico abbia subito un cambiamento significativo».

39. Gli unici esemplari che si sono conservati risalgono al Settecento. Per un primo quadro di sintesi e sugli episodi sei e settecenteschi a oggi noti vedi SUTERA 2009.



Figura 13. Palermo. Chiesa di Santa Eulalia dei Catalani, veduta dell'intradosso della crociera (foto di Emmens, 2014, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SEdeiC_PA_03_11_2014_02.jpg, ultimo accesso 20 dicembre 2020).

agevola la comparazione tra i diversi casi. I dati rintracciati per ciascuno sono infatti disomogenei e in genere non forniscono informazioni dettagliate sul manufatto e sul processo di realizzazione. Tuttavia, già dagli esempi noti appare evidente che non si tratti di episodi isolati e che il ricorso al modello rientri semmai tra le prassi del processo – spesso non lineare – di ideazione e costruzione dell’architettura in Sicilia fin dalla fine del Medioevo. Agevolare la comprensione e la valutazione del progetto, contribuire a ridurre i gradi di arbitrio (tanto per aspetti tecnici quanto per quelli formali) nel passaggio dalla rappresentazione bidimensionale alla realizzazione, calcolare i costi di costruzione, presentare e pubblicizzare un’opera per attrarre consensi o finanziamenti, o semplicemente l’approvazione del committente, «mostrar l’invention» – secondo la citazione da una lettera di Vignola in un noto saggio di Elizabeth Kieven⁴⁰ – sono le tante e spesso compresenti finalità del modello in quel complesso iter che dal progetto porta all’edificazione.

40. KIEVEN 1999, p. 173.

Bibliografia

ARICÒ 2016 - N. ARICÒ, *Dedit author Vega et nomen et formam. L'interesse di Juan de Vega per l'architettura*, in S. PIAZZA (a cura di), *La Sicilia dei Viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, Caracol, Palermo 2016, pp. 87-110.

CALOGERO 2014 - S.M. CALOGERO, *Il Monastero catanese di San Nicolò l'Arena*, Agorà, Catania 2014.

CAMARA 2016 - A. CAMARA, *Modelos vs perspectivas en al ingeniería del siglo XVI*, in «Artigrama», 2016, 31, pp. 257-277, <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/31/2monografico/08.pdf> (ultimo accesso 28 dicembre 2020).

COMO 2018 - M.T. COMO, *Inquiring on Structural Identity of Sala dei Baroni Vault*, in I. WOUTERS ET ALII (a cura di), *Building Knowledge, Constructing Histories*, Proceedings of the 6th International Congress on Construction History (6ICCH), (Bruxelles, 9-13 luglio 2018), 2 voll., CRC Press, Boca Raton (USA) 2018, I, pp. 493-500.

DE BOFARULL Y SANS 1899 - F. DE BOFARULL Y SANS, *Alfonso V de Aragón en Nápoles*, in *Omenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su Profesorado. Estudios de erudición*, 2 voll., Librería General de Victoriano Suárez, Madrid 1899, I, pp. 615-635.

DI FEDE 2000 - M.S. DI FEDE, *Il Palazzo Reale di Palermo tra XVI e XVII secolo*, Medina, Palermo 2000.

DOMENGE 2010 - J. DOMENGE, *La gran sala de Castel Nuovo, Memoria del Alphonsi regis triumphus*, in G. COLESANTI (a cura di), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, Atti del convegno, (Napoli, Complesso Monumentale di San Lorenzo Maggiore, 14-16 dicembre 2006), Cefrasm, Montella 2010, pp. 290-338.

FROMMEL 2015 - S. FROMMEL, *La vie incertaine des maquettes d'architecture*, in S. FROMMEL (a cura di), *Les maquettes d'architecture, fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Picard-Campisano, Parigi-Roma 2015, pp. 8-13.

GAETA 2010 - A. GAETA, *'A tutela et defensa di quisto regno'. Il castello a mare di Palermo, Baldiri Meteli e le fortificazioni regie in Sicilia nell'età di Ferdinando il Cattolico (1479-1516)*, Qanat, Palermo 2010.

GAROFALO 2007 - E. GAROFALO, *La rinascita cinquecentesca del duomo di Enna*, Caracol, Palermo 2007.

GAROFALO 2015 - E. GAROFALO, *La difficile costruzione della chiesa nuova nell'abbazia di San Martino delle Scale: contrasti, testimonianze, perizie (1576-1598)*, in S. PIAZZA (a cura di), *Saperi a confronto. Consulenze e perizie sulle criticità strutturali dell'architettura di età moderna (XV-XVIII secolo)*, Caracol, Palermo 2015, pp. 31-46.

GAROFALO 2016 - E. GAROFALO, *L'impeto de l'animo al vincere e l'ardore de la mente a la gloria. Il governo di Ferrante Gonzaga (1535-1546), tra opere pubbliche e committenza privata*, in S. PIAZZA (a cura di), *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo. La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia 1516-1700*, Caracol, Palermo 2016, pp. 61-86.

GAROZZO 2014 - A. GAROZZO, *Jacopo Salemi: un modello ligneo per il monastero di San Nicolò l'Arena a Catania*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 2014, 18, pp. 77-80.

GIUFFRIDA 1980 - A. GIUFFRIDA, *La storia del Palazzo reale emerge dalle ricerche archivistiche*, in «Cronache Parlamentari Siciliane», 1980, 4-5, pp. 9-12.

GÓMEZ FERRER 2009 - M. GÓMEZ FERRER, *La reforma del real vell de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo. Recuerdo del palacio desde Sicilia*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 2009, 8, pp. 7-22.

GÓMEZ FERRER 2012 - M. GÓMEZ FERRER, *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2012.

GUIDARELLI (in corso di stampa) - G. GUIDARELLI, *Vita spirituale, pratica liturgica e architettura. Verso un nuovo modello architettonico di monastero benedettino cassinese (XV-XVI secolo)*, in corso di stampa.

- GUIDARELLI (in corso di stampa) - G. GUIDARELLI, *L'architettura del monastero e della basilica di Santa Giustina nel XV e XVI secolo*, in corso di stampa.
- KIEVEN 1999 - E. KIEVEN, *Mostrar l'invenzione. Il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello*, in H.A. MILLON, (a cura di), *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, Bompiani, Milano 1999, pp. 173-205.
- KLEIN 2015 - B. KLEIN, *Simili ma diversi: perché esistevano a nord delle Alpi riproduzioni gotiche di architettura, ma non modelli gotici per l'architettura*, in S. FROMMEL (a cura di), *Les maquettes d'architecture, fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Picard-Campisano, Parigi-Roma 2015, pp. 37-46.
- KLINKENBERG 2009 - E. KLINKENBERG, *Compressed meanings: the donor's model in medieval art to around 1300; origin, spread and significance of an architectural image in the realm of tension between tradition and likeness*, Brepols, Turnhout 2009.
- LECCISOTTI 1970 - T. LECCISOTTI, *Congregationis S. Iustinae de Padua O.S.B. ordinationes capitulorum generalium, 1475-1504*, Badia di Montecassino, Montecassino 1970.
- MAGNANO DI SAN LIO 1996 - E. MAGNANO DI SAN LIO, *Castelbuono. Capitale dei Ventimiglia*, Maimone, Catania 1996.
- MELI 1958 - F. MELI, *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Palombi, Roma 1958.
- MILLON 1994 - H.A. MILLON, *I modelli architettonici nel Rinascimento*, in H.A. MILLON, V. MAGNAGO LAMPUGNANI (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Bompiani, Milano 1994, pp. 19-73.
- NOBILE 2009 - M.R. NOBILE, *Chiese colonnari in Sicilia (XVI secolo)*, Caracol, Palermo 2009.
- NOBILE 2016 - M.R. NOBILE, *Architettura e costruzione in Italia meridionale (XVI-XVII sec.)*, Caracol, Palermo 2016.
- PANE 1977 - R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Edizioni Comunità, Milano 1977.
- RABASA Díaz ET ALII 2012 - E. RABASA Díaz, M.Á. ALONSO; A. LÓPEZ MOZO, T. GIL, J. CALVO LÓPEZ, *The 100 Ft Vault: The Construction and Geometry of the Sala dei Baroni of the Castel Nuovo, Naples*, in R. CARVAIS, A. GUILLERME, V. NÈGRE, J. SAKAROVITCH (a cura di), *Nuts & Bolts of Construction History*, Picard, Parigi 2012, pp. 53-59.
- SERRA DESFILIS 2000 - A. SERRA DESFILIS, *É cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo*, in «Annali di Architettura», 2000, 12, pp. 7-16.
- SOLDINI 2007 - N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Olschki, Firenze 2007.
- SPATRISANO 1961 - G. SPATRISANO, *Architettura del Cinquecento in Palermo*, Flaccovio, Palermo 1961.
- SUTERA 2009 - D. SUTERA, *Modelli e microarchitetture lignee*, in M.R. NOBILE, S. RIZZO, D. SUTERA (a cura di), *Ecclesia Triumphans, architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto XVII-XVIII secolo*, Caracol, Palermo 2009, pp. 161-166.
- TRICAMO 2012 - S. TRICAMO, *Cattedrale, il giallo del progetto*, in «Centonove», 12 ottobre 2012, p. 43.
- VESCO 2014 - M. VESCO, *Il Castellammare di Palermo: un progetto non realizzato di Pietro Antonio Tomasello da Padova*, in M. VESCO (a cura di), *Ricostruire 1. Architettura – Storia – Rappresentazione*, Caracol, Palermo 2014, pp. 7-30.
- VESCO 2015 - M. VESCO, *Ingegneri militari nella Sicilia degli Asburgo: formazione, competenze e carriera di una figura professionale tra Cinque e Seicento*, in P. RODRIGUEZ NAVARRO (a cura di), *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries*, Atti della prima Conferenza Internazionale sulle fortificazioni dell'età moderna della costa mediterranea, (Valencia, Istituto di Restauro del Patrimonio dell'Università Politecnica di Valencia, 15-17 ottobre 2015), 2 voll., Editorial Universidad Politecnica de Valencia, Valencia 2015, I, pp. 223-230.



Giovanni Paolo Panini architetto in Santa Maria della Scala a Roma

David R. Marshall (University of Melbourne)

Il progetto architettonico della cappella di Santa Teresa nella chiesa di Santa Maria della Scala in Trastevere (1734-1745) è stata attribuita a Giovanni Paolo Panini, notissimo pittore, sia a suo figlio Giuseppe, architetto, poi autore delle cantorie e della bussola all'ingresso principale (1756). Questo articolo conferma l'attribuzione del progetto della cappella – nonché del disegno del pavimento marmoreo della chiesa – a Giovanni Paolo, che prestò i suoi servizi gratuitamente per i committenti carmelitani scalzi. Già prima del 1732, il priore fra Bernardo di San Tommaso d'Aquino ottenne da Panini un modello (forse per le pareti laterali) per il rifacimento delle preesistenti decorazioni lignee della cappella. Il 25 marzo 1733 il contratto stipulato dallo scultore Camillo Zaccaria faceva riferimento al progetto e alla direzione di Panini. Il progetto, approvato il 26 giugno 1734, doveva essere attuato con un lascito testamentario del cardinale Alessandro Falconieri, titolare della chiesa, con il supporto del Cardinale Vicario di Roma, Giovanni Antonio Guadagni, carmelitano scalzo. I lavori procedettero secondo i piani di Panini, anche se nel 1735 si decise di sostituire con decorazioni in rilievo gli specchi inizialmente da lui ideati per le pareti laterali. Nel maggio 1737 furono poste in opera le due colonne di verde antico al lato destro dell'altare, che fu consacrato solo il 2 ottobre 1745 dal cardinale Guadagni, al termine delle opere di decorazione che videro impegnati scultori primari come Giuseppe Lironi, Filippo Della Valle, Giovanni Battista Maini e Michelangelo Slotz. Dodici giorni dopo la cappella fu inaugurata alla presenza di papa Benedetto XIV.

Giovanni Paolo Panini *architetto* at Santa Maria della Scala, Rome

David R. Marshall

The chapel of Santa Teresa in the church of Santa Maria della Scala in Trastevere is one of the most richly decorated chapels of eighteenth-century Rome (figs 1-2). Its foundation stone was laid in 1734 and it was unveiled in 1745. It includes sculptures by Giuseppe Lironi, Filippo Valle, Giovanni Battista Maini and Michelangelo Slodtz. Traditionally the design has been attributed to Giovanni Paolo Panini (1691-1765), who is better known as a painter, and it was published as such in Ferdinando Arisi's catalogue raisonné of the artist's work in 1961¹. It has been suggested on various occasions, however, that the person responsible was Panini's son Giuseppe (1718-1805), who was responsible for the *cantorie* and *bussola* over the entrance door, dated 1756 by an inscription (fig. 3)². This article will confirm the attribution of the design of the chapel to the elder Panini based on new documentary information, which also reveals that he was responsible for the design of the pavement.

I would like to thank Tommaso Manfredi for his help and suggestions and for reviewing the documents.

1. ARISI 1961. The 1986 edition does not deal with Panini's architectural commissions but refers to the project (ARISI 1986, p. 208).

2. See the volume of the *Guide Rionali* dealing with the church (GIGLI 1980, p. 24). François Souchal earlier in 1967 considered the possibility that Giuseppe was the architect (SOUCHAL 1967, cat. 152, p. 662). He cites on this point GOLZIO 1930-1931, pp. 383, 388, note 2; and OZZÒLA 1921, p. 8, note 4. Enrico Da Gai gives it to Giuseppe on the basis of Chracas (DA GAI 1991), and Elisa Debenedetti states it as a fact (DEBENEDETTI 2007, p. 287). The inscription reads: «LUDOVICI HISPANIARUM INFANTIS / REGIA MUNIFICENTIA / ECCLESIAM HANC / CUIUS OLIM CARD-DIACONUS EXTITIT / SPLENDE HOCCE ORNATU / INSIGNIVIT / ANNO SALUTIS MDCCLVI».



Figure 1. Rome. Church of Santa Maria della Scala, Chapel of Santa Teresa by Giovanni Paolo Panini (photo D.R. Marshall, 2014).



Figure 2. Chapel of Santa Teresa, detail showing central pediment (photo D.R. Marshall, 2014).



Figure 3. Church of Santa Maria della Scala, inscription on organ loft (photo D.R. Marshall, 2004).

Giovanni Paolo Panini or Giuseppe Panini?

Confusion over the identity of the architect appears in the earliest sources. Chracas, chronicling the dedication of the altar on 23 October 1745, would, on the face of it, appear to be definitive when he writes that the «inventore, e architetto» of the whole chapel was «Giuseppe Panini Romano»³. The appellation «romano» makes it certain that Chracas intended Panini's son, Giuseppe, and not Giovanni Paolo, since the elder Panini was born in Piacenza. An expanded edition of Fioravanti Martinelli's guidebook in 1761 likewise gives it to Giuseppe⁴. Yet as early as the guidebook of Gregorio Roisecco in 1750 the design of the chapel is given to Giovanni Paolo⁵. The 1763 edition of Filippo Titi's guidebook, no doubt following Roisecco, likewise attributes the design to him, and this was maintained in Ambiveri's

3. *Diario ordinario* 1745b, p. 8: «è stato di tutta la medesima [cappella] Inventore, e Architetto il Sig. Giuseppe Pannini Romano».

4. MARTINELLI 1761: «nella quarta [cappella] nuovamente architettata da Giuseppe Pannini ornata di vaghissimi marmi, e colonne con stucchi dorati».

5. ROISECCO 1750, p. 171: «ultimamente con disegno di Gio: Paolo Pannini è stata in ogni parte abbellita, e ornata».

nineteenth-century biography of Panini⁶. Is this an example of attributional inflation, in which the more famous name supplants the lesser? Yet in the year when the expenditure on the chapel was approved, 1734, Giuseppe was only sixteen, having been born on 28 March 1718, and was unlikely to have been given such a commission in his own right⁷.

Light can be shed on this issue by considering another project of the same period in which Giovanni Paolo and Giuseppe collaborated, the *macchina* erected in Piazza Farnese for the marriage of the Dauphin of France, Louis (1729-1763), son of Louis XV, with the Infanta of Spain, Marie-Thérèse-Raphaëlle (1726-1746), daughter of Philip V, which I discussed in an earlier article⁸. As I argued there, «It seems likely, therefore, that Panini senior, as head of the family workshop and experienced in architectural design and in the depiction of festival decorations, was involved in the design of the Canillac *macchina*. Giuseppe, as the practical architect, was certainly responsible for its construction»⁹.

The ascription of the Santa Maria della Scala altar to Giuseppe by Chracas four months later may reflect a similar situation. In the years between 1734 and 1745 Giuseppe probably reached maturity as the executant architect in the Panini workshop, and at some point, probably before 1745, he was appointed as architect to Santa Maria della Scala, a position he held at his death in 1805¹⁰. Although playing little part in the design of the chapel, by the time it was completed he may have been the person in charge, and he may therefore have been more visible to Chracas than Panini, whereas a slightly later source like Roisecco may have in fact have been better informed about the overall responsibility for the design. By 1756, when the *cantorie* and *bussola* were built, Giuseppe was almost certainly wholly responsible for the design, presumably as the architect of Santa Maria della Scala, as will be discussed below.

6. TITI 1763, p. 41: «col disegno di Gio: Paolo Pannini». AMBIVERI 1879, p. 127: «A Roma si vedono molte sue prospettive nella Villa Patrizii e nell'appartamento terreno del già Palazzo de' Carolis, oggi Camera apostolica, e vi si ammira la elegante capella dei frati della Scala in Transtevere [sic], lavoro architettonico da lui felicemente ideato».

7. There is a drawing that Arisi suggests is Panini's design for the left hand stucco angel by Maini on the pediment. London, British Museum, 1946-7-13-1257 (3) recto (ARISI 1961, cat. dis. 130, p. 251 and fig. 363). The similarity is suggestive but not definitive. Both this and the other angel (which does not correspond) are situated on pediments that are concave in the lower part and have volutes in the upper, which does not correspond to the executed half-pediments.

8. MARSHALL 2018, p. 89. It seems likely, therefore, that Panini senior, as head of the family workshop and experienced in architectural design and in the depiction of festival decorations, was involved in the design of the Canillac *macchina*. Giuseppe, as the practical architect, was certainly responsible for its construction. It is perhaps academic who was responsible for the most problematic element, the obelisk.

9. Giovanni Paolo Panini, The Piazza Farnese Decorated for a Celebration in Honor of the Marriage of the Dauphin, 1745, oil on canvas; 65 1/2 x 93 1/2 inches. Norfolk, Virginia, Chrysler Museum, Gift of Walter P. Chrysler, Jr. ARISI 1986, no. 348, p. 405.

10. DEBENEDETTI 2007, p. 294, note 10.

The Documents

An examination of the documentary sources confirms that Giovanni Paolo Panini was the architect.

The source frequently cited in relation to the chapel and the sculptures is the *atti capitolari* of the monastery, which are quoted in Edmondo Fuscuardi's book on 1929 on the Carmelite monasteries of Rome and its province, which deals at length with the history of Santa Maria della Scala¹¹. The relevant *busta* in the Archivio di Stato, Rome, today (nos. 16-17, docs. 1-5), although recording the *Atti capitolari*, does not, however, correspond to Fuscuardi's transcriptions¹². Other volumes (nos. 19, 29), cited neither by Fuscuardi nor by writers on the sculpture of the chapel such as Souchal and Enggass¹³, provide further information, so that by putting the two together it is possible to construct a more complete account of the project than has been published hitherto.

A document in *busta 19*, headed *Memorie spettanti al Convento della Scala* recounts the history of various works and projects at Santa Maria della Scala (docs. 6-12). The document is badly damaged, being faded and with many losses and holes, and is sometimes barely legible. It tells us that already before 1732 fra Bernardo di San Tommaso d'Aquino had the project for the chapel underway. He had begun to obtain charitable donations and had started buying, or obtaining as gifts, «diverse pietre» (presumably coloured marbles), so that by 1732 he had a decent quantity. He had also obtained from Giovanni Paolo Panini, «pittore ed architetto», a drawing and *modello*. Fra Bernardo then arranged to have work started on the chapel. Apparently at this point the work was confined to the side walls, the old altar still being in place.

A contract between fra Tommaso di Sant'Anna (the procurator) and Camillo Zaccaria for work on the chapel is dated 25 March 1733 (doc. 13). The purpose of this contract was to establish the rate of payment of each type of work, not the total price. It seems that, unlike the later floor paving, Zaccaria was paid on a piecework basis. This may have something to do with the fact that the marbles were already in hand. Hence the monastery would supply the materials - the «rustichi de marmi» (ordinary marble), «mischii» (coloured marbles); and the *peperino* into which these marbles were set. For example, the rate was 40 baiocchi per square palmo for coloured marble on a flat surface, 45 baiocchi on a curved surface, 65 baiocchi per linear *palmo* for a straight moulding, and 75 baiocchi for a curved one. There are three stages in finishing the surface: «rotato», a rough sanding; «impomiciato», or smoothed with pumice stone, and «lustro», polished. The prices then increase for three marbles

11. FUSCIARDI 1929.

12. Fuscuardi (*ivi*, p. 30) refers to a «grosso volume manoscritto: "Stato presente della Chiesa e Convento di S.M. della Scala" esistente in archivio – che ci ha fornito la maggior parte delle presenti notizie».

13. SOUCHAL 1967; ENGGASS 1976.

specified by name: *verde antico*, *alabastro fiorito* and *alabastro orientale a occhio* (that is, *alabastro egiziano*, which has circular eye-like forms), as these would have been more difficult to work. For these the type of saw used is specified, it costing more for a copper saw (*sega di rame*) than a «clinched» saw (*sega ribattuta*). The rates for dressing straight and curved mouldings, as well as for column bases¹⁴, are also specified. Zaccaria was to work to the design, measurements, and oversight of Panini, with the usual stipulation that his work would be of «perfetta qualità [...] ad uso d'arte». Panini had to measure the work done and work out what to pay Zaccaria according to these rates. For work not in the agreement Panini was to work out the quantities and to estimate the time required, and Zaccaria was to agree with this, without making further claims, on any pretext. Payments were to be made progressively, and not in advance, as the work progressed, as approved by Panini, the whole to be settled in the end with a final payment (*saldo*).

Fra Bernardo's term as prior had ended in April 1733, and it was under the new prior, fra Gasparo di Paolo, that on 26 June 1734 the project was formally approved in the *Atti capitolari* (docs. 1-1a). Expenditure of over 50 scudi had to be authorised by the chapter, but it is evident from this and from Giuseppe Panini's *bussola* and *cantoria* projects that such projects were often underway prior to such authorisation (doc. 2). The *Atti* cited by Fusciardi state that it was decided to demolish the old wooden chapel and replace it with something in more noble materials (doc. 1a). The equivalent passage in busta 16 (doc. 1) makes it explicit that the decision referred to the commencement of work on the foundation for the chapel proper, and that the side walls (those begun by fra Bernardo) were to remain in place. Indeed, in the *Memorie* it is stated that these were nearly complete by the end of August 1734 (doc. 6). It is possible, therefore, that Panini's full design for the chapel was only made at this point, the design prepared for Fra Bernardo being confined to the side walls. The project was to be completed with a charitable donation from the Cardinal-Vicar of Rome, Cardinal Giovanni Antonio Guadagni, from the will of Cardinal Alessandro Falconieri (1657-1734), the former titular of the church who had died on January 26¹⁵, and «with divine help» – which presumably means that not all the necessary funds were in hand. The proposal was passed unanimously.

14. There is no mention of working column shafts, as the *verde antico* columns would probably have been antique (although conceivably reworked), and sourced from elsewhere (*verde antico* columns were being used at the same time in the Corsini chapel). See BORGHINI, GNOLI 1997, pp. 293, 302 note 217.

15. FALCONIERI 1994. Cardinal Alessandro Falconieri, born 8 February 1657, died in Rome on 26 January 1734. He was one of the *Auditori della Rota* under Clement XI, and he had a reputation as a severe and incorruptible administrator. He became governor of Rome in 1717, until 1724, which was notable for his edicts and arrests that did not respect the traditional privileges claimed by the diplomatic representatives of other nations. In 1718 he had a violent encounter with Cardinal Acquaviva over the arrest of a Spanish soldier and the search of some houses close to the Palazzo di Spagna, and intervened with the Pope to stigmatise the arrogance of the Spanish. He was made cardinal by Benedict XIII on 20 November 1724.

A summary in the margins of the *Memorie* states that work was begun on 14 July 1734 when a start was made on demolishing the old wooden altar. The *Atti* published by Fusciardi (there is no corresponding item in *busta* 16) records the laying of the foundation stone of the new chapel by Guadagni on 13 August 1734 (doc. 1b)¹⁶, and this is confirmed by the *Memorie*, which adds that work began in September (doc. 6). This event was described by Chracas on 21 August 1734, referring to the Friday morning of the previous week¹⁷.

The *Memorie* (doc. 6) explain that Guadagni provided 160 *scudi*, in addition to 300 *scudi* given earlier, while Falconieri had left 300 *scudi* in his will, as well as other charitable gifts. All of these sums allowed the work to go forward, as did the drawing, model and help provided by the architect, which was worth the equivalent of many hundreds of *scudi*. The *Memorie* record that fra Tommaso had said, many times, that Panini did not want to be paid, but worked on the project out of devotion to the saint¹⁸.

From this account it appears that the project to rebuild the chapel owed much to the initiative of the monks themselves, and especially fra Tommaso. Giovanni Lorenzo Barbiellini's guidebook, *Roma antica e moderna*, states that the work was being done at the expense of the «devout» («a spese de' devoti»)¹⁹, a form of words that makes it clear that it was in no sense a private chapel instigated by a particular patron, but rather the result of a devotion to Saint Teresa, and Fusciardi likewise writes that it had no patron, and the monks had reserved to themselves the right to adorn it at a suitable time²⁰.

The reason for Panini's involvement may be as simple as is stated in the documents: «per divozione della S. Madre» (doc. 6). If we were to look for further reasons for his involvement there are the arguments of Arisi, who suggests that the church was supported by significant Piacentine patrons, who would have been likely to have employed Panini, a fellow Piacentine, on such a commission. A funerary

16. On Guadagni, see MORONI 1845. He was a creation of Clement XII, created cardinal on 24 September 1731; see PASTOR 1934, p. 403.

17. «Venerdì mattina della scorsa settimana l'Eminentissimo Signor Cardinal Guadagni Carmelitano Scalzo, Vicario, e Nipote della Santità di Nostro Signore, pose la prima Pietra fondamentale per l'Altare, che nuovamente si riedifica in onore di S. Teresa, nella Chiesa di Santa Maria della Scala de' Reverendi Padri Carmelitani Scalzi». *Diario ordinario* 1734, p. 2.

18. An illegible passage may refer to Francesco de Sanctis (1679-1731), an architect who in 1726 was mentioned at the service of the convent of Santa Maria della Scala and between 1723 and 1728 had worked for the Discalced Carmelites at Sant'Egidio (MANFREDI 1991, p. 360). It ends with the statement that Panini replied that he worked only for devotion to the saint, and that the monks had asked him to put this in writing in a document then held by the prior and which would be later placed in the monastery's archive.

19. BARBIELLINI 1741, p. 300: «Bellissima è la Cappella di Santa Teresa che va fabbricandosi a spese de' Devoti, ricci di preziosi marmi, colonne, bassirilievi ed altro; il Quadro è opera di Giacomo Palma».

20. FUSCIARDI 1929, p. 24.



Figure 4. Church of Santa Maria della Scala, funerary tablet commemorating Marchese Mario Zandemaria de Conti (photo D.R. Marshall, 2004).

tablet in the church on the inside of the façade on the right side commemorates marchese Mario Zandemaria dei Conti di San Cesareo, ambassador to the pope of the Duke of Parma and Piacenza Ranuccio II, who had died in 1662 (fig. 4)²¹. This would not mean much, given the date, were it not for the fact that the another branch of the family, the Marchesi Zandemaria di Borgonovo (Piacenza) possessed two paintings by Panini²². The connections are, nevertheless, tenuous, and it remains to be established that there is a Piacentine connection of any relevance where the Santa Teresa chapel is concerned.

Given the size of his financial contributions, which are described as being *elemosine* (alms), it is clear that the project had the full backing of Cardinal Guadagni, who was himself a Discalced Carmelite. Guadagni was close to Pope Clement XII Corsini, and is described by Francesco Valesio as

21. ARISI 1986, drawing on FUSCIARDI 1929, p. 28.

22. ARISI (1986, cat. 172, p. 313) refers to two paintings of the *Pool of Bethesda* sold in Piacenza in 1852 from the «raccolta Zandemaria di Borgonovo V. Tidone», noting that in an old inventory in the archive of Dott. Giacomo Ferrari of Piacenza, heir of the Zandemaria, they were described as «nn. 17-18: due quadri del Panini originali d'architettura, uno dei quali rappresenta Cristo che fa miracoli col dar la luce ai ciechi, radriza i storpi». They were acquired by the Piacentine dealer Grossi, but all trace of them has been lost.

Clement's *nipote*, although strictly speaking he was the nephew of the pope's sister²³. On his arrival in Rome, as Monsignor and Bishop of Arezzo, on 26 October 1730, three months after the pope's election on July 12, he went to live in the pope's residence in Palazzo Pamphilj in Piazza Navona²⁴. A year later he was created cardinal²⁵, and five months later was appointed Cardinal-Vicar of Rome.²⁶ In this post he was responsible for San Giovanni in Laterano, a church close to the pope's heart. In 1732 the foundation stone of a new family chapel for the Corsini was laid there²⁷, followed by the foundation stone of Alessandro Galilei's façade in 1733²⁸, and at both Guadagni officiated. But as well as being involved in papal projects, he was also active in promoting those of the Discalced Carmelites. In 1734, the same year that the Santa Maria della Scala chapel was approved, the decision was made to construct another Discalced Carmelite church dedicated to Santa Teresa, and to San Giovanni della Croce, within the Palazzo Barberini in via dei Giubbonari. This was blessed by Guadagni in January 1735²⁹. The presence of the first cardinal of the Discalced Carmelite order as cardinal-vicar of Rome must have therefore have been a major factor in this renewed interest in the cult of Saint Teresa at this time. Panini's connections with Clement XII, for whom he had painted his *Piazza del Quirinale* in 1733³⁰. makes it possible that the Corsini-Guadagni connection was one factor that brought Panini into the Santa Maria della Scala project.

23. See bibliography above note 16.

24. VALESIO 1979a [1729-1736], p. 291, Thursday 26 October 1730: «Nella notte precedente giunse monsignor Guadagni, nipote di sorella di S. Beatitudine, carmelitano e vescovo d'Arezzo, ed è andato ad abitare nel palazzo Corsini in piazza Navona».

25. Monday 24 September 1731. That morning five cardinals were created, including «Guadagni fiorentino, vescovo di Arezzo, nipote per parte di sorella del papa, frate carmelitano scalzo e primo cardinale del suo ordine». VALESIO 1979a [1729-1736], pp. 409-410.

26. He was appointed on Thursday 28 February 1732, as Valesio records: «Alle 22 hore S. Beatitudine dichiarò vicario di Roma il cardinale Guadagni suo nipote, benché frate carmelitano», *ivi*, p. 452.

27. *Ivi*, p. 473, Sunday 18 May 1732 (he transcribes the inscription composed by Bottari); PASTOR 1941, p. 507.

28. VALESIO 1979a [1729-1736], p. 650, Tuesday 8 December 1733; PASTOR 1941, p. 505.

29. VALESIO 1979a [1729-1736], p. 752, Sunday 16 January 1735: «Questa mattina fu benedetta la nuova chiesa de' padri carmelitani scalzi nel palazzo Barberino al Monte della Pietà in onore di S. Teresa e S. Giovanni della Croce. La funzione la fece il cardinale Guadagni vicario, della stessa religione». This church is marked on Nolli as no. 722. The number is placed squarely in the cortile of the Barberini palace in Via dei Giubbonari, beyond the entranceway (*entrone*). WADDY 1990, publishes plans of c. 1734, one showing the palace as it was (fig. 85), and another showing a project for remodelling (fig. 86). The latter design has two chapels but no church. Presumably the church as built was a later development of this project.

30. On the *Piazza del Quirinale*, see MARSHALL 2002.

Work in Progress

The Santa Teresa chapel would not be consecrated for more than a decade, and we learn more about Panini's contribution in the *Memorie*, referring to events in 1735 (doc. 8). It seems that by then the pedestals of the altar columns had been set up, including the marble facing behind, but the sides were incomplete because the mirror that was shown in [Panini's] drawing that was intended to go there turned out to be too long and it would have appeared to be more like a column than a mirror («e sarebbe parso più tosto una colonna, che specchio»). Panini instead proposed placing reliefs there, but this involved a considerable additional expenditure for which there were no funds available (fig. 5). Nevertheless, fra Tommaso managed to raise further sums by diverting 60 *scudi* a year from monies given to the monastery by the Camera Apostolica to support the monastery's hospitals, and 300 *scudi* a year from funds derived from charity intended for the maintenance of the monastery. The reliefs in question are evidently those by Slodtz and Valle on the side walls, and one may therefore suppose that the rectangular panels that they occupied were originally intended to be mirrored. The effect would have been much more Rococo than the executed scheme, and unusual, if not unique, for a Roman chapel.

At this point, Spain enters the picture. Saint Teresa was a Spanish saint, and on 19 December 1735 the Infante of Spain, the eight-and-a-half year old Luis (Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, 1727-1785, youngest son of Philip V and Elisabetta Farnese), was created cardinal and given Santa Teresa della Scala as his titulus, succeeding Cardinal Falconieri. This brought cardinal Acquaviva d'Aragona (1694-1747), the Spanish ambassador, into the picture. His titulus was Santa Cecilia, where he had employed Ferdinando Fuga (1699-1782) in rebuilding the atrium (1725), and where he would be buried. He was the unofficial representative of Charles III in Naples, and he was the person principally responsible for getting Clement XII to allow the Spanish armies to cross the papal states to conquer the Kingdom of Naples in 1734. He was sent as legate *a latere* to Naples to assist at Charles III's coronation, and then went to Madrid. In April 1735 he returned to Rome with the royal warrant that confirmed on him the Spanish legation, and took up residence in Palazzo di Spagna, but not yet being officially Spanish ambassador he continued to look after the interests of the king of Naples. The diplomatic rupture between Rome and Madrid because of anti-Spanish movements in March 1736 caused him to transfer to Naples for some months, and on 26 September 1737 he was involved in signing the double concordat with Madrid and Naples³¹.

31. NICOLINI 1960.



Figure 5. Chapel of Santa Teresa, detail showing left side (photo D.R. Marshall, 2004).



Figure 6. Santa Teresa Chapel, detail of column bases (photo by D.R. Marshall, 2004).

Meanwhile, on 9-10 May 1737 the two fluted columns of *verde antico* with white marble bases adorned with gilded copper (fig. 6) were placed on the right side of the altar, and work was proceeding with capitals. It was hoped that the other two would be installed by the time of the feast of Saint Teresa (15 October) (doc. 9); and indeed they were finished and installed by the end of September, in time for the *fešta* (doc. 10). The feast of Saint Teresa was particularly important in that year, as it was paid for by Cardinal Acquaviva, who employed Ferdinando Fuga to design the decorations³². As part of his project to decorate the church, Fuga had the centring – evidently that for the series of arches above the columns of the chapel – taken down, to be re-erected afterwards. A large canvas and damask fabrics covered the columns and marble, allowing for a passage for the priests to pass along in order to officiate at mass.

From this it is apparent that although Acquaviva and Fuga were now actively involved with Santa Maria della Scala, the Santa Teresa chapel was still proceeding to Panini's design, Fuga being concerned only with accommodating what was there to his temporary decorations. These involved elaborate decorations to the cupola and nave, and a musicians gallery for musicians led by one Benedetto dell'Oboè. The latter was no doubt installed in the position over the entrance facade where Giuseppe would later build his *bussola* and *coretti*.

32. FAGIOLO 1997b, p. 100.

Repaving the Church

In 1738 Panini was given a new task, that of designing the new pavement of the church (fig. 7). A *Relazione* (doc. 14) describes the history of the project. In winter the church was so damp it was said to be more of a damp grotto than a church («non una chiesa, ma una umidissima grotta»), and it had become impossible for the monks to kneel in prayer. The two solutions, either to excavate the floor or to cover it in marble, were both very expensive, and were beyond the means of the monastery. However, a benefactor, known only to the Provincial, came forward on condition of anonymity. The Prior (now fra Girolamo dello Spirito Santo), summoned the *scarpellino* responsible for the Santa Teresa Chapel, Camillo Zaccaria, to produce a design, but this proved to be a disappointment. So he turned to Giovanni Paolo Panini «celebrated architect, and author of the said chapel [of Santa Teresa]» («celebre Architetto, et autore della sudetta capella») if he would make a design for the floor, which he did, from «his innate love and liking for this church» («per la sua innata amarevolezza, e propensione per questa chiesa»), and which would have «that elegance that one could hope for from a so worthy and renowned author» («quella leggiadria che poteva sperarsi da un si valente, e rinomato autore»). This design was pleasing to everyone, so it was sent to the Provincial, who was then out of Rome visiting other monasteries of the order, who approved it. A letter from the Prior of Santa Maria della Scala to the Cardinal Vicario, asks for permission to lift the tomb slabs (doc. 15), and written on it a reply on his behalf from fra Giovanni Antonio of San Martino ai Monti, dated 29 March 1738, approving this. On the cover is the instruction to Niccolò Antonio Cuggiò, *Segretario* of the Tribunale of the Vicariato di Roma³³, to send the licence at once. The drawing was then given to Zaccaria to execute.

The contract, signed by Zaccaria and the procurator, Carlo Felice dell'Assunta, is dated 20 June 1738 (doc. 16). In it Zaccaria states that the pavement was the invention of «the celebrated architect Giovanni Paolo Panini», that he would do it according to the idea and the drawing (*disegno*) of Panini, and that the only changes permitted would be those that improved the job and then only with Panini's permission. It specifies that Zaccaria was to take full responsibility for the supply of all materials and hiring workmen, the monks not wanting do to any subcontracting themselves.

According to the contract, the old floor and soil was to be removed to a depth of two *palmi*, or as much as necessary to be free of the damp, and replacing it with a layer of compacted dry masonry debris (*calcinaccio battuto, e pisto*); on this was to go a layer half a *palm* thick of paving (*lastrico*) (or possibly lime, as the term used in the *Relazione* is *calce*); this in turn was to be covered with a layer of *tavolozza* (rubble) and bricks (*mattoni*); and finally, a layer of finished fine marble of good

33. On Cuggiò, see ROCCIOLI 2004.



Figure 7. Church of Santa Maria della Scala, floor paving beneath the choir. Design by Giovanni Paolo Panini, execution by Camillo Zaccaria (photo D.R. Marshall, 2004).

workmanship³⁴. The existing funerary stones were to be removed and relaid according to arrangement shown in Panini's drawing in such a way that they stones corresponded on either side. The stones were to be lifted as required, and trimmed in length and width to make them match, and were to be relaid according to the drawing. Some of the funerary stones then in the church did not appear in the drawing, and were to be moved, and walled in, where the prior would indicate, and this was included in the agreed price.

The estimated price was high (1660 *scudi*) and the terms were these: 800 *scudi* were to be paid when the floor of the crossing was complete, including the area in front of the two large pilasters; another two hundred when all the work was completed; another 300 *scudi* in October 1739, and the final 300 *scudi* was to be paid by the anonymous benefactor at the rate of 60 *scudi* a year beginning in June 1738, the benefactor having the option to pay more if he chose (this would make the final payment June 1742). Only 300 *scudi* was provided by the anonymous benefactor, so the prior had to find the remainder in various ways. According to the *Relazione*, he obtained 220 *scudi* from the chapter, and another 300 *scudi* from the returns of the *speziera* (apothecary's shop) attached to the church. The two lateral paintings of the old chapel – the altarpiece by Palma Giovane is now in San Pancrazio – representing episodes of the life of Saint Teresa (the *Transverberation of Saint Teresa* by Palma Giovane now in San Pancrazio), were sold to the Count of Matelica (the earlier guidebook descriptions of Santa Maria della Scala make no mention of these). They had presumably been lying around since the demolition of the old chapel in 1734. The actual amount raised by this means was 100 *scudi*³⁵. This leaves the source of the remaining 680 *scudi* unaccounted for.

The actual income for and expenditure on the project can be established from a note listing the income for the project from various sources (doc. 17) (see Table 1), and a number of receipts (see Table 2). These indicate an income and expenditure of 1465 *scudi* for the project, a little less than the 1600 *scudi* anticipated. The sources of these funds were 250, not 300, *scudi* from the anonymous benefactor; 180, not 300, from the «*speziera*»³⁶; 100 from the sale of the paintings to the Count of Matelica (and 25 from masses paid by him); 60 from the Prior, and with the bulk of the cost (900 *scudi*) being provided by the Provincial, Agostino Maria di San Giuseppe. According to the *Memorie*, this

34. The relevant passage in the *Relazione* (doc. 14) seems to be based on the contract. It gives a slightly simplified account of the layers: an excavation two palmi deep; a first layer of good dry *calcinaccio*; a layer of lime (*calce*); then bricks (*mattonato*).

35. See doc. 17.

36. The statement of income has 130 from this source, but the expenditure statement indicates a further 50 from this source, all at the very end of the project, in early 1739.



Figure 8. Church of Santa Maria della Scala, common grave (photo D.R. Marshall, 2004).

sum was also a gift from an individual, and it was not known whether he was a religious or secular. Payments for work on the paving run from 17 October 1737 until after 9 April 1739. These include payments to «Maestro Antonio Giubanelli, detto il Prefetto», for 35 *scudi* for two new «sepulture», which, as the *Memorie* makes clear, were two new common graves, 10 palmi square, located at the ends of each line of tomb slabs near the entrance door (fig. 8).

On 21 June 1738 the prior ordered a solemn mass for the souls of the dead in Purgatory buried in the church, prior to acting on the licence obtained by the titular, the Infante of Spain, and Cardinal Guadagni, from Clement XII, to remove the tomb slabs, which was begun on July 1 (docs. 12, 14). This was at a point when 600 *scudi* had already been expended, which, according to the terms of the contract, should have meant that most of the work under the crossing had been done. The Albergati tombs were in the centre of the crossing, but since the sources are explicit that the slabs were not raised before the mass, Zaccaria must have worked around them. A keyed plan attached to the *Relazione* indicates the original location of the slabs made to record the location of the old graves in case of problems (fig. 9). On raising the slabs it was discovered that only 12 of the 20 tomb slabs had a burial cavity (*pozzo*, or *tombino*) beneath. The plan shows 29 (actually 28, as there is no number 25)

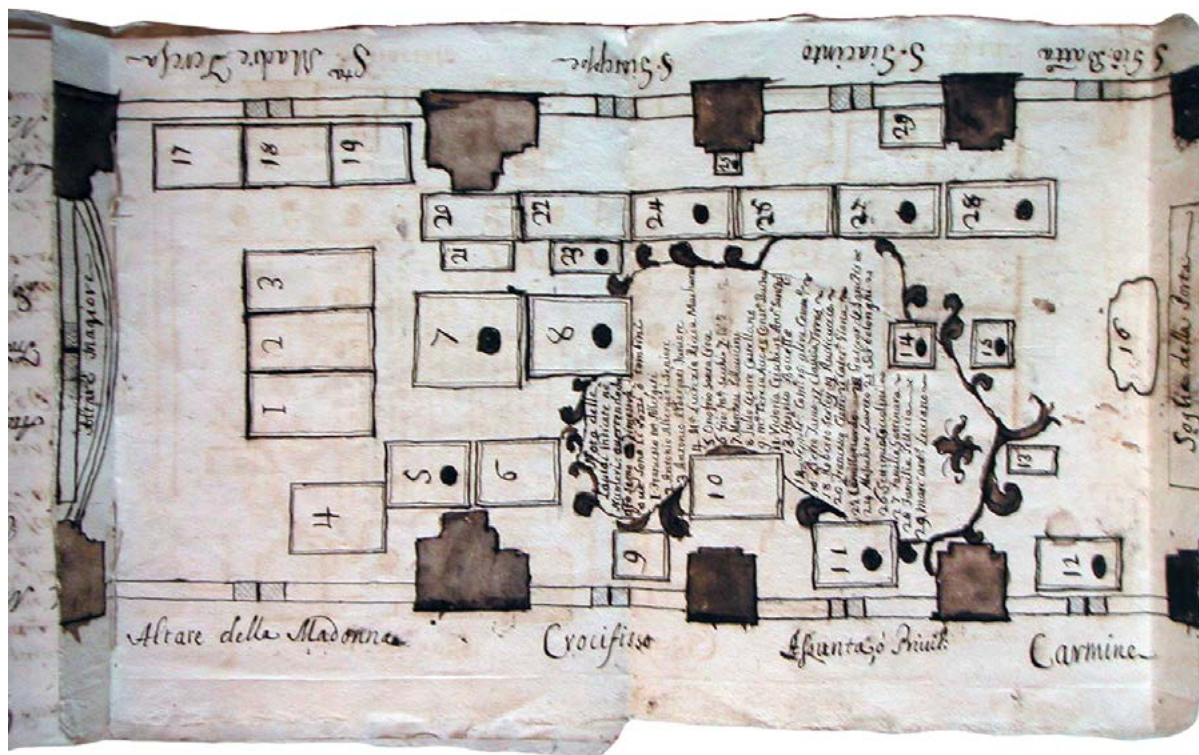


Figure 9. Plan of tomb slabs at church of Santa Maria della Scala prior to the relaying of the paving, drawing. Archivio di Stato di Roma, Congregazioni Religiose, Carmelitani Scalzi di Santa Maria della Scala, 29.

tomb slabs, disposed in an irregular manner around the church, apart from the Albergati family tombs (nos. 1-3), which are lined up beneath the crossing, nos. 17-19, which are lined up neatly in front of the Santa Teresa chapel, and nos. 20-28, which are lined up down the nave more or less where the right line of new slabs would be. The accompanying description explains what was found beneath each slab³⁷.

37. Only the following numbers are listed as having *pozzi*: 5 (Onofrio Santacroce; two or three caskets with dimembered cadavers); 7 (Marchesa Pallavicini Montoro, with three caskets containing cadavers); 8, Giulio Cesare Castellano, with *pozzo*); 11 (Vittoria Crischi, full *pozzo*); 17 (Claudia Torres, with a *pozzo* with a lead chest, which was left in place); 25 (Serbolonghi,

The *Memorie* explains that only eleven of these were reinstalled, as those of families that were extinct were not put back.

Completion

In 1741, Barbiellini's guidebook refers to the chapel being underway, and, since he describes it as «bellissima» and notes the richness of its precious marbles and low reliefs, it must have been nearing completion. Slodtz's relief of the *Transverberation of Saint Teresa* (fig. 10) had been installed in June 1738³⁸ (doc. 11), but there appears to be no firm documentation for the other works: Valle's marble relief opposite the Slodtz³⁹, Lironi's two stuccoes in the lunette on either side of the window, Maini's stucco angels on the pediment, and Francesco Mancini's altarpiece.

The altar was unveiled on 14 October 1745 in the presence of Benedict XIV, having been consecrated by Cardinal Guadagni on 2 October⁴⁰. Chracas mentions the chapel on 16 October 1745, in what must be a reference to the unveiling⁴¹, and again on 23 October, when he provides a full description, identifying the sculptor of the marble cherubs (that is, those around the altarpiece) as Filippo Valle, and the one responsible for the angels on the pediment as Maini, transcribing the inscription of the book held by the angel as *aut pati, aut mori*, and identifying the other as Penitence, with its attribute the whip used for self-mortification (*disciplina*), and the reliefs by Slodtz and Valle, as well as the lunette reliefs by Lironi⁴².

with *pozzo*); 27 (Gattinara family, with *pozzo*); 28 Pelliccia Family, which because there were numerous [cadavers?] it [the stone] was not removed from its place. Yet the Pelliccia slab seems today to be further towards the entrance than in the plan.

38. Also cited by SOUCHAL 1967.

39. Valle's relief is mentioned in doc. 11, but only in order to complete the account of the Slodtz, and without stating specifically that it was completed at the same time.

40. FUSCIARDI 1929, p. 25.

41. «Giovedì il giorno N. Sig. andò prima alla visita del Venerabile corrente nella basilica di S. Maria in Trastevere ricevuto da quel capitolo; [...] e finalmente andò alla visita dell'altra parimente convicina Chiesa di S. Maria della Scala de PP. Carmelitani scalzi, ove solennizzavansi i primi Vesperi della festa di S. Teresa; & in quell'occasione osservò la nuova nobilissima Cappella, & Altare dedicato alla Santa, magnificamente costruito, come meglio si dirà nella prossima». *Diario ordinario* 1745a, p. 6.

42. «La nuova Cappella di S. Teresa, che si accenò nella scorsa essere stata eretta nella Chiesa di S. Maria della Scala de PP. Carmelitani Scalzi, è situata nel Cappellone a Cornu Epistolae dell'Altare maggiore, con disegno di nuova invenzione molto rilevato di Pianta centinata, & è composta di finissimi marmi, ornati di quantità di metalli dorati, con sua Volta lavorata di fini Stucchi, alcuni messi ad oro. L'altare è composto di 4 Colonne scannellate di verde antico, con capitelli, e basi di metallo dorato, e di Pilastri con mensole alla cornice, e fondo di marmo bianco; con zoccolo di bellissimo nero antico; cornice, architrave, e basamento di giallo antico, con fregio di verde antico, ed un' ordine Attico sopra corrispondente al di sotto di



Figure 10. Michel-Ange Slodtz,
Transverberation of Santa Teresa, 1638,
bas-relief. Rome, Santa Maria della Scala
(photo D.R. Marshall, 2004).

The Organ Loft

Twelve years later, in 1756, Giuseppe Panini was working at Santa Maria della Scala, designing the *bussola*⁴³ and *cantorie* at the back of the church (figs. 3, 11). The *Atti Capitolari* record the approval, on 4 June 1756, of a walnut *bussola* at the door of the church, with two *coretti*, or musician's galleries, above, work on which had already begun, to the design of «Signor Giuseppe Pannini Architetto» (doc. 5). This was paid for in part from the proceeds of the *spezieria* (apothecary's shop), in part from cashing in investments that were lying idle, and in part from selling two rich door-curtains that had been given to the monastery by the Cardinal Infante of Spain, Luis, who had just renounced his cardinalate in 1755. These door-curtains had figured in the *Festa di Santa Teresa* on 15 October 1737 paid for by Cardinal Acquaviva and designed by Fuga mentioned above, and were described by Valesio as «due richissime portiere di gran valore tutte intessute d'oro con l'arme» of the Infante⁴⁴. Since he was no longer titular of the church these door curtains were available to be disposed of⁴⁵.

giallo antico. Tutte le cornici, e accompagnamento della Cuppolletta di esso Altare di metalli dorati, e riquadri di alabastro, come anche tutti li contrapilastrì delle Colonne di alabastro orientale, e alabastro fiorito. Il quadro dello stesso Altare, che è del Sig. Francesco Mancini, rappresenta la Santa, che desiste dallo scrivere in un Libro per un estasi avuto in quel punto, con sua cornice ornata di palme di marmo bianco, ligate con festoni di fiori, oltre varj scherzi, il tutto di metallo dorato, quali adornano con proprietà, e buon gusto anche tutto l'Altare, che ha la sua Mensa isolata di fior di persico antico, con riquadri di verde, e alabastro duro, abbellita ancora di Lapislazzulo. Nelli due Pilastrì architravati, che danno compimento a tutto il già descritto, vi sono due Cherubini di marmo del Sig. Filippo Valle. Sopra alli due Frontespizj del medesimo Altare vi sono due Angioli, opera del Sig. Maini, uno de quali tiene in mano un Libro colle parole *aut pati, aut mori*, e l'atro tiene una Disciplina, simbolo della Penitenza. In mezzo poi alli due Pilastrì di essa Cappella, che cono parimente di giallo antico, e propriamente sopra alle due Porte laterali, costrutte anch'esse di fini marmi, si vedono due bassi rilievi l'uno di Monsieur Sloss rappresentante la Santa trafitta dall'Angelo col dardo, e l'altro del Sig. Filippo Valle rappresentante la Santa in estasi; a i lati della Fenestra sopra il Cornicione della Cappella, vi si veggono altri due bassi rilievi, opera del Sig. Lironi, in uno de quali si rappresenta la SSma Vergine in atto di assegnare alla Santa per suo Protettore S. Giuseppe, e nell'altro il nostro Sign. Giesù Cristo, che l'istruiva nella recita di alcune Orazioni. E finalmente viene racchiusa tutta la stessa Cappella, che veramente può dirsi in orgni genera compita, da una Balaustra di nobili pietre, ed è stato di tutta la medesima Inventore, e Architetto il Sig. Giuseppe Pannini Romano». *Diario ordinario* 1745b, pp. 5-8.

43. The term *bussola* usually refers to swing doors, but was also used for the screened-off box from which the pope hears sermons, which is evidently the sense applying here, and refers to the *coretti* (screened boxes) around the organ over the main door.

44. VALESIO 1979b [1737-1742], p. 90. Valesio observed that «Si vide il nobile apparato ivi fatto fin nella volta con molte armi del medesimo fatte quivi nuovamente di richissimo ricami di valore di 3.000 scudi e vi fu sontuosissima musica» and that among the hangings «spiccavano mirabilmente due richissime portiere di gran valore tutte intessute d'oro con l'arme» of the Infante of Spain. See *Diario ordinario* 1738, pp. 8-9; FAGIOLÒ 1997b, p. 100.

45. In the meantime the Prior could substitute the portrait of the Cardinal, which was presumably could be more quickly disposed of.



Figure 11. Church of Santa Maria della Scala, cantoria and bussola by Giuseppe Panini (photo D.R. Marshall, 2004).

Analysis of Giovanni Paolo Panini's design for the chapel

The principal feature of Panini's design is a complex aedicular structure of unusual depth, constructed on a shallow curve, most clearly visible at entablature level. There are two principal verticals, each comprising a pedestal, freestanding strigilated column in *verde antico* marble, entablature projection, split pediment, and pedimental sculpture. Each column is set between a pair of half pilasters, and these orders generate the only breaks in the entablature, deep for the columns and shallow for the pilasters. Outboard of this are further freestanding columns set back to support the main arc of the entablature, which correspond to brackets in the form of winged angels derived from Borromini's work at San Giovanni in Laterano.

These entablature breaks are continued at the next level, with its doubled split pediments and lunette, and in the zone above that, where the whole aedicular structure is terminated by a compound pediment. The breaks extend through the inner, straight pediment, but not the outer, curved pediment which forms a calming capping that terminates the upward movement generated by the entablature breaks while echoing the lunette beneath. The result is a slightly top-heavy structure, made more so by the over-sized angels on the split pediments, with repeated accents that include a gilded heart enframed in a wreath and an «ALTARE PRIVILEGATUM» inscription.

The main formal idea driving Panini's design is the combination of a lunette with a rectilinear opening, ultimately derived from Michelangelo's Campidoglio facades, that frames a deeply set altarpiece. This is somewhat overpowered by the weight of the architecture above it, which takes on an architectonic life of its own independent of its function as an altarpiece frame.

What is the reason for the lunette? Given the iconography of the chapel, Panini could not but be aware of Gianlorenzo Bernini's Cornaro chapel at Santa Maria della Vittoria (1647), which famously uses a concealed light source to convey light down gilded rays to a freestanding sculptural group representing the *Transverberation of Saint Teresa* (at Santa Maria della Scala, however, the *Transverberation*, by Michel-Ange Slodtz, is depicted in a relief on the left wall of the chapel, and the altarpiece by Francesco Mancini depicts the author-nun at her lectern interrupted in the act of writing by an ecstatic experience). Panini's lunette, potentially, serves to illuminate the altarpiece, but with light from the body of the church rather a concealed window to the exterior. From across the nave in natural morning light a coffered semi-dome within the lunette is picked out, forming a kind of glowing sunrise between the pediment statues (fig. 1). From closer to, the window to the chapel (which faces north) is shielded by the superstructure, and gilded rays coming down into the altarpiece space become visible, but there appear to be few circumstances in which these catch the light; usually they are obscured by a band of shadow cast by the entablature (fig. 12, taken with flash). A possible



Figure 12. Chapel of Santa Teresa, Detail showing gilded rays above the altarpiece (photo D.R. Marshall, 2004).

precedent for Panini's arrangement is the Pantheon, where the recesses around the interior have an emphatic entablature and are lit by windows to the interior in the drum above. Panini made his first of his paintings of the interior of the Pantheon in 1734, at about the time he was designing the Santa Teresa chapel, but this shows no interest in this light source, but only in the way the spotlight created by light coming through the oculus breaks up where it strikes the recess (fig. 13). In the Santa Teresa chapel Panini's gilded rays register only weakly, and it seems as if he was more concerned with architectonic than lighting effects. The result is a layered composition, one layer of which is the plane of the altarpiece leading to the coffered half dome, the other a screen formed by the beam of the entablature, its supporting piers, and the arch of the lunette. This is analogous to the way, in Panini's *quadratura* ceilings, spaces open up beyond an architectural framework.

Panini, following the example of Bernini, employs the colour of marble architectonically, to reinforce the structural organisation and clarify the architectural system. The strongest note is provided by the *verde antico* columns, pilasters and frieze, which assert the post-and-lintel nature of the structure. Column bases are accented by *bianco and nero antico*, and the pedestals by light coloured panels and *africano* bases. The rest is a mellow modulation of yellows, primarily *giallo di Siena*. *Alabastro fiorito* functions pictorially behind the relief sculpture as a continuation of stucco clouds, but also chromatically as a straw-coloured foil to the *giallo di Siena* pilasters.

Conclusion

These documents establish in detail the respective roles of the two Paninis at Santa Maria della Scala. They provide a secure foundation for an understanding of the Giovanni Paolo's abilities as an architectural designer, and the nature of architectural taste in the middle years of the reign of the Corsini pope, Clement XII (1730-1740).

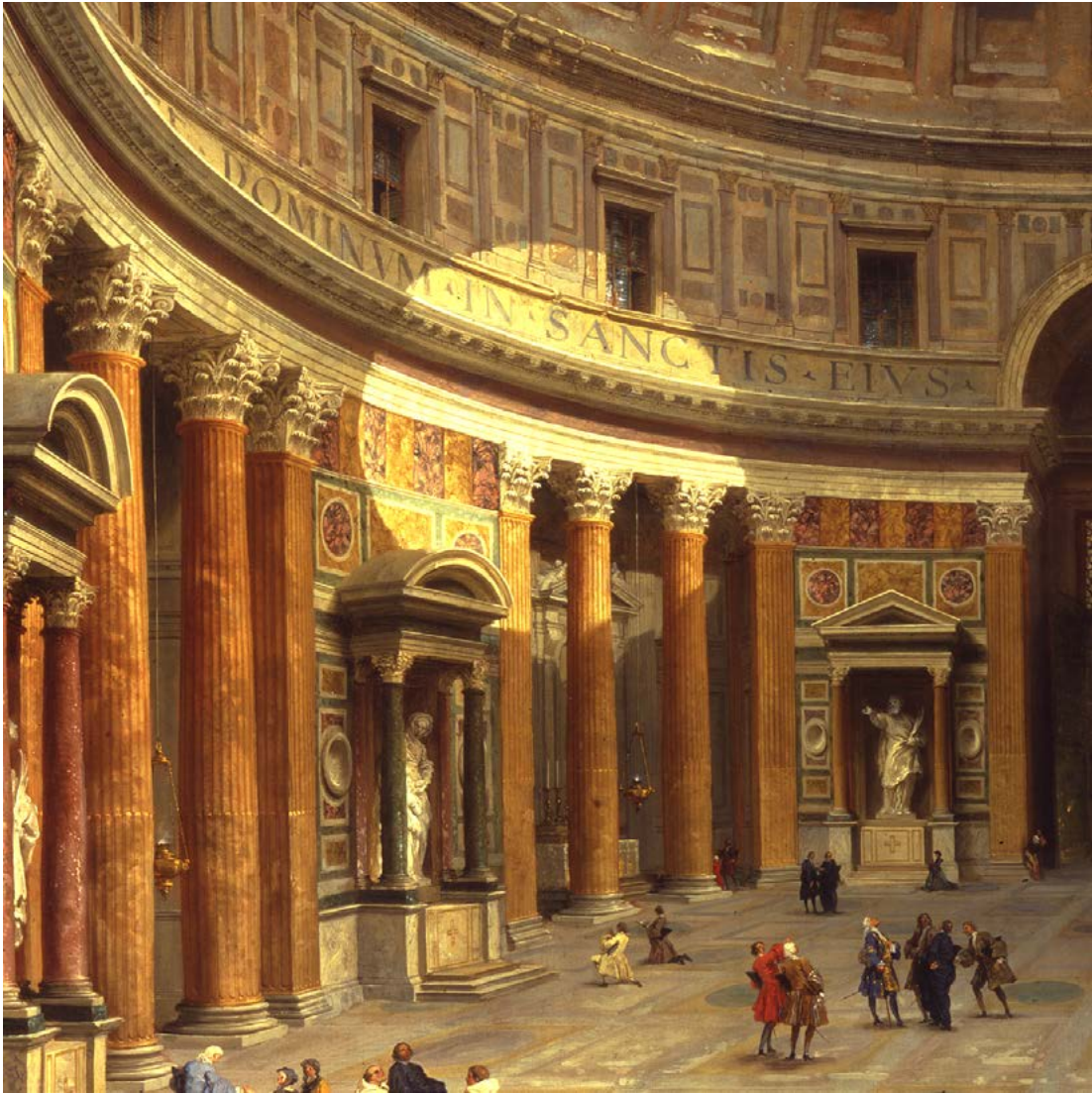


Figure 13. Giovanni Paolo Panini, Interior of the Pantheon, Rome, 1734, detail, oil on canvas, 122 x 98 cm. Inscribed «I.P. PANINI Romae 1734» on the column pedestal at right. New York, Asbjorn Lunde Collection (owner).

Appendix

Documents 1-5

Archivio di Stato di Roma, Congregazioni Religiose, Carmelitani Scalzi di Santa Maria della Scala, vols 16-17, *Atti Conventuali del Capitolo*, 1719-1751.

Doc. 1

Vol. 16, fol. 158r.

Adì 26 giugno 1734.

Fu proposto nel Capitolo Conventuale tenuto la matina se pareva bene a Padri Vocali, il dar principio a fondamenti della nuova Capella della Nostra Santa Madre Teresa stante il lavoro già fatto delle Pietre per le parti collaterali; l'insinuatione dell'Eminentissimo Signor Cardinale Vicariato con qualche limosina come anche dell'altra testata a tal effetto dalla felice memoria dell' Eminentissimo Falconieri fu Titolare della Nostra Chiesa della Scala, e nell'aiuto divino che puote il tutto. Passo la Propositione con tutti li Voti favorevoli, quantum ad nos attinet.

F. Gaspare di S. Paolo Romano priore

F. Pio di S. Giovanni Battista primo Discreto

Doc. 1a

Vol. 16 [cited from FUSCIARDI 1929, p. 24; see also ARISI 1961, p. 221].

Adì 26 giugno 1734.

essendo Priore di questo nostro convento il P. Gaspare di S. Paolo fu proposto in capitolo vocale di buttar giù l'altare della chiesa dedicato all Nostro Santa Madre Teresa, essendo allora in legno, per rifarlo in materia più nobile, e propria alla nostra obbligazione verso una tal Santissima Madre.

Doc. 1b

[cited from FUSCIARDI 1929, p. 24 (the date 13 August 1734 not in vol. 16)].

Adì 13 agosto [1734].

il Nostro Signor Cardinale Giovanni Antonio Guadagni allora Vicario di Roma, buttò la prima pietra della fabbrica della cappella.

Doc. 2

Vol. 16, fol. 182r.

Adì 20 Maggio 1738.

[margin: Non vi furono di bisogno onde non vi è stato impiegata alcuna somma]

Nel Nostro Capitolo conventuale tenuto la mattina; attendendo alli ordini delle Nostre Leggi dove si proibisce alli Padri Priori delli conventi, che non possono spendere piu di cinquanta scudi senza la licenza del Capitolo, propose il Nostro Padre Priore nel capitolo, che bisognandoli del convento solo scudi duecento, e venti per compire l'intiera somma di scudi 1600 quali devono spendersi per la fabrica del nuovo pavimento di pietra mischia nella Nostra Chiesa, e sentendo il parere de Padri se si contentavano di prendere del convento li sudetti scudi 220; fù mandata la partita, quale passo alli calici con voti 23 di 24 vocali che restò concessa la licenza dal Capitolo per potervi impiegare li scudi duecento e venti del convento.

Fra Girolamo detto Spirito Santo Priore

Fra Gasparo di S. Paolo

Doc. 3

Vol. 16, fol. 186v.

Adì 20 giugno 1738.

Dopo il Capitolo conventuale della matina propose il Reverdo Padre Priore à Padri come dovendosi fare il nuovo pavimento della Chiesa, e fino dal principio, che si ideò questa opera somma Frate Venantio Maria nostro speciale per facilitare l'essecutione del dependioso disegno offerto scudi trecento da pagare in più rate al Signor Camillo scarpelino per detto lavoro con il supra [...] di detta speziara, mà perche conosce il fatto suo che non puole arbitrare nell'indichiarazione dell'opera senza la licenza del capitolo perciò domanda la d.ta facultà al capitolo di poter concordare con il detto scarpelino lo sborso di detti trecento scudi in più rate, che [...] de PP fù mandata à partita la proportione che passò alli calici contrari due di 23 votanti.

F. Girolamo dello Spirito Santo Priore

F. Gasparo di S. Paolo

Doc. 4

Vol. 16, fol. 203r.

Adì 6 Aprile 1742.

[margin: Vendita di Damaschi della Chiesa]

Nel Capitolo vocale fù proposto dal Nostro Padre Priore, se stimavano bene i Padri di vendere i Damaschi cremisi fatti per li Pilastrì della Chiesa, stante che vanno sempre deteriorando, e di essi niuno, o puoco utile se ne ritrae, servendo una sol volta l'anno; e col prezzo ritratto da medesimi pagare il debito, che il Convento tiene col Signor Cammillo Zaccharia scarpellino per li lavori fatti nella Cappella della Nostra Santa Madre fino al presente giorno; e passò con 23 voti bianchi di 25 votanti.

F. Barnardo di Tomasso d'Aquino Priore

F. Candido dell'Annunziata

Doc. 5

Vol. 17, fol. 16v.

Adì 4 Giugno 1756.

La matina si fece Capitolo Conventuale, nel quale si proposero dal Nostro Padre Priore le due seguenti proposizioni da passarsi a voti segreti, che portò in scritto come segue.

Prima. Essendosi proposto in altro Capitolo alli Padri loro, se stimavano bene di impiegare alcuni sopravvanzi della speziaria nella costruzione di un Bussola di noce alla Porta di questa nostra Chiesa con due Coretti al di sopra, o' siano orchestre per li musici, fù risposto affirmative per acclamatione.

Ritrovandosi ora già incominciato il lavoro per dare maggiore autentica alla licenza, e permissione ottenuta per acclamatione, si fà istanza alli Padri loro di passare a voto segreti la medesima proposizione. Cioè, se stimano bene che li sopravvanzi della speziaria si presenti che futuri restino impiegati nella costruzione della suddetta Bussola di noce e coretti, a tenere, e forma del disegno fatto dal Signor Giuseppe Pannini Architetto: aggiungendo, che la spesa secondo lo scandaglio fatto suddetto Signor Architetto, compresa ancora l'indoratura dell'intagli, potrà che trovandosi a vendere le due ricchissime Portiere del Signor Cardinale D. Luigi Infante di Spagna, che come Titolare di questa nostra Chiesa, doppo aver rinunziato al Cappello, donò a questo nostro Convento, possa il Priore pro tempore surrogare il ritratto dello medesimo per le spese fatte, o da farsi nella suddetta Bussola, Coretti et Organo se mai ancor questo si facesse, et il sopravanzo allora della speziaria potersene servire in estinzione de censi passivi a altro più necessario bisogno ed impiego del Convento. Mandata detta proposizione alli Calici passò con sedici voti di diciasette.

Seconda. In oltre, ritrovandosi la nostra libreria tanto piena di libri, che non vi rimane più luogo da collocare de nuovi: si propone alli Padri loro, se stimano bene di poter impiegare per la somma di 60. in circa sopravvanzi [fol. 17r] dell'entrata della medesima libreria, per aprire due scale o siano passi per ascendere al cornicione della stessa; formare una ringhiera di ferro, o almeno principiarla; ed accrescere le scanzie ò siano credenzoni per sito e commodo dei nuovi libri, che s'andaranno comprando: sopra di che mandata la proposizione alli calici, passò a pieni voti.

Fr. Theodosio di S. Teresa Priore

Fr. Bernardino di S. Andrea

Documents 6-12

Archivio di Stato di Roma, Congregazioni Religiose, Carmelitani Scalzi di S. Maria della Scala, vol. 19, *Memorie spettanti al Convento della Scala*.

Doc. 6

fols 39r-42r, 1734

[margin: Cappella della Santa Madre]

Nella nostra Chiesa della Scala vi è la Cappella della Nostra Santa Madre, e come fù porta de pitture col quadro di Pittura del Palma e l'ornamento di tavola dipinte che per la [...] ormai necessitavano il riattamento. Ideò nella mente del fratello Fra Tomasso cercante di principiare questa Cappella, e a tal effetto trovò qualche elemosina colla quale comprò diverse pietre, altre gliene furno donate, di modo che nel principio del 1732 aveva fatta una buona radunata di Pietre, fece il suddetto fratello fare il disegno, e modello [fol. 40r] [Margin: Principio del lavoro] il 14 luglio 1734 si principiò a levare l'altare, che era di legno e l'architetto fu il Signor Pannini Pittore, e Architetto. Il detto fratello dunque cominciò à far segare le Pietre da far lavorare, cioè impellicciar per la Cappella, principiando dalle facciate collaterali talmente che circa il fine d'Agosto 1734 si trovò esser in ordine tutte le pietre quasi per le due facciate collaterali. Si principiarano a cavare i fondamenti e nel mese d'Agosto 1734 venne il Reverendo Signor Cardinale Guadagni Vicario di Roma a benedire i fondamenti e nel mese di settembre si cominciò a porre in opera il lavoro, e il medesimo Cardinale lasciò scudi 160 d'elemosine per tale effetto, ed altrettanto ne aveva prima dati, colli scudi 300 della Cappella dell'elemosine, e altri scudi 300 lascierà per quest'effetto dalla chiara memoria del fu Eminentissimo Falconieri, ed altre elemosine, fù tirato avanti il lavoro, e in Natale 1734 solo mancava a

compire le facciate [fol. 41r] le facciate collaterali, tutti questi lavori importavano del denaro e particolarmente dell'architetto, che fra il disegno, modello ed assistenza importava molte centinaia di scudi, ovvero che il fratello Fra Tomasso aveva detto più volte che l'architetto lavorava per divozione della Santa e che non pretendeva cosa niuna. Ma perche i Padri erano [...] di fresco da Francesco de Sanctis [...] Chiesa della Scala [missing] faceva molte [missing] mà [...] il tutto, e dopo la morte il Convento fù obbligato dall'Erede pagare [missing, then crossing out and correction, perhaps an amount, 1200] scudi per pretensioni vecchie e perchè temevano di trovarsi [...] nella medesima [...] della cappella della Santa Madre. Però il Reverendo Priore Gasparo di S. Paolo in occasione che sentito al sudetto Signor Pannini le disse permanente il timore [fol. 42r] e il caso nel quale si ritrovavano col fu de Sanctis suddetto al che cortesemente rispose il Pannini, che operava per divozione della S. Madre, e acciòche i Padri si accertassero voleva farne dichiarazione in carta, come fece la consegnò al Padre Priore, quale la tiene, e lascerà fra le altre scritture nell'Archivio.

Doc. 7

Fol. 125, 1739

[margin: Illustrissimo Nostro Cardinale Guadagni di scudi 100 d'elemosina per la Cappella dell'Nostra Santa Madre]

Illustrissimo Nostro Signor Cardinale Guadagni Vicario [...] al proseguimento della cappella della Nostra Santa Madre Santa Teresa [...] nel mese di Aprile 1739 diede al Nostro Padre Priore un ordine di scudi cento per questo effetto, si vede che ha buona volontà, ma le forze non le riescono, poiché [...] ha parimenti delle spese [...] che [...] pensabilmente porta il posto che tiene il vicario.

Doc. 8,

Fols 139r-140r, 1735

[margin: Cappella]

In primo tempo cioè dopo [la festa] [...] della Madre 1735 fu [...] nella Cappella della Nostra Santa Madre a porsi le pietre nella facciata cioè per l'altare, e si possero piedistalli delle colonne con tutte le pietre dietro le medesime colonne, restando però le parti collaterali imperfette non essendoci posto lo specchio, come nel disegno, perche ricessuit troppo lungo, e sarebbe parso [fol. 140r] più tosto una colonna, che specchio e però il Pannini Architetto fece sospendere, con pensiero forse di farvi i bassi rilievi, con una spesa nuovo considerabile, e le elemosine per detta capella non erano, tante che si potesse far spese grandi fu però fra' Tomasso, che esiggeva scudi 60 l'anno per il Convento, che è l'elemosine che da la Camera per l'assistenza a gl'Ospedali, detto fratello per ogni bimestre li spendeva in detta Cappella, a quello che è proprio indipendentemente dal Priore che per la pace sopportava vi vedeva [...], che frà [...] prendeva dell'elemosine destinate per mantenimento del convento prendeva ogn'anno quasi scudi 300. E però Dio facci, che il convento possa in tal modo sussistere.

Doc. 9

Fols 679v-680r, 1737

Adì 9 e 10 di Maggio di quest'anno 1737 furono collocate nella Cappella della Nostra Santa Madre le due Colonne di Verde antico scannellate col piedestallo, o base di marmo bianco adornato con lavori di rame indorato, quali veramente riescono belle, queste due prime Colonne furono [fol. 680r] poste in cornu evangelii e le altre due si spera saranno collocate per la festa di questo anno della Nostra Santa Madre, intanto procurandosi la terminatione delle medesime che sono di gran spesa, e quello seguirà sarà aggiunto.

Le due altre Colonne furono terminate, e collocate colli suoi ornamenti di ottone dorato, e il tutto coperto questo in Ottobre 1737.

Doc. 10

Fols 684r-687r, 1737

[margin: festa] Già si disse a 667 che il Signor Cardinale Acquaviva ministro di Spagna per disamore colla corte di Roma si allontanò da essa, e dopo circa il mese di Febraro 1737 ritornò, e si trattava come prima, questo buon Signore mai perdè li affetti alla nostra chiesa, ed avvicinandosi la festa della Nostra Santa Madre, s'ordinò con quella maggior [fol. 684v] solennità possibile, senza risparmio di spese per far onore alla Santa a nome del serenissimo Cardinale Infante di Spagna titolare.

A quest'effetto fa chiamare il Fuga, architetto del quale si servi il Signor per far fabricare il Palazzo della Consulta, il Palazzino avanti S. Andrea de Gesuiti, termine del Palazzo di Monte Cavallo, ed altre fabriche di Roma. A questo dunque il Signor Cardinale Acquaviva ministro diede ordine di assistere, e far disegno per la festa, nè mancò detto porporato venir in persona in chiesa prima di cominciar à pararla, farsi per intenderne l'idea del architetto.

[margin: Colonne] Sù il fine di Settembre 1737 furno terminate le altre due colonne di verde antico per la cappella nuova della S. Madre, e furno poste nel suo luogo, e perche, vi era l'armatura della detta Cappella, l'architetto ordinò, che a spese di Sua Eminenza fosse disfatta per la festa, e dopo di essa rimessa come stava, come fù fatto [fol. 685r] furno però coperti tutti, marmi, e frà la tela grande che copriva le colonne e marmi, e i damaschi, vi era un passetto, fù lasciato per il passo de sacerdoti per le messe.

Fece poi, oltre il palco de' musici, fatto l'anno passato ingrandirlo per poterlo fare più capace, sia de' musici che instrumenti di tutte le sorti, e la musica la diresse, e fu maestro di essa un certo Signor Benedetto detto per Roma Benedetto dell'Oboè, tutto dipendente del Signor Cardinale Acquaviva quale poi riuscisse, la musica, ognuno puol immaginarselo. La mattina della Vigilia provarono la sinfonia, ed erano pronti di provare tutta la messa, mà il tempo piovoso impedì il trasporto degl'instrumenti grossi, organo che poi fu portato.

[margin: cuppola] Vennero i festaroli circa S. Michelarchangelo, e principiarono a parare la cuppola, o catino a modo di vera cuppola con li suoi spartimenti per lungo con i fregi bianchi e con fenestre finte divise con carta bianca, poichè il fondo era rosso, e nel mezzo della finta fenestre vi era un corazzone [above line] ombreggiato d'oro frezzato, e nell'altra una stella, et sic de singulis, che veramente facea molto bene, col suo freggio di velluto alla [fol. 685v] cuppola, e sotto fregiato che la rendeva vaga.

Gli angoli della cuppola, parati a fondo rosso con trine d'oro intorno, in ciascuno vi era una grand'arma della religione ombreggiata d'oro. Nel piano del cornicione della cuppola vi erano otto modiglioni ombreggiati, che sostenevano cinque festoloni di cera di tre libre l'uno, e corrispondevano alle divisioni della cuppola secondo il numero delle finte fenestre, sotto le quali venivano a stare questi lumi sudetti di cera per la lanterna, o cuppolino era parimenti parato con damasco, e velluto, in mezzo del cornicione della cuppola dove stà quel'iscrizione, che viene ad essere in faccia quando si entra nella chiesa vi era un corazzone frezzato ombreggiato d'oro.

Le finestre della chiesa tutte parate di damasco trinato d'oro, colli soliti ripponcini ad ogni finestra, su il piano del cornicione in erano in tutto venti modiglioni, a' mazzetti, che [fol. 686r] sostenevano cinque faoletti per ciascuno simili a quelli della cuppola che questi facevano numero de lumi numero 143 [margin: lumi 140 libre circa numero 420] nel cornicione della chiesa vi era il freggio tutto di velluto trinato d'oro, il sudetto era parimenti parato di rosso, sotto del quale vi era un altro freggio di velluto ornato di oro a pizzetto, colla francia, che faceva molto bene, i capitelli de pilastri tutti adornati, ed li pilastri tutti parati di velluto in mezzo del quale vi era un festoncino messo ad oro, che pendeva e terminava piu in giù di mezzo pilastro, dopo del quale veniva la scannellatura fatta con trine, gli angoli de' pilastri eran parati con lavori da trina. Sopra le sei cappelle minori della chiesa vi era un arme di Sua Altezza Reale Eminentissima, adornata col manto reale candido, colle parate di pelle negra, e pelo bianco, con paludamento reale. Tutte le sei cappelle minori dentro parate di damasco trinato per la volta [fol. 686v] della chiesa tutta parata con fondo rosso, in mezzo della quale vi era la Santa Madre rappresentata con

quadro lungo, ornato con cornice ovata in ottangolo, con i suoi ornamenti da capo, e da piedi, le lunette delle finestre, parate similmente con sue linee bianche, e in mezzo vi era una stella.

Da capo a' pilastri vi erano tre lumi di candella di libre una, e mezza per ciascuna che in tutti erano lumi numero 36 [margin: lumi numero 36 libre 45] Tanto nelle cappelle minori, che alla Madonna, e altare maggiore vi erano lampadarj di cristallo in tutto numero 15 parte con dodici lumi, parte con otto, che in tutti [margin: lumi numero 244 libre 200 lumi in tutti più di 500] facevano lumi 244 e di cera circa libre numero 200 e più; oltre questi lumi l'altare maggiore pieno quello della Madonna e tutti gl'altri a proportione, e in tutti i lumi nella festa passavano cinque cento. Nelli pilastri dell'altar maggiore oltre l'ornamento come a gl'altri, vi erano stese [fol. 687r] come [...] le due nobilissime portiere lavorati à Roma tanto ricche, e belle, che simili non sono state vedute, il prezzo fù di scudi tremila l'una, e per vederle si crede che non fosse persona in Roma, che non venisse in questa occasione, che veramente parevano una massa d'oro, ne mancavano le distinzioni di tanta quantità d'Arme, come è quella di Spagna sopra le quali vi era il ritratto di Nostro Signore Clemente XII, e nell'altra del Cardinale Titolare. Alzarono poi il baldachino dell'Altar maggiore a l'ornarono, e si fece che alli lati cadesse una padiglione, che discese in ali con gl'ornamenti, rendeva decoro al tabernacolo, circondato anche da diversi lampadarj di cristallo. In somma la chiesa fu parato nobilissimante, e fu stimata anche da virtuosi la distinzione, e il modo, benchè non mancasse chi criticasse in qualche cosa il Fuga Architetto, cosa solita nelle cose pubbliche, volendo ognuno fare dello spirito, più dell'altro.

Doc. 11

Fols 688r-688v, 1738

Alla festa seguirono le 40 hore del Venerdì [...] Doppo tal festa non vi fu altro per allora, e passarono alcuni mesi, che si veniva lavorando per la cappella della Nostra Santa Madre, e nel mese di giugno fù posto al suo sito, cioè nel cornu evangelii [fol. 688v] il basso rilievo rappresenta la Madre ferita dall'Angelo, sostenuto l'ovato da punto. Lo scultore di questo fù Monsù Slos francese. Del basso rilievo posto in cornu epistolae l'autore fu Filippo Valli fiorentino.

Doc. 12

Fols 688v-690r, 1738

In questo tempo, a mesi del 1738 vi fu persona, o secolare, o religioso [...] [margin: Pavimento] che fosse, che consegnò al Nostro Priore Agostino Maria di S. Giosepepe scudi novecento colla conditione di fare il pavimento della chiesa, il che col Padre Priore fu stabilito di farlo nel modo si vede, coi marmi bianchi e bardigli, cioè marmi oscuri, e si venivano lavorando nel fine del 1737, fino à giugno 1738, e il primo giorno di luglio di quest'anno fu principiato a scavare la chiesa, e a levare tutte le lapidi sepolcrali, e murare le bocche de tombini, e sepolcri di qualche famiglie già estinte, lasciando quelle che de viventi [fol. 689r] e le lapidi furne poste nella chiesa come si vedono disposte in due file una per parte il che fu fatto per non perdere la memoria di chi era sepolto in chiesa nostra, e prima di muovere alcuna lapide fu cantata la messa per l'Anime Sante del Purgatorio, dovendosi fare la translatione de gl'ossi; avvertendosi che nessuna sepoltura fu riempita, benché fosse murata la bocca, e per ogni buon fine, e memoria pia si pensa porre un sbozzo, oltre quello stà nello stato del Convento, un sbozzo dico dove si potrà vedere dove stavano le lapidi, e dove stanno le sepolture, per ogni buon fine, ed accidente che possa occorrere, volendosi da alcuno qualche sepoltura, acciò possa subito trovarsi, benchè vi sia il pavimento di quadrelli.

E da notarsi che le sepolture comuni secondo le nostre leggi stavano in mezzo della chiesa pochi passi lontane dalla porta della chiesa una dopo l'altro, ma nel fare questo [fol. 689v] pavimento murarle, e fare la volta alla bocca delle [...] e come fu fatto il 28 luglio 1738, e nel med.o tempo furno cominciate due altre sepolture una per parte al fine della fila delle lapidi e vi farà la pietra sepolcrale, e sono grandi dieci palmi riquadrati, e se non [...] speso per [...] scudi trentacinque.

Le sepolture dunque che restano a riuscire dopo fatto il pavimento furno essono [?] undeci, cioè otto delle cappelle essendo [...] una per ciascuna, quella delli Signori Serbolonghi sotto il deposito in un pilastro vi e la bocca della sepoltura e quella avanti la cappelletta della Santa Madre, e passo se quella del Pellicciis. Le sepolture [...] e senza padrone, e però murate quelle delle cappelle poi la maggiore parte senza padroni in carto [...] [fol. 690r] fu [...] il disegno ben fatto, e pero qui si e posto [?] la felice memoria, per non lasciare di farla [...] faccimento si terminata [?] circa il fine di settembre 1738.

Documents 13-17

Archivio di Stato di Roma, Congregazioni Religiose, Carmelitani Scalzi di S. Maria della Scala, vol. 29 [unnumbered].

Doc. 13

Copy of a Contract with Camillo Zaccaria for work in the chapel of S. Teresa, dated 25 March 1733, annotated 13 August 1744. Io sotto Capo Maestro scarpellino m'obbligo à favore dell'opera della Cappella, che si fa erigere nella Chiesa di S. Maria della Scala in honore della Gloriosa Madre S. Teresia, di fare tutti li lavorj d'arte di scarpellino alli qui sotto notati prezzi a tutte mie spese, e fattura, ecettuatone però li rustichi de marmi, mischij e fodere di peperino, che doveranno provedersi dalla detta opera, e detti prezzi sono li seguenti; cioè:

Commesso piano di pietre ordinarie per zoccoli, parimenti ò altro rotate, impomiciato, e lustro il palmo quadrato baiocchi trenta: – 30.

Commesso piano di mischi più nobili per pilastri, contro Pilastri, e sfondi rotati, impomiciasi, e lastri il palmo quadrato baiocchi quaranta: – 40.

Commesso simile piano centinato lustro come sopra il palmo quadrato baiocchi quarantacinque: – 45.

Commesso scorniciato dritto di pietre mischie nobile antiche, e moderne lustro come sopra: – 65.

Commesso scorniciato centinato di Pietre similmene lustro il palmo baiocchi settantacinque: – 75.

Commesso piano di Verde Antico segato con sega ribattuta il palmo di quarantacinque: – 45.

Commesso piano centinato di Verde con sega ribattuta lustro come sopra il palmo baiocchi sessanta: – 60.

Commessi simili segati con sega di rame il palmo baiocchi venti di più delli due prezzi sudetti: – 20.

Commesso piano d'Alabastro fiorito segato con sega di rame lustro il palmo giuli nove, e con sega ribattuta baiocchi venti il palmo di meno: – 90.

Commesso similmente piano centinato con sega di rame giuli undici il palmo e con sega ribattuta baiocchi venti meno il palmo: – 11.

Commesso d'Alabastro Orientale à occhio piano lustro il palmo giuli dieci segato con sega di rame; e baiocchi venti meno il palmo con sega ribattuta: – 10.

Commesso simile centinato piano lustro il palmo quadrato giulii dodici con sega di rame, e con sega ribattuta baiocchi venti meno il palmo: – 12.

Pelle piana di marmo rotato impomiciato, e lustro il palmo baiocchi quindici: – 15.

Pelle piana similm.e centinata il palmo baiocchi venti lustrata come sopra: – 20.

Pelle scorniciate dritte, lustre, il palmo quadrato: – 40.

Pelle scorniciate centinate lustre come sopra il palmo baiocchi quarantacinque: – 45.

Base tonda scorniciata per le colonne il palmo quadrato baiocchi cinquanta: – 50.

Quali tutti, e singoli lavori prometto, e m'obbligo farli di perfetta qualità per quello concerne la mia manifattura, ad uso d'arte à continuamente, e secondo l'ordinatione, modini, e disegni da darsi dal Signor Gio: Paolo Pannini Architetto deputato per

detta opera, il quale dovrà anco misurare, e stimare detti lavori alli prezzi sudetti secondo l'uso, e lo stile dell'Arte, e per quelli lavori, che non sono pattuiti, mi rimetto a tutto quello che stimerà detto Signor Pannini, con spedirne le misure, estime a tempo debito, alli quali prometto stare, e non reclamare sotto qualsivoglia pretesto.

Et in quanto alli pagamenti mi contento si vadano facendo di mano in mano a proportione del lavoro, che si farà con ordine di detto Signor Pannini con restare però sempre più tosto Creditore, che Debitore, purchè nel fine sia intieramente saldato dell'importo del detto lavoro in conformità della misura, e stima suddetta e non altrimenti.

In fede Cristo e così mi obbligo nella più ampla forma della Reverenda Camera Apostolica.

In Roma questo di 25 Marzo 1733.

Io Fra Tomaso di S. Anna m'obligo quanto sopra mano propria

Io Camillo Zaccaria m'obligo quanto sopra mano propria

Io sottoscritto fui presente a quanto sopra

Paolo Campi mano propria

Io Francesco Colombi fui presente à quanto sopra mano propria

Doc. 14

Relazione about the paving of the nave

[cover] Roma 1738 / Relazione del nuovo pavimento della chiesa di S. Maria della Scala di Roma, con descrizione del luogo preciso dove erano le lapidi sepolcrali, prima di detto lavoro

[fol. 1r] Gesu + Maria

Relazione del nuovo Pavimento fatto di marmo, e cominciato il di 30 giugno 1738 essendo Priore di questo Convento della Scala il Reverendo Padre Girolamo dello Spirito Santo e Provinciale il Nostro Padre Agostino Maria di S. Gioseppe per la sua volta, con esatta descrizione del luogo preciso, ove erano le lapide sepolcrali prima di detta fabrica del pavimento.

La nostra chiesa della Madonna Santissima della Scala cominciata a fabricare da diversi divoti dello Beatissima vergine, che sendo prima sotto una Scala si rese assai mirabile per grazie, e prodigj, che abundantemente compartiva a cui con fiducia ad essa ricorreva, e terminata poscia da Ser.mo allora, et in seguito Eccellentissimo Cardinale Galli, sebbene ritrovasi di ben intesa forma, nulla di meno ha patito sempre non poca umidità, tal che nel Verno, quando regnano, specialmente in Roma li più umidi scirocchi era si fattamente bagnata, che averesti detto, non una chiesa, ma una umidissima grotta ella essere divenuta, impraticabile per chi dovea genuflesso fare le sue divote Preghiere.

[fol. 1v] Dispiaceva universalmente à Religiosi un si fatto incommodo, ma troppo arduo appariva il rimedio, ò si pensasse a vuotarla tutta al di sotto, ò veramente si avesse Idea di coprire il Pavimento di marmi, essendo l'uno, e l'altro di questi rimedij assai dispendioso, e spesò sovra le forze di questo convento affatto assegnato, particolarmente nella strettezza de tempi correnti. La Santissima Vergine però, à cui non potevano non essere al sommo avesse queste brame de suoi figli, e servi fedeli, li Religiosi, che in questo Santuario la veneranno mosse fino dello scorso anno 1737 un Benefattore, che aboccatosi col Reverendo Padre Nostro Provinciale gli essibi a tal effetto la somma di scudi [left blank] il circa, con conditione però, che il di lui nome essere dovesse al solo suddetto Nostro Padre noto, rimanendo ad ogni altro del tutto ascoso: atto assai generoso, come che regolato sulle più rigide norme del Sagro Evangelio.

Accertarsi dal Nostro Padre Provinciale l'esibizione del Pio Benefattore confermando celato il di lui nome secondo l'accordo fatto, ne fece trattato col Nostro Padre Priore, quale molto gradì di potere in tempo suo abellire così oportuno sussidio la chiesa, per la quale molte altre [fol. 2r] industrie nuova adoperato, e vò tuttavia adoprando. Per eseguire adunque il Pensiero chiamò a se il virtuoso artefice scarpellino Signor Camillo Zacharia, che con tutta maestria lavora la nuova sontuosa Capella della Nostra Santa Madre Teresa, e spiegatali l'intenzione sua, e del Padre Nostro Provinciale, ordinogli che dovesse fare un

disegno del nuovo Pavimento di marmo, che si desiderava, e ben presto venne ciò dal Signor Camillo eseguito, e portato a considerare al Padre Priore. Ma perchè questo sembrava meno vago di quello si bramava però si supplicò il Signor Giovanni Paolo Pannini celebre Architetto, et autore della sudetta capella a volere farne esso altro disegno, da cui per la sua innata amorevolezza, e propensione per questa chiesa, e nostro Santo abito venne perfezionato, et appunto con quella leggiadria che poteva sperarsi da un sì valente, e rinomato autore.

Piacque sopra modo a tutti il disegno, et il Nostro Padre Priore considerando, che l'opera dovea per ogni titolo [fol. 2v] essere approvata dal mentovato Nostro Padre Provinciale (trovandosi esso all'ora fuori di Roma occupato nelle visite de Conventi) gliela spedì, e ne ricevè in riposta il di lui aggradimento.

Concluso adunque sull'accennato disegno il Pavimento si diede a considerare allo scarpellino già detto, acciò vedesse à quale somma potesse giungere la spesa di esso, e prese le misure, considerato il lavoro, e l'intenzione del mentovato Padre Priore disse, che tutta la spesa ascenderebbe a scudi [blank], de quali sottraendone si concluse per scrittura d'ambe le parti di doversi fare il nuovo Pavimento secondo le infrascritte condizioni.

Prima che il Signor Camillo a tutte sue spese dovesse fare scavare l'altezza di due Palmi Romani il terreno della chiesa, che portava umidità.

Seconda, che vi dovesse, similmente a sue spese fare il primo suolo di calcinacci ben [...] e secchi;

Terza sua ed esse altro suolo di calce, sopra cui si facesse il matonato;

Quarta le Lapidì sepolchrali più intere, e buone, si ponessero in due file dall'arco maggiore fino presso ai lati della Porta grande, secondo il disegno.

[fol. 3r] Quinta che' rassettate le lapidi, tutto il rimanente del Pavimento si componesse di marmi ora bianchi; ora Bardigli, ed ora mischj secondo l'accennato disegno.

Per parte poi del convento si fece l'obbligo che adempite le sudette cose si pagarebbono al Signor Camillo Zacharia scudi [blank]. Eccedeva questa somma di gran Lunga il sussidio assegnato dal Benefattore, onde convenne al Nostro Padre Priore trovare [inserted above] modo da supplire al restante, ed egli non si smarri, anzi col generoso suo cuore pensò diverse strade, e la prima fu che ottenuta la licenza dalla Sagra Congregazione del Consilio vendè al Conte di Matelica due quadri rapresentanti due fatti della Nostra Santa Madre, che prima stavano nè laterali della vecchia capella, e ciò per il prezzo di scudi [blank], con ordine di applicarsi a quest' effetto. Poscia prese licenza dal Capitolo d'impiegharvi la somma di scudi 220, e questi ancora non bastando, prese altra facoltà dal medesimo capitolo di impiegare de residui della spezieria scudi 300 da pagarsi in diverse rate, così avendosi esibito il Reverendo Fratello Venanzio Maria speciale di fare.

[fol. 3v] Concertato il tutto come sopra, e stabilite le sudette condizioni, il giorno 21 dello scaduto Giugno dalla Pietà del Reverendo Padre Priore si ordinò messa solenne con responsorio in fine de defonti per l'animo di quelli, che riposano in questa chiesa, e le cui sepolture e lapidi si avevano a' muovere a permutare di luogo secondo la licenza preventivamente chiesta, ed ottenuta dal Nostro Titolare Serenissimo Infante di Spagna, e dall'Eminentissimo Guadagni Vicario di Nostro Signor Papa Clemente XII.

Il Giorno poscia de 30 del antedetto mese, che cadè in Lunedì, incominciò lo scavo del vecchio Pavimento, e la remozione delle lapidi, delle quale acciò rimanga a Posterì la memoria del luogo preciso, ove stavano si è fatta la qui annessa descrizione, et Iconografia; onde incominciando a descriverle ci terremo ad essa avvertendo chi lege, che chi la fece non pretese di essere architetto, ma puro storico, e' di porre rozzamente sotto gl'occhi, quello viene in questi Fogli descritto.

In primo luogo dunque riflettarsi, che in tutta la chiesa, sebbene vi sono 20 Lapidì, sole 12 però hanno la loro stanza sotteranea, detta volgarmente Pozzo, o' Tombino, che della carta sono segnate con questo segno. [Plan bound in here]

[fol. 4r] Spiegazione della Carta Iconografica della chiesa della Scala con le Lapidì nel sito ove stavano prima si movesse per occasione del nuovo Pavimento.

1. Nel mezzo della Chiesa sotto il Cupolino, e verso l'altare della Madonna vi era la lapide di Monsignor Francesco Maria Albergati.
2. Vicino ad essa a linea dritta dal cupolino e della Porta dell'altare maggiore altra lapide di Monsignor Antonio Albergati, che per distinguere chiameremo Seniore essendo posta avanti di quella segue.
3. Accanto alla sudetta, verso l'altare della Santa Madre Teresa nell'istesso ordine lapide di Monsignor Antonio Albergati Juniore.
4. Frà la Porticella della Madonna et il di lei secondo pilastro Lapide della marchesa Riccia Maccarani.
5. Doppo questa in faccia del Pilastro suddetto lapide di Onofrio Santa Croce, con Pozzo sotto, in cui erano due, o tre casse con disfatti cadaveri. La bocca del pozzo resta verso il fine del agetto del Pilastro distante palmi [blank].
6. Lapidè di Giovanni Maria Sacchi, la cui cima cominciava dal fine del detto Pilastro, e sepoltura.
7. Nel mezzo della chiesa sotto l'arco maggiore vi era la lapide della marchesa Pallavicini Montorij, con Pozzo ben fatto, et in esso tre casse con suoi cadaveri [fol. 4v] la bocca di esso restava dall'arco verso la Porta maggiore di chiesa palmi [blank].
8. Lapidè di Giulio Cesare Castellano, che seguitava dopo l'anzidetta con eguale simetria, et aveva il suo Pozzo anch'essa, avvertendo, che la di lui bocca era all'insù verso la sopradetta lapide, non correndo fra una bocca e l'altra, che palmi [blank].
9. Lapidè di Teresa Maria Avo stava nell'uscire dalla porticella del Crocefisso verso il confessionale sotto il Pulpito.
10. Lapidè di Costanza Buctea stava avanti proprio il confessionale suddetto sotto il Pulpito.
11. Avanti la porticella dell'Assunta, o altare Privilegiato lapide di Vittoria Crischi con Pozzo pieno, e senza bocca.
12. Parimente avanti la Porta del Carmine lapide con pozzo di Antonio Santelli, e la bocca era vicino allo spigolo della detta Porta verso la gran Porta della chiesa.
13. In distanza di Palmi [blank] vi era una piccola lapide bislonga di Enrico Buccella Luchese.
14. Sepoltura comune posta in mezzo della chiesa con bocca distante dalla Porta palmi [blank]
15. Altra sepoltura commune in mezzo, come sopra distante dalla gran Porta Palmi [blank].
[fol. 5r]
16. Lapidè mediocre di Pietro Tamo longi dalla Porta maggiore palmi [blank].
17. Lapidè di Claudia Torres un palmo distante dal nuovo Balaustro della S. Madre, e da gradini dell'altare maggiore palmi [blank]. Sotto essa fu ritrovata una cassa di Piombo, che lasciossi intatta nell'istesso sito.
18. Sotto la sudetta, a linea dritta lapide di Roberto Serleij con la sua moglie.
19. Lapidè di Rusticucci posta doppo la sudetta.
20. In faccia al Pilastro Lapidè di Francesco Giotti.
21. Trà la sudetta, e quella della marchesa Pallavicini lapide di Cattarina Giana.
22. A linea retta quella di Francesco Giotti, Lapidè di Camillo Nardo.
23. Accanto ad essa verso il mezzo della chiesa, cioè verso la lapide di Giulio Cesare Castellano lapide con pozzo di Gaspare de Sanctis, e la bocca distante dal Balustro di S. Giosepppe Palmi [blank].
24. Seguendo la linea di Camillo Nardo Lapidè di Alessandro Laureto con Pozzo, e la bocca dista dal pilastro di S. Giosepppe Palmi [blank].
25. Sotto il Confessionale del Pilastro di mezzo sepoltura Pozzo di Casa Serbolonghi. Con pozzo e bocca nello stesso luogo.
[fol. 5v]
26. Lapidè di settimo Ciccolini posta nella più volte detta fila, come nella carta.
27. Nel medesimo ordine lapide con sepoltura della famiglia Gattinara, la bocca di tal Pozzo dista dal Balaustro di F. Giosepppe palmi [blank].

28. Nel fine dell'ordine antedetto lapide con sepoltura della Famiglia Peliccia, che per esistere numerosa non si e rimossa dal suo luogo.
29. Fra la porticella, e pilastro di S. Giacinto accanto al Balaustro lapide di Marc'antonio Luciano.

Doc. 15

Letter from the Prior of S. Maria della Scala to the Cardinal-Vicar requesting a license to raise the tombs in the nave
 [cover] All' Eminentissimo e Reverendissimo Signore Il Signor Cardinale Vicario / [different hand:] Al Signor Cancelliere Cuggiò
 spedirà la licenza opportunamente / Per / Il Priore de Carmelitani Scalzi del Convento della Madonna Santissima della Scala
 di Roma

[fol. 1r] Eminentissimo e Reverendissimo Signore

Il Priore de Carmelitani Scalzi del convento di S. Maria della Scala di Roma, Oratore umilissimo dell'Eccellenza Vostra ossequiosamente espone, come dovendosi rinuovare il pavimento della Chiesa, et adornare con pietre mischie vagamente disposte, sotto le quali dovrà porsi all'altezza di un palmo, e mezzo altra materia conveniente, per riparare alla copiosa umidità della suddetta Chiesa, sicchè già tiene licenza da sua Altezza Reale Il Cardinale di Spagna, Titolare della Medesima. Ma perchè in tali operazioni dovranno muoversi molte lapidi sepolcrali, per darle con buon ordine di disegno nuovo sito, e cavarsi del terreno umido, per sostituirle materia più asciutta, potrebbe perciò avvenire, che si dovessero trasferire l'ossa de Defonti da luoghi, dove farà di bisogno per il lavoro. Supplica pertanto la bontà dell'Eccellenza Vostra, perche voglia concedergliene la necessaria, opportuna licenza, assicurandola, che si procederà in questo con le solite pie cautele. Che della grazia.

Doc. 16

Contract for the paving of the nave with Camillo Zaccaria

Io infrascritto Capomastro Scarpellino havendo molto bene considerato il disegno del nuovo pavimento da farsi con Pietre Mischie nella Venerabile Chiesa di Santa Maria della Scala di Roma inventione del celebre Architetto Signor Gio: Paolo Pannini, e volendo applicare al lavoro di detto nuovo Pavimento; mi obbligo al Reverendissimo Priore e P.P. Carmelitani Scalzi della suddetta Chiesa a fare con tutta la perfectione della mia arte il suddetto lavoro con le condizioni infrascritte. E prima perchè il detto Reverendo Padre Priore e P.P. non vogliono alcun assunto di pagare altri artefici ed operarij, come sono Mercanti di qualsivoglia Pietre, segatori, scarpellini, muratori, calciaroli, carrettioni, Garzoni ed altre persone e robbe di qualsivoglia sorte necessaria per la fabrica perfetta di detto pavimento; perciò mi obbligo a compire perfettamente detto pavimento, a tutto mio proprio interesse e spese di qualunque sorte si esigeranno per la perfectione di detto lavoro. Secondo, mi obbligo a perfectionare l'opera suddetta con materiali e pietre d'ottima qualità secondo l'idea e disegno del suddetto Signor Gio: Paolo Pannini senza che vi manchi cosa alcuna, se non fosse per migliorarne l'idea, e ciò con l'assenso di detto Signor architetto e non altrimenti. Terzo perchè nel piano della suddetta chiesa come al presente si trova apparisce molta humidità, ritenendo sempre nel lavoro da farsi nel piano suddetto, mi obbligo ad escavare e far estrarre ed asportare a tutte mie proprie singole spese come sopra due palmi di terreno, o tanto quanto sarà di bisogno per liberare la chiesa soprascritta dalla detta humidità, con la conditione a patto espresso di dover riempire il cavo della terra con un palmo di calcinaccio battuto, e pisto farvi sopra il suo lastrico di mezzo palmo, e coprirlo con un piano di tavolozze e mattoni, e finalmente murarvi sopra le pietre disegnate con calce fina ad uso di buon artefice, et essendo che nella chiesa suddetto vi sijno molte lapidi sepolcrali che devono rimuoversi e disporsi con la semetria del disegno perciò mi obbligo, non solo a trasferirele nei luoghi proprij del disegno suddetto ma a situarle con buon ordine di modo che le mischie si corrispondino de sui rispettivi lati; e così le bianche, obbligandomi ulteriormente al rialzamento delle medesime lapidi che haveranno di cio bisogno, e a terminarle nelle sue larghezze e lunghezze rispettivamente, di maniera che vi sia tutta la proportione havendole nel sito espresso del sud.o

disegno. E perche delle suddette lapidi esistenti hora nella chiesa pare che ne avvanzeranno alcune che non capiranno ne disegnati luoghi, però mi obbligo ad asportarle e murarle dove piu piacerà al suddetto Reverendo Padre Priore a tutto mio costo e spese, non [fol. 1v] intendendo che detto Reverendo Padre Priore sia tenuto ad altro che allo sborso dell'infrascritta somma da pagarsi nelle partite e forma che si dirà di sotto.

E prima mi contento che detto anche d'ogni minima spesa di qualsivoglia sorte possa occorrere, mi pagasi la somma di scudi mille e seicento nelle rate, e maniera seguente. Cioè scudi ottocento quando sarà compito al piano sotto la cuppola compreso anche il lavoro che corrisponde nel piano avanti li due pilastri grandi. Altri scudi duecento, mentre si lavora e quando sarà terminato perfettamente il lavoro del pavimento con tutto ciò anche di sopra mi sono obligato. Altri tre cento nel mese di ottobre prossimo futuro e gl'altri scudi trecento compimento delli scudi mille e seicento suddetti mi contento che mi si paghino da un benefattore anomimo a me però noto a raggione di scudi sessanta l'Anno, da principarsi il primo pagamento nel mese di luglio del corrente Anno 1738, e con'ogni anno fino all'intero pagamento delli detti scudi trecento, con questo che sia in arbitrio del medesimo Benefattore di pagare ogn'anno somma maggiore, non, però minore. Ed in questa soprascritta conformita mi chiamo intieramente sodisfatto di tutto l'importo di robbe e fattura, ed ogn'altra cosa concernente direttamente o indirettamente il Pavimento di sopra descritto, e per la sussistenza e validità di questo presente contratto, mi obbligo con tutte le solite necessarie clausule, e nella piu ampia forma della Reverenda Camera Apostolica perche cosi e non altrimenti corroborando questo mio obbligo segnando il medesimo il mio carattere e proprio nome, e per parte del suddetto Venerabile Convento e Reverendo Priore di Santa Maria della Scala accettanti, mi contento righe [?] firmato con il nome del Reverendo Padre Procuratore di detta Venerabile Convento, e di due Testimonij, acciò habbia sempre ed in ogni luogo il suo pieno vigore e fermezza. Questo di 20 Giugno 1638.

Io Fra Carlo Felice dell'Assunta Proc.re della Scala mano propria.

Io Camillo Zaccaria mi obbligo come sopra mano propria

Doc. 17

Note of amounts received and expended for the nave paving
[left side]

Nota delli denari ricevuti per il pavimento della chiesa

Adì 21 Luglio 1737 Dal Nostro Padre Provinciale – scudi 800;

Adì 6 Agosto 1738 dal medesimo – sc. 100;

Dalli Quadri venduti a Metelica – sc. 100;

Adì 20 Agosto 1738 dal Nostro Padre Priore – sc. 60;

Adì 7 Settembre 1738 da un benefattore – sc. 250;

Per messe havute da Matelica – sc. 25;

somma – sc. 1335;

ricevuti da Fra Venantio Maria – sc. 102:45;

[somma] – sc. 1437:45;

Adì 9 Aprile 1739 ricevuti da Fra Venantio Maria – sc. 27:55;

[right half]

Nota delli dicontro denari spesi per il detto pavimento con ricevute

Adì 17 Ottobre 1737. Dati al Signor Camillo Scarpellino scudi 150;

Adì 1 Settembre 1737. Dati al suddetto con ricevuta – sc. 200;

Adì 1 Aprile 1738. Dati al suddetto con ricevuta – sc. 150;

Adì 29 Giugno 1738. Dati al suddetto con ricevuta – sc. 100;
Adì 10 Luglio 1738. Dati al suddetto con ricevuta – sc. 100;
Adì 1 Agosto 1738. Dati al suddetto con ricevuta – sc. 100;
Adì 5 Settembre 1738. Dati al suddetto con ricevuta – sc. 50;
Adì 12 Settembre 1738. Dati a Maestro Antonio per le sepolture – sc. 15;
Adì 26 Settembre 1738. Dati al Signor Camillo come sopra con ricevuta – sc. 200;
Adì 23 Ottobre 1738. Dati a Maestro Antonio – sc. 10;
Adì 26 Novembre 1738. Dati al Signor Camillo come sopra con ricevuta – sc. 250;
Adì 2 Gennaio 1739. A Maestro Antonio per compimento con ricevuta – sc. 10;
Adì 31 Gennaio 1739. Dati al Sig.r Camillo con ricevuta – sc. 102:45;
[somma] — sc. 1437:45;
Adì 9 Aprile 1739. Dati al Signor Camillo con ricevuta – sc. 27:55.

Date	Amount	Recipient	Document
Table 1. Summaries of Payments and Incomings (Doc. 17)			
Incomings			
21 July 1737	800	From the Provincial	Doc. 17
6 August 1738	100	From the Provincial	Doc. 17
6 August 1738	100	From the sale of pictures to the Count of Matelica	Doc. 17
20 August 1738	60	From the Prior	Doc. 17
7 September 1738	250	From a Benefactor	Doc. 17
7 September 1738	25	"Per messe havute da matelica"; probably a separate donation from the Count of Matelica.	Doc. 17
	1335	Total	Doc. 17
	102,45	From Fra Venanzio Maria	Doc. 17
	1437,45	New Total	Doc. 17
9 April 1738	27,55	From Fra Venanzio Maria	Doc. 17
	1465,00	Final total	
Outgoings			
17 October 1737	150	See Receipt 1	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
17 December 1737	200	See Receipt 2	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
1 April 1738	150	See Receipt 3	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
19 June 1738	100	See Receipt 4	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
10 July 1738	100	See Receipt 4	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
1 August 1739	100	See Receipt 4	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
5 September 1738	50	See Receipt 5	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
12 September 1738	15	No Receipt	To Maestro Antonio Doc. 17
26 September 1738	200	No Receipt	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
23 October 1738	10	No Receipt	To Maestro Antonio Doc. 17
26 November 1738	250	See Receipt 6	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
2 January 1739	10	See Receipt 7 (for 35 scudi)	To Maestro Antonio per compimento Doc. 17
31 January 1739	102,45	See Receipt 8	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
	1437,45	Total	Doc. 17
9 April 1739	27,55	See Receipt 8	Given to Camillo Zaccaria Doc. 17
	1465,00	Final Total	

Date	Amount		Recipient	Document
Table 2. Receipts				
17 October 1737	150,00	Agostino Maria di S. Giuseppe, Provinciale per le mani del Carlo Felice dell'Assunta Procuratore	Camillo Zaccaria	Receipt 1
17 December 1737	200,00	Agostino Maria di S. Giuseppe, Provinciale per le mani del Carlo Felice dell'Assunta Procuratore	Camillo Zaccaria	Receipt 2
1 April 1738	150,00	Agostino Maria di S. Giuseppe, Provinciale per le mani del Carlo Felice dell'Assunta Procuratore	Camillo Zaccaria	Receipt 3
19 June 1738	100,00	Agostino Maria di S. Giuseppe, Provinciale per le mani del Carlo Felice dell'assunta Procuratore	Camillo Zaccaria	Receipt 4
10 July 1738	100,00	Agostino Maria di S. Giuseppe, Provinciale per le mani del Carlo Felice dell'Assunta Procuratore	Camillo Zaccaria	Receipt 4
1 August 1738	100,00	Agostino Maria di S. Giuseppe, Provinciale per le mani del Carlo Felice dell'Assunta Procuratore	Camillo Zaccaria	Receipt 4
5 September 1738	50,00		Camillo Zaccaria	Receipt 5
26 November 1738	250,00	Receipt notes that Zaccaria had received to this date 1300 scudi, implying another 200 scudi in lost receipts	Camillo Zaccaria	Receipt 6
2 January 1739	35,00	Per le mani del Carlo Felice dell'Assunta Procuratore	Antonio Giubianelli, detto il Prefetto	Receipt 7
31 January 1739	102,45	Carlo Felice dell'Assunta, procuratore della Scala	Camillo Zaccaria	Receipt 8
9 April 1739	27,55	Carlo Felice dell'Assunta, procuratore della Scala	Camillo Zaccaria	Receipt 8
	1265,00	Total		
	200,00	Lost receipts		
	1465,00	Total Receipts		

Bibliography

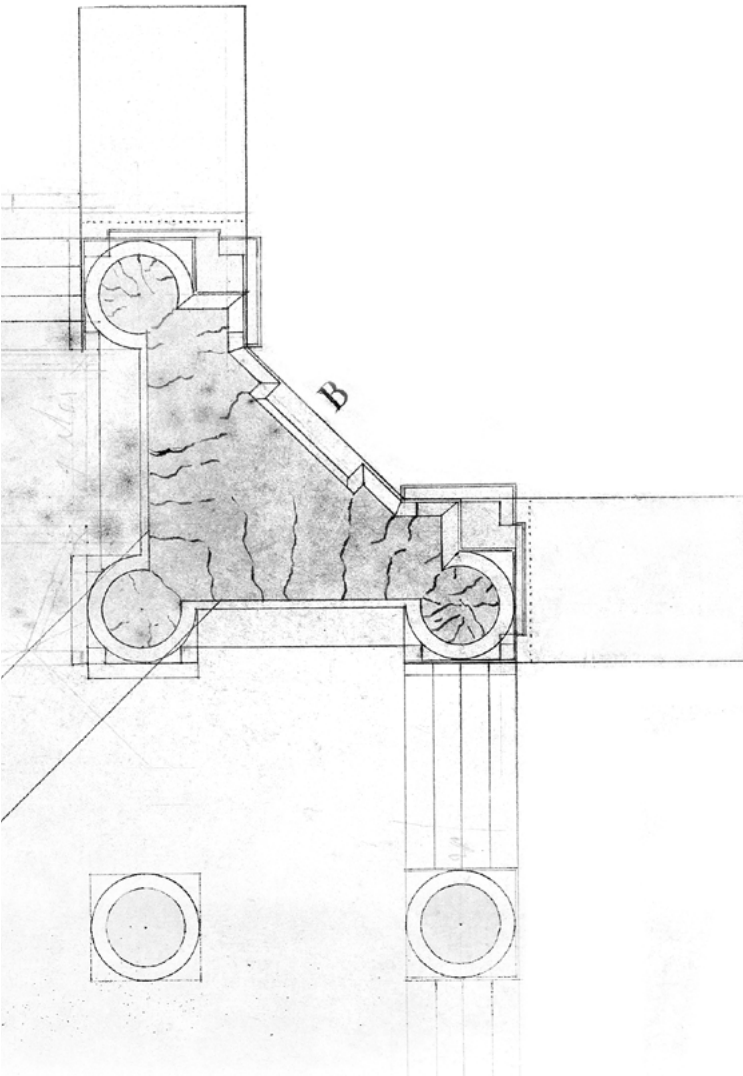
- AMBIVERI 1879 - L. AMBIVERI, *Gli artisti Piacentini. Cronaca ragionata di Luigi Ambiveri, socio di varie accademie letterarie ed artistiche*, Francesco Solari, Piacenza 1879.
- ARISI 1961 - F. ARISI, *Gian Paolo Panini*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza 1961.
- ARISI 1986 - F. ARISI, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Ugo Bozzi, Roma 1986.
- BARBIELLINI 1741 - G.L. BARBIELLINI (ed.), *Roma moderna distinta per rioni, e cavata dal Panvinio, Pancirolo, Nardini, e altri autori*, Giovanni Lorenzo Barbiellini, Roma 1741.
- BORGHINI, GNOLI 1997 - G. BORGHINI, R. GNOLI (eds.), *Marmi antichi*, De Luca, Roma 1997.
- CONTARDI, CURCIO 1991 - B. CONTARDI, G. CURCIO (eds.), *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*. Exhibition catalogue (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 December 1991 - 29 February 1992), Argos, Roma 1991.
- DA GAI 1991 - E. DA GAI, *Panini, Giuseppe*, in CONTARDI, CURCIO 1991, p. 415.
- DEBENEDETTI 2007 - E. DEBENEDETTI, *Panini, Giuseppe*, in E. DEBENEDETTI (ed.), *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, 2 voll., Bonsignori, Roma 2007, II (Studi sul Settecento romano, 23), pp. 287-296 .
- Diario ordinario 1734 - Diario ordinario*, no. 2661, Stamperia del Chracas, Roma 1734.
- Diario ordinario 1738 - Diario ordinario*, no. 3154, Stamperia del Chracas Roma, 1738.
- Diario ordinario 1745a - Diario ordinario*, no. 4404, Stamperia del Chracas, Roma 1745.
- Diario ordinario 1745b - Diario ordinario*, no. 4407, Stamperia del Chracas, Roma 1745.
- ENGGASS, 1976 - R. ENGGASS, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, The Pennsylvania State University Press, University Park, London 1976.
- FAGIOLO 1997 - M. FAGIOLO, *Corpus Delle Feste a Roma. 2. Il Settecento e l'Ottocento*, Edizioni de Luca, Roma 1997.
- FUSCIARDI 1929 - E. FUSCIARDI, *Cenni storici sui conventi dei PP. Carmelitani Scalzi della provincia romana*, Tipografia pol. Cuore di Maria, Roma 1929.
- GIGLI 1980 - L. GIGLI, *Guide Rionali Di Roma. Rione XIII Trastevere. Parte II*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1980.
- GOLZIO 1930-1931 - V. GOLZIO, *Le Opere Romane di Michelangelo Slodtz*, in «Dedalo», XI (1930-1931), pp. 383-391.
- MANFREDI 1991 - T. MANFREDI, *De Sanctis, Francesco*, in CONTARDI, CURCIO 1991, p. 360.
- MARSHALL 2002 - D.R. MARSHALL, *Representing the Quirinal in the reign of Clement XII: Panini's "View of the Piazza del Quirinale"*, in «Apollo», 2002, 480, pp. 3-11.
- MARSHALL 2018 - D.R. MARSHALL, *Monsignor de Canillac's macchina for the Festa in Piazza Farnese to Honour the Marriage of the Dauphin of France and the Infanta of Spain in 1745*, in «ArcHistoR», 5 (2018), 10, pp. 59-91. DOI: <https://doi.org/10.14633/AHR070>
- MARTINELLI 1761 - F. MARTINELLI, *Roma ricercata nel suo sito con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto antiche, come moderne*, Eredi Barbiellini, Roma 1761.
- MORONI 1845 - G. MORONI, *Guadagni Giannantonio*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai giorni nostri*, 103 vols., 1840-1878, Tipografia Emiliana, Venezia, XXXIII, 1845, pp. 74-75.

- NICOLINI 1960 - F. NICOLINI, *Acquaviva d'Aragona, Troiano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 1, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960, pp. 198-199.
- OZZÒLA 1911- L. OZZÒLA, *Gian Paolo Pannini Pittore*, Celanza, Torino 1921.
- OZZÒLA 1925 - L. OZZÒLA, *Opere dei Pannini in S. Maria della Scala in Roma*, Danesi, Roma 1925.
- PASTOR 1941 - L. VON PASTOR, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages: drawn from the Secret Archives of the Vatican and other original sources*, 40 vols, 1938-1967, Kegan Paul, Trench Trubner & Co., London, St. Louis, Missouri, vol. XXXIV, 1941.
- ROCCIOLI 2004 - D. ROCCIOLI (ed.), *Della giurisdizione e prerogative del cardinale Vicario*, Carocci, Roma 2004.
- ROISECCO 1750 - G. ROISECCO, *Roma antica, e moderna, o sia nuova descrizione di tutti gl'edificj antichi, e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma*, Stamperia Puccinelli, Roma 1750.
- SANFILIPPO 1994 - M. SANFILIPPO, *Falconieri, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 44, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 371-373.
- SOUCHAL 1967 - F. SOUCHAL, *Les Slodtz, Sculpteurs et Décorateurs Du Roi (1685-1764)*, Editions E. de Boccard, Paris 1967.
- TITI 1763 - F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Marco Pagliarini, Rome 1763.
- VALESIO 1979a [1729-1736] - F. VALESIO, *Diario di Roma*, ed. by G. Scano, with the collaboration of Giuseppe Graglia, 6 vols, Longanesi, Milano 1977-1979 [1700-1742], V, 1979 [1729-1736].
- VALESIO 1979b [1737-1742] - F. VALESIO, *Diario di Roma*, ed. by G. Scano, with the collaboration of Giuseppe Graglia, 6 vols, Longanesi, Milano 1977-1979 [1700-1742], VI 1979 [1737-1742].
- WADDY 1990 - P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces: use and the art of the plan*, MIT Press, New York, Cambridge Mass., London 1990.

Techniques, Materials, and Restorations of the Dome in the Panthéon, Paris. History of the Building Site (1820-1830) and an “Inner Memory”

Bianca Gioia Marino (Università degli Studi di Napoli Federico II)

In the building site of the ancient church of Sainte-Généviève, after the consolidation of the piliers of the dome, a series of procedures, techniques, and savoir-faire took place. There is a voluminous testimony in the 19th century archive documentation. The reports, the devis, and the correspondence attest to the numerous interventions that have involved the dome of the Parisian Panthéon, revealing the complexity of its material history. After the repairs to the intermediate dome the connection between the new and the old archivolts of the arcs doubleaux supporting the dome was made. Moreover, a cast iron walkway was designed while the lunette of the dome was enlarged. The removal of the large cross from the top of the dome with the replacement of a statue accompanies the long series of works and the spiritual transformation of the building that reflects the political changes underway. The consultation of the archival material relating to the construction site of the nineteenth-century interventions revealed a fresco of aspects, skills, materials, and issues. It also reveals the diffusion of practices that assume evolving cultural meanings of architecture in concomitance with the economic and political changes.



Tecniche, materiali e storia del restauro della cupola del Panthéon di Parigi. Cronache da un cantiere (1820-1830) e di una “memoria interna”

Bianca Gioia Marino

Durante la lunga, densa stagione storica dei restauri che ha fatto dell'Ottocento il secolo del “valore storico”¹, pochi altri edifici come il Panthéon parigino hanno visto intrecciarsi problemi strutturali e simbolici insieme, di identità e di trasfigurazione della propria immagine, di linguaggio e di coerenza figurativa.

Il significato del riferimento al gotico dell'architettura “neoclassica” voluta da Luigi XV a seguito del suo voto a Sainte-Geneviève², è conferito proprio dal suo artefice, Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), il quale, rispetto alla tradizione architettonica d'oltralpe, nel 1741 chiaramente osservava: «C'est donc de ces églises, bâties longtemps avant la renaissance de l'architecture que nous avons tiré l'idée des nôtres; nous avons approuvé en cela l'ouvrage de ces peuples que nous traitons de grossiers et de barbares; nous l'avons même imité en tous points. Nous devons donc les regarder comme nos maîtres à cet égard»³.

Al di là della nota e già pur sondata questione dell'adesione allo spirito neoclassico nonché della mediazione con il retroterra gotico per l'*hardiesse* costruttiva che caratterizza la chiesa di Soufflot⁴, e

1. SCARROCCHIA 2011.

2. La decisione di costruire una nuova chiesa è legata a un voto di Luigi XV il quale, dopo una malattia, si impegnò, nel 1744 a erigere una nel sito dell'abbazia di Sainte-Geneviève, dove ve n'era già una di fondazione medievale.

3. MONDAIN-MONVAL 1918, p. 427.

4. PETZET 1961; PETZET 1980.

al di là, ancora, delle tecniche impiegate (*beton armée*) che ne fanno un caso paradigmatico proprio in relazione alla sua vicenda strutturale, la reiterazione dei lavori dopo gli interventi di consolidamento di Jean-Baptiste Rondelet⁵ (1743-1829) costituisce un'occasione di conoscenza del cantiere del Panthéon nell'ambito della più generale storia ottocentesca del restauro. Difatti, la stessa vicenda del cantiere della chiesa di Sainte-Genève, a partire dalla sua costruzione (1755) fino a quelli consecutivi alla manifestazione dei dissesti che interessarono i *piliers* della cupola, ci mostra un panorama di procedure, di competenze e *savoir-faire*, con interessanti spunti di riflessione sul rapporto tra gli interventi tecnici e quelli propriamente di restauro.

La documentazione d'archivio⁶ inerente alle vicende ottocentesche del celebre monumento parigino è rilevante e dà conto di quanto proprio il cantiere, così animato e discusso che ha riguardato il *grand malade*⁷ (fig. 1), sia stato il luogo dove numerosi attori e fattori sono entrati in gioco, in un periodo delicato, complesso, condizionando forme e significati del monumento francese⁸.

Parte e punto di riferimento dei vari progetti di *embellissement* della capitale (da quello di Pierre Patte fino al noto *Plan des Artistes*) che prevedevano «autour de la place où s'élève l'église Sainte-Genève devenue le Panthéon, un système de voies» corrispondenti ai principali raggi della cupola⁹, il Panthéon è – e diviene – un vero e proprio monumento intenzionale che mette in luce al contempo il rapporto tra interventi di consolidamento/restauro e storiche questioni di ordine tecnico e artistico.

Andando, dunque, oltre la pur nota vicenda costruttiva, di cui vi è una amplissima bibliografia a cui si rimanda¹⁰, sulla scorta della consultazione di un corposo materiale d'archivio, sia documentario che iconografico, relativo proprio a un cantiere “permanente” relativo alla fabbrica parigina nel corso dell'Ottocento, si possono mettere in evidenza l'organizzazione e i diversi approcci al cantiere storico; ciò relativamente ai diversi soggetti, come imprenditori o architetti, o anche le diverse amministrazioni e relative personalità che, a diverso titolo e livello, intervengono nel processo di trasformazione e

5. Si segnala *Le Panthéon* 1989.

6. L'articolo è il risultato parziale di una ricerca approfondita e focalizzata sui restauri ottocenteschi del Panthéon presso gli Archives Nationales di Parigi, nella sede di Pierrefitte-sur-Seine. Il tema è stato in parte oggetto di una relazione a invito al Colloque International *Matériaux, Métiers et Techniques. Vers une histoire matérielle du chantier de restauration (1830-1914)*, Paris-Liège-Namur, 14-16 novembre 2017, tenutosi presso l'INHA e le Università di Namur e Liège.

7. BAPTISTE 1989, p. 270.

8. Per la vicenda dei restauri, con riferimento particolare alla cupola, si rimanda a MARINO 2012 e per l'aspetto e il significato urbano della costruzione a MARINO 2020.

9. *Aperçu historique. Commission d'extension de Paris* 1913, p. 91, citato in HALBWACHS 1920, p. 15.

10. BLASI, COISSON 2006; BLASI, COISSON, IORI 2008; BLASI, COISSON 2015.

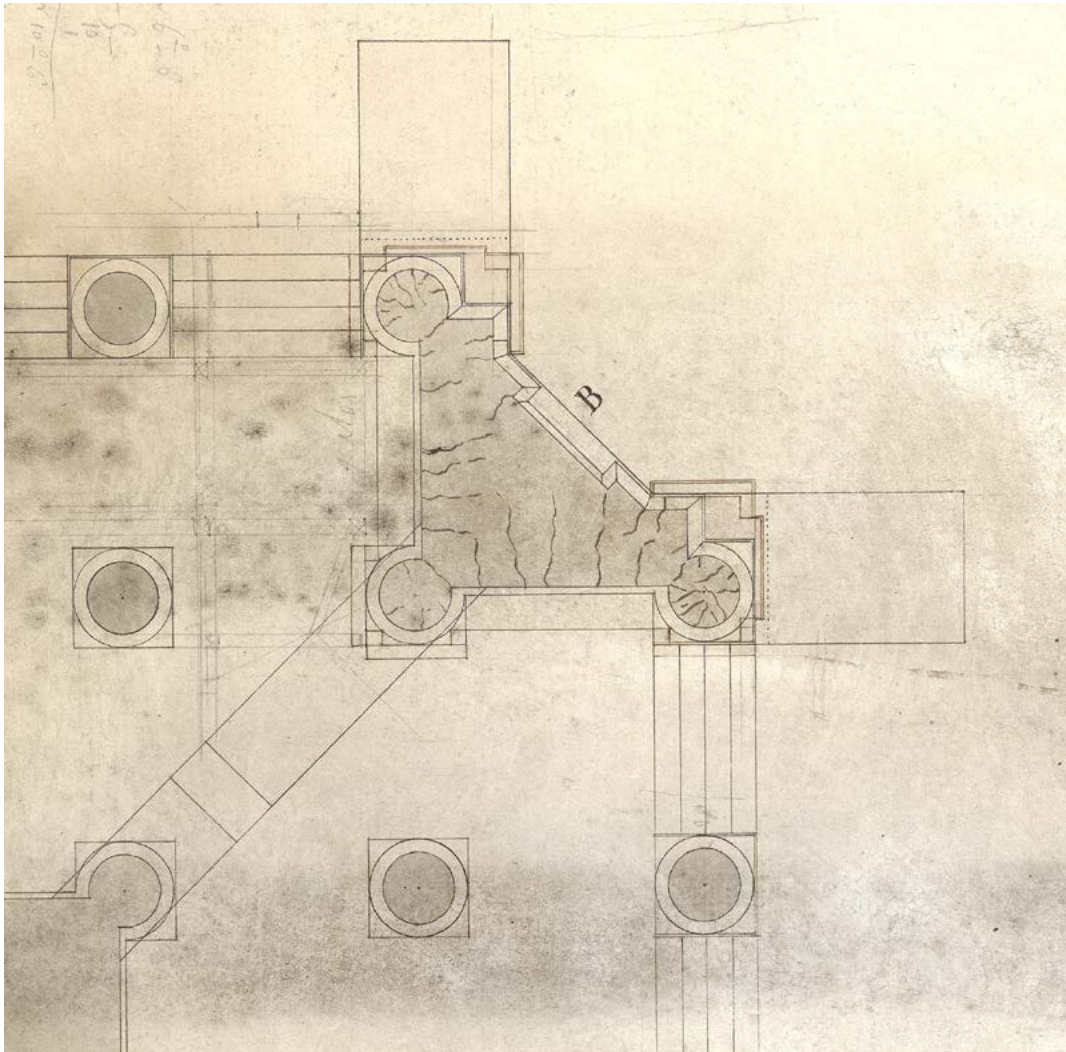


Figura 1. *Plan de la croisée des nefs. Indication des fissures dans les piliers du dôme. Projet de restauration, disegno, penna, inchiostro, matita. Archives Nationales, Paris, Pierrefitte-sur-Seine, CP/56 AJ/7/230 (particolare). Si riproduce il quadro fessurativo delle colonne e dei piliers prima del consolidamento di Rondelet; vi è da notare l'idea, relativamente a questo piedritto, dell'aumento della sezione muraria.*

restauro del Panthéon. Ne è emerso un panorama variegato, un affresco di aspetti storici e culturali, di cui si daranno qui alcuni particolari scorci su vicende che hanno anche messo in luce gli approcci a nuovi materiali da impiegare nel cantiere di restauro e di manutenzione. Una ricca fenomenologia costituita da eventi e microstorie che si inverano nella fisicità del monumento in questione.

Il cantiere e i materiali del Panthéon (1830-1840)

Gli interventi di consolidamento dei *piliers* realizzati sotto la direzione di Rondelet terminano nel 1812, e il passaggio dal secondo al terzo decennio del XIX secolo è segnato dalla destinazione laica che Luigi Filippo conferisce alla chiesa nel 1830. Nel periodo quindi successivo all'abbandono del cantiere da parte di Rondelet¹¹ per l'incompatibilità della sua funzione di responsabile del Panthéon con quella di membro del *Conseil des bâtiments civils*, i lavori alla fabbrica riguardarono in generale interventi sulle partizioni decorative e qualche miglioria dell'apparato figurativo, essenzialmente focalizzati sul peristilio, le navate e la parte sotterranea. Il resoconto di Rondelet figlio – «Etat de ce qui reste à faire pour l'achèvement de l'église de St. Geneviève dont la plus grande partie pourra être terminée pendant le 1813»¹² – ci consente di avere una precisa visione dello stato dell'arte e della situazione d'insieme in tale scorcio di anni.

Il 1813 è l'anno della nomina di Louis-Pierre Baltard (padre di Victor) come architetto del Panthéon. Questi manterrà la carica fino al 1832 e porterà avanti, come vedremo, un cospicuo programma di interventi, dalle operazioni di riparazione dell'*arc chainette* della calotta intermedia della cupola, al raccordo tra gli antichi e nuovi archivolti degli arconi portanti la cupola e, sempre in relazione a questa struttura oggetto di accesi e storici dibattiti, si realizzano svariati interventi, in quanto fulcro, la complessa struttura cupolare, dell'intera architettura concepita da Soufflot. È di Baltard il progetto di una passerella in ghisa di collegamento tra le due gallerie della cupola e dell'allargamento della lunetta della prima calotta per ottenere una migliore visibilità, dal basso, delle pitture di Gros presenti all'intradosso della seconda calotta. In più, dopo il passaggio dalla funzione religiosa a quella laica, l'asportazione della grande croce posta alla sommità della lanterna per essere sostituita da una grande statua, les «incrustemens en pierre», le riparazioni degli elementi di copertura non sono che alcuni

11. Gli subentrerà il figlio che sarà *Inspecteur e Directeur des travaux* a partire dal 1812.

12. Archives Nationales, Paris, Pierrefitte-sur-Seine (AN), série F (Versements de ministères et des administrations qui en dépendant), sous-série F/21 (Beaux-Arts), 1452 (Bâtiments Civils), Panthéon, 1813, *Etat de ce qui reste à faire pour l'achèvement de l'église de St. Geneviève dont la plus grande partie pourra être terminée pendant le 1813*, lettera di Rondelet figlio, 30 gennaio 1813.

degli interventi proposti per risolvere le criticità che continuavano a caratterizzare tale articolata struttura. Non mancarono infatti le iniziative volte a conferire altri significati all'edificio parigino: il progetto d'«installation d'une statue gigantesque sur la lanterne du dôme»¹³, del 1830, sottolinea la sostituzione simbolica del significato di questa fabbrica che, consacrata, nuovamente, a monumento per i «grands hommes» di Francia, riflette chiaramente il rapporto tra interventi e dinamiche politiche e sociali di questi anni.

Baltard segna l'inizio del suo incarico con la realizzazione della lanterna della cupola, verso la fine del 1813, e l'intensità del suo operato è ben evidente dai carteggi e dalle interlocuzioni con i vari attori del processo costruttivo e cantieristico, nonché dai numerosi *devis* che redige: minuziosamente sono descritte tipologie, quantità e modalità della posa in opera delle impalcature per l'esecuzione delle pitture di Gérard¹⁴ ai *pendentifs* (fig. 2), fino alle opere murarie e di finitura per la realizzazione della galleria intorno alla prima calotta.

Baltard, intanto, si trova a dirigere un cantiere complesso in un momento storico altrettanto complesso. È un edificio in via di definizione anche dal punto di vista della sua identità: dopo circa dieci anni di uso civile (dal 1791 al 1821), per dieci anni (fino al 1831) avrà destinazione religiosa, per poi ritornare a essere il Panthéon.

Il cantiere, che era stato sede di trasformazione continua e riflesso della particolare attività di Baltard, diventerà anche la scena di un cambiamento sia di gestione sia di intenzionalità e di attenzione verso il monumento parigino: nel 1832, Louis-Nicolas-Marie Destouches subentrerà infatti come architetto del Panthéon.

Negli anni Venti non si registrano interventi di carattere strutturale. Tuttavia, a fronte di una fragilità diffusa oltre a quella più nota della compagine strutturale, nel 1824 si succedono opere che danno conto dei materiali impiegati e delle pratiche manutentive dell'edificio. Le coperture delle navate, in ardesia, presentano infatti alcune criticità, e i materiali e le tecniche impiegati in modo costante verranno utilizzati, per analoghe tipologie di degrado, nel corso di tutto l'Ottocento. Si procederà, per il manto di copertura, all'impermeabilizzazione con l'*oil de bœuf*, e oltre ai ganci in ferro, si ripristinano le vecchie canalizzazioni in piombo; infine, come sigillante, il *mastic de Corbel* da impiegare, in particolare, per i «joints des solives

13. MARINO 2020.

14. AN, série F, s-s. F/21, 1452, *Eglise de Sainte-Genève, Echaffaud posant sur la corniche des piliers du Dôme, pour la peinture des Pendentifs du Dôme*, Devis di Louis-Pierre Baltard, 4 aprile 1822. Il *Devis* è molto dettagliato, descrive anche la carpenteria, la ferramenta, tavoloni in legno di pino e vi si trovano illustrati «la fourniture, la taille, le levage au dessus de la corniche au bas des pendentifs du Dôme en pose de difficulté».



Figura 2. Louis-Pierre Baltard, *Eglise de Sainte-Geneviève*. *Projet d'échafaudage pour les peintures des pendentifs du Dôme*. Archives Nationales, Paris, Pierrefitte-sur-Seine série F, sous-série F/13, 1144, 29 octobre 1829.

Il disegno è a corredo del *devis* per le opere di impalcatura per la realizzazione delle pitture di Gérard.

en plomb des toutes les toitures»¹⁵. Va anche sottolineato il ricorso pressoché costante, come si evince dalla documentazione, a specifici materiali, come il mastice: questo non viene solo visto e impiegato con funzione di sigillante tra elementi per risolvere soluzioni di continuità, ma anche con un ruolo consolidante per l'uso che se ne fa in caso di degrado di elementi lapidei in relazione proprio alla cupola, in particolare al suo colonnato esterno, la cui pietra è fortemente degradata, frammentata e per questo «pourrait devenir incapable de résister à la grande compression qu'elle éprouve par la poussée des ces arcs et faire naître les inquiétudes les plus graves sur la validité de cette partie du monument»¹⁶. Come si vede, è in discussione, ancora in questi anni, la stessa stabilità della cupola e pochi anni dopo, nel 1828, viene realizzata una vasta operazione di chiusura e stilatura di giunti «en mastic gras»¹⁷, in aggiunta a numerose sostituzioni di elementi lapidei dovute alla scarsa qualità della pietra e alle varie sigillature che nel corso degli anni erano state realizzate, in particolare rilevando che le «scellemens en souffre qui ont été exécutés par les anciens architectes de l'Eglise»¹⁸ e alle quali Baltard prevede la sostituzione con il piombo.

Emergono dunque indicazioni precise sui materiali che, in alcuni casi, si proponevano come superamento di altri che l'esperienza aveva mostrato fallimentari. Sotto tale aspetto, un interessante parametro di confronto è offerto dalle pratiche cantieristiche di quei restauri che in Francia avevano utilizzato materiali rispetto ai quali poi, in specie dopo il 1840, furono prese posizioni contrarie al loro uso, sollevando la durabilità come questione e come importante requisito nel rifacimento delle parti danneggiate. Tra i materiali impiegati, un cenno specifico va fatto al mastice che, come si è già detto, ricorre sovente nelle operazioni di manutenzione e restauro. Di matrice bituminosa, in forza della sua consistenza, della lavorabilità e delle sue capacità impermeabilizzanti, il mastice è stato, con diverse varianti a seconda delle proporzioni delle sostanze di base che lo componevano, utilizzato anche per reintegrare elementi architettonici incompleti. Anzi bisogna dire che era largamente impiegato se, verso la metà del secolo, circolavano opuscoli recanti repertori di modelli di ornamenti da eseguire *en mastic-pierre* o in *carton-*

15. AN, série F, s-s. F/21, 1452, Eglise de Sainte-Genève, *Enr. n. 930, Devis des ouvrages à faire l'Eglise St. Geneviève pour le rétablissement total des combles de la nef du chœur*, di Louis-Pierre Baltard, 10 aprile 1824. L'intervento riguarda le quattro coperture in ardesia che erano state già oggetto di riparazione attraverso il «moyen de garnissage en recherche que son mauvais état a nécessité annuellement, principalement à la suite d'ouragans, a besoin d'être refaite successivement en entier».

16. AN, série F, s-s. F/21, 1452, Eglise de Sainte-Genève, *Enr. n. 931, Eglise de Sainte-Genève. Devis des ouvrages à faire l'Eglise St. Geneviève pour le rétablissement des joints en mastic de Corbel, des retombées des grands arcs supportants la colonnade extérieur du Dôme et de plusieurs parties du mur formant la terrasse*, di Louis-Pierre Baltard, 10 aprile 1824.

17. AN, série F, s-s. F/21, 1452, *Devis. Eglise de Sainte-Genève. Relevé des joints en mastic gras à refaire dans les cours en galerie*, di Louis-Pierre Baltard, 31 luglio 1828. Gli importi sono calcolati comprensivi dei costi della fusione, della colatura del piombo e dell'asportazione degli antichi *scellemens*.

18. *Ibidem*.

*pierre*¹⁹. Relativamente al Panthéon, Rondelet lo menziona nei primi anni dell'Ottocento, proprio per *les joints* delle coperture formate da *dalles* (solette) rivestite in pietra²⁰ e fa riferimento al mastice come un tipo di *gras* indicandone anche la paternità, attribuendone l'invenzione a un «*marbrier en réputation pour ces dallages, nommé Corbel*»²¹, impiegato d'altronde dallo stesso Baltard nel cantiere del monumento parigino. È un tipo di materiale che si trova largamente impiegato nei cantieri di restauro ottocenteschi: dalla sigillatura dei giunti in legno, in pietra o in metallo, fino a ricomporre parti lapidee sia di partizioni architettoniche che per quelle scultoree²². Perciò, prima dell'avvento del metodo della silicatizzazione e della sua diffusione, dopo gli anni quaranta del XIX secolo, il *mastic-ciment* è ampiamente utilizzato e, nonostante fossero stati rilevati i limiti della sua efficacia già molti anni prima dallo stesso Rondelet, il suo uso si estese agli elementi architettonici e alle sculture, sollevando però i problemi che la cultura tecnica del restauro riconoscerà successivamente, pochi decenni dopo il suo diffuso utilizzo²³.

Al Panthéon l'utilizzo di materiali come il *mastic* e/o del *ciment*, secondo diverse varianti²⁴, attesta la diffusione e la condivisione di tecniche e di materiali in un periodo in cui l'intervento di restauro si professionalizza parallelamente al progresso scientifico nella conoscenza dei materiali nel campo delle costruzioni²⁵. Intorno agli anni Quaranta non mancano le dispute e i pareri contrastanti: l'invito a ricorrere

19. HEILGENTHAL 1845 [ma 1838]. Il mastice figura, come materiale per riparare elementi lapidei anche nella prima metà del XVIII secolo.

20. RONDELET 1830, pp. 363-364. Riguardo all'efficacia di tale tecnica e di questo tipo di materiale Rondelet rileva che, con l'andare del tempo, soggetto ad azioni termiche e a cicli di umidità, si frattura causando diffuse infiltrazioni. Ne suggerisce poi un uso diverso, posandone «une forte aire sur laquelle on pose les dalles sur une couche de ciment en le battant à mesure pour qu'elles portent bien partout; les joints en mastic gras se font en meme temps» (*ivi*, p. 364).

21. *Ivi*, p. 363.

22. TIMBERT 2017. L'autore rileva come i diversi cementi furono utilizzati da Viollet-le-Duc che impiegò, in particolare, il *ciment de Vassy* nel cantiere di Pierrefond; dopo il 1873, fu proprio la scarsa resistenza di questi cementi che comportò il rifacimento dei giunti in cemento di Portland (pp. 172-173). Si confrontino pure ROYER 2006; BERTOLINO 2012, pp. 25-34. In quest'ultimo viene notato che molti materiali di origine sintetica venivano usati nella prima metà del secolo: già nel 1813 si è fatto uso di mastice per i capitelli della cripta di Saint-Denis (*ivi*, p. 26).

23. DIDRON 1889, citato in BERTOLINO 2012, p. 27, nota 9. Nel rapporto si fa notare come gli interventi realizzati con uso di *mastic* siano stati fallimentari, in specie riguardo alle parti in completamente di quelle esistenti per problemi di incompatibilità dei materiali con i quali andava a interagire.

24. In particolare, nel 1858 per la manutenzione annuale troviamo impiegato il *ciment hydraulique de Vassy*, il *ciment romain* nel 1887, mentre Laschault utilizza il *ciment métallique* che troviamo utilizzato in occasioni di lavori consistenti anche nel 1894. Il primo è riferibile al 1832, il secondo al 1840. Vedi TIMBERT 2017, pp. 172-173. Sull'utilizzo di questi materiali in Francia nella prima metà dell'Ottocento vedi LENIAUD 1980.

25. Del *mastic* di Corbel si trova menzione anche in EASTLAKE 1843, p. 52. Qui è citato come un composto costituito da «lime, linseed oil, white lead and sand, is recommended by Mérimée». In tale Appendice al report inglese, sull'utilizzo di tali materiali (*ivi*, p. 49), si aggiunge che il termine *mastic* «is sometimes used both by French and English writers as a general

al cemento piuttosto che al mastice è frequente (1838²⁶), mentre, già verso gli ultimi anni del quarto decennio, viene criticato il ricorso diffuso al cemento a sfavore della pietra negli interventi di restauro²⁷.

Per quanto riguarda il cantiere in fieri del Panthéon, Baltard, in una lettera del 1832 al *Directeur des batimens civils*, preventiva il costo per fare in «mastic de Dihl les joints des 32 colonnes extérieurs du Dome» per arrestarne la «destruction»²⁸.

Ancora, nella documentazione relativa all'anno 1833, a seguito di diverse riparazioni, del cambio di destinazione da chiesa a Panthéon, del progetto della statua sulla lanterna, col subentro di Destouches alla direzione del Panthéon, appare costantemente, in concomitanza con l'impiego per la muratura della *chaux hydraulique*, il richiamo al *mastic Dihl*²⁹ per i *baudes* e per i giunti lapidei³⁰. A più riprese, infatti, viene chiamato in causa³¹, talvolta diversamente menzionato (*mastic d'hil*)³², per il rifacimento dei giunti della pavimentazione delle terrazze e delle balaustre³³.

term for cements and coatings» ed è richiamato proprio il monumento parigino, in relazione alla pittura di Gros alla cupola (p. 50). Per le diverse sperimentazioni sui materiali in Francia vedi anche HALLECK 1841.

26. È il caso riscontrato in occasione del restauro della cattedrale di Amiens dove si suggerisce l'utilizzo, in luogo del *carton-pierre*, del cemento di Wassy o di Molesme. DAUSSY 2012, p. 38.

27. È il caso di un articolo del «Bulletin archéologique» pubblicato dal *Comité historique des arts et des monuments* nel 1842-1843, *ibidem*.

28. AN, série F, s-s. F/13 (Travaux de Paris), 1145 (Edifices et Monuments), *Sainte-Genève ou Panthéon, Etat des ouvrages à exécuter en 1832*, n. 1430, lettera di Louis-Pierre Baltard al barone d'Hély-Oisset, 11 aprile 1832.

29. AN, série F, s-s. F/21, 1606 (Bâtiments Civils), Panthéon, *Devis descriptif et estimatif de travaux de maçonnerie, serrurerie, vitrerie et peinture à faire pour la réparation de la colonnade du Dome celle de quelques parties de balaustrade et corniche en état de ruine, des jointoyement et réparation de serrurerie le dallage de 16 petites pièces sur les paliers des escaliers*, Louis-Nicolas-Marie Destouches, Devis n. 18, 20 dicembre 1833. Il *mastic D'hil* è previsto per i *joints* e *solives*.

30. AN, série F, s-s. F/21, 1606, Panthéon, *Panthéon français. Devis des travaux de terrasse, maçonnerie, pavage et serrurerie à faire*, di Louis-Nicolas-Marie Destouches, 6 aprile 1833.

31. Il mastice di Dihl (detto anche cemento di Dihl) è composto da polvere di laterizi (*mélange de brique*), di *litharge* (protossido di piombo fuso, vedi voce «*litharge*», GODEFROY 1881) e olio di lino utilizzato anche come strato di sottofondo per pitture murali. Si ha notizia di questo tipo di mastice in D'ARCET 1841. Inoltre in un testo americano del 1841, in relazione a un esperimento a la Rochelle nel 1826, si fa riferimento al mastice di Dihl, già in quest'anno lagamente in commercio. Vedi HALLECK 1841, p. 100.

32. Questo, secondo le prescrizioni doveva essere «saturé d'huile et bien lissés à la spatule» per il *dallage* all'esterno, nonché per i giunti tra elementi lapidei della muratura del *perron* e per quelli della cupola. AN, série F, s-s. F/13, 1145, Sainte-Genève ou Panthéon, Exercice du 1838, Panthéon (Travaux d'entretien, Maçonnerie), *Devis des travaux de Maçonnerie à exécuter pour la réparation des joints du dallage de l'enceinte et des perrons et à l'extérieur de la Coupole du monument, et pour l'établissement d'un échafaud pour le nettoyage des parties supérieures sous le péristyle*, di Louis-Nicolas-Marie Destouches, 11 agosto 1838.

33. AN, série F, s-s. F/13, 1145, Sainte-Genève ou Panthéon, *Devis des ouvrages nécessités sur les combles et le Dome du Panthéon pour les ouragans qui se sont succédés depuis le 7 février jusquier et y compris, notamment, celui du 28 mars 1836 et des diverses réparations de serrurerie, vitrerie, peinture et des joints de terrasse*, di Louis-Nicolas-Marie Destouches, 31 marzo 1836.

Un monumento in transizione: il cantiere come “memoria interna” della fabbrica

Il cantiere di Baltard, nella sua fase terminale, è volto a realizzare alcuni interventi per migliorare l’edificio da un punto di vista artistico e tecnico, nonché in relazione alle condizioni d’uso del monumento. Oltre a prevedere un *balcon* analogo a quello presente intorno alla lanterna della cupola³⁴ (disegno), i progetti toccano anche questioni strutturali: del novembre del 1828 è un resoconto per opere di muratura aventi lo scopo di raccordare gli archivolti antichi dei quattro arconi con quelli nuovi, realizzati a seguito del restauro dei *piliers*. Il *devis* è minuzioso e riguarda le modalità tecniche con cui devono avvenire le ammorsature tra i vari elementi³⁵. Una precisione e una meticolosità – anche riferita alle questioni di sicurezza di cantiere per gli operai – che non servirà a risparmiargli critiche. Le proposte di Baltard, come quella di realizzare un ponte per consentire la comunicazione tra le due gallerie della cupola – progettato con l’intento di «réunir la solidité et la légèreté, conditions nécessaires à ces genre d’ouvrage et aux constructions»³⁶ – non saranno infatti accolte da un’amministrazione che si fa sempre più polemica nei suoi confronti³⁷. Ma non è solo il cambio di “guardia” con Destouches a segnare un’attenzione diversa alle patologie del Panthéon: gli stessi materiali impiegati o da impiegare risultano scelti in base a valutazioni che seguono un diverso ordine di priorità. In questo periodo, attraverso l’attività di cantiere, si nota la dipendenza delle singole scelte di intervento e dei lavori da realizzare dallo specifico nuovo clima culturale, la cui attenzione è spostata sempre più – e con essa le risorse economiche – verso il patrimonio gotico nazionale con la campagna dei restauri inaugurata dal governo francese con gli *Inspecteurs aux monuments*³⁸.

34. AN, série F, s-s. F/21, 1452, *Panthéon. Devis des ouvrages à faire à l’Eglise de S.te Geneviève pour relargir une galerie autour de la lunette de la première coupole du dome pour faciliter la vue des peintures de la voute chainette au-dessus*, di Louis-Pierre Baltard, 11 giugno 1828.

35. AN, série F, s-s. F/21, 1452, *Panthéon. Devis des ouvrages à faire à l’Eglise de Sainte-Geneviève pour raccorder l’ancienne archivoltés des 4 grands arcs du Dôme avec les nouvelles qui y ont rapportés en sous-œuvre par suite de la restauration de ses piliers*, di Louis-Pierre Baltard, 23 novembre 1828. Vi troviamo illustrati i modi di innesto tra i nuovi ed i vecchi elementi in pietra e in ferro (à louve, queue d’aronde, hirondelle e à talon).

36. AN, série F, s-s. F/13, 1144 (Edifices et Monuments), enr. n. 890, Panthéon. *Eglise de Sainte-Geneviève, Pont de la coupole de M. Le Baron Gros*, lettera di Louis-Pierre Baltard al visconte Louis-Etienne-François Héricart de Thury, *Conseiller d’Etat, Directeur des travaux de Paris*, 8 maggio 1828.

37. AN, série F, s-s. F/13, 1144, Panthéon. *Direction des Travaux de Paris, Eglise de Sainte-Geneviève, Demande de documens pour que l’on puisse déterminer la marche et l’ensemble des opération à faire en 1829*, lettera del *Directeur des Travaux Conseiller d’Etat e Directeur des travaux de Paris* a Louis-Pierre Baltard, 11 giugno 1829. Baltard viene accusato di fare confusione nella sua richiesta di finanziamento rischiando di «faire passer des objects d’un intérêt très secondaires, ou même contestables».

38. Dopo il restauro di Rondelet al “neoclassico” edificio di Soufflot, durante il secolo della grande campagna di restauri avviata dal governo e che Ludovic Vitet e Prosper Mérimée hanno sovrinteso sui monumenti medievali, il Panthéon costituirà un riflesso molto significativo della storia della Francia.

Mentre si lavora agli archivolti la questione delle decorazioni ai *pendentifs* lascia intendere le dinamiche che condizionano le scelte in gioco per il prosieguo del cantiere parigino. Infatti, una lettera indirizzata al *Ministre Secrétaire d'Etat de l'Intérieur et au Directeur des Travaux de Paris*, nel paventare tre possibilità di realizzazione delle decorazioni (*en fonte de cuivre, en carton-pierre, o en bois*) fa trasparire l'orientamento verso la soluzione meno costosa³⁹, in particolare quella del *carton-pierre*; mentre, la preoccupazione di cogliere l'occasione di alcuni lavori al Panthéon per risolvere problemi di disoccupazione, fa deviare la priorità verso le opere edilizie per la realizzazione delle *courses-basses*, impiegando, per l'appunto, una considerevole quantità di maestranze per le opere di terrazzamento⁴⁰.

Se intanto gli altri cantieri in corso, come quello della chiesa della Madeleine, richiamaevano attenzione e risorse economiche, non mancarono proposte di natura sperimentale, come nel caso di un intervento per la cupola che nel ricorso all'uso di materiali come quelli metallici, mostrando i tratti di quella transizione fondata sul rapporto tra i nuovi materiali e linguaggio figurativo. Un progetto redatto da un ingegnere propone addirittura la sostituzione dei *massifs* che supportano la cupola, invocando per «le plus beaux monument que la France possède» la bellezza delle colonne. Se ne prevede, in particolare, la costruzione attraverso la giustapposizione di una serie di elementi metallici, ma con una specifica attenzione all'aspetto estetico: infatti le colonne sono previste «en feu de fonte dans l'intérieur, les Galets enchaussées l'un dans l'autre, et cimentés à chaud au moyen du bitume, quant à l'extérieur, en trouvant masquées par la pierre de même nature»⁴¹ (figg. 3-4).

L'attenzione al Panthéon come monumento della nazione francese è ancora testimoniata dall'intenzione di collocare una enorme statua sulla cupola che si ripresenta con la proposta di una

39. AN, série F, s-s. F/13, 1144, *Panthéon. Ministère de l'Intérieur, Direction des Sciences, Lettres, Beaux Arts, Journaux et Théâtre, Département de la Seine, Pendentifs de S.te-Geneviève*, lettera del *Ministre Secrétaire d'Etat de l'Intérieur* al *Vicomte* (probabilmente ancora Louis-Etienne-François Héricart de Thury), n. 1625, 9 aprile 1830.

40. AN, série F, s-s. F/13, 1144, *Panthéon. Ministère de l'Intérieur, Division des Belles-Lettres, Théâtres, Journaux, Sciences et Beaux-Arts, Département de la Seine, Panthéon français, Projet pour l'éclairage et l'assainissement des caveaux, travaux de terrasse*, enr. n. 1429, lettera di Guizot al *Vicomte*, 19 ottobre 1830.

41. AN, série F, s-s. F/13, 1145, *Sainte-Geneviève ou Panthéon, Restauration du Panthéon dans sa 1ère Splendeur*, lettera di Gabriel-Constant Omont al Re, 6 e 19 giugno 1833. La proposta prevedeva di realizzare le colonne «au moyen de galet en font de fer superposé avec un revêtement en pierre».

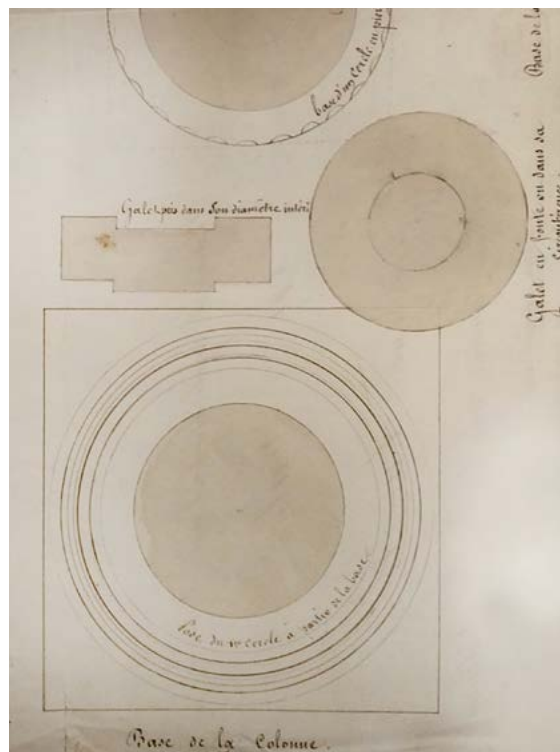
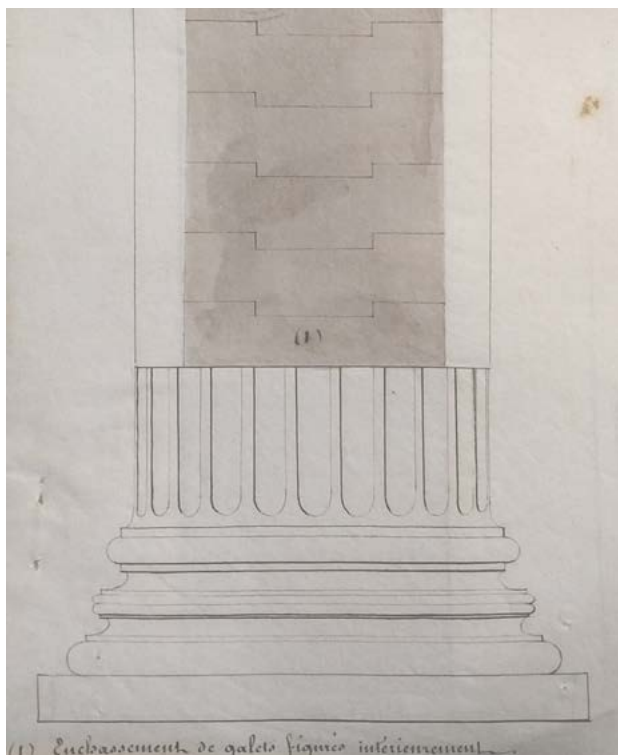


Figure 3-4. *Plan et explication d'un Colonne en Fonte proposée au Roi comme modèle pour l'édifice du Panthéon, d'autres colonne faisant suite et devant remplacer les massifs qui supportent la Coupole, 1833.* Archives Nationales, Paris, Pierrefitte-sur-Seine série F, sous-série F/13, 1145, 24 giugno 1833. Si tratta della proposta di Gabriel-Constant Omont per sostituire i *piliers* della cupola con nuove colonne «au moyen de galeto en font de fer superposé avec un revêtement en pierre».

Statue Colossale (*l'Immortalité*⁴²), commissionata dallo stesso Destouches⁴³ e progettata in bronzo da Cortot. La circostanza e le difficoltà tecniche per il posizionamento della statua porteranno a diverse proposte, riflesso della evoluzione scientifica e delle competenze, ma anche delle sperimentazioni delle tecniche nel campo delle costruzioni. Da un preventivo di spesa del dicembre del 1833 si rileva tuttavia l'impegnativo costo della posa in opera della statua, un'operazione che Destouches stesso prevede come un «levage extraordinaire et pose avec difficulté». Tale circostanza deve aver avuto il suo peso se il progetto non ha trovato realizzazione; anche se successivamente, nel 1845, un *Rapport del Conseil Général des Batiments civils*⁴⁴ si esprimerà sul brevetto di una macchina per posizionare la statua (fig. 5)⁴⁵. Il carteggio tra i responsabili del monumento in relazione alla proposta di realizzare la statua con una tecnica diversa della fusione in bronzo⁴⁶ rivela una tensione particolare nella ponderazione di intenzionalità, tecniche, materiali e relativi costi, all'interno di un processo storico che vede sempre più burocratizzarsi l'amministrazione e la professionalizzazione di figure, come quella dell'ingegnere e dell'architetto. Figure che sono di fronte a nuove esigenze e dinamiche del processo artistico-costruttivo, come del resto dimostra Rondelet nel libro X del suo *Traité* affrontando le questioni di tipo contabile e amministrativo che devono rientrare nelle competenze dell'architetto-costruttore, in linea con quanto sosterrà, poco dopo, Viollet-le-Duc contrapponendo polemicamente, negli *Entretiens*

42. In prima battuta la statua commissionata era *l'Immortalité; la Renommée, quindi la nuova e diversa denominazione, era stata richiesta dal Ministro Thiers a Destouches*. AN, série F, s-s. F/13, 1145, *Sainte-Geneviève ou Panthéon, Visite de M. le Ministre le 27 septembre 1834*.

43. AN, série F, s-s. F/13, 1144, *Panthéon. Devis des travaux de maçonnerie, charpente, menuiserie, serrurerie, fonte de bronze, font, sculpture, peinture et dorure à exécuter pour une statue de bronze*, Devis n. 10, 6 avril 1833. Dello stesso anno è un *devis* per la riparazione delle basi delle colonne esterne della cupola che sono descritte in un «état de ruine». *Ivi*, *Devis révisé*, n. 18.

44. AN, série F, s-s. F/21, 1606, *Panthéon, Ministère des Travaux Publics, Département de la Seine, Rapport fait au Conseil Général des Batiments civils, par l'Inspecteur Général M. Biet*, seduta del 31 marzo 1845.

45. Il *Conseil* non consentirà l'utilizzo della soluzione del brevetto Levier-Magny – che d'altronde, fin dal 1838, era stata proposta dal suo autore, l'imprenditore Noel –, ma non esclude che, nella comparazione con altre proposte, la soluzione non potesse essere in seguito adottata. AN série F, s-s. F/21, 1606, *Panthéon, Mémoire descriptif du brevet d'invention du levier Magny*, di Noel Magny, 22 dicembre - 11 febbraio 1838.

46. Si tratta di una proposta che prevedeva, in luogo di realizzare la statua da porre sulla lanterna della cupola in bronzo fuso, di utilizzare «la manière du 'Sphyrélaton', en cuivre, des grecs, c'est-à-dire la moulage au marteau de ce métal». AN, série F, s-s. F/13, 1145, *Panthéon, Observations sur le projet de faire couler en bronze la Statue Colossale, qui doit être placée au sommet de la lanterne du Panthéon et Proposition d'employer de préférence pour l'exécution de cette statue le procédé du «Sphyrélaton», en cuivre, des grecs, c'est-à-dire le moulage au marteau de ce métal*, lettera di Gabriel-Constant Omont al *Ministre du Commerce et des travaux publics*, 31 marzo 1845.

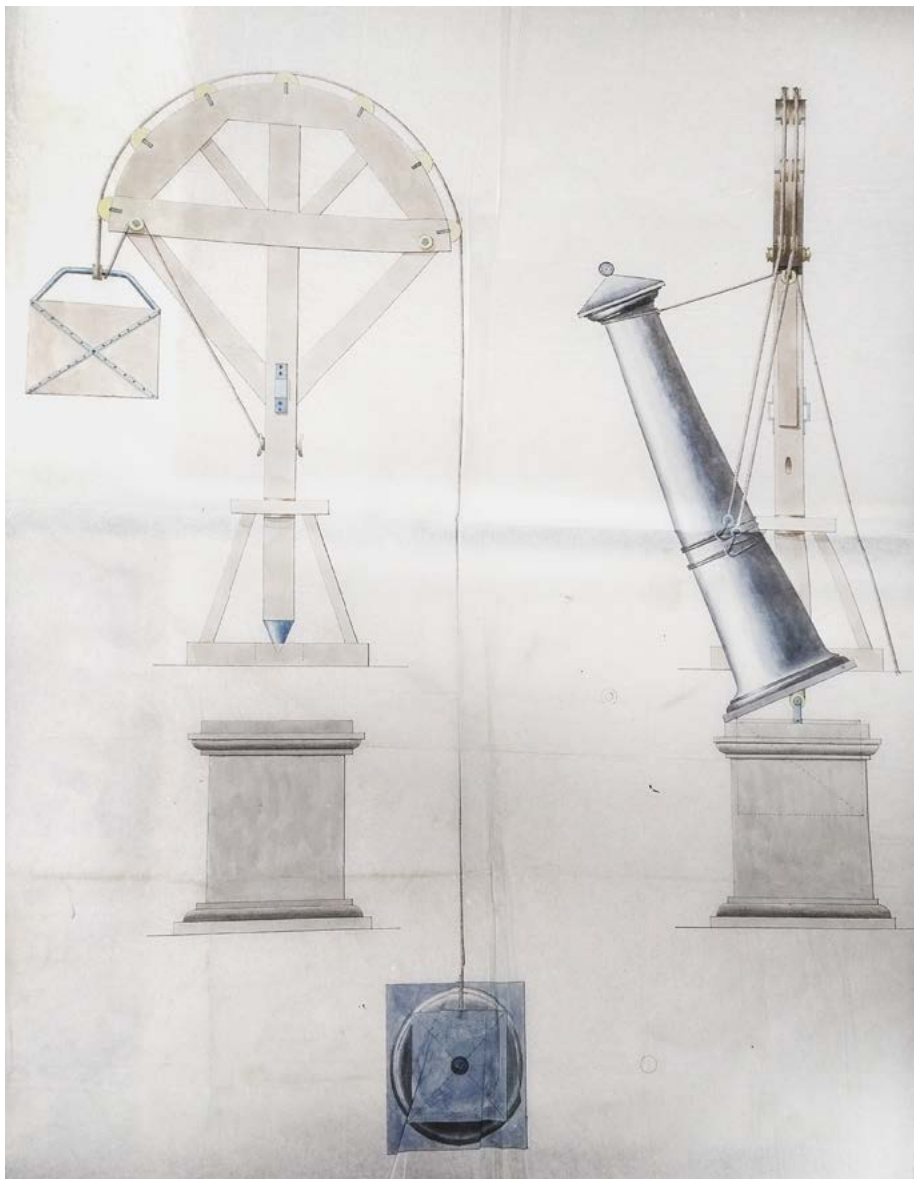


Figura 5. Grafico a corredo della proposta di Noel Magny per il dispositivo di montaggio della statua «gigantesque» sulla lanterna. Archives Nationales, Paris, Pierrefitte-sur-Seine série F, sous-série F/21, 1606, Panthéon, *Mémoire descriptif du brevet d'invention du Levier Magny*, di Noel Magny, 22 dicembre - 11 febbraio 1838.

*sur l'architecture*⁴⁷, la necessaria abilità dell'architetto in cantiere contro quelle invece derivanti dallo standard formativo delle accademie.

Il cantiere del Panthéon, nel decennio preso in esame, evidenzia dunque quella complessità e la incalzante sovrapposizione di questioni che porteranno per tutto l'Ottocento l'architettura e, con essa il restauro, a misurarsi sempre più con altre dinamiche: tecniche, amministrative, economiche oltre che politiche, legate a doppio filo con il progresso scientifico, in uno scenario caratterizzato talvolta da condizioni articolate ed eterogenee, tipiche dell'assetto multiforme del contesto culturale europeo.

I frammenti di cronaca di questo cantiere, qui riportati, mostrano in sequenza le complesse e diversificate relazioni, gli approcci a un edificio che, con la realizzazione della Torre Eiffel nel 1889, perderà il primato dell'architettura più alta nello *skyline* della capitale parigina, entrando in una storia meno luminosa, eclissata dall'onda di quella messa in forma del passato, che vedrà l'invenzione del passato strumentale alle ideologie politiche nazionalistiche, alimentate dagli studi di un Arcisse de Caumont o di un Séroux d'Agincourt⁴⁸.

La ricostruzione delle vicende, l'esplorazione delle diverse percezioni di fronte alle opere del passato e le scelte dettate dalle contingenze non fanno altro che contribuire a definire orizzonti storiografici proficui per un ripercorrimto della storia del restauro, configurando una struttura critica di comprensione delle ragioni e della pluridimensionalità dell'edificio così come, al converso, di maggiore penetrazione delle logiche della storia dell'architettura.

Le autorizzazioni, i *rappports*, le lettere, gli inventari, le dispute, in sostanza, il quotidiano delle cose che si è impresso in pietre e forme, tutto ciò viene a incrementare quella "memoria interna" la cui ricostruzione critica è un importante strumento per aumentare l'intensità della percezione e la coerenza dell'interpretazione dei valori dell'architettura storica.

Ed è con questo sistema, tutto storico, di valori, così come con la conoscenza materiale dell'edificio, che l'intervento di restauro deve dialogare per verificare, di volta in volta, le proprie ragioni.

47. VIOLLET-LE-DUC 1864.

48. QUINTAVALLE 2007.

Bibliografia

- BAPTISTE 1989 - H. BAPTISTE, *Six ans au chevet d'un grand malade, le Panthéon 1983-1989*, in *Le Panthéon, symbole des révolutions: De l'Église de la nation au temple des grands hommes*, Catalogo della mostra (Parigi, 31 maggio-30 luglio 1989; Montréal 19 settembre-15 novembre 1989) CNMHS, Centre canadien d'architecture, Picard éditeur, Paris 1989, pp. 270-280.
- BLASI, COISSON 2006 - C. BLASI, E. COISSON, *The importance of historical documents for the study of stability of the ancient buildings: The French Panthéon case study*, in «Asian Journal of Civil Engineering (Building and Housing)», vol. 7, 2006, 4, pp. 359-368.
- BLASI, COISSON, IORI 2008 - C. BLASI, E. COISSON, I. IORI, *The fractures of the French Panthéon: Survey and structural analysis System*, in «Engineering Fracture Mechanics», vol. 75, 2008, pp. 379-388.
- BLASI, COISSON 2015 - C. BLASI, E. COISSON, *Monitoring the French Panthéon: from Rondelet's Historical Surveys to the Modern Automatic*, in «International Journal of Architectural Heritage: Conservation, Analysis, and Restoration», vol. 9, 2015, pp. 48-57, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15583058.2013.793437> (ultimo accesso 28 novembre 2020).
- BERTOLINO 2012 - M.L. BERTOLINO, *La restauration des sculptures romanes au XIXe siècle en Auvergne: les chapiteaux figurés du rond-point du chœur de Saint-Austremoine d'Issoire*, in B. PHALIP, F. LUNEAU (a cura di), *Restaurer au XIXe siècle*, Centre d'Histoire "Espaces et Cultures", 2 voll., Presses Universitaire Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2012, I, pp. 25-34.
- D'ARCET 1841 - J.P.J. D'ARCET, *Note sur la construction et l'emploi des silos dans le Nord de la France*, librairie Bouchard-Huzard, Paris 1841.
- DAUSSY 2012 - S.D. DAUSSY, *L'élaboration des doctrines de restauration des sculptures à Amiens au XIXe siècle*, in B. PHALIP, F. LUNEAU (a cura di), *Restaurer au XIXe siècle*, Centre d'Histoire "Espaces et Cultures", 2 voll., Presses Universitaire Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2012, I, pp. 35-45.
- DIDRON 1889 - A.N. DIDRON, *Rapport sur les travaux exécutés à la cathédrale de Bourges en 1848*, in *Memoires de la Société des antiquaires du Centre*, tomo XVI, 1888-1889, pp. 173-208.
- EASTLAKE 1843 - C.L. EASTLAKE, *Means of preventing damp in walls, Appendix to the Second Report of Commissioners on the Fine Arts*, in «Reports from Commissioners», XXIX (1843), 3, pp. 45-52.
- GODEFROY 1881-1902 - F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle, composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe*, 10 voll., F. Vieweg, Paris 1881-1902.
- HALBWACHS 1920 - M. HALBWACHS, *Les plans d'extension et d'aménagement de Paris avant le XIX siècle*, in «La vie urbaine» II (1920), pp. 3-28.
- HALLECK 1841 - H.W. HALLECK, *Bitumen: its varieties, properties, and uses*, in *Papers on Practical Engineering, the Engineer Department for the use of the Officers of the United States Corps of Engineerings*, Peter Force, Washington 1841.
- HEILIGENTHAL 1838 - J.JOS. HEILIGENTHAL & C^{ie}, *Recueil de Dessins de la Manufacture de décors d'architecture en mastic-pierre & carton-pierre*, 3ème Volume, Strasbourg 1845 [ma 1838].
- LENIAUD 1980 - M. LENIAUD, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857). Ou le temps retrouvé des cathédrales*, Droz, Genève 1980.
- Le Panthéon 1989 - Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Catalogo della mostra (Paris, Hotel de Sully, 31 mai-30 juillet 1989; Montréal, Centre canadien d'architecture, 19 septembre-15 novembre 1989) CNMHS, Centre canadien d'architecture, Picard éditeur, Paris 1989.
- MARINO 2020 - B.G. MARINO, *"Une statue gigantesque". Visibility and meanings of the dome of the Parisian Panthéon between degradations and urban image*, in «Eikonocyt», V (2020), 1, pp. 9-16, <http://www.bdc.unina.it/index.php/eikonocyt/article/view/7004> (ultimo accesso 28 novembre 2020).

- MARINO 2012 - B.G. MARINO, *Ordonnance e solidité: un problema di architettura tra décadence e scienza del costruire all'inizio del XIX secolo*, in *Storia dell'Ingegneria*, Atti del III convegno nazionale (Napoli, 19-21 aprile 2010), 2 voll., Cuzzolin Editore, Napoli 2010, I, pp. 469-482.
- MARINO 2012 - B.G. MARINO, *Cupole e restauro. Il Panthéon di Parigi tra scienza, architettura e conservazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012.
- MARINO 2012 - B.G. MARINO, *Significances and image of the dome in the controversy about the restoration of the Parisian Panthéon between eighteenth and nineteenth century*, in G. TAMPONE, R. CORAZZI, E. MANDELLI (a cura di), *Domes in the World. Cultural Identity and Symbolism. Geometric and Formal Genesis. Construction, Identification, Conservation*, Nardini Editore, Firenze 2012, pp. 15-28.
- MONDAIN-MONVAL 1918 - J. MONDAIN-MONVAL, *Sufflot. Sa vie, son oeuvre, son esthétique (1713-1780)*, Marie Alphonse Lemerre, Paris 1918.
- PETZET 1961 - M. PETZET, *Soufflot's Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, de Gruyter, Berlin 1961.
- PETZET 1980 - M. PETZET, *Soufflot et l'ordonnance de Sainte-Geneviève*, in *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Atti del Colloquio internazionale (Lyon, 18-22 juin 1980), in «Les cahiers de la recherche architecturale», 1980, 6-7, pp. 12-25.
- QUINTAVALLE 2007 - A.C. QUINTAVALLE, *I medioevi delle nazioni: "l'art roman" e "l'art gotique" in Occidente*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), Electa, Milano 2007, pp. 11-24.
- RONDELET 1830 - J.B. RONDELET, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, tomo III, libro VIII, M.A. Rondelet fils, Paris 1830, pp. 345-370.
- ROYER 2006 - A. ROYER, *Le ciment romaine en France: un matériau du XIX^e méconnu*, in «Monumental», 2006, 2, pp. 90-95.
- SCARROCCHIA 2011 - S. SCARROCCHIA (a cura di), *Alois Riegl. Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere i suoi inizi*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 2011.
- TIMBERT 2017 - A. TIMBERT, *Viollet-le-Duc et Pierrefonds: Histoire d'un chantier*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2017.
- VIOLLET-LE-DUC 1864 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, Ed. V.A. Morel & C^{ie}, Paris 1864.



Auteur Peripheries. Studies and Proposals for the Quartiere Feltre in Milan

Caterina Valiante

The Municipality of Milan has recently focused resources, and attention on some areas considered strategic and fragile at the same time, defined as “peripheries”. From the intersection between the geography of these areas and the evidence of 20th century, architecture resulted in the “auteur peripheries” map, that the research here presented recomposed, choosing to investigate, in the wide range of complexes designed by architects notable at Italian and international level, quartiere INA-Casa “Feltre” (1957-1961), which involved the cooperation of 47 architects led by Gino Pollini, indeed an auteur neighbourhood. The peculiarity of the design process that originated the urban structure and the compositive features of the buildings, highlighted by various bibliographic references, has more clearly revealed by the analysis of the sources, partly unpublished, collected in different archives, and is reflected in recognition of this complex as cultural heritage. Several on-site surveys allowed to document the current conditions, the transformation occurred in public spaces, property, use and layout of the buildings, and the actual inhabitants’ perception of the neighbourhood. In this knowledge path, the use of a multidisciplinary and, as far as possible, a multi-scale methodology revealed to be essential, favoured by the IT tools features, that allowed to include and manage different information and levels of knowledge, concerning parts of the city, single buildings, up to construction details, partly modified during the last decades. This contribution aims to outline how only an interdisciplinary approach could investigate complex environments such as the fragile urban areas, with the purpose of preserving the recent architectural heritage, essential resource in relation to which is necessary to define the ways of regeneration.

Periferie d'autore. Studi e proposte per il quartiere Feltre a Milano

Caterina Valiante

Periferia è un termine al quale sono stati associati diversi e contrastanti significati e immaginari. Questo concetto, soprattutto nel corso degli ultimi vent'anni, appare in continua transizione e riveste un ruolo fondamentale nelle trasformazioni della città contemporanea.

A Milano, in particolare, la periferia, nelle sue variegate manifestazioni, dimensioni e forme, sembra dimostrare l'evoluzione che il termine stesso sta attraversando. Si sviluppano nuove centralità che formano periferie altrettanto nuove e la gerarchia applicata ai concetti di centro e periferia scompare nel momento stesso in cui la città si diffonde e diventa policentrica¹. Esistono varie e differenti periferie e in ognuna di esse esiste una molteplicità di scenari e elementi. Esse non sono riconducibili soltanto a luoghi dell'abbandono, del disagio e della relegazione, bensì a luoghi che ospitano diversità in termini di attori, funzioni, risorse. Sebbene negli ultimi anni il concetto di periferia stia assumendo significati sempre più multiformi, risulterebbe impossibile eludere tutte le problematiche e le criticità da sempre associate a questo termine, come i fenomeni di esclusione, segregazione sociale e spaziale, diseguaglianza. La dicotomia esclusione-inclusione è insita nell'etimologia stessa della voce periferia,

Il presente contributo illustra parte delle ricerche condotte dall'autrice insieme a Isabella Cavazzutti nell'ambito della tesi di Laurea Magistrale in Conservazione del Patrimonio Architettonico e Ambientale presso il Politecnico di Milano, a.a. 2018-2019, relatore Carolina Di Biase, correlatore Gabriele Pasqui.

1. BAZZINI, PUTILLI 2008, p. 20.

che rimanda all'atto di tracciare una circonferenza, definire un segno che stabilisce un interno e un esterno². Soltanto con la definizione della circonferenza il centro assume il suo valore. *Kentron*, dal greco *kenteo* ovvero pungere, è dove si appoggia la punta del compasso, da qui l'usuale gerarchizzazione dei luoghi centrali fino agli anelli più esterni (fig. 1). Ma nella realtà odierna la distinzione non appare così netta come l'immagine geometrica può far pensare. Le frontiere e le divisioni non si cancellano ma si moltiplicano e si acuiscono, si diffondono nuove forme di recinzione. «Il concetto di periferia è esploso in mille periferie»³, la loro geografia appare complessa e contraddittoria, formata da vecchi quartieri di edilizia pubblica, parti degradate dei nuclei storici, edifici residenziali sparsi, centri suburbani, rurali o industriali, ma anche parti di città pianificate e architetture d'autore. Questo processo, che non si riferisce soltanto a casi specifici ma sta coinvolgendo l'intera Europa, porta a peggiorare le condizioni delle zone marginali e a crearne di nuove. Diviene una realtà che può essere definita urbana solo per la sua collocazione, ma, sebbene più o meno collegata al centro, risulta estremamente lontana in termini di opportunità di lavoro, servizi collettivi, innovazione. L'aumento della disuguaglianza sociale è strettamente legato a quello delle disparità spaziali, aggravate dallo sviluppo urbano, dalle nuove strategie del mercato immobiliare e da politiche che hanno contribuito a favorire queste logiche speculative anziché tutelare gli interessi dei cittadini. Tuttavia, il problema fondamentale non è la relegazione socio-spaziale di alcuni gruppi, ma la presenza di una parte di popolazione che vive condizioni di difficoltà: dalla mancanza di servizi, alle limitate opportunità lavorative, al senso di inferiorità, all'inadeguatezza, all'assenza di senso di appartenenza⁴. Seppure alcune periferie si trovino non lontane fisicamente dal centro, spesso capita che chi vi abita si senta in realtà molto distante da quest'ultimo, anche in termini di mentalità o stile di vita⁵. Talvolta il distacco è tale per cui l'abitante della periferia non percepisce il centro come parte della sua stessa città⁶.

Se in passato le aree definite come "periferiche" venivano identificate soltanto per la loro posizione geografica, senza tenere in considerazione le specifiche caratteristiche di ogni luogo⁷, il comune di

2. PETRILLO 2018.

3. CIORRA 2010.

4. PETRILLO 2013, p. 15.

5. Così accade che oggi, come trent'anni fa, chi si reca a Quarto Oggiaro dica "torno a Milano", prima di salire sulla linea 57 diretta a Cairoli. DI BIASE 1985, p. 127.

6. Il tema della percezione degli abitanti del quartiere Feltre è stato affrontato, all'interno della tesi, ricorrendo a interviste di tipo qualitativo.

7. Vedi il primo studio realizzato dalla Commissione consultiva per il coordinamento dei servizi e lavori pubblici nella periferia di Milano nei primi anni Sessanta, pubblicato in BINI 1967, dove le periferie erano rappresentate, indistintamente, dall'anello più esterno della città.

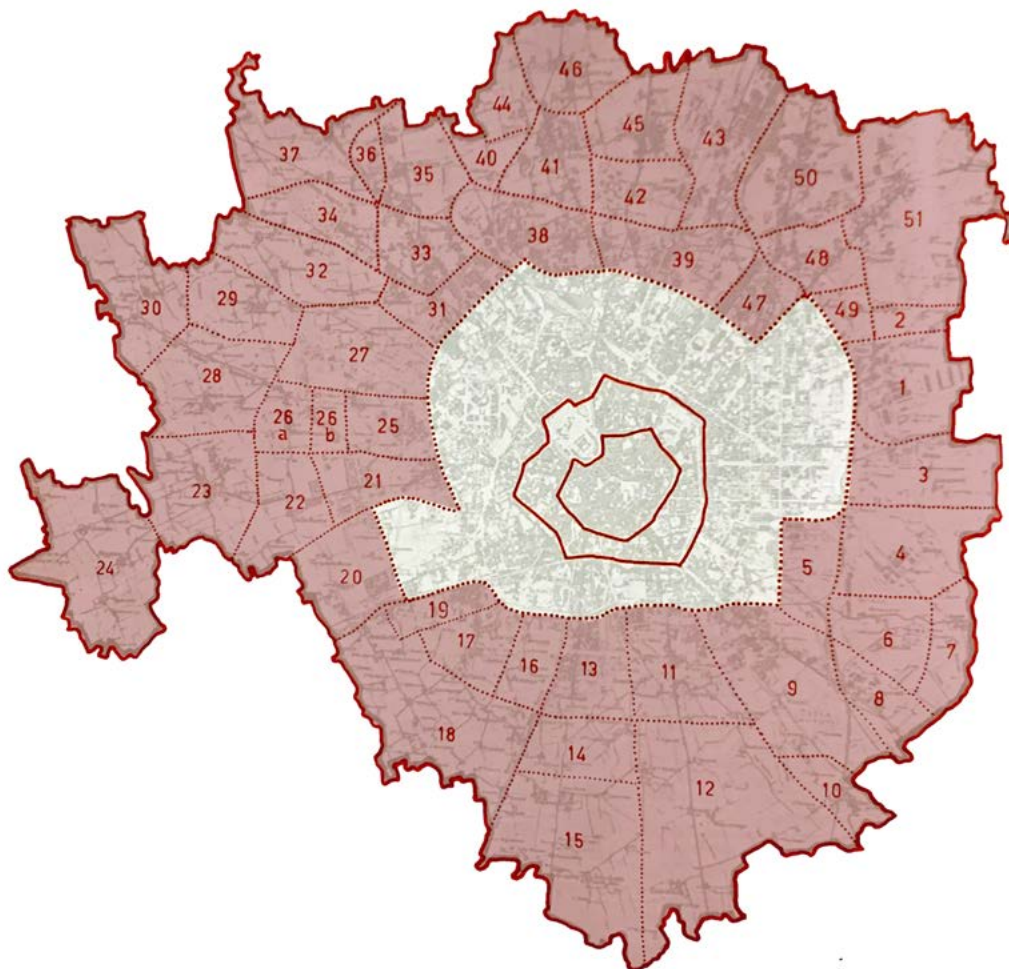


Figura 1. La periferia di Milano nel primo studio realizzato dalla Commissione consultiva per il coordinamento dei servizi e lavori pubblici negli anni Sessanta (elaborazione di C. Valiante a partire dalla mappa pubblicata in BINI 1967, p. 18).

Milano ha proposto di recente una diversa mappatura delle periferie osservandole nei loro tratti più specifici, interpretando le tendenze in atto⁸. I territori definiti dal Piano del 2017⁹ come periferici, denominati “ambiti strategici di intervento”, sono stati selezionati non soltanto da un punto di vista spaziale, ma valutando le loro caratteristiche in termini di presenza di servizi, degrado degli spazi, sicurezza, disoccupazione, integrazione; osservandone la mappa, si può notare come essi siano distribuiti in modo diversificato rispetto al territorio comunale, prevalentemente in modo radiale rispetto allo sviluppo concentrico della città, in settori circolari che coinvolgono allo stesso tempo aree più centrali e aree più esterne. Così accade per il quartiere Adriano-Padova-Rizzoli che include sia la zona di Repubblica che Crescenzago, per Chiaravalle-Corvetto-Porto di Mare da Porta Romana fino alle zone rurali di Chiaravalle, per Giambellino-Lorenteggio da Porta Genova fino al confine con Corsico, per Niguarda-Bovisa da Porta Garibaldi a Bruzzano (fig. 2).

La concezione della periferia si è dunque modificata nel tempo: una estesa letteratura, descrive la periferia in diversi momenti storici, con approcci diversi, lasciando tuttavia, ampi margini di approfondimento e ricerca¹⁰. Nel secolo breve delle trasformazioni repentine, la valenza stessa della periferia cambia velocemente, la città stessa diviene «breve»¹¹. I manufatti che essa contiene si modificano, sia nella loro consistenza, sia nella loro dimensione di architetture inserite all’interno di un contesto urbano. In questa transizione risulta necessario porre particolare attenzione alla salvaguardia delle testimonianze più recenti, che con maggiore difficoltà vengono considerate beni culturali¹². Le architetture del secondo Novecento in particolare, come è noto, possono essere riconosciute quali beni di interesse storico-artistico secondo criteri di tipo quantitativo, dunque sulla base della fortuna critica e della ricorrenza bibliografica dell’opera, e criteri storico-critici che tengono in considerazione la rilevanza del manufatto nel dibattito culturale, disciplinare e dell’innovazione tecnologica, o la notorietà del suo autore¹³.

8. Si fa riferimento al Piano Periferie del 2017 (*Comune di Milano* 2017a), poi confluito nel Piano Quartieri del 2018, nel quale permangono le aree dei cinque ambiti strategici, che vengono denominati Ambiti prioritari PP (Piano Periferie), COMUNE DI MILANO 2018a.

9. COMUNE DI MILANO 2017a.

10. Vedi BINI 1967; GAMBIRASIO *ET ALII* 1990; GUIDUCCI 1990; MONESTIROLI 1995; FREGOLENT 2008; PASQUI 2018a; PASQUI 2018b.

11. DI BIASE 2013.

12. Come verrà specificato nelle pagine seguenti, nel caso specifico del quartiere Feltre, nonostante l’esistenza di un vincolo paesaggistico a partire dal 1993, le interviste agli abitanti hanno evidenziato come agli edifici non venga attribuito un valore culturale, paesaggistico o architettonico.

13. La metodologia messa a punto e utilizzata per tutte le ricognizioni nell’ambito del censimento *Architetture del Secondo Novecento* della Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane del Ministero per i Beni e le Attività



Figura 2. Gli ambiti strategici d'intervento definiti dal Piano Periferie 2017 del comune di Milano (elaborazione di C. Valiante e I. Cavazzutti).



Figura 3. Mappa delle Periferie d'Autore (elaborazione di C. Valiante e I. Cavazzutti).

Un primo modo di confrontare le politiche di tutela e quelle urbanistiche a Milano è stato quello di censire le testimonianze architettoniche del XX secolo presenti entro i confini delle periferie definite dal Piano. A partire da una ricognizione già istruita dalla Regione Lombardia¹⁴, sono state individuate le opere più rilevanti per fortuna critica, verificabile tramite la bibliografia e le pubblicazioni delle riviste specialistiche, e ritenute significative come testimonianza di una fase della produzione dell'autore, che spesso si intreccia anche con la storia dello sviluppo urbano, con l'uso di determinate tecniche costruttive o materiali. Dalla sovrapposizione tra architetture e siti tutelati o segnalati come di interesse culturale e le aree definite periferie dal Piano, è stata elaborata una nuova mappa GIS (fig. 3), che permette di visualizzare gli edifici o i complessi d'autore e di associarvi dati principali sia in forma di testo, sia in forma di immagini e materiale grafico reperito negli archivi, o da altre fonti già edite, e risorse pubblicate in rete¹⁵. Inoltre, questo tipo di supporto può essere utilizzato da portali di informazione online e potrebbe quindi integrare piattaforme già esistenti, come quelle curate dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo. Lo strumento GIS è stato scelto poiché capace di comunicare un alto numero di informazioni, immagini e riferimenti online, al fine di contestualizzare queste periferie d'autore costruendo non solo una mappatura ma una catalogazione e raccolta di dati (fig. 4). Per effettuare questa ricognizione sono state consultate fonti edite relative a una selezionata bibliografia, che comprende testi come antologie, monografie, guide e storie dell'architettura, e risorse online¹⁶. Le informazioni raccolte sono state organizzate in schede descrittive, associate a ogni elemento evidenziato nella mappa che includono

Culturali e per il Turismo, si basa su una serie di criteri di tipo quantitativo e di tipo critico, capaci di selezionare in modo coerente e omogeneo sul territorio nazionale l'insieme delle architetture contemporanee di interesse storico-artistico, http://www.architetturecontemporanee.beniculturali.it/architetture/index_metodologia.php (ultimo accesso 28 agosto 2020).

14. Vedi il portale *Lombardia Beni Culturali*, <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/> (ultimo accesso 24 agosto 2020).

15. Sul tema dell'applicazione dei sistemi informativi geografici per la conservazione dei beni culturali vedi BARTOLOMUCCI 2004; MONTI, BRUMANA 2004; NEGRI 2008; PANZERI, FERRUGGIA 2009; FIORANI 2019.

16. Tra i numerosi testi consultati, si riportano i più significativi: REGGIORI 1947; MEZZANOTTE, BASCAPÈ 1948; ALOI 1959; TAFURI, DAL CO 1976; GRANDI, PRACCHI 1980; BORIANI, MORANDI, ROSSARI 1986; TAFURI 1986; POLANO, MULAZZANI 1994; GRAMIGNA, MAZZA 2001; BIRAGHI, LO RICCO, MICHELI 2015. Per quanto concerne le risorse disponibili in rete, vedi: il portale SIRBeC, che offre una sezione dedicata alle architetture dal secondo Novecento, <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/> (ultimo accesso 18 novembre 2020); la ricognizione *Architettura in Lombardia dal 1945 a oggi*, esito di una ricerca promossa dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo e la Regione Lombardia, in collaborazione con il Politecnico di Milano, che fornisce una raccolta di schede <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900> (ultimo accesso 24 agosto 2020); il portale del MiBACT Vincoli in Rete, <http://www.vincoliinrete.beniculturali.it> (ultimo accesso 24 agosto 2020).

Nome	Quartiere Feltre
Autore	G. Pollini, I. Gardella, G. De Carlo, A. Mangiarotti, L. Baldessari, C. De Carli, M. Terzaghi, M. Bacciocchi, T. Varisco, P. Trolli, G. Giordani
Anno di costruzione	1957-1961
Indirizzo	Via Feltre, via Passo Rolle, via Rombon, via Crescenzago
Uso originario	Residenziale pubblico
Uso attuale	Residenziale privato
Ambito Strategico	Adriano Padova Rizzoli
Codice della Mappa Periferie d'autore	APR.c.19
SIRBeC	http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00256/
Bibliografia	M. Grandi, A. Pracchi, Milano, guida all'architettura moderna, Zanichelli, Bologna, 1980, M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, Milano contemporanea. Itinerari di architettura e urbanistica, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 1986, lombardiabeniculturali.it
Foto	

Figura 4. Esempio di schermata GIS della Mappa delle Periferie d'Autore, riferita al Quartiere Feltre. La scheda di raccolta dati è stata effettuata per tutti gli edifici e quartieri d'autore censiti (elaborazione di C. Valiante e I. Cavazzutti).

i dati identificativi fondamentali¹⁷, i riferimenti a eventuali schede già elaborate presenti sul portale SIRBeC, bibliografia, sitografia, immagini d'epoca e attuali e eventuali documenti e disegni d'archivio.

I risultati dell'indagine, effettuata per tutti gli "ambiti strategici di intervento" individuati dall'amministrazione comunale, sono confluiti in questa mappa GIS che raccoglie centosessantacinque schede descrittive relative agli edifici e ai quartieri identificati. Si è inteso dunque evidenziare come in contesti definiti fragili o svantaggiati siano localizzati numerosi quartieri e architetture d'autore.

L'ambito Adriano-Padova-Rizzoli, per esempio, tra quelli individuati dal comune di Milano il più esteso, popoloso e dove si registra la maggiore crescita demografica, è formato da quartieri molto diversi fra loro, ognuno con potenzialità, opportunità e sfide proprie¹⁸. In questo ambito si registra il numero più consistente di edifici d'autore e la più elevata varietà di esempi e funzioni poiché esso include zone molto diversificate. Vi si possono infatti ritrovare i grattacieli del Centro Direzionale, progettati da architetti come Gio Ponti, Paolo Chiolini, Giuseppe Valtolina, Eugenio e Ermenegildo Soncini, Melchiorre Bega, Giulio Minoletti, Luigi Moretti e altri; ma anche edifici residenziali di Giovanni Muzio, Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Mario Asnago e Claudio Vender o interessanti esempi di edilizia religiosa a opera di Achille e Pier Giacomo Castiglioni e Carlo De Carli; inoltre vi si possono scorgere i quartieri popolari realizzati dall'Ufficio Tecnico comunale all'inizio del secolo progettati dall'architetto Giovanni Broglio e quelli INA-Casa e IACP negli anni Cinquanta, come il quartiere INA-Casa di via del Ricordo progettato da Franco Albini, e altri complessi di edilizia pubblica di Giovanni e Lorenzo Muzio, Vittorio Gregotti tra gli anni Sessanta e Settanta. In prossimità dell'antico nucleo di Lambrate, a partire dagli anni Trenta si sviluppò un importante polo industriale (stabilimenti Innocenti, Lucchetti, Dropsa, Faema), e si insediarono diversi quartieri di edilizia economico-popolare costruiti negli anni Sessanta, nei pressi dei quali vennero collocate attrezzature a verde pubblico, come il Parco Lambro¹⁹. Questa zona appartiene oggi al Nucleo di Identità Locale "Cimiano-Rottole-Q.re Feltre"²⁰ e presenta alcune tra le problematiche più ricorrenti in questi ambiti definiti "periferia": la mono funzionalità dei servizi presenti, il degrado fisico degli spazi pubblici e privati, la presenza di barriere fisiche quali il tracciato ferroviario e le strade ad alta percorrenza, la percezione di insicurezza, rilevanti questioni sociali legate a povertà, disoccupazione, mancata integrazione sociale, squilibri demografici, carenza di legami di comunità²¹.

17. Nome, autori, periodo di costruzione, indirizzo, uso originario e attuale, "ambito strategico" del Piano Periferie 2017 e del Piano Quartieri 2018, codice di riferimento della Mappa delle Periferie d'Autore. *Comune di Milano 2017a*; *Comune di Milano 2018a*.

18. *Comune di Milano 2018b*.

19. BORIANI, MORANDI, ROSSARI 1986, p. 308. Per un approfondimento vedi anche IOSA 2016.

20. NIL 18 "Cimiano-Rottole-Q.re Feltre", *Comune di Milano 2017b*.

21. *Comune di Milano 2017a*.

Lo studio condotto ha evidenziato come queste “periferie” milanesi sono ricche di esempi di architetture e quartieri disegnati da maestri e da eccellenti professionisti attivi nel primo e secondo Novecento, che possono a tutti gli effetti essere annoverati tra i “beni di interesse storico-artistico”. Per questo motivo si è deciso di definire questi ambiti “periferie d’autore”, brani di città che contengono importanti testimonianze della storia dell’architettura recente, divenuti “periferici” a causa di un insieme di fattori che non dipendono soltanto dal luogo oppure dalla loro posizione geografica. Dal momento che questi insediamenti, e il quartiere Feltre ne è un chiaro esempio, non possono essere considerati come elementi isolati, è necessario leggerli insieme al loro contesto, urbano e sociale, intersecando l’approccio della pianificazione, della sociologia, dell’urbanistica, della storia urbana, alle conoscenze specifiche del campo della tutela e del restauro.

Si tratta, nel caso esaminato, di manufatti e spazi pubblici peculiari della storia del secondo dopoguerra, della ricostruzione e del piano INA-Casa. Soltanto adottando un metodo interdisciplinare è possibile comprendere e elaborare appropriate strategie finalizzate alla salvaguardia di tali testimonianze, attivando un processo di rivitalizzazione dell’intero insediamento dal punto di vista urbanistico, edilizio e sociale. L’intervento tramite azioni locali integrate²² assume fondamentale importanza anche all’interno delle politiche sociali, poiché comprende nello stesso progetto una realtà spaziale locale definita e le caratteristiche delle persone che lo abitano. Le azioni integrate si intendono «tra attori e settori di *policy*, al fine di promuovere una cooperazione tra le diverse risorse disponibili nell’affrontare problemi multidimensionali»²³. I processi di costruzione e attuazione dei progetti hanno l’obiettivo di promuovere sia soggetti individuali che collettivi, sia privati che pubblici, per il potenziamento e la valorizzazione delle risorse presenti all’interno dei territori²⁴.

Dalla costruzione della Mappa delle Periferie d’Autore è emerso dunque un mosaico di interessanti episodi del Novecento milanese, il quale, per la multiformità e varietà di scenari, appare altrettanto ricco di sfaccettature, e al contempo di contraddizioni. Si possono osservare testimonianze di fasi storiche relative a tutto il corso del XX secolo, dal momento che le aree selezionate sono legate a differenti periodi di espansione del tessuto urbano milanese. Il nuovo rapporto stabilitosi tra le architetture o i quartieri evidenziati e i loro contesti odierni, che vengono annoverati dal Piano Periferie tra i più problematici o bisognosi di interventi all’interno della città, si presta a essere analizzato sia per comprendere le dinamiche che si sono instaurate, che differiscono dalle condizioni iniziali di progetto, sia per indagare le motivazioni secondo cui alcune delle opere ideate da architetti

22. PADOVANI 2002, p. 67.

23. Sul concetto di “integrazione” vedi PASQUI 2005, p. 147.

24. BRIATA, BRICOCOLI, TEDESCO 2009, p. 15.

di fama, i migliori del loro tempo, siano oggi teatro di situazioni critiche. Per ogni edificio, vi sono state differenti condizioni di progetto, d'uso e gestione dal momento della realizzazione fino a oggi. Rimane indispensabile l'attenta conoscenza di un manufatto, non solo per comprendere la sua consistenza fisica, quindi le tecniche, i materiali, le forme, ma anche per apprendere gli avvenimenti che hanno caratterizzato la vita dell'opera, ossia le trasformazioni, le aggiunte o le modificazioni. Anche le vicende legate alla costruzione, alla proprietà, alle variazioni successive sono da approfondire in particolare attraverso le fonti d'archivio. Lo studio del sito, dei manufatti e dell'uso attuale è necessario per riconoscere questi edifici quali testimonianza di un preciso momento storico, dal punto di vista architettonico e urbanistico, sociale, politico. Tale riconoscimento è essenziale da un lato per evitare che queste testimonianze possano essere compromesse da ulteriori trasformazioni irreversibili, ricorrendo agli strumenti di tutela, dall'altro per comunicarne e diffonderne il potenziale, nella prospettiva di attivare un programma di valorizzazione non solo del singolo manufatto o complesso, ma dell'intorno urbano.

La realizzazione del quartiere Feltre attraverso i documenti d'archivio

Tra i quartieri individuati nella Mappa delle periferie d'autore, un caso particolarmente rilevante e esemplificativo della complessità che caratterizza gli insediamenti realizzati nel secondo Novecento, soprattutto nel rapporto con il contesto urbano, è rappresentato dal quartiere INA-Casa Feltre, che è stato indagato non solo attraverso la letteratura, ma soprattutto analizzando i documenti relativi alle fasi di pianificazione, progettazione e realizzazione conservati negli archivi²⁵ e conducendo sopralluoghi in sito al fine di individuare trasformazioni intercorse, tramite l'osservazione diretta, e il tipo di percezione che gli abitanti hanno del quartiere e della vita che vi si svolge (fig. 5).

L'aspetto che rende il quartiere Feltre tra i più interessanti del dopoguerra milanese è rappresentato dall'unificazione, in un unico grande progetto, di un consistente numero di contributi. Il quartiere fu progettato tra il 1957 e il 1961 da numerosi protagonisti del panorama architettonico italiano, coordinati da Gino Pollini. Il complesso, costituito interamente da alloggi con contratto di locazione del tipo "a riscatto", fu realizzato da due enti di edilizia sovvenzionata, l'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP) e l'Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati Statali (INCIS); esso rappresentò uno degli esiti

25. Nel presente contributo si richiamano in parte i documenti consultati presso i seguenti archivi: Archivio Civico del Comune di Milano (ACCM), Archivio del Novecento del MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (ANMART); Archivi Storici del Politecnico di Milano, sede di Bovisa (ASPM); Archivio del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC); Archivio Storico Gardella (ASG).



Figura 5. Vista d'insieme del Quartiere Feltre (da Google Earth, 2019).

della produzione del secondo settennio del Piano INA-Casa²⁶. Durante le prime fasi di definizione del programma venne stabilito l'elenco dei progettisti coinvolti²⁷, nel quale apparivano dieci gruppi aventi un numero di componenti variabile, per un totale di quarantasette architetti e ingegneri, tra essi, tre donne. Ricoprivano il ruolo di capigruppo Gino Pollini, Tito Bassanesi Varisco, Gian Luigi Giordani, Ignazio Gardella, Luciano Baldessari, Giancarlo De Carlo, Mario Terzaghi, Mario Bacciocchi, Pier Italo Trolli e Angelo Mangiarotti (fig. 6)²⁸.

Nello studio condotto, le informazioni raccolte tramite l'analisi dei documenti d'archivio sono sembrate oltremodo significative per comprendere le particolari fasi progettuali che ne hanno caratterizzato la nascita. Il carattere diffuso dell'insediamento e la presenza di numerosi progettisti hanno reso le vicende legate alla pianificazione non soltanto interessanti, ma necessarie per comprendere la peculiarità del quartiere. Il complesso sorse su di un'area a est della città delimitata dalle vie Rombon, Feltre, Crescenzago e dal Parco Lambro e, a partire dall'impostazione urbanistica, venne concepito per instaurare uno stretto rapporto sia con il parco, che avrebbe dovuto espandersi, secondo le previsioni del Piano Regolatore, fino all'interno dell'area destinata al nuovo quartiere²⁹, sia con la città esistente. Questo stretto rapporto con il contesto è dunque rappresentato sia dal nucleo degli edifici bassi, che instaura una graduale integrazione tra il tessuto esistente – caratterizzato da edifici di tre o quattro piani (a ovest) – e gli edifici a dieci piani (a est), sia dagli spazi verdi pubblici che si pongono in continuità con il vicino Parco Lambro³⁰. Il nucleo formato dall'insieme degli edifici

26. Sul tema dei quartieri INA-Casa e della loro conservazione vedi *Piano incremento* 1949; GUALA 1951; DIOTALLEVI 1952; ZEVI 1953; DI BIAGI 2001; BARDELLI, CAPOMOLLA, VITTORINI 2003; PUGLIESE 2005; BREDA 2016.

27. ANMART, Fondo Figini e Pollini, cart. "Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano", Fig.-Pol.1.70, Elenco dei gruppi di progettazione del quartiere di via "Feltre" costruzioni INA-Casa, Milano 7 marzo 1957.

28. La composizione dei diversi gruppi risulta così organizzata: gruppo 1: Gino Pollini (coordinatore generale) con Gianni Albricci, Goffredo Boschetti, Vittore Ceretti e Luigi Figini; gruppo 2: Tito Bassanesi Varisco con Mario Guerci, Attilio Mariani, Gianni Monnet, Carlo Perogalli; gruppo 3: Gian Luigi Giordani con Gregorio Calpi, Romolo Donatelli, Ippolito Malaguzzi Valeri, Ezio Sgrelli; gruppo 4: Ignazio Gardella con Nicola Antonio, Anna Castelli Ferrieri, Roberto Menghi; gruppo 5: Luciano Baldessari con Andrea Disertori, Vittorio Di Tocco, Belisario Duca, Ernesto Saliva; gruppo 6: Giancarlo De Carlo con Carlo De Carli, Vittorio Gregotti, Ezio Mariani; gruppo 7: Mario Terzaghi con Francesco Clerici, Vittorio Faglia, Annibale Fiocchi, Enzo Fratelli, Augusto Magnaghi; gruppo 8: Mario Bacciocchi con Carlo Aitelli, Alfonso Mantovani; gruppo 9: Pier Italo Trolli con Giampaolo Bettoni, Nelly Kraus, Enrico Piccaluga; gruppo 10: Angelo Mangiarotti con Carlo Bassi, Anna Monti Bertarini, Bruno Morassutti, Piero Papini, Vittorio Viganò.

29. ANMART, Fondo Figini e Pollini, cart. "Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano", Fig.-Pol.1.70, G. Pollini, *Programma per lo svolgimento collettivo della progettazione*, Milano 4 giugno 1957.

30. Via Rombon, attualmente a alto scorrimento, al momento della costruzione del quartiere Feltre rappresentava una via secondaria con la sola funzione di accesso al quartiere, come si può apprendere dalla Carta Tecnica Comunale del 1965, <https://geoportale.comune.milano.it/MapViewApplication/Map/App?config=%2FMapViewApplication%2FMap%2FConfig4App%2F216&id=ags> (ultimo accesso 28 agosto 2020).



Figura 6. Quartiere Feltre, vista da via Pisani Dossi sull'Edificio 16, 1962. ANMART, Fondo Figini e Pollini, fig_pol_0003_0001_0001_0062_0001_0001.



Figura 7. Quartiere Feltre, vista da via Pisani Dossi. Sulla destra è possibile scorgere uno degli “edifici bassi” che viene posto in continuità con il tessuto esistente, sulla sinistra invece spicca il nucleo degli “edifici alti”, 1962. ANMART, Fondo Figini e Pollini, fig_pol_0003_0001_0001_0062_0001_0002.

bassi, attraverso un sistema di vie, piazze, porticati e corti semiaperte dove venivano collocati, oltre alle abitazioni, i principali servizi di zona e le attrezzature collettive, aveva infatti la funzione di creare una connessione con il tessuto cittadino, tramite un passaggio graduale tra l'edilizia non pianificata e l'edilizia geometricamente regolata (fig. 7). Quest'ultima – composta dai cosiddetti “edifici alti”, cinque fabbricati in linea a dieci piani con funzione esclusivamente residenziale – è stata disposta in modo da racchiudere degli spazi finiti, assicurando allo stesso tempo a ogni alloggio la visuale sul verde. I numerosi piani hanno consentito di concentrare una grande quantità di alloggi in una superficie limitata, lasciando in questa parte del quartiere estese aree di verde pubblico.

Tra gli edifici collettivi da inserire all'interno del quartiere, oltre al centro civico, ai negozi, al cinema, alla chiesa, venivano segnalati le scuole elementari e gli asili³¹, situati all'interno delle aree verdi che connettono i diversi nuclei, con lo scopo di ottenere un certo grado di isolamento dal traffico e dalle abitazioni ma anche di garantire un facile accesso da ogni punto del quartiere. Infine, all'interno delle aree pubbliche venivano individuate le attrezzature per il gioco dei ragazzi. Sembra interessante notare la grande attenzione riposta, fin dalle prime indicazioni, nella componente dello spazio pubblico, dei servizi collettivi e del verde all'interno della determinazione dello schema urbanistico del quartiere. Il rapporto pubblico-privato si evidenziava come elemento fondamentale della progettazione: in numerosi complessi legati alla produzione INA-Casa infatti, queste parti di città nascevano dotate non solo di edilizia residenziale, ma anche di servizi collettivi, zone verdi, spazi ricreativi e di condivisione³². Il quartiere Feltre in parte concretizzò le ideologie dell'urbanistica razionalista e accolse gli esiti della ricerca sulla dimensione dell'abitare, inteso sia come spazio privato interno, sia come spazio collettivo esterno, con l'obiettivo di applicare il modello del quartiere autosufficiente.

I resoconti degli incontri fra architetti e ingegneri hanno permesso di conoscere come fosse stata organizzata la progettazione anche alla scala architettonica: a tre gruppi vennero affidati i progetti per gli edifici bassi, mentre ai restanti sette quelli per gli edifici alti. Per quanto riguarda il nucleo di edifici bassi, ogni fabbricato è stato affidato a un unico gruppo³³; al contrario i fabbricati alti, in linea, sono stati suddivisi in più parti, ognuna delle quali è stata progettata da un gruppo diverso e identificata

31. Sono ancora esistenti e utilizzati l'asilo progettato da Luciano Baldessari (1961-1962), la scuola elementare Bruno Munari progettata da Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi (1961), la chiesa Sant'Ignazio di Loyola progettata da Mario Baccocchi. Parte dei piani terra degli edifici bassi è tuttora destinata a negozi, mentre il centro civico e il cinema non sono mai stati realizzati.

32. DI BIAGI 2001.

33. I fabbricati bassi, individuati dal numero 1 all'11, sono stati progettati dai gruppi guidati da Tito Varisco Bassanesi, Gian Luigi Giordani e Pier Italo Trolli.

da una lettera specifica³⁴ (fig. 8). Nel programma predisposto da Pollini, anche al fine di garantire un vantaggio economico in fase di realizzazione, si legge:

«Gruppi di progettisti dovrebbero studiare le unità elementari che dovranno poi costituire [...] l'insieme dei grandi corpi di fabbrica dei nuclei abitativi. La progettazione architettonica dovrebbe essere preceduta da un approfondito studio degli elementi costruttivi unificati che, accettati indistintamente da tutti, dovrebbero essere da tutti impiegati nelle rispettive progettazioni»³⁵.

In particolare dovevano essere adottati gli stessi «elementi dimensionali» (misure di gronde e coperture, altezze di porticati, sporti delle pensiline di raccordo, dimensioni delle finestre), e le stesse soluzioni compositive (attacchi a terra, arredamento stradale, materiali di rivestimento colorazioni delle superfici), soprattutto quelle da adottarsi per i prospetti, che prevedevano tutti un «rivestimento generale in mattoni scelti, faccia a vista, stilati», e alcune parti minori in «intonaco civile con aspetto di rustico»³⁶. Nelle denominazioni riscontrate nei disegni di progetto conservati negli archivi³⁷, la singola unità del fabbricato viene chiamata “scala”, “blocco scala” o “corpo scala”, poiché ciascuna di queste parti fa riferimento a un'unica scala condominiale tra quelle presenti nell'edificio. Dal momento che ognuno porta la firma di un autore diverso, ogni corpo scala è caratterizzato da piante, sezioni e prospetti per molti versi differenti rispetto agli altri, nonostante vengano mantenuti alcuni parametri comuni.

Nonostante l'adozione di criteri condivisi, la corrispondenza personale tra gli autori e i verbali degli incontri che si tennero in sede di progettazione, a cui erano invitati a partecipare i rappresentanti di tutti i gruppi, hanno rivelato anche alcune difficoltà nel coordinamento di un così grande numero di professionisti. Non fu semplice raggiungere un accordo, lo stesso Gino Pollini riferì che «ampie (e amichevoli) discussioni hanno avuto luogo nel tentativo di conciliare punti di vista in molte parti diversi»³⁸. Per facilitare dunque questi processi vennero istituite tre «commissioni»³⁹, scegliendo

34. I fabbricati alti, dal numero 12 al 16, portano la firma dei gruppi con a capo: Gino Pollini, Ignazio Gardella, Luciano Baldessari, Giancarlo De Carlo, Mario Terzaghi, Mario Baccocchi, Angelo Mangiarotti.

35. ANMART, Fondo Figini e Pollini, cart. “Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano”, Fig.-Pol.1.70, G. Pollini, *Programma per lo svolgimento collettivo della progettazione*, Milano 4 giugno 1957.

36. ANMART, Fondo Figini e Pollini, cart. “Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano”, Fig.-Pol.1.70, Riunione del 12 giugno 1957.

37. Si fa riferimento in particolare al Fondo Pollini dell'ANMART, al Fondo Del Carli dell'ASPM, infine ai fascicoli conservati nell'ACCMI.

38. ANMART, Fondo Figini e Pollini, cart. “Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano”, Fig.-Pol.1.70, Verbale dell'incontro datato 8 maggio 1957.

39. Commissione urbanistica composta da Giancarlo De Carlo, Mario Terzaghi e Tito Varisco, Commissione per lo studio degli impianti tecnici guidata da Pier Italo Trolli e Commissione per lo studio e l'unificazione degli elementi costruttivi,

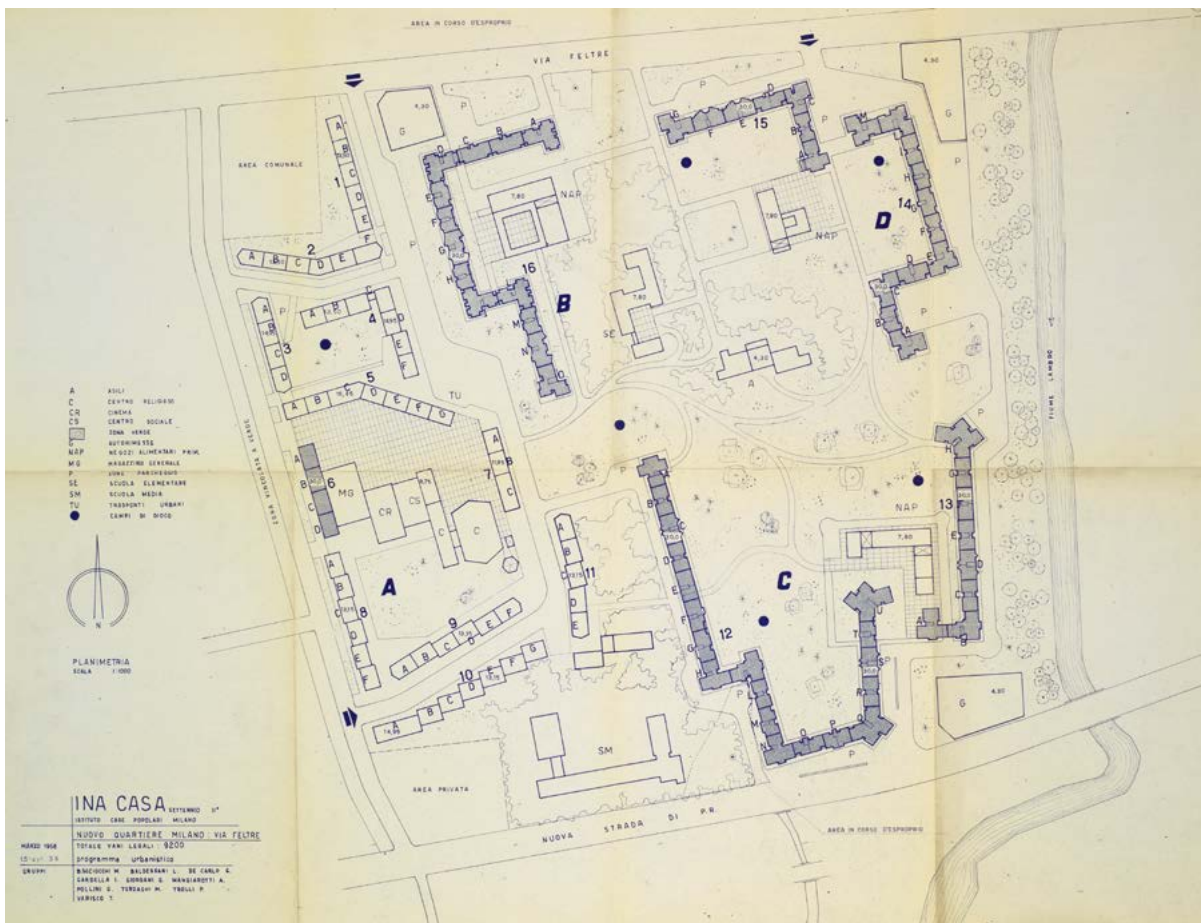


Figura 8. Planimetria generale del Quartiere Feltrino, 1958. ANMART, Fondo Figini e Pollini, fig_pol_0001_0070_0092z2.

di affidare a alcuni esponenti dei gruppi decisioni legate a singole tematiche di natura diversa, le cui proposte sarebbero state in seguito valutate da tutti i capigruppo. Tra il 1958 e il 1960 vi furono numerose riunioni affinché i progettisti coinvolti si accordassero sulla composizione dei vari “corpi scala”, che imponevano un’attenzione ulteriore nella definizione generale dei complessi, in particolar modo per quanto riguarda i prospetti. A testimonianza della difficoltà nell’accostamento di molteplici contributi vi sono, per esempio, alcune lettere scambiate tra i progettisti con l’obiettivo di coordinare le loro azioni, fin dall’elaborazione dei disegni: «Dovranno essere dipinti a tempera o ad acquerello i fondi delle logge e i parapetti nel colore che hai deciso di adottare. Siccome questi disegni dovranno essere montati con tutti gli altri che fanno parte dell’intero edificio e la Commissione Edilizia li richiede con grande urgenza, ti prego di mandarmeli al più presto»⁴⁰ (fig. 9). Per le medesime questioni di composizione d’insieme dei fabbricati, Pollini chiese ai gruppi Baldessari e De Carli di modificare alcune parti del progetto per garantire un migliore raccordo:

«Abbiamo oggi riesaminato ancora il problema dei raccordi dei fabbricati nel nostro nucleo e ci sembra proprio necessario che gli accostamenti degli edifici a zoccolo liscio [...] vengano in qualche modo risolti. Con De Carlo e Gardella ci siamo intesi ieri nel senso che avrebbero studiato il problema nei loro casi particolari, ma per i vostri edifici [...] sarebbe proprio desiderabile che venisse fatta una variante con tutto lo zoccolo a filo e diritto. [...] Passando alla stesura, in conseguenza, dell’esecutivo potreste tenere conto di questo desiderio del nostro gruppo? Siamo spiacenti di doverVi chiedere un lavoro, che forse per voi è fuori programma, ma non sapremmo altrimenti risolvere il problema»⁴¹.

I sette gruppi dovettero accostare un numero considerevole di scale condominiali, che nei cinque fabbricati alti variano da un minimo di sette (nel numero 13) fino a diciannove (nel 12) scale in un solo edificio (fig. 10). In quanto attuazione del Piano INA-Casa, era basato sulla bassa meccanizzazione e il largo impiego di manodopera⁴². Al fine di contenere i costi, anche nel processo costruttivo erano stati stabiliti precisi criteri per l’unificazione del rustico, che prevedeva per tutti gli edifici una struttura standardizzata in calcestruzzo armato. Se riguardo alla fase di progetto sono stati conservati numerosi documenti, meno informazioni sono reperibili per quanto concerne il cantiere, di cui sono state conservate alcune fotografie (fig. 11). Tuttavia, l’Archivio Civico del Comune di Milano conserva le relazioni della «prima visita al rustico», «seconda visita al civile» e

composta dagli architetti Mario Baccocchi, Luciano Baldessari e Gian Luigi Giordani. ANMART, Fondo Figini e Pollini, cart. “Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano”, Fig.-Pol.1.70, verbale della riunione del 12 giugno 1957.

40. ASPM, Fondo De Carli, Lettera 5 febbraio 1959, Giancarlo De Carlo a Carlo De Carli.

41. ASPM, Fondo De Carli, Lettera del 27 settembre 1958, Gino Pollini a Luciano Baldessari e Carlo De Carli.

42. Per incrementare appunto «l’occupazione operaia», obiettivo della Legge Fanfani n. 43 del 28 febbraio 1949.



In questa pagina, figura 9. Prospetti Est e Ovest del Fabbricato 14, Gruppi Mario Bacciocchi (scale A, G, H), Gino Pollini (scale B e D), Angelo Mangiarotti (scale C ed E), Carlo De Carli (scala F), Ignazio Gardella (scale I e L). ANMART, Fondo Figini e Pollini, fig_pol_0001_0070_0092a. Nella pagina a fianco, figura 10. Dettaglio della planimetria generale del Quartiere Feltre, Edifici 12 e 13, 1958. ANMART, Fondo Figini e Pollini, fig_pol_0001_0070_0092z2.

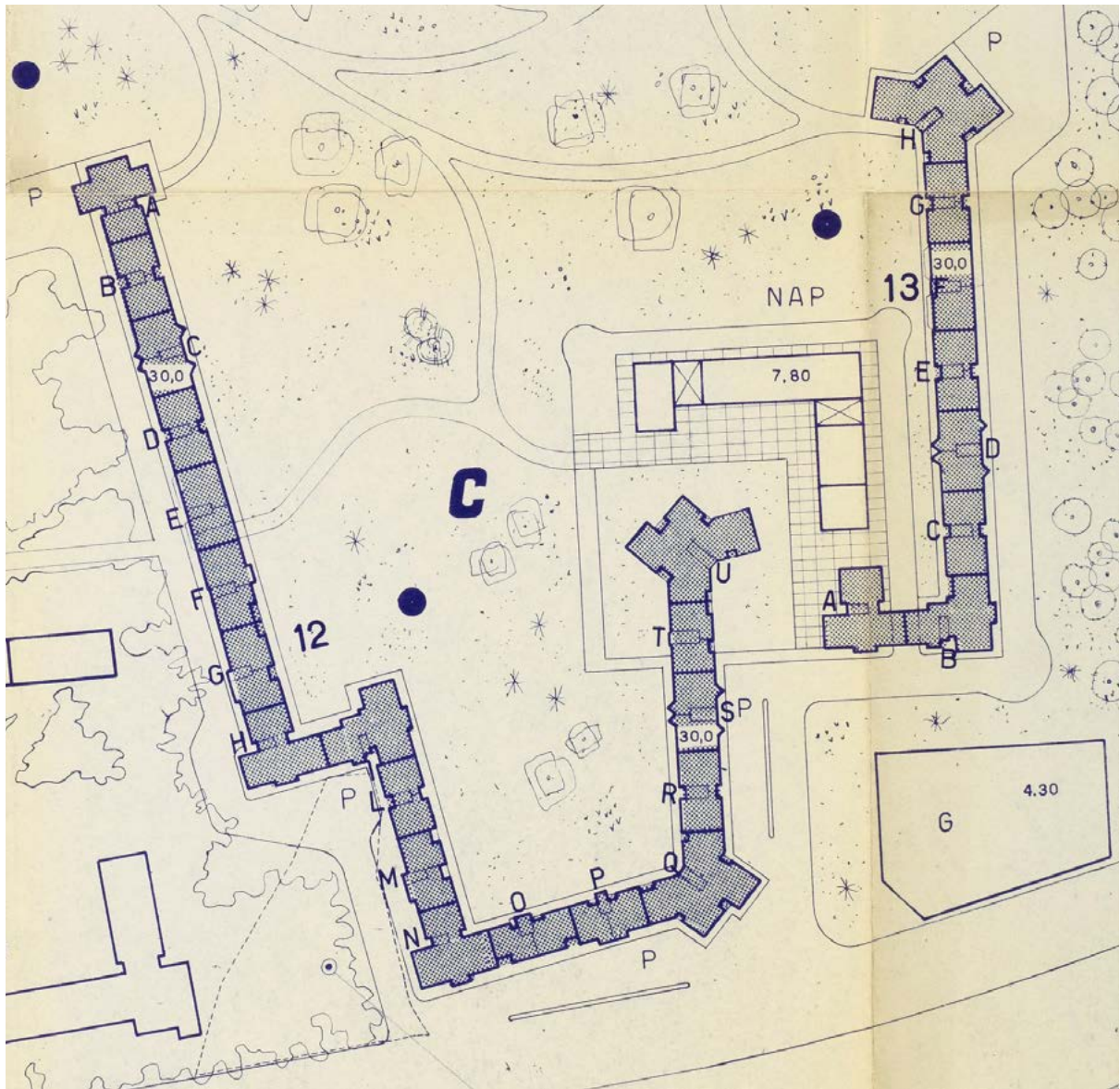




Figura 11. Fotografia della fase di cantiere dell'Edificio 16, scale D ed E Gruppo Mario Terzaghi, F Gruppo Giancarlo De Carlo, 13 maggio 1960. ACCMI, Cartella Quartiere Feltre, P.G. 171521, fotografia n. 787.

«terza visita per licenza di occupazione»⁴³, che avevano lo scopo di descrivere la consistenza delle opere realizzate e verificarne la conformità con il progetto approvato. Questi documenti hanno rivelato una corrispondenza precisa tra progetto e realizzazione, in tutti gli edifici del complesso. Inoltre, le fotografie conservate presso l'archivio del MART di Rovereto realizzate negli anni Sessanta, confermano, almeno per quanto concerne i prospetti ritratti, questa corrispondenza.

A causa della presenza di caratteri condivisi, adottati da tutti, e al contempo di elementi distintivi, diversi per ogni corpo scala, il quartiere suscitò giudizi contrastanti, soprattutto nei primi anni successivi alla sua ultimazione. Venne considerata da alcuni non raggiunta un'unitarietà nella composizione architettonica dei prospetti, frutto di un numero eccessivo contributi, tuttavia venne apprezzata l'impostazione urbanistica, «con un impianto forte e sicuro, diversificato e articolato»⁴⁴; fu definito «proposta polemicamente efficace»⁴⁵. Dagli anni Settanta invece, vennero in generale accolte favorevolmente dalla critica sia la composizione dei fronti, sia l'impostazione urbanistica e dell'insediamento, sia l'articolazione degli spazi interni nella quale venne riposta una particolare attenzione⁴⁶. Il quartiere è stato descritto come «uno dei più riusciti esempi di quella politica di 'iniziative coordinate' che negli anni Cinquanta portò alla costruzione di numerosi 'quartieri autosufficienti' nella corona periferica milanese»⁴⁷. Anche in anni più recenti il complesso è stato definito come la «realizzazione più felice tra i quartieri sovvenzionati milanesi degli anni Cinquanta»⁴⁸, del quale vengono apprezzati in particolar modo la composizione dell'insieme e il rapporto tra gli edifici e gli spazi esterni⁴⁹.

43. Tra le relazioni raccolte all'interno dell'ACCOMI sono presenti per quasi tutti i fabbricati e le singole unità i verbali delle visite al rustico, al civile e delle licenze di occupazione. Questi hanno evidenziato materiali e tecniche impiegate e eventuali irregolarità nell'esecuzione del progetto. Altre fonti scritte relative alla fase di costruzione sono rappresentate dai certificati di collaudo delle opere in conglomerato cementizio che riportavano i risultati delle prove di carico effettuate sulle strutture portanti realizzate in cemento armato: plinti, pilastri, travi, solai, scale e solette dei balconi. Sono inoltre riportati il progettista, il direttore dei lavori e l'impresa esecutrice.

44. BONELLI 1959.

45. BENEDETTI, PORTOGHESI 1961, p. 62.

46. IOSA 1971; TAFURI; DAL CO 1976; BORIANI, MORANDI, ROSSARI 1986; ROSSI 1988; MONESTIROLI 1997.

47. BORIANI, MORANDI, ROSSARI 1986, p. 311.

48. CIAGÀ 2005, p. 262.

49. Vedi GUIDARINI 2002; OLIVA 2002; CIAGÀ 2003.

Conservazione e tutela del quartiere Feltre. Criticità e prospettive

Il quartiere nacque come complesso di edilizia residenziale sovvenzionata⁵⁰ con contratti di locazione con clausola di riscatto: di conseguenza, attualmente, tutti gli appartamenti risultano essere stati acquistati dagli inquilini⁵¹ (fig. 12). Se la moltiplicazione dei proprietari, da un lato, ha favorito una parziale manutenzione dei manufatti, dall'altro ha incoraggiato numerosi e diversificati interventi effettuati su iniziativa privata. Le osservazioni dirette durante i sopralluoghi, infatti, hanno evidenziato numerose trasformazioni, sia nei prospetti che nelle parti comuni al piano terra, limitando il carattere spiccatamente collettivo di questi ultimi (fig. 13). Diverse logge sono state chiuse in vario modo (con verande, serre, tende, etc.); alcuni parapetti sono stati modificati o completamente sostituiti; la maggior parte degli originari passaggi pubblici a piano terra è stata chiusa da vetrate e portoni di ingresso alle scale condominiali, annullando la permeabilità tra gli spazi esterni e i collegamenti diretti tra le aree verdi pubbliche (fig. 14).

Il primo provvedimento di tutela che coinvolse il quartiere Feltre fu emesso nel 1993, quando gli edifici e le aree verdi circostanti furono vincolati ai sensi della Legge n. 1497 del 1939 quali "bellezze d'insieme", poi confluite tra i "beni paesaggistici e ambientali" ai sensi dell'art. 39 del Decreto Legislativo n. 490 del 1999⁵². Quindici anni dopo il complesso fu dichiarato «di notevole interesse pubblico quale bene paesaggistico, ai sensi delle lettere c) e d) del comma 1 dell'art. 136 del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42⁵³. Quest'ultima deliberazione riporta che

«la salvaguardia e valorizzazione dei caratteri connotativi distinti di detto insediamento richiedono una specifica attenzione nella definizione degli interventi su edifici, spazi pubblici e aree verdi al fine di tutelare l'unitarietà dei caratteri tipo-morfologici e materici degli edifici, l'elevata permeabilità percettivo-visuale dell'ambito nel suo complesso e le connotazioni paesistico-ambientali del patrimonio arboreo»⁵⁴

50. Si ricorda che il quartiere, facente parte della produzione del secondo settennio del Piano INA-Casa, fu commissionato dall'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP) e dall'Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati Statali (INCIS), che nei documenti dell'ACMI appaiono come stazioni appaltanti.

51. INFUSSI 2011, pp. 258-259.

52. Vedi il Verbale n. 2 del 31 marzo 1993 della Commissione provinciale di Milano per la tutela delle bellezze naturali all'albo pretorio del comune di Milano in data 23 giugno 1993 e il Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale del 2003, https://www.cittametropolitana.mi.it/export/sites/default/pianificazione_territoriale/PTCP/PTCP_2003/allegati_ptcp2003/Allegati_Rep_A.pdf (ultimo accesso 28 agosto 2020). Vedi anche GIAMBRUNO 2003, p. 65.

53. Deliberazione n. VIII/8311 del 29 ottobre 2008, «Comune di Milano - Dichiarazione di notevole interesse pubblico del quartiere Feltre (art. 136, lettere c) e d), decreto legislativo n. 42/2004)», Gazzetta Ufficiale n. 282 del 2 dicembre 2008, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2008/12/02/282/so/267/sg/pdf> (ultimo accesso 28 agosto 2020).

54. *Ibidem*.



Figura 12. Il Quartiere Feltre allo stato attuale, particolare dell'Edificio 12, Gruppo Giancarlo De Carlo (scala Q) (foto C. Valiante, 2019).

ma chiarisce anche che

«i criteri evidenziano alcune specifiche cautele da tenere presenti nella gestione delle trasformazioni che riguardano l'ambito in oggetto, tenendo conto dei particolari caratteri e valori paesaggistici che lo connotano. Sono quindi mirati a porre l'attenzione, sotto il profilo paesaggistico, su alcuni aspetti ed alcune tipologie d'intervento considerati particolarmente significativi rispetto alle finalità generali di tutela e valorizzazione nonché alle specificità delle aree oggetto della proposta di dichiarazione di notevole interesse pubblico»⁵⁵.

Gli edifici sono tutelati nella loro consistenza esteriore, in quanto concorrono a garantire i «particolari caratteri e valori *paesaggistici*». Deve essere conservato quindi il loro ruolo nella composizione dell'insediamento, insieme alle aree verdi. Questo provvedimento ha sicuramente aggiunto prescrizioni più precise in merito agli interventi concessi sugli edifici, ma sempre per conservarne l'immagine esteriore, «sotto il profilo paesaggistico»⁵⁶, dunque risulta avere un effetto ancora parziale per quanto riguarda il costruito. Questa tipologia di vincolo infatti, per sua natura, non pone limiti alle trasformazioni interne e le operazioni di “manutenzione” ordinaria, anche sugli esterni, non risultano nella realtà monitorate.

55. *Ibidem*.

56. *Ibidem*.



A sinistra, figura 13. Il Quartiere Feltre allo stato attuale, Edificio 12, scala U Gruppo Giancarlo De Carlo (foto C. Valiante, 2019).

In basso, figura 14. Edificio 12, trasformazione del passaggio pedonale. Confronto tra fotografia del 1961 e del 2019 (a sinistra, Archivio Storico Gardella, "Quartiere INA-Casa in via Feltre, Milano (1957-1963)", fotografia edificio 12, n. 8; a destra, foto I. Cavazzutti, 2019).



Il vincolo paesaggistico ha avuto indubbiamente un esito positivo in relazione alle zone a verde del quartiere, poiché risultano a oggi del tutto accessibili alla collettività, l'impianto generale è stato conservato e le zone vengono periodicamente mantenute dagli operatori del Comune poiché aree pubbliche. Tuttavia, non si può affermare che l'esito sia stato ugualmente positivo per quanto riguarda la conservazione degli edifici. Nonostante l'esistenza del vincolo del 1993, per esempio, all'interno dell'edificio 12, nei primi anni Duemila il corpo scala M progettato dal gruppo di Gino Pollini⁵⁷ è stato oggetto di una radicale trasformazione dei prospetti, che ha portato alla completa sostituzione dei parapetti, in origine formati da sistemi grigliati in elementi di cotto e fioriere in cemento decorativo⁵⁸. Altri corpi scala subiscono profonde modificazioni, ne è un esempio quello progettato dal gruppo di Mario Bacciocchi, il corpo scala A nell'edificio 14, nel cui prospetto sono stati inseriti elementi in metallo e cemento, in luogo di elementi in ceramica a rilievo e mattoni a vista stilati⁵⁹ (fig. 15).

Sembra che la tipologia di vincolo che insiste sul complesso non sia stata sufficiente per tutelare integralmente i fronti esterni degli edifici: dal confronto con i disegni di progetto conservati presso gli archivi risulta che solo alcuni corpi scala sono rimasti a oggi invariati. Allo stesso tempo, diversi fenomeni di degrado sono stati riscontrati sui fronti dei fabbricati, in particolare sugli elementi in laterizio faccia a vista, in cemento a vista e sugli intonaci, risultato dell'assenza di una costante attività di manutenzione, demandata all'iniziativa dei singoli proprietari. Appare dunque necessario da un lato provvedere a strumenti di tutela aggiuntivi rispetto al solo vincolo paesaggistico e in alternativa al vincolo di interesse storico-artistico che non può ancora essere applicato⁶⁰, dall'altro appare fondamentale proporre un programma di informazione per condividere e comunicare, non soltanto ai residenti, i caratteri peculiari unici di questo insediamento che lo rendono meritevole di una conservazione accurata⁶¹.

Il quartiere, tuttavia, potrebbe essere interessato anche da vincoli indiretti, attraverso una "Dichiarazione di importante carattere artistico" ai sensi della Legge sul diritto d'autore⁶², oppure

57. ANMART, Fondo Figini e Pollini, Disegno XVI bis, 12 scale M-T, Stabile per il quartiere di via Feltre, Fronte Ovest, Gruppo Pollini.

58. Vedi GIAMBRUNO 2003, pp. 65-66.

59. ACCMI, Edificio 14 A, Quartiere Feltre, Terminale case a schiera, Particolare facciata, Gruppo Bacciocchi, Licenza di occupazione n. 573, 18 settembre 1967.

60. Nel caso di un immobile privato, il vincolo monumentale può essere apposto solo una volta trascorsi 50 anni dalla sua realizzazione, ai sensi del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 e ss. mm. e ii..

61. GRIGNOLO 2014, p. 121.

62. La Legge sul diritto d'autore (L. 633/41) non tutela direttamente le opere, ma l'autore. Più precisamente essa riserva all'autore (o ai suoi discendenti) la possibilità di decidere – in caso di restauro o ristrutturazione – come modificare la sua

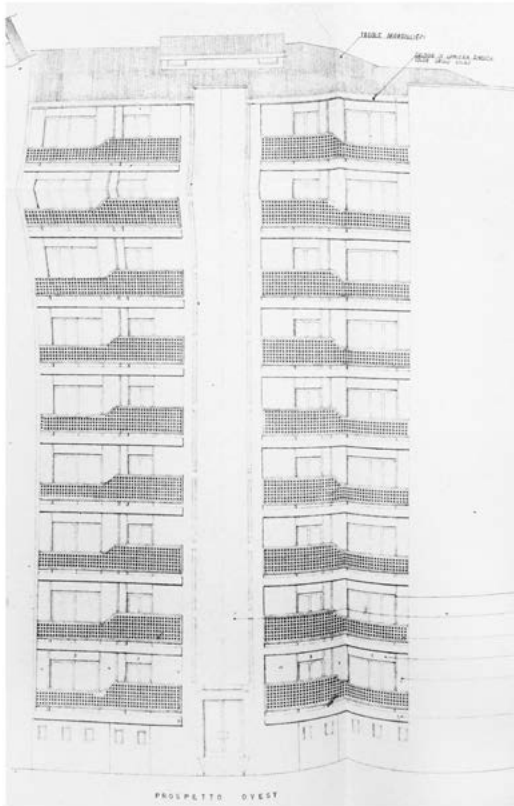


Figura 15. Edificio 14, trasformazioni dei prospetti. Confronto tra progetto e stato attuale del corpo scala A, capogruppo Mario Bacciocchi (a sinistra, ACCMI, Cartella Quartiere Feltre, P.G. 171521; a destra, foto I. Cavazzutti, 2019).

attraverso un vincolo di tipo storico-relazionale⁶³. Quest'ultima tipologia di provvedimento di tutela sembra particolarmente opportuna nel caso del Feltre, poiché questo quartiere possiede un indubbio valore dal punto di vista storico-identitario e sociale, in quanto testimonianza di un significativo momento non solo della produzione di edilizia popolare d'autore, ma più in generale del delicato periodo del secondo dopoguerra. A seguito di un confronto con i funzionari della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, è emersa la possibilità di isolare l'applicazione del vincolo storico-relazionale a alcuni corpi di fabbrica del quartiere, in quanto esempi che risultano aver maggiormente conservato i caratteri compositivi e strutturali dei fronti⁶⁴. L'approccio che sembra più opportuno è rappresentato dalla sinergia fra questi diversi strumenti giuridici di tutela che possono essere applicati⁶⁵. In quartieri come il QT8 o il quartiere Feltre, l'esistenza di un solo vincolo potrebbe tutelare infatti solo in modo parziale questo patrimonio, il cui valore è legato sia al loro carattere di opera diffusa, sia alla specificità di caratteri costruttivi e composizione architettonica, sia alla loro valenza storica e sociale⁶⁶.

Tuttavia, un provvedimento di tutela può risultare efficace solo se ne vengono comprese le ragioni anche dagli stessi abitanti⁶⁷. Anche nel quartiere Feltre risulta essenziale, e urgente, attuare una strategia che in primo luogo diffonda la conoscenza di questo patrimonio dal punto di vista architettonico, ma anche storico, documentario e sociale, con l'obiettivo di rendere consapevole e partecipe la collettività dell'importante valore di questo insediamento, che, come dimostrato da alcune interviste effettuate agli abitanti del quartiere, spesso non viene inteso come bene culturale: non vengono riconosciuti gli aspetti compositivi che lo caratterizzano, non sono ricordati gli illustri architetti che lo hanno

opera e di rifiutare eventuali proposte che pregiudicherebbero i caratteri originali e la qualità iniziale dell'opera stessa. Vedi anche RANALDI 2019.

63. Senza limiti di età, l'interesse storico-relazionale, art. 10, comma 3, lettera d) del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 e ss. mm. e ii., per «le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose».

64. Tra i corpi scala che risultano essere maggiormente conservati si segnalano: nell'Edificio 12 le Scale H di Ignazio Gardella e Q di Giancarlo De Carlo; nell'Edificio 15 la Scala B di Gino Pollini; nell'Edificio 16 le Scale D di Mario Terzaghi e N di Angelo Mangiarotti. Questo approccio è già stato applicato a altri edifici del Novecento a Milano, vedi RANALDI 2019.

65. Come è stato proposto da Francesca Albani per il caso del quartiere QT8; ALBANI 2009, p. 207; ALBANI, DI BIASI 2013.

66. GIAMBRUNO 2003, pp. 63-70.

67. Basti pensare alle reazioni degli abitanti e al ricorso al TAR da parte dell'Amministrazione, in risposta alla dichiarazione di interesse culturale particolarmente importante del quartiere QT8, con decreto n. 566 del 3 giugno 2019, ai sensi degli articoli 10 comma 3 lettera d), comma 4 lettera g), 13 e 14 del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, <https://www.comune.milano.it/-/urbanistica.-quartiere-qt8-il-comune-fa-ricorso-al-tar-contro-il-vincolo-del-mibac> (ultimo accesso 28 agosto 2020).

ideato. Dalle conversazioni con i residenti è emersa una mancanza di consapevolezza circa la valenza architettonica, urbanistica, storica e sociale⁶⁸. Questa mancanza si riflette direttamente sulle varie trasformazioni che i proprietari hanno, nel tempo, apportato alle loro abitazioni e agli spazi comuni. Al fine di promuovere una conoscenza adeguata della storia del quartiere, disincentivare gli interventi non necessari e promuovere la conservazione dell'esistente si intende proporre un piano per la conservazione programmata supportato da una preliminare strategia informativa.

Sembra infatti necessario attuare un programma che faciliti la diffusione dei dati raccolti sulla storia e sulle caratteristiche di questo quartiere tramite incontri, mostre, pannelli informativi, fascicoli descrittivi, applicazioni web e manuali per la manutenzione ordinaria⁶⁹: soltanto a fronte di una conoscenza più approfondita e diffusa dei manufatti sarà possibile assicurare una cura costante nel tempo capace di limitare trasformazioni, scongiurare e circoscrivere eventuali forme di malfunzionamento, che sia questo determinato dall'uso o dal comportamento degli elementi tecnologici, prima ancora che di degrado⁷⁰.

Per rendere questo obiettivo possibile risulta indispensabile applicare il metodo della conservazione programmata, un approccio riconosciuto a livello internazionale⁷¹, con l'obiettivo di preservare la consistenza materiale delle opere, tramite costanti manutenzione e monitoraggio, e di evitare interventi maggiormente invasivi. Attraverso documenti rivolti a una molteplicità di attori (tecnici, utenti, progettisti), la conservazione programmata definisce le procedure, i tempi e le modalità delle operazioni di cura specifici per ciascun elemento tecnologico analizzato, sulla base di un'importante fase di approfondimento dettagliato del caso di studio, che precede la redazione del piano. Numerosi sono gli studi nazionali e internazionali⁷² che sono stati dedicati a questo metodo, largamente applicato non soltanto a icone del

68. Per la stesura della tesi citata in precedenza, sono state realizzate alcune interviste di tipo qualitativo con residenti e frequentatori degli spazi pubblici del quartiere Feltre. Molti residenti hanno ricondotto la progettazione del complesso esclusivamente all'ente INA-Casa in modo generico, senza riconoscere all'insediamento alcuna particolare rilevanza dal punto di vista architettonico. La comunità residente nel quartiere sembra non rendersi conto dell'importanza e della qualità del progetto. Questa dinamica porta di conseguenza gli abitanti a percepire gli edifici come uguali tra loro, dal momento che non vengono colte le peculiarità compositive elaborate da ciascun autore. Nel corso delle interviste è infatti emersa l'impressione di una certa monotonia e ripetitività delle facciate, nonostante i prospetti dei corpi scala siano tutti diversi fra loro.

69. I dati raccolti nella tesi possono costituire una base per l'organizzazione di mostre sul quartiere o per la realizzazione di materiale informativo da diffondere tramite pannelli fissi nel quartiere, fascicoli e manuali da distribuire ai residenti, applicazione software per dispositivi mobili collegata alla mappa GIS.

70. DI BIASE 2013, p. 218.

71. Vedi i contributi di CANZIANI 2009a; DELLA TORRE 2010; MOIOLI 2011; DELLA TORRE 2014.

72. Dal 2014 *Getty Foundation*, attraverso l'iniziativa *Keeping It Modern*, ha finanziato numerosi progetti in tutto il mondo volti alla conservazione di capolavori dell'architettura del Novecento, molti dei quali si sono concentrati proprio nella redazione di piani di conservazione programmata. Tra questi il Sanatorio di Paimio di Alvar Aalto, *Gropius House* di Walter

Moderno, ma anche a testimonianze “minori” del secolo scorso. Nel caso in esame, tuttavia, appare necessario focalizzare l’attenzione soprattutto nella fase iniziale del piano, ovvero la strategia informativa. In molti piani di conservazione i primi due obiettivi da raggiungere sono la conoscenza dell’opera e del suo contesto e il riconoscimento del suo valore culturale⁷³, i quali devono necessariamente essere condivisi da tutti gli attori coinvolti. Proprio queste prime fasi risultano cruciali per il caso Feltre che, a differenza di altri capolavori universalmente già riconosciuti come opere da tramandare alle future generazioni, viene con più difficoltà considerato di interesse culturale, soprattutto dagli abitanti stessi, come evidenziato in precedenza. Risulta imprescindibile, infatti, tenere in considerazione anche la funzione e l’estensione del quartiere, che impone un reale coinvolgimento dei numerosi residenti nelle diverse fasi del piano di conservazione, al fine di garantire una concreta partecipazione degli utenti non solo nella gestione del manufatto, ma soprattutto nella conoscenza e nel riconoscimento dello stesso quale bene culturale. La sfida che pone il quartiere Feltre risiede da un lato nell’estensione fisica dell’insediamento, che apre non indifferenti questioni di fattibilità economica, ma anche nell’estensione degli attori direttamente coinvolti che, nel caso degli abitanti, devono risultare protagonisti e non semplici comparse.

Gli effetti che conseguono all’applicazione del piano di conservazione⁷⁴ non si riflettono soltanto sulla componente architettonica e materica del bene ma incidono anche sulla dimensione più sociale, in quanto mediazione tra la figura del tecnico specializzato e quella dell’utente pubblico o privato. «Lo sforzo di avvicinamento dei cittadini al patrimonio si pone come obiettivo dovunque, ma è compito della comunità scientifica costruire modalità che rendano questo sforzo più produttivo in molteplici direzioni»⁷⁵. L’efficacia di questo metodo, ma più in generale delle strategie di conservazione, risulta

Gropius, *Robie House* di Frank Lloyd Wright, *Yoyogi National Stadium* di Kenzo Tange, i Collegi di Urbino di Giancarlo De Carlo, il *Salk Institute for Biological Studies* di Louis Kahn, *Eames House* di Charles and Ray Eames; https://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/keeping_it_modern/report_library/ (ultimo accesso 28 agosto 2020).

73. Definiti rispettivamente «*understanding of the place*» e «*assessment of cultural heritage significance/cultural significance*» in diversi progetti finanziati da *Getty Foundation*, https://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/keeping_it_modern/report_library/ (ultimo accesso 28 agosto 2020).

74. Nello specifico il piano di conservazione si compone di tre documenti: il manuale tecnico, il programma di conservazione e il manuale d’uso. Le indicazioni riportate all’interno della tesi intendono fornire una traccia per la redazione di un piano di conservazione completo, ma non si pongono l’obiettivo di raggiungere un grado di dettaglio alla scala del singolo elemento tecnologico, poiché si fondano su osservazioni di tipo macroscopico a livello dei fronti esterni degli edifici. Lo studio del quartiere si è articolato in due tipologie di indagine, il rilievo fotografico e l’analisi e interpretazione delle patologie di degrado, riferite all’esame dei prospetti; di conseguenza si è deciso di proseguire con il medesimo approccio, strutturando un piano di conservazione che risponda allo stesso livello di approfondimento per mantenere una lettura d’insieme unitaria del complesso. DELLA TORRE, GRANCINI, CANNADA-BARTOLI 2003.

75. DELLA TORRE 2014, p. 8.

strettamente legata alla conoscenza e, di conseguenza, a un riconoscimento condiviso, per raggiungere il quale i processi partecipativi appaiono fondamentali: «only from knowledge comes care»⁷⁶.

I grandi complessi residenziali del XX secolo, per i quali non è semplice garantire la tutela, risultano tra i più fragili e soggetti a trasformazioni e sostituzioni. Nel corso dell'ultimo ventennio sono state ridefinite le strategie della conservazione, al fine di adattare a un campo di applicazione più ampio, variando necessariamente la scala degli interventi in relazione alla maggiore estensione dell'oggetto di studio, e con l'obiettivo di ricorrere a metodologie proprie del restauro architettonico anche per la salvaguardia dell'architettura del XX secolo⁷⁷. Tale approccio si è sviluppato a partire da una lettura più completa della città nelle sue stratificazioni storiche anche più recenti, che prendesse in considerazione non soltanto i manufatti di carattere monumentale, ma anche quelli di edilizia minore che costituiscono espressione di un particolare momento dell'evoluzione del tessuto urbano⁷⁸.

Il sistema informativo geografico GIS risulta uno strumento efficace su cui strutturare e organizzare la strategia di conservazione, soprattutto nel caso di complessi architettonici molto estesi come il quartiere Feltre, poiché permette di includere nello stesso supporto dati relativi alle diverse scale, da quella urbanistica a quella del dettaglio architettonico⁷⁹. La stessa Mappa delle Periferie d'Autore, realizzata a scala comunale, può essere corredata non solo dalle informazioni e immagini relative all'edificio in generale (fotografie d'insieme, documenti e disegni d'archivio), ma anche da dati specifici riguardanti lo stato di conservazione di singoli elementi del manufatto: dalla scala urbana si può passare velocemente a quella del singolo elemento tecnologico. Altresì risulta essenziale ai fini della conservazione la raccolta di informazioni e elaborati concernenti sia trasformazioni verificatesi in passato, sia interventi succedutisi in tempi più recenti, creando così una catalogazione precisa dei dati relativi ai lavori. A ogni elemento architettonico o parte dell'edificio possono infine essere associati documenti relativi ai metodi indicati per la manutenzione e i criteri per la progettazione di eventuali interventi (fig. 16). Questo approccio è dunque volto da un lato a preservare i sistemi di facciata esistenti e non ancora modificati in modo evidente, dall'altro a contenere l'impatto di interventi futuri che potrebbero compromettere le caratteristiche salienti dei progetti originari. Le linee guida contenute nel piano di conservazione riguardanti la salvaguardia di materiali e tecniche costruttive degli edifici si declinano su due livelli, il primo intende interessarsi degli aspetti manutentivi, l'altro vuole specificare delle linee di intervento da seguire in caso di modificazioni successive. La raccolta di

76. CANZIANI 2009b, p. 44.

77. Sull'argomento vedi REICHLIN, PEDRETTI 2011.

78. DI BIASE 2013, p. 218.

79. Sull'argomento vedi FIORANI 2019.

Informazioni	Edificio 14, scala A	Autore	Mario Bacciocchi	Indirizzo	Via Passo Sella	Anno di costruzione	1957-1961
Foto							
Achivi	Archivio Civico di Milano						
Documenti							
Conservazione programmata	<p>Anomalie attese per i laterizi faccia a vista: efflorescenza, umidità ascendente, distacco/perdita di materiale, fessurazioni, alterazioni cromatiche; per il calcestruzzo armato a vista: distacco/perdita di materiale, mancanza, lacuna, espulsione del copriferro, colatura, umidità ascendente, patina biologica, alterazione cromatica; per l'intonaco: Rigonfiamento, distacco, mancanza, lacuna, colatura, patina biologica.</p>						
Segnalazioni	Chiusura di logge e terrazzi con verande, sostituzione di serramenti, sostituzione di elementi di facciata. (Compilabile dagli utenti)						

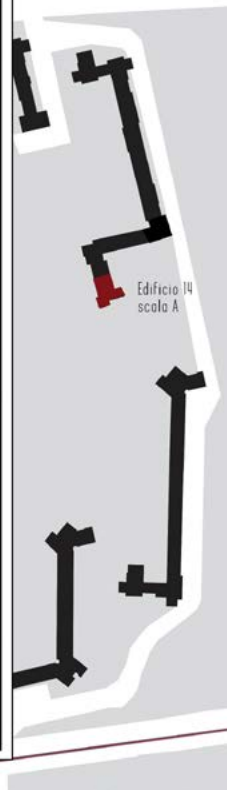


Figura 16. Esempio di schermata GIS per la conservazione programmata (elaborazione di C. Valiante e I. Cavazzutti).

numerose informazioni in un unico strumento permette di tenere insieme diversi livelli di conoscenza, al fine di comprendere le varie dimensioni di un'opera complessa e "diffusa", ma anche di gestire e mantenere i singoli manufatti, secondo un approccio multiscale. La potenzialità del GIS viene riconosciuta nella possibilità di integrare informazioni a diverse dimensioni, rendendole allo stesso tempo costantemente aggiornabili e accessibili a tutti⁸⁰.

Il caso del quartiere Feltre dimostra come i grandi complessi e quartieri, diretta espressione delle periferie d'autore milanesi, possono essere studiati solo attraverso un approccio multidisciplinare e transcale che porti alla definizione di un progetto finale integrato, intrecciando azioni e contributi provenienti da ambiti differenti, quali l'urbanistica, la sociologia e la conservazione architettonica. Le criticità emerse alle diverse scale sono rappresentate dalla mancanza di diversi servizi di quartiere, all'assenza di manutenzione, dai fenomeni di degrado, alle trasformazioni incontrollate, all'assenza di riconoscimento del valore del complesso e costituiscono problematiche osservabili anche in altri contesti milanesi e non solo. La complessità insita in contesti come il quartiere Feltre obbliga a un approccio il più possibile ampio e capace di comprendere, e gestire, le sue numerose componenti: dalle questioni più urbanistiche, dei servizi al cittadino, dell'accessibilità, agli aspetti sociali, di coinvolgimento degli abitanti, di diffusione e condivisione della conoscenza, fino ai problemi più tecnici che riguardano la conservazione materiale e la manutenzione degli edifici. Allo stesso tempo appare necessario tenere in considerazione una pluralità di figure, che vanno dall'Amministrazione comunale, alla Soprintendenza, dai residenti, agli studiosi, ai tecnici.

Si vuole dunque proporre, per entità oltremodo diversificate quali sono le periferie d'autore, un metodo che unisca, grazie a uno strumento dinamico come il GIS, le numerose tematiche in gioco: la pianificazione e la programmazione a scala urbana, la tutela del patrimonio recente diffuso, i programmi di informazione e divulgazione che coinvolgano in modo diretto gli abitanti e tutti coloro che compongono la comunità creatasi attorno al quartiere, i temi della cura e manutenzione costanti tramite piani di conservazione programmata. Quello elaborato per il Feltre vuole offrirsi come potenziale modello d'intervento per la riattivazione di periferie d'autore che attualmente presentano delle problematiche dal punto di vista urbano, sociale e del degrado edilizio, agendo trasversalmente tra ambiti disciplinari differenti e affiancando una molteplicità di attori sia pubblici che privati. La salvaguardia e la valorizzazione di questi ambiti complessi non possono esaurirsi soltanto alla scala dell'edificio, né soltanto a quella urbanistica, risultano efficaci solo se vengono compresi nella loro totalità e complessità, aspetti fondamentali del loro valore.

80. Il contenuto del GIS può essere pubblicato online, caricato su piattaforme web o applicazioni specifiche, consultabili da chiunque vi si colleghi, potendo accedere non solo alla mappa ma a tutte le informazioni a essa collegate.

Fondi consultati

Abbreviazioni

ANMART: Archivio del Novecento, Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, MART

ASPM: Archivi Storici del Politecnico di Milano, Campus Bovisa Durando, Milano

ACCOMI: Archivio Civico del Comune di Milano

ASG: Archivio Storico Gardella

ANMART, Elenco dei gruppi di progettazione del quartiere di via "Feltre" costruzioni Ina-Casa, fondo Figini-Pollini, cart. "Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano", Milano 7 marzo 1957.

ANMART, Programma per lo svolgimento collettivo della progettazione, Lettera di Gino Pollini, fondo Figini-Pollini, cart. 44b., 1957.

ANMART, Traduzione architettonica dell'impianto urbanistico, Lettera di Gino Pollini, fondo Figini-Pollini, cart. 44b., 1957.

ANMART, Criteri generali da adottarsi per i fronti dei fabbricati, Lettera, fondo Figini-Pollini, tav. 33, 1957.

ANMART, Fabbricato 12-MT, Fronte ovest, fondo Figini-Pollini, Disegno XVI bis, 1957.

ANMART, Fabbricato 12-MT, Sezione trasversale, fondo Figini-Pollini, tav. 33, 1957.

ANMART, Fotografia, Vista di scorcio dei fabbricati 4, 5 e 12, fondo Figini-Pollini, n. 370, 1962, fig_pol_0003_0001_0001_0062_0001_0002.

ANMART, Fotografia, Vista di scorcio del fabbricato 10, fondo Figini-Pollini, n. 373, 1962, fig_pol_0003_0001_0001_0062_0001_0003.

ANMART, Fotografia, Vista di scorcio dei fabbricati 8 e 9, fondo Figini-Pollini, n. 374, 1962, fig_pol_0003_0001_0001_0062_0001_0004.

ANMART, Fotografia, Vista di scorcio del fabbricato 16, fondo Figini-Pollini, n. 378, 1962, fig_pol_0003_0001_0001_0062_0001_0001.

ANMART, Lettera del 3 febbraio 1958, fondo Figini-Pollini, cart. "Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano", 1957.

ANMART, Planimetria generale del Quartiere Feltre, 1958, Fondo Figini e Pollini, fig_pol_0001_0070_0092z2.

ANMART, Prospetti Est ed Ovest del Fabbricato 14, Gruppi Mario Bacciocchi (scale A, G, H), Gino Pollini (scale B e D), Angelo Mangiarotti (scale C ed E), Carlo De Carli (scala F), Ignazio Gardella (scale I e L), Fondo Figini e Pollini, fig_pol_0001_0070_0092a.

ANMART, Verbale dell'incontro datato 8 maggio 1957, fondo Figini-Pollini, cart. "Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano", 1957.

ANMART, Verbale della riunione datata 12 giugno 1957, fondo Figini-Pollini, cart. "Quartiere INA-Casa di via Feltre, Milano", 1957.

ASPM, Quartiere Feltre, fondo De Carli, Lettera di Gino Pollini a L. Baldessari e E. Saliva, doc.17, 1958.

ASPM, Quartiere Feltre, fondo De Carli, Modifiche ai disegni di progetto, Lettera di Giancarlo De Carlo a C. De Carli, fondo De Carli, doc.02, 1958.

ASPM, Quartiere Feltre, fondo De Carli, Lettera di Giancarlo De Carlo a C. De Carli, 5 febbraio 1959.

ASPM, Quartiere Feltre, fondo De Carli, Lettera di Gino Pollini a L. Baldessari e C. De Carli, 27 settembre 1958.

ACCOMI, Fabbricato 12-D, Planimetria piano terreno, tav.01, atti n. 109304, 1958.

- ACCOMI, Fabbricato 12-F, Planimetria piano terra, tav.3 bis, V, atti n. 109302, 1958.
- ACCOMI, Fabbricato 12-Q, Fronte sud ovest, tav.6/56, VI, atti n. 109312, 1958.
- ACCOMI, Fabbricato 12-Q, Fronte sud est, tav.9/56, VI, atti n.109312, 1958.
- ACCOMI, Fabbricato 12-Q, Particolare facciata, tav.10/56, atti n.109312, 1958.
- ACCOMI, Fabbricato 12-U, Fronte sud est, tav.578, VII, atti n.109314, 1958.
- ACCOMI, Fabbricato 12-U, Fronte sud est, tav.6/575, VI, atti n.109314, 1958
- ACCOMI, Fabbricato 14-A, Prospetto ovest, P.G. 171521.
- ACCOMI, Fabbricato 14-C, Pianta piano tipo, tav.02, 5.5(NS), XI, atti n.171521, 1958.
- ACCOMI, Fotografia della fase di cantiere dell'Edificio 16, scale D ed E Gruppo Mario Terzaghi, F Gruppo Giancarlo De Carlo, 13 maggio 1960, Cartella Quartiere Feltre, P.G. 171521, fotografia n. 787.
- ASG, Quartiere INA-Casa in via Feltre, Milano (1957-1963), fotografia edificio 12, n. 8.

Bibliografia

- ALBANI 2009 - F. ALBANI, *Le prime case prefabbricate nel QT8 a Milano: le ragioni della tutela*, in C. DI BIASE (a cura di), *Il degrado del calcestruzzo nell'architettura del Novecento*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2009, pp. 203-227.
- ALBANI, DI BIASE 2013 - F. ALBANI, C. DI BIASE (a cura di), *Architettura minore del XX secolo. Strategie di tutela e di intervento*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2013.
- ALOI 1959 - R. ALOI, *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959.
- BARDELLI, CAPOMOLLA, VITTORINI 2003 - P.G. BARDELLI, R. CAPOMOLLA, R. VITTORINI (a cura di), *L'architettura Ina-Casa (1949-1963): aspetti e problemi di conservazione e recupero*, Gangemi, Roma 2003.
- BARTOLOMUCCI 2003 - C. BARTOLOMUCCI, *La documentazione su base informatica per la conoscenza e la conservazione programmata del patrimonio culturale*, in «Materiali e Strutture. Problemi di conservazione», I (2004), 2, pp. 163-174.
- BAZZINI, PUTILLI 2008 - D. BAZZINI, M. PUTILLI, *Il senso delle periferie*, Eleuthera, Milano 2008.
- BENEDETTI, PORTOGHESI 1961 - S. BENEDETTI, P. PORTOGHESI, *Idea della città*, in «Comunità», XV (1961), 94, pp. 52-68.
- BELLINI, CANEVARI, MARESCOTTI 1995 - A. BELLINI, A. CANEVARI, L. MARESCOTTI (a cura di), *Territorio, beni culturali, piano. Il censimento dei beni architettonici: un esperimento in Lombardia*, Alinea Editrice, Firenze 1995.
- BINI 1967 - V. BINI, *Storie e ricerche urbanistiche sulla periferia di Milano*, Tamburini, Milano 1967.
- BIRAGHI, LO RICCO, MICHELI 2015 - M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI, *Guida all'architettura di Milano: 1954-2015*, Hoepli, Milano 2015.
- BONELLI 1959 - R. BONELLI, *Quartiere residenziale a Milano in via Feltre*, in «L'architettura. Cronache e storia», V (1959), 46, pp. 266-267.
- BORIANI, MORANDI, ROSSARI 1986 - M. BORIANI, C. MORANDI, A. ROSSARI, *Milano contemporanea: itinerari di architettura e urbanistica*, Designers riuniti, Torino 1986.
- BREDA 2016 - M.A. BREDA, *La tua casa. Atlante del patrimonio residenziale pubblico del Comune di Milano*, Ufficio Comunicazione MM, Milano 2016.
- BRIATA, BRICOCOLI, TEDESCO 2009 - P. BRIATA, M. BRICOCOLI, C. TEDESCO, *Città in periferia: politiche urbane e progetti locali in Francia, Gran Bretagna e Italia*, Carocci, Roma 2009.
- CANZIANI 2009a - A. CANZIANI (a cura di), *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano 2009.
- CANZIANI 2009b - A. CANZIANI, *On the edge of modern heritage conservation*, in A. CANZIANI (a cura di), *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano 2009, pp. 38-47.
- CIAGÀ 2003 - G.L. CIAGÀ, *Gli archivi di architettura in Lombardia. Censimento delle fonti*, Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, Milano 2003.
- CIORRA 2010 - P. CIORRA, *La fine delle periferie. Nascita e morte della periferia moderna*, in Enciclopedia Treccani, XXI secolo, (2010), https://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_%28XXI-Secolo%29/ (ultimo accesso 18 novembre 2020).
- Comune di Milano 2017a - *Comune di Milano, Piano Periferie, Strategia per migliorare la qualità della vita nei quartieri periferici della città di Milano*, Commissione Periferie del Consiglio Comunale, Milano 2017.
- Comune di Milano 2017b - *Comune di Milano, Bando alle periferie, Avviso pubblico all'erogazione di contributi destinati a progetti a sostegno della rigenerazione urbana nell'ambito delle periferie milanesi*, Direzione di Progetto Sviluppo e Coordinamento Strategico Piano Periferie, allegato n. 1, Deliberazione della Giunta Comunale n. 655 del 13 aprile 2018.

Comune di Milano 2018a - *Comune di Milano, Piano Quartieri*, Piano di Governo del Territorio, 2018-2019, <https://www.comune.milano.it/aree-tematiche/quartieri/piano-quartieri/il-piano> (ultimo accesso 20 agosto 2020).

Comune di Milano 2018b - *Comune di Milano, Piano del Governo del Territorio, sezione Le 88 schede NIL*, 2017, <https://www.pgt.comune.milano.it/psschede-dei-nil-nuclei-di-identita-locale/nuclei-di-identita-locale-nil> (ultimo accesso 18 novembre 2020).

DELLA TORRE, GRANCINI, CANNADA-BARTOLI 2003 - S. DELLA TORRE, L. GRANCINI, N. CANNADA-BARTOLI, *La conservazione programmata del patrimonio storico architettonico: linee guida per il piano di manutenzione e il consuntivo scientifico*, Regione Lombardia, Guerini, Milano 2003.

DELLA TORRE 2010 - S. DELLA TORRE, *Preventiva, integrata, programmata: le logiche coevolutive della conservazione*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Pensare alla prevenzione. Manufatti, usi, ambienti*, Atti del XXVI convegno di studi Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 13-16 luglio 2010), Arcadia Ricerche, Venezia 2010, pp. 67-76.

DELLA TORRE 2014 - S. DELLA TORRE, *Oltre il restauro, oltre la manutenzione*, in S. DELLA TORRE, M.P. BORGARINO (a cura di), *Proceedings of the International Conference Preventive and Planned Conservation* (Monza-Mantova, 5-9 May 2014), 5 voll., Nardini, Firenze 2014, I, *La strategia della Conservazione programmata. Dalla progettazione delle attività alla valutazione degli impatti*, p. 8.

DI BIAGI 2001 - P. DI BIAGI, *La grande ricostruzione: il piano INA-casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2001.

DI BIASE 1985 - C. DI BIASE, *Due quartieri milanesi*, in F. DELLA PERUTA, R. LEYDI, A. STELLA (a cura di), *Milano e il suo territorio*, Silvana Editoriale, Milano 1985, pp. 87-164 (Mondo Popolare in Lombardia, 13).

DI BIASE 2013 - C. DI BIASE, *Manufatti della città breve. Tecniche e materiali del XX secolo nel paesaggio contemporaneo*, in S. MUSSO (a cura di), *Tecniche di restauro*, UTET, Torino 2013, pp. 195-237.

DIOTALLEVI 1952 - I. DIOTALLEVI, *Criteri di progettazione di quartieri di case popolari*, Tamburini, Milano 1952.

FIORANI 2019 - D. FIORANI, *Il futuro dei centri storici. Digitalizzazione e strategia conservativa*, Quasar edizioni, Roma 2019.

FREGOLENT 2008 - L. FREGOLENT (a cura di), *Periferia e periferie*, Aracne, Roma 2008.

GIAMBRUNO 2003 - M. GIAMBRUNO, *La difficile tutela di un patrimonio diffuso*, in M. BORIANI (a cura di), *La sfida del moderno: l'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, Unicopli, Milano 2003, pp. 63-70.

GAMBIRASIO ET ALII 1990 - G. GAMBIRASIO, R. GUIDUCCI, U. LA PIETRA, R. MENGHI, *Da periferie a città: ricerche per la qualificazione delle periferie*, Istituto editoriale cisalpino, Milano 1990.

GRAMIGNA, MAZZA 2001 - G. GRAMIGNA, S. MAZZA, *Milano: un secolo di architettura milanese, dal Cordusio alla Bicocca*, Hoepli, Milano 2001.

GRANDI, PRACCHI 1980 - M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano, guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980.

GRIGNOLO 2014 - R. GRIGNOLO (a cura di), *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2014.

GUALA 1951 - F. GUALA, *Impostazione e caratteristiche funzionali del piano Fanfani*, in «Civitas. Rivista mensile di studi politici», II (1951), 9, pp. 27-30.

GUIDARINI 2002 - S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana: opere 1929-1999*, Skira, Milano 2002.

GUIDUCCI 1990 - R. GUIDUCCI (a cura di), *La dimenticanza volontaria nella periferia urbana*, Franco Angeli, Milano 1990.

HOBBSAWM 2002 - E.J. HOBBSAWM, *Il Secolo Breve. 1914-1991: l'Era dei grandi cataclismi*, BUR, Milano 2002 (tit. or. *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914-1991*, Micheal Joseph, London 1994).

INFUSSI 2011 - F. INFUSSI (a cura di), *Dal recinto al territorio. Milano, esplorazioni nella città pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

IOSA 1971 - A. IOSA, *I Quartieri di Milano*, Centro Culturale C. Perini, Milano 1971.

- IOSA 2016 - A. IOSA, *Periferie urbane: nuove trincee di legalità e giustizia, percorsi del Municipio 3, quartieri: Cimiano/ Crescenzago Carnia/Rottole, Feltre/Dosso, Lambrate, Ortica/Rubattino, Argonne, Acquabella/Monforte, Città Studi/Cascine Doppie, Casoretto/Lombardia, Abruzzi/Gran Sasso, Porta Venezia/Buenos Aires/Loreto: periferia est Milano*, Quaderno bianco, Fondazione Carlo Perini e Fondazione Cariplo, Milano 2016.
- MOIOLI 2011 - R. MOIOLI, *La componente economica della conservazione preventiva e programmata: interdisciplinarietà e innovazione di processo*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Governare l'innovazione. Processi, strutture, materiali e tecnologie tra passato e futuro*, Atti del XXVII convegno di studi Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 21-24 giugno 2011), Arcadia Ricerche, Venezia 2011, pp. 161-172.
- MONESTIROLI 1995 - A. MONESTIROLI, *Il centro altrove, periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, Triennale di Milano, Milano 1995.
- MONESTIROLI 1997 - A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- MONTI, BRUMANA 2004 - C. MONTI, R. BRUMANA (a cura di), *La Carta del rischio del patrimonio culturale in Lombardia. Guida per la georeferenziazione dei beni storico architettonici*, Guerini, Milano 2004.
- NEGRI 2008 - A. NEGRI, *Tecnologie informatiche per la conoscenza e la conservazione*, in G. CARBONARA (a cura di), *Trattato di Restauro Architettonico. Grandi temi di restauro. Secondo aggiornamento*, UTET, Milano 2008, pp. 63-103.
- OLIVA 2002 - F. OLIVA, *L'urbanistica di Milano*, Hoepli, Milano 2002.
- PALERMO 2002 - P.C. PALERMO (a cura di), *Il programma Urban e l'innovazione delle politiche urbane. Il senso dell'esperienza: interpretazioni e proposte*, Franco Angeli/DIAP, Milano 2002.
- PANZERI, FERRUGGIA 2009 - M. PANZERI, A. FERRUGGIA (a cura di), *Fonti, metafonti e gis per l'indagine della struttura storica del territorio*, Celid, Torino 2009.
- PASQUI 2005 - G. PASQUI, *Territori: progettare lo sviluppo. Teorie, strumenti, esperienze*, Carocci, Roma 2005.
- PASQUI 2018a - G. PASQUI, *La città, le pratiche, i saperi*, Donzelli, Roma, 2018.
- PASQUI 2018b - G. PASQUI, *Raccontare Milano*, Franco Angeli, Milano 2018.
- PETRILLO 2013 - A. PETRILLO, *Peripherein: pensare diversamente la periferia*, Franco Angeli, Milano 2013.
- PETRILLO 2018 - A. PETRILLO, *Periferia nuova. Disuguaglianza, spazi, città*, Franco Angeli, Milano 2018.
- PIANO INCREMENTO 1949 - *Piano incremento occupazione operaia: case per lavoratori. Suggestimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti: bando dei concorsi*, vol. 1, Damasso, Roma 1949.
- POLANO, MULAZZANI 1994 - S. POLANO, M. MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1994.
- PUGLIESE 2005 - R. PUGLIESE, *La casa popolare in Lombardia 1903-2003*, Unicopli, Milano 2005.
- RANALDI 2019 - A. RANALDI, *Novecento da tutelare*, in G. CANELLA, P. MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela: architettura d'autore del secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 166-175.
- REGGIORI 1947 - F. REGGIORI, *Milano 1800-1943: itinerario urbanistico-edilizio, libri sei*, Edizioni del milione, Milano 1947.
- REICHLIN, PEDRETTI 2011 - B. REICHLIN, B. PEDRETTI, *Riuso del patrimonio architettonico*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011.
- ROSSI 1988 - L. ROSSI, *Giancarlo De Carlo: architetture*, A. Mondadori, Milano 1988.
- TAFURI, DAL CO 1976 - M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976.
- TAFURI 1986 - M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.
- ZEVİ 1953 - B. ZEVİ, *L'architettura dell'INA-Casa*, in B. ZEVİ ET ALII, *L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica* (Venezia, ottobre 1952), Istituto Nazionale delle Assicurazioni - Gestione INA-Casa, Roma 1953, pp. 9-24.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration

Anno VII (2020) n. 14

ISSN 2384-8898

archistor.unirc.it

direttivo.archistor@unirc.it

