



AR

ArcHistoR

2 | 14

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno I (2014) n. 2

Comitato scientifico internazionale:

Monica Butzek, Alicia Cámara Munõz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms, Christopher Johns, Loughlin Kealy, David Marshall, Werner Oechslin, José Luis Sancho, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

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

Journal manager: Antonio Azzarà

Layout editors: Simona Bruni, Maria Rossana Caniglia, Nino Sulfaro (coordinatore)

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

Progetto grafico: Nino Sulfaro

In copertina: Turó de la Rovira - Barcellona. Particolare (foto di Francesco Aiello)

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



Sommario

Storia dell'architettura

- Giovanni Lombardo, *Le metafore della costruzione nella poetica antica* 4
- Francesco Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni: sa première formation entre Florence, Rome et Londres* 28
- Piervaleriano Angelini, *Giacomo Quarenghi incisore. Un'acquaforte raffigurante la Salara di Roma* 66
- Fabrizio Di Marco, *Giuseppe Samonà storico dell'architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni* 96

Restauro

- Serena Pesenti, *Trasformazioni urbane e pastiches monumentali nella Milano del secondo dopoguerra. La piazza del Liberty e la facciata dell'ex albergo Corso* 120
- Nino Sulfaro, *«A memory of shadows and of stone». Traumatic ruins, conservation, social processes* 144



Metaphors of construction in ancient poetics

Giovanni Lombardo
giovanni.lombardo@unime.it

The analogy between the activity of poet and that of a blacksmith or builder characterizes the origin of aesthetics in western culture and influences the idea of kósmos, as structure ordered solely with the purpose of the effect of beauty. Although the metaphor of poet-blacksmith occurs only after the 5th century BC, the image of poet-architect or builder dates back to the Indo-European period. Archaic poets (Homer, Hesiod, Pindar, etc.) already described their method of procedure through the comparison with techniques of naval carpentry and building construction: this association is applied both to production and reception of the text, as it is useful to illustrate structural order together with emotional and illusionistic effects of a work. In the classical age, the analogy can be found, in a more pervasive and explicit form, in the treatises of rhetoric which deal with stylistic composition, formulating doctrines which were to influence Vitruvian precepts. The centuries-old validity of comparison between poetry and architecture is also shown by the role which the notion of composition has in Medieval (for example in Dante poetics) and Renaissance poetics, and also in the reflections of contemporary poets (such as Pound, Valéry).

Le metafore della costruzione nella poetica antica

Giovanni Lombardo

Poesia e fabbricazione

Il celebre poema di Thomas Stearns Eliot *La terra desolata* (*The Waste Land*) è preceduto (nella riedizione del 1925; I ed. 1922) da una dedica che dice: *Per Ezra Pound, il miglior fabbro*¹. Questa dedica esprime la gratitudine dell'Autore all'amico che – con i suoi consigli e con i suoi suggerimenti – tanto aveva contribuito alla complessa elaborazione o, per l'appunto, alla “fabbricazione” del poema. Tratta dal *Purgatorio* di Dante, l'espressione *miglior fabbro* allude, nello stesso tempo, a un'opera di Pound, *The Spirit of Romance* (1910), il cui secondo capitolo s'ispira, già nel titolo, alla medesima formula².

I poeti contemporanei hanno spesso riflettuto sui rapporti tra l'arte e la costruzione. Basti qui aggiungere l'esempio di Paul Valéry, che – nell'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) e nel dialogo *Eupalinos ou l'architecte* (1921) – enuncia una teoria del *sapere poetico* volta a rivalutare il principio del *faire dépendre le savoir du pouvoir* e dunque intesa a riscoprire il valore originario della

Questo articolo riproduce il testo di una conferenza tenuta, il 15 maggio 2014, presso il Dipartimento PAU dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria.

1. Una traduzione italiana della *Terra desolata* di Thomas Stearns Eliot trovasi in ELIOT 1961, pp. 250-284.
2. Per una traduzione italiana parziale di *The Spirit of Romance*: POUND 1970, pp. 743-896.

poiēsis in quanto processo di fabbricazione³. Ma l'omaggio di Eliot e di Pound a Dante ci conferma che l'analogia tra la poesia e la costruzione – istituita, come sa bene Valéry, nella cultura greca – era corrente anche nel Medio Evo.

Non a caso, sempre nel libro *The Spirit of Romance*, Pound paragona l'architettura del XII secolo alla poesia provenzale e in ispecie all'opera del suo piú insigne rappresentante, Arnaut Daniel (Arnaldo Daniello).

Nel *De vulgari eloquentia* (2.2.9), Dante tesse l'elogio di Arnaut per l'eccellenza della sua costruzione stilistica e, nella *Commedia* (per la precisione: nel canto XXVI del *Purgatorio*), lascia che lo spirito del poeta Guido Guinicelli lo proclami *miglior fabro del parlar materno* (*Purg.* 26.117). Ovviamente, anche Dante conosce la dimensione composita dell'attività poetica e, per illustrarla, ricorre a due metafore molto antiche. Quella del testo in quanto, per l'appunto, *textus*, «tessuto», «struttura intrecciata»; e quella del testo in quanto costruzione.

Comune alle due metafore è l'idea dell'ordine che garantisce tanto la struttura di un edificio, quanto la trama, l'ordito, di un tessuto. Il termine latino *ordo*, *ordinis*, indica originariamente la «disposizione dei fili in una trama» e si collega al verbo *ordior*, «ordire (una trama)» ovvero «cominciare (a tessere)»⁴.

Nella *Commedia*, la formula del *miglior fabro* ripropone l'antico parallelo tra il poeta e il *faber* nel senso dell'artigiano «che lavora sui corpi duri: metalli, pietre, legno, avorio ecc.» (*DELL* s.v. *faber*). Ma, piú d'una volta, Dante parla del suo poema anche in termini di “tessuto” o di “trama”. Per es. in *Purg.* 33.136-41:

ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia piú ir lo fren de l'arte.

Oppure in *Par.* 17.100-102:

Poi che, tacendo, si mostrò spedita
l'anima santa di metter la trama
in quella tela ch'io le porsi ordita, [...]

3. VALÉRY 1957, pp. 1153-1198; VALÉRY 1960, pp. 79-147.

4. ERNOUT, MEILLET 2001, s. vv. *ordior*, *ordo*.

O ancora in *Par.* 32.139-41:

Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna
qui farem punto, come buon sartore
che com'elli ha del panno fa la gonna; [...]

Nel *De vulgari eloquentia*, Dante mette a confronto il carattere composito della poesia non soltanto con l'arte della tessitura ma anche con l'arte della costruzione. Così, se – da un lato – egli designa ancora il “fare” proprio della poesia attraverso una serie di verbi che esprimono l'idea dell’“allacciare” o dell’“annodare”, quali *aviere*, «comporre» (2.1.1), *coartare*, «restringere» (2.3.1), *fasciare* (2.8.1), *ligare*, (2.3.1, 4.6, 8.9), *viere*, «annodare» (2.5.8), *intexere*; dall'altro lato, egli impiega anche il verbo *fabricare* o il bel verbo *carminare* (2.1.1), che può significare sia «cardare» (in rapporto all'arte del pettinare la lana, molto diffusa nella Firenze di quel tempo), sia *carmina facere*, «comporre poesie». In generale, sembra però che Dante preferisca la metafora della tessitura alla metafora della costruzione. Per classificare i termini più convenienti allo stile elevato, egli conia definizioni modellate, ancora una volta, sulle proprietà del filo usato nella tessitura: *vocabula pexa*, «parole pettinate», *vocabula lubrica*, «parole lisce», *vocabula yrsuta*, «parole irsute», e *vocabula reburra*, «parole ispide» (2.7.2). Una tipologia che sembra discendere, per tramite dei manuali latini, dalla retorica greca e in ispecie dal trattato *Sullo stile (Peri hermēneías)* di Demetrio (II/I sec. a.C.). Questo trattato propone infatti una classificazione dei *kalà onómata*, della «parole belle», che prevede quattro varietà: l'*onoma leîon*, la «parola liscia», l'*onoma trachý*, la «parola aspra, ispida», l'*onoma eupagés*, la «parola ben costruita», e l'*onoma onkerón*, la «parola voluminosa, grave» (*De eloc.* 176). Se le «parole lisce» e le «parole ispide» alludono, in qualche misura, alle qualità del filo, le «parole ben costruite» e le «parole voluminose» riprendono esplicitamente la metafora della costruzione, che permette di concepire i singoli vocaboli come i “mattoni” di cui si compone l'edificio del discorso⁵.

La nozione di síntesis

Non ci sorprende dunque che, nel più antico trattato sulla composizione stilistica – il *Peri synthéseōs onomátōn (De compositione verborum)* di Dionigi d'Alicarnasso – l'organizzazione del testo letterario sia concepita appunto come una costruzione. Contemporaneo di Vitruvio, Dionigi è attivo a Roma nell'ultimo scorcio del I secolo a.C. e deve la sua fama – oltre che al suo capolavoro storiografico, le

5. LOMBARDO 1999, p. 159, ad Demetr. *de eloc.* 176.

Antichità Romane (Rhōmaikè Archailogía) – a una serie di opere di critica letteraria tra cui si distingue proprio il trattato sulla *compositio verborum*. Se pensiamo al ruolo che, nel pensiero di Vitruvio, assumono nozioni ispirate dalla terminologia retorica, quali l'*ordinatio*, la *dispositio*, la *distributio*, la *symmetria*, l'*eurythmia* etc. comprendiamo súbito l'importanza dell'idea di *synthesis/compositio* ai fini dell'analogia tra l'arte del discorso e l'arte della costruzione⁶.

La *synthesis/compositio* presiedeva alla generale disposizione delle componenti di un discorso. Più precisamente, essa definiva la struttura della frase, il suono ottenuto dalle sequenze verbali e la qualità ritmico-metrica dell'espressione. Secondo la spiegazione dello stesso Dionigi: «la composizione (*synthesis*), come il nome stesso dichiara, indica quale sia la posizione (*thesis*) reciproca delle parti di un discorso, che alcuni chiamano anche elementi (*stoicheia*) del linguaggio» (6.2.1). Ma tradurre oggi il termine *synthesis* con un calco letterale quale «composizione» non sembra consigliabile, giacché in italiano il senso etimologico del «porre insieme» (*syntithénai*), più tenace nel latino *compositio*, s'avverte ormai molto sfumato. In genere, quando oggi si «compongono le parole» si pensa al nuovo valore semantico ricavabile dalla giustapposizione di due termini (per es. «portaombrelli», «capostazione», «salvacondotto» etc.). Quando invece anticamente si «componevano le parole» si pensava non soltanto agli effetti lessicali ma anche e soprattutto agli effetti musicali e ritmici prodotti da una determinata catena frastica. Di qui l'opportunità di rendere il termine greco attraverso la semplice traslitterazione, in modo da rendere più evidente il legame tra la concezione poetica e retorica e la concezione filosofica dell'arte in quanto risultato dell'atto *syntithénai*, «comporre», o del *synístasthai*, «tenere insieme» (sono appunto questi, per esempio, i verbi usati nel *Timeo* di Platone per illustrare il lavoro del *dēmiourgós* cosmico, dell'architetto dell'universo).

La *synthesis* definiva dunque l'«orchestrazione» complessiva di un discorso, tanto nei suoi aspetti sintattici quanto nei suoi aspetti musicali, e rispondeva così a un'istanza, insieme, logica ed estetica. In Dionigi, l'istanza estetica prevale sull'istanza logica. Pur accogliendo la vecchia idea (riproposta dagli stoici) del legame mimetico tra i nomi e le cose e pur assegnando, conseguentemente, funzioni fonosimboliche a certe vocali e a certe consonanti, Dionigi nega che, sul piano sintattico, possa darsi un ordine naturale delle parole (sí da preporre, per esempio, il nome al verbo). L'effetto estetico della *synthesis* non deve niente alla *mímēsis*, ma è frutto dell'*ordo artificialis* con cui lo scrittore assortisce i suoni verbali in sequenze frastiche ai fini del piacere (*hēdoné*) e della bellezza (*kállos*). Questa finalità amimetica dipende dal carattere architettonico e, insieme, musicale della *synthesis* ovvero dall'analogia

6. Per una rapida presentazione del pensiero estetico di Dionigi d'Alicarnasso e di Vitruvio, vedi LOMBARDO 2002, pp. 149-158. Una recente traduzione italiana commentata del *De compositione verborum* di Dionigi è DONADI 2013.

con quelle due arti che, proprio per il loro amimetismo, Paul Valéry riterrà le più idonee a illustrare l'ideale del *sapere poetico*. La bellezza di un testo è garantita non soltanto dai *kalá onómata*, dalla venustà dei vocaboli, ma anche dalla loro *syzygía* cioè dalla loro combinazione: questa può essere tale che anche le parole ordinarie e niente affatto ricercate, quando vengano sapientemente "aggiogate", armonicamente composte insieme, possano raggiungere la poesia⁷.

La *sýnthesis* può essere definita anche dal termine *harmonía* e può presentarsi sotto diverse forme, giacché, ricorda Dionigi, «ciascuno di noi possiede un suo proprio stile che lo caratterizza sia per l'andatura esteriore, sia per la composizione stilistica» (6.21.1). Al riguardo, egli introduce un paragone con la pittura: «Gli artisti che dipingono esseri viventi usano i medesimi colori, ma ne fanno mescolanze che non hanno nulla in comune. Del pari, in poesia o in qualunque altra forma di linguaggio, tutti ci serviamo delle stesse parole ma non le disponiamo insieme allo stesso modo» (6.21.2). Tuttavia l'impronta individuale della *sýnthesis* non impedisce di classificarne tre varietà: il tipo austero (*austērà harmonía*), caratterizzato da un periodare asciutto ed essenziale, spezzato da pause forti, alieno da soverchi compiacimenti retorici, proclive alla desuetudine e patinato d'antico; il tipo elegante (*glaphyrè harmonía*), fondato sulla profusione melodica dell'*elocutio*, su una musicalità briosa e mossa, sulla ricercatezza eufonica della frase che ci fa pensare, dice Dionigi, «a una stoffa finemente tessuta oppure al giuoco dei chiaroscuri proprio di certi dipinti» (6.23.3). E infine il tipo medio (*mésē* oppure *koinè harmonía*) che realizza un equilibrio perfetto tra i primi due tipi, proponendosi come una miscela dell'armonia austera e dell'armonia elegante.

Lo scrittore che voglia compiutamente governare l'arte della *compositio* stilistica deve essere dotato di tre competenze fondamentali: la capacità di scegliere gli elementi idonei a un aggiogamento frastico (*syzygía*) che riesca bello e piacevole; la capacità di riconoscere la giusta configurazione formale di ciascun elemento ai fini del migliore esito armonico; la capacità di modificare, ove occorra, per sottrazione, addizione o permutazione, l'assetto compositivo in rapporto alle necessità espressive. Per rendere più chiaro il senso di queste tre competenze, Dionigi ricorre alla vecchia analogia con le tecniche artigianali della costruzione (in specie con le tecniche dell'edilizia e della carpenteria navale).

L'importanza di ciascuno di questi punti apparirà più chiaramente attraverso alcuni esempi tratti da alcune tecniche artigianali (*dēmoiurgikà téchnai*) che tutti conoscono, come la costruzione degli edifici (*oikodomikè téchnē*), la costruzione delle navi (*naupēgikè téchnē*) e altri mestieri consimili. Il costruttore di case (*oikodómos*) comincia dalla ricerca dei materiali che dovranno servirgli a costruire una casa: pietre, legname, argilla e tutto il resto. A partire da qui, egli quindi compone (*syntithesin*) quella che dovrà essere la sua opera cercando la soluzione dei tre seguenti problemi:

7. Al riguardo: LOMBARDO 1988, pp. 59-80.

trave, quell'altro mattone. 2. quindi dovrà capire su quale lato e in quale maniera andranno collocati gli elementi destinati ad armonizzarsi (*ta harmozómēna*); 3. in terzo luogo dovrà capire come tagliare, limare, assestare gli elementi privi del giusto appoggio. I medesimi problemi cerca di risolvere il costruttore di navi (*naupēgós*). Le cose non vanno diversamente per chi voglia disporre insieme con arte (*eu synthésein*) le parti del linguaggio. Anzitutto egli deve chiedersi quale accostamento di nomi, di verbi e di ogni altro elemento della lingua riuscirà corretto, buono e più efficace: giacché non è vero che tutti gli accostamenti possibili delle parole colpiscono l'orecchio in maniera analoga. Poi bisogna distinguere quale forma dare al nome, al verbo e qualsivoglia altro elemento affinché la costruzione abbia maggiore grazie e riesca più appropriata al tema trattato. [...] Fatto ciò, bisogna decidere se ciascun elemento considerato – nome o verbo – esiga una modifica che lo renda più armonico (*enarmoniōteron*) e meglio assestato (*euedróteron* – 6.6.2-8).

Anche il lavoro del costruttore di case (*oikodómos*) e del costruttore di navi (*naupēgós*) procede attraverso tre operazioni: scelta dei materiali (legno, pietra, argilla) adatti alla foggia esteriore (*kataskueḗ*) della casa o dell'imbarcazione; accostamento armonico dei vari elementi; modifiche, aggiustamenti, rifiniture occorrenti alla conclusiva stabilità della struttura.

I problemi che si pongono allo scrittore sono dunque assai affini a quelli che si pongono al costruttore: entrambi devono cominciare dalla selezione degli elementi materiali (parole e pietre), per passare poi alla loro distribuzione, a seconda della loro consistenza e della loro funzione, nelle varie sezioni del sistema testuale o architettonico. Ciò che conta, nei due casi, è la composizione finale, la struttura risultante dall'arte dell'*eu syntíthesthai* ovvero dall'arte del mettere insieme, pezzo dopo pezzo, piano su piano, le parti del testo o dell'edificio. Una volta ultimata, la costruzione sarà in grado di colpire la sensibilità del fruitore, seducendone (nel caso della letteratura) l'*akoḗ*, la percezione acustica, con la melodia (*mélōs*), con il ritmo (*rhythμός*), con la varietà (*metabolḗ*) e con l'appropriatezza (*prépon*) ovvero attraverso un'artistica combinazione di suoni sillabici e di tempi metrici. E appunto questi suoni e questi tempi (variamente accordati in modo da evitare il *kóros*, la *satiētas* dell'ascoltatore e ugualmente appropriati all'*ēthos* e al *páthos* di situazioni e personaggi) comporranno il testo come una bella architettura o una bella partitura musicale e condurranno lo scrittore a un sicuro successo.

L'épos e le metafore del costruire

Come s'è detto, l'analogia fra la poesia e le tecniche della costruzione risale alle origini della letteratura greca. In Esiodo, le Muse sono dette *artiépeiai*, «capaci di adattare insieme i poemi epici» (*Th.* 29), e *phonēi homēreūsai*, «capaci, con la loro voce, di fare incontrare (i canti)» (*Th.* 39). Tanto nell'epiteto *artiépeiai*, quanto nel verbo *homērēō*, «incontrare» o anche «trovarsi insieme» è attiva la radice indoeuropea *v*ar-*, «adattare», «sistemare insieme», che ritorna, per esempio, nei termini greci *harmonía*,

«armonia», *hárma*, «carro», *ararískein*, «adattare», «congiungere», *harmóttein*, «adattare», etc.; e nei termini latini *ars*, «arte», *articulus*, «articolo», *armus* («(articolazione della) spalla o (articolazione del) braccio», *arma*, «armi difensive (che si adattano al corpo o che, appunto, si abbracciano)», etc. Una radice ie. prossima alla radice $\sqrt{*ar-}$ è la radice $\sqrt{*tek(s)-}$, riferita per solito al lavoro del carpentiere e visibile anche nelle parole *téchnē*, «arte», e *tektáinesthai*, «costruire». In Omero (*Il.* 5.59-60), s'incontra un personaggio di nome *Téktōn*, propriamente «Carpentiere», il cui patronimico è *Harmonídēs*, «figlio di *Hármōn*» (cioè figlio di «colui che mette insieme»). Ma il nome stesso di Omero (*Hómēros*) potrebbe alludere al lavoro del poeta: disceso dalle radici ie. $\sqrt{*som-}$, «insieme», e $\sqrt{*ar-}$, «adattare», «congiungere», il nome *Hómēros* potrebbe infatti significare, come ha suggerito Gregory Nagy, «colui che sistema insieme (il canto)». Nel nome *Hómēros*, la radice $\sqrt{*ar-}$, denota l'attività del poeta e quella del carpentiere: questo doppio valore semantico corrisponde perfettamente alla tradizione indoeuropea che suole paragonare – pel tramite della radice $\sqrt{*tek(s)-}$ – la musica e la poesia alla carpenteria⁸.

Fin dall'età arcaica, il "fare" proprio del poeta è definito da verbi che esprimono l'idea del «mettere in ordine» (tale è, per esempio, il verbo *kosmeîn*, «organizzare qualcosa nella forma di un *kosmos*, di un bell'ordine») oppure l'idea del «predisporre con arte» (tali sono i verbi *teúchein*, «fabbricare»; *entýnein*, «preparare acconciamente» [in latino: *instruere*]; *harmózein*, «adattare»; *daidállein*, «lavorare artisticamente» o anche «intarsiare» [in latino: *exornare*]; *ergázesthai*, «lavorare», «fabbricare»; *títhesthai*, «collocare», «disporre», etc.). Mentre la metafora del poeta-fabbro sarà attestata solo a partire dal V sec. a.C., la metafora del poeta-architetto o carpentiere (come peraltro quella del poeta-tessitore) risale addirittura alla fase indoeuropea. Alcuni dati comparativi dimostrano infatti come la radice indoeuropea $\sqrt{*tek(s)-}$, «adattare», «congiungere», tradizionalmente riferita – come s'è visto – al lavoro del carpentiere (e, in ispecie, del costruttore di carri), fosse applicata anche all'opera del poeta. Stando a una testimonianza di Pausania (II sec. d.C.), il vate preistorico Oleno «per primo fra gli antichi costruì un canto di parole» (*prôtos d'archaiôn epéōn tektánat'aidán*, Paus. 10.5.8). D'altra parte, in Omero, i poeti sono ravvicinati agli architetti e sono acquisiti alla classe dei *dēmioergoi*, cioè degli «artigiani», nel senso di «lavoratori per il popolo», detentori di una *téchnē* di pubblica utilità. Tali sono, oltre al cantore (*aidós*), l'indovino (*mántis*), il medico (*ietēr kakôn*), l'araldo (*kéryx*) e, per l'appunto, l'architetto (o, piú precisamente, l'antenato dell'architetto: il maestro d'ascia, il *tektōn doúrōn*)⁹. Tanto l'esempio di Pausania (in cui il mitico Oleno è, insieme, profeta e costruttore di canti), quanto il passo di Omero (in cui gli aedi sono affiancati agli architetti e agli indovini) ci dimostrano che la poesia,

8. CHANTRAINE 1999, s. v. *harma*; NAGY 1979, pp. 297-300.

9. Per questa problematica rinvio a DURANTE 1976 e VERDENIUS 2003.

in quanto costruzione razionale e abilità tecnica, non esclude il tratto irrazionale e sovrannaturale dell'ispirazione.

Nel V sec. a.C., Democrito – in un frammento che contiene una delle più antiche enunciazioni dell'idea della poesia come prodotto di *phýsis* e di *téchnē* – può affermare: «Omero, avendo sortito una natura divina (*phýsis theázousa*), costruì un bell'insieme di canti (*kósmos epéōn*) d'ogni genere» (fr. 68 B 21 DK: *Hómēros phýseōs lachōn theazousēs epéōn kósmōn etekténato pantoíōn*). Qui l'uso del verbo *tektáínesthai*, «costruire», fa del *kósmos epéōn* un'autentica «architettura di parole».

La nozione di kósmos

Il termine greco *kósmos* designa, nello stesso tempo, il bell'ordine dell'universo e il bell'ordine di ogni costruzione artistica che aspiri a riuscire analoga all'ordine dell'universo. Benché la definizione della poesia come *kósmos epéōn* non sia attestata prima del VI sec. a.C., l'applicazione del *kósmos* al linguaggio appartiene già all'epos eroico. In Omero, parlare *katà kósmōn*, «secondo un bell'ordine», e *katà moîran*, «secondo la parte assegnata», significa esprimersi nel rispetto di una pertinenza formale e insieme morale. Significa capire ciò che si deve dire, come lo si deve dire e quando lo si deve dire. Ecco perché il *kósmos* diventa anche un criterio per il giudizio estetico: si può affermare che un cantore esegua *kalón*, «bellamente», un canto se il suo racconto procede *katà kósmōn*, «secondo un (bell') ordine» ovvero riproponendo in una coerente struttura verbale la successione reale degli eventi (Hom. *Od.* 8.266, 489, 496). Il valore estetico del *kósmos* è anche confermato dal valore di «ornamento» che il termine può assumere per esempio in ambito retorico.

Appunto in questo ambito, i retori latini tradussero *kósmos* con *ornatus*, quasi traendo profitto dal legame etimologico che – attraverso la solita radice $\sqrt{*ar-}$, «adattare» – stringe il verbo *ornare* al termine *ordo*, *ordinis*. Questo valore di «ornamento» fa sí che il *kósmos* diventi anche sinonimo del *daídalōn*, l'«oggetto artistico», cui l'accomunano l'efficacia mimetica e l'effetto fascinatore¹⁰.

Nell'*Iliade*, il grande scudo di Achille, fabbricato da Efesto, il dio artigiano, è l'esempio di un *daídalōn* che, trasformando il *kósmos* reale in un *kósmos* artistico, genera una vera e propria *imago mundi*, un'immagine dell'universo (Hom. *Il.* 18.468-616). Ma questa *imago mundi* è visibile solo attraverso il *kósmos* della poesia omerica ovvero attraverso le tecniche verbali dell'*ékphrasis* e dell'*enárgeia*, che attivano la visualizzazione mentale del lettore. Nello scudo di Achille, lo

10. Sull'importanza delle nozioni di *kósmos* e di *harmonía* nel pensiero estetico greco: LOMBARDO 2001, pp. 11-22.



“Pittore della Fonderia”, *Efesto dona a Teti la corazza che ha forgiato per Achille*, particolare della *Kylix* a figure rosse, V secolo a.C., Berlino, Antikensammlung.

strumento dell'ornamento (ovvero il *kósmos* in quanto *daídalos*, «manufatto artistico») agisce sull'oggetto dell'ornamento (ovvero sul *kósmos* in quanto mondo destinato a essere rappresentato e plasmato dall'opera d'arte) ma diventa, a sua volta, oggetto d'ornamento (cioè oggetto del *kósmos* in quanto testo poetico che descrive l'opera d'arte e il suo contenuto). Condizione di visibilità del *kósmos*-mondo, il *kósmos*-ornamento entra così nel giuoco delle belle apparenze: e Parmenide può usare il termine *kósmos* per mettere gli uomini in guardia contro l'invasione della *dóxa*: nel suo poema, il *kósmos epéōn* diventa *apatēlós*, «ingannevole», e per l'appunto l'espressione *kósmos epéōn apatēlós*, «ingannevole universo di parole» (fr. 28 B 8 50-61 DK), serve a definire il linguaggio artificioso e dunque insidioso dell'opinione (*dóxa*) contrapposta alla verità (*alētheia*)¹¹.

Ma c'è un altro luogo omerico in cui l'ambivalenza del *kósmos* verbale e artistico riesce ancora più evidente che nel caso dello scudo di Achille. Durante il banchetto alla corte del re Alcino, Ulisse (che non ha ancora manifestato la sua vera identità ai Feaci) ha la possibilità di ascoltare due racconti dell'aedo Demodoco: la contesa tra lo stesso Ulisse e Achille a Ilio e gli amori di Ares e Afrodite. Benché la memoria dei *Troiká* (gli avvenimenti della guerra di Troia) lo abbia turbato fino alle lagrime e lo abbia indotto a coprirsi il volto con la veste, sí da celare la commozione, Ulisse tesse le lodi dell'aedo e lo invita a cantare lo stratagemma del cavallo ligneo, un altro episodio troiano di cui egli stesso è stato protagonista (*Od.* 8.487-98):

Demodoco, al di sopra di tutti i mortali io ti lodo:
 ti ha addestrato la Musa, figlia di Zeus, oppure Apollo,
 perché davvero secondo il *kósmos* (*liēn katà kosmon*) tu canti il destino degli Achei:
 quanto fecero, quanto subirono, quanto gli Achei soffrirono.
 Come se tu stesso fossi stato presente o lo avessi sentito da altri che furono lí.
 Ma suvvia, cambia argomento e canta il *kósmos* del cavallo
 di legno, che Epeo fabbricò con Atena:
 l'inganno (*dólos*) che un giorno Ulisse condusse sull'acropoli,
 avendolo riempito dei guerrieri che distrussero Ilio.
 E se anche queste cose come si deve (*katà moiran*) racconterai,
 io certamente dirò a tutti gli uomini
 che un dio propizio ti ha concesso il canto divino.

Associato al linguaggio e all'arte, all'ordine e alla bellezza, alla verità e all'illusione, il termine *kósmos* ha una polivalenza che nessun termine moderno può restituire: di qui la decisione di mantenerlo anche nella traduzione italiana di questo passo omerico. Nello spazio di quattro versi (489-492) il termine

11. Sull'antica la nozione di *enárgeia*: ZANKER 1981.



Francesco Hayez, *Ulisse commosso dal canto di Demodoco*, 1813-15, olio su tela, cm 380 x 580, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

kósmos ricorre due volte ed è evocato indirettamente una terza volta (v. 497) al termine dell'elogio, attraverso la formula *katà moíran*, pressoché equivalente, come sappiamo, alla formula *katà kósmon*. Una prima volta, il *kósmos* è riferito soprattutto allo stile dell'aedo. Quando afferma che Demodoco ha cantato *liēn katà kósmon*, «troppo secondo il *kósmos*», Ulisse ci indica, nello stesso tempo: 1. l'ordine formale del canto (cioè la sua *morphé*, la sua forma estetica); 2. l'ordine oggettivo delle cose e degli avvenimenti che il canto deve rappresentare con la verosimiglianza di una testimonianza oculare; e infine: 3. l'ordine delle circostanze sociali e morali cui il canto deve adattarsi. Preposto alla formula *katà kósmon*, l'avverbio *liēn*, «troppo», sottolinea la forza immaginifica del racconto, l'*enárgeia* di un discorso capace di trasformare, come avrebbe poi detto Longino, l'*akoé* in *ópsis*, l'«ascolto» in «visione». Promotore della nozione di *eidōlopoiía* – nel senso di un'arte verbale capace di produrre, *poieîn*, immagini (mentali), *eidōla* – Longino vedrà in Omero uno straordinario *eikonográphos*, un eccellente «dipintore d'immagini» (*Auct. de subl.* 10.6) Qualche interprete moderno ha suggerito che l'avv. *liēn*, «troppo», potrebbe dissimulare un rimprovero di Ulisse all'aedo: quasi che egli voglia indirettamente criticare il cantore per avere rievocato un episodio dei *Troiká* con un'arte troppo (*liēn*) realistica e toccante epperò non del tutto appropriata alle condizioni psicologiche di quegli uditori che siano eventualmente coinvolti nei fatti evocati – ciò che, nella fattispecie di Ulisse, espone l'eroe al rischio di tradire la sua identità. In effetti, l'espressione *liēn katà kosmon* ci conferma che, nell'*Odissea*, s'impone un nuovo ideale poetico: l'ideale della testimonianza oculare (*Augenzeugenwissen*) ovvero di una fedeltà autoptica che, proprio perché fa coincidere la bellezza di una narrazione con la sua efficacia realistica, sembra già prelibare lo spirito della storiografia ionica¹².

Se dunque, nella sua prima occorrenza, il *kósmos* (v. 489) si spiega con i suoi valori linguistici (potendo indicare, nello stesso tempo, il buon esito formale, mimetico e pragmatico dello stile), nella seconda occorrenza (v. 492), la polivalenza del termine s'arricchisce di altri significati, afferenti soprattutto all'assetto "architettonico" del *kósmos* in quanto oggetto artistico. Già gli antichi esegeti avevano notato che, nell'espressione *híppou kósmos douratéou* («il *kósmos* del cavallo di legno»), il termine *kósmos* poteva essere interpretato in tre direzioni: 1. quella della *kataskueé* (cioè dell'«allestimento costruttivo» del cavallo ligneo), 2. quella della *oikonomía* (cioè del «progetto 'architettonico'» del cavallo), 3. quella della *hypóthesis* (cioè del «tema letterario»: in questo caso, lo *híppos douráteos*, il «cavallo di legno», sarebbe, per così dire, il "titolo" del *kósmos epéōn*, della «composizione poetica», che l'aedo deve cantare). A me pare che questi tre sensi non si escludano reciprocamente ma cospirino anzi a rafforzare l'ambiguità del testo, spiegandosi l'uno con l'altro. Se, come abbiamo visto, il *kósmos*

12. Per il senso dell'espressione *liēn katà kosmon*: WALSH 1984. Per l'ideale dell'*Augenzeugenwissen*: KANNICHT 1996.

è sinonimo del *daídalon*, sembra possibile che il poeta abbia voluto illustrarci la funzione di un *kósmos* verbale (il tema del cavallo) attraverso la funzione di un *kósmos* artigianale (la costruzione del cavallo). Il *kósmos* del cavallo di legno presenta infatti tutte le proprietà illusionistiche del *daídalon*: è subito designato come un *dólos*, un «inganno» e, qualche verso dopo, quando Demodoco ne evoca le conseguenze così funeste per Troia, è definito come un *ágalma thelktérion*, un «simulacro fascinatorio» che provoca lo stupore e l'incertezza dei Troiani. Collegato al verbo *agállēsthai*, «esultare», «vantarsi», il termine *ágalma* indica propriamente la «statua offerta a un dio», ma – anche in questo caso – è molto difficile radunare in un solo termine moderno tutte le sfumature semantiche del termine greco. Come spiega Françoise Frontisi-Ducroux, nel suo celebre libro sulla mitologia dell'artigiano nella Grecia antica, si tratta «d'une forme d'éclat qui est parure et exultation, objet précieux et atmosphère de fête, offrande à un dieu, occasion de réjouissance pour ce dieu et, par la suite, image divine»¹³. Nell'espressione *ágalma thelktérion*, l'alone magico dell'immagine divina è segnalato dall'aggettivo *thelktérios*, «ammaliante»: applicato per solito agli effetti del canto aedico (*Od.* 1.337), quest'aggettivo viene a rafforzare l'affinità tra il lavoro del poeta e il lavoro dell'artigiano. D'altro lato, l'*ágalma* del cavallo di legno presuppone che il suo costruttore, Epèo, sia un *téktōn doúrōn*, un «maestro d'ascia», un artigiano che, secondo la classificazione omerica dei *dēmioergoi* (*Od.* 17.380-90), esercita un mestiere prossimo a quello dell'aedo. *Dólos* con le parvenze di un *ágalma*, architettura lignea che, con la perfezione della sua forma artistica, dissimula un'insidia esiziale, lo *híppos douráteos* finisce per configurarsi come un *kósmos apatēlós*, la formula che Parmenide applica a ogni *kósmos* poetico radicato nella *doxa*, nell'apparenza. Il canto di Demodoco è dunque un *kósmos apatēlós* che descrive un *kósmos apatēlós*.

Ma l'illusionismo di questo canto non dipende soltanto dal suo incanto stilistico. Invitando l'aedo a cantare l'episodio del cavallo di legno, l'inventore del *dólos* fatale a Troia escogita un altro *dólos* parallelo: il *dólos* di un canto che parla di Ulisse davanti ad ascoltatori ignari di essere assisi accanto a Ulisse, perché – fino al quel momento – il naufrago non ha ancora rivelato il suo nome ai Feaci. L'eroe altra volta nascosto nel ventre del cavallo di legno si nasconde ora ai suoi ospiti, in modo che il racconto dell'aedo e la situazione in cui viene eseguito si rivelino, a loro volta, come un *kósmos* verbale e pragmatico non meno *apatēlós* del *kósmos* artigianale del cavallo. Non a caso, questo abile giuoco d'illusioni e d'inganni è stato progettato dall'eroe che Omero definisce *dolómētis*, «uomo dall'intelligenza ingannevole». L'invito a cantare l'episodio decisivo dei *Troiká* dissimula infatti una sorta di sfida di Ulisse al cantore di cui egli sta per giudicare l'esibizione sulla base di una triplice autorità:

13. FRONTISI-DUCROUX 2000, p. 72.

1. quella del testimone che, avendo preso parte alla guerra di Troia, può confermare l'attendibilità del racconto. 2. quella del carpentiere che, avendo costruito la sua zattera e, ancora prima, il suo letto nuziale, può verificare con una certa competenza l'analogia tra la costruzione del canto e la costruzione dell'oggetto artigianale; 3. quella del narratore che, di lì a poco, dopo essersi rivelato ai Feaci prenderà il posto di Demodoco per intrattenere il pubblico con il racconto delle sue personali avventure.

E tuttavia l'eroe *dolómētis* non ha saputo prevedere l'emozione che il canto dell'aedo gli avrebbe provocato. Ascoltando rievocare l'impresa del cavallo di Troia, Ulisse non può trattenere le lagrime: e Omero ne paragona il turbamento al dolore di una sposa davanti al corpo del marito, caduto per difendere la patria (*Od.* 8.521-31):

Queste cose cantava l'illustre aedo. Ma Ulisse
si struggeva: e il pianto dalle palpebre gli rigava il volto.
Piange così una donna gettandosi intorno al proprio sposo
che è caduto davanti alla sua città e al suo popolo
mentre cercava di allontanare dalla patria e dai figli il giorno fatale.
Ed ella, vedendolo morente e ansante,
lo abbraccia e geme acutamente, mentre da dietro
i nemici, colpendola con le lance alle spalle e alla schiena,
la trascinano al servaggio, perché sopporti pene e sofferenze.
Per lo strazio compassionevole le guance le si consumano.
Non diversamente, Ulisse lasciava scendere dal ciglio un miserando pianto.

Se è vero che questo celebre paragone contiene un'allusione all'infausto destino delle donne di Ilio, il canto di Demodoco diventa un'occasione per mostrare il senso d'umana pietà proprio dei poemi omerici. Giacché il canto che racconta l'avventura del cavallo di legno suscita in Ulisse – progettista del fatale *dólos* – uno strazio non analogo a quello che il cavallo di legno, in quanto macchina da guerra, aveva provocato alle donne Troiane.

Mostrando che la sofferenza mette sullo stesso piano vincitori e vinti, Omero rende omaggio alla dignità umana dei nemici caduti e delle loro spose ridotte alla schiavitù.

Gli effetti fascinatorî della costruzione poetica

L'emozione di Ulisse è certamente un effetto dell'*enárgeia* (ovvero della *subiectio sub oculos*) che Demodoco sa creare raccontando gli eventi come se vi avesse preso parte o come se li avesse appresi da qualcuno che vi abbia preso parte. La dimensione del "come se" implica però che il poeta controlli

anche le tecniche della verosimiglianza e pone il problema dell'attendibilità della conoscenza mimetica. Avendo partecipato all'impresa troiana, Ulisse può attestare che Demodoco è un cantore fededeigno. Ma ove ai fruitori non sia dato di verificarne la corrispondenza al vero, un prodotto mimetico trae efficacia fascinatória da quella che, in termini aristotelici, si definisce la sua *apergasía*, cioè la sua «lavorazione» in quanto *kósmos* capace di rispecchiare, con i fatti reali, anche i fatti possibili (Aristot. *Poet.* 4.2, 1448b): e dunque in quanto *kósmos* capace di mentire.

Pindaro, per esempio, ci mostra che la *sophía* "architetonica" dei poeti, il loro sapere non ignaro dei segreti dei *daídala* permette di conciliare la ricerca della verità con il potere fascinatório del canto. Dopo avere definito i poeti *téktōnes*, «costruttori» (*Pyth.* 3.113), egli comincia a costruire l'edificio dei suoi versi (fr. 194.2-3 Maehler):

Abbiamo lavorato a gettare auree fondamenta per i canti sacri.
Suvvia: costruiamo (*teichízomen*) ora un ordine
vocale di canti intarsiati di mille colori (*poikílos kósmos audáeis logōn*).

In un altro passo, Pindaro paragona l'esordio del suo canto alla maestosa facciata di un tempio (*Ol.* 6.1-4):

Nell'innalzare le colonne d'oro
del portico ben costruito (*euteicheî prothýrōi*) della stanza nuziale,
edificheremo una sorta di fulgido tempio,
perché all'inizio dell'opera va posta una facciata lungisplendente.

Addentrarsi nell'edificio del canto significa però esporsi al rischio di scambiare la verità delle cose con la verità dei versi che le spongono. Forse, piangendo davanti all'aedo, Ulisse non era commosso dall'evocazione del suo passato meno di quanto fosse ammaliato dalla bellezza del canto: se è vero che, come insinua Pindaro (*Nem.* 7.11-24), «la fama | di Ulisse è diventata piú grande | della sua sofferenza per il dolce verso di Omero, | perché nelle sue invenzioni (*pseúdesi*), e nella sua alata destrezza | c'è un che di maestoso: l'arte (*sophía*) | inganna (*kléptei*) trascinando con le parole». In Pindaro, questo potere di seduzione è confermato dall'analogia tra la poesia e il *daídalon*, l'«oggetto artistico», e dall'illusione che se ne genera (*Ol.* 1.28-34):

Molte, certo, le cose meravigliose e in qualche modo anche la diceria
degli uomini, i racconti intarsiati
di iridate finzioni (*mýthoi dedaidalménoi | pseúdesi poikílois*)
ben oltre il discorso
vero, traggono in inganno (*exapatōnti*).
La Grazia, però, che tutte le cose dolci appresta ai mortali,

aggiungendovi dignità (*timá*), anche l'incredibile (*ápiston*) procura che sia spesso credibile (*pistón*); ma i giorni futuri sono i testimoni piú saggi.

Questi versi esibiscono l'intero vocabolario dell'illusionismo poetico: il verbo *daidállein*, «costruire artisticamente», il verbo *exapatân*, «ingannare», il sostantivo *pseûdos*, «menzogna», gli aggettivi *pistós*, «credibile», e *ápistos*, «incredibile», cospirano ancora una volta a collegare l'illusionismo e la forza psicagogica della poesia alla composizione artistica, all'assetto costruttivo: i *mýthoi dedaidalménoi pseúdesi poikílois* di Pindaro (cioè, piú letteralmente: i «racconti intarsiati delle menzogne piú diverse») non sono che una variante sinonimica del *kósmos epéōn apatēlós* di Parmenide e ci ripropongono il parallelo omerico tra gli effetti del linguaggio e gli effetti della costruzione.

L'illusione come categoria estetica

Pindaro ci conferma dunque che la poesia, in quanto *technē* consapevole dei suoi effetti fascinatorî, può trarre in inganno i suoi uditori. In Gorgia l'*apátē*, l'«illusione», diventa una categoria estetica. Come non dobbiamo condannare Elena se il suo animo soggiacque all'inganno (*apátē*) del *lógos*, signore assoluto (*dynástēs mégas*) delle passioni umane, cosí non dobbiamo sorprenderci se, in teatro, gli spettatori provano emozioni non diverse da quelle provate da Ulisse davanti ai racconti dell'aedo o da quelle che poi Aristotele riferirà all'esperienza della *kátharsis*. Sentiamo Gorgia:

In coloro che ascoltano la poesia sopraggiungono un brivido pieno di paura (*phrikē periphobos*), una compassione piena di lacrime (*éleos polydakrys*) e un rimpianto struggente (*póthos philopenthēs*): per effetto del linguaggio, davanti alle vicende fortunate o sfortunate degli altri, l'anima soffre una sofferenza tutta particolare (fr. 82 B 11.8-14 DK).

In un altro frammento che sembra precorrere la formula moderna (suggerita da Samuel T. Coleridge) della *suspension of disbelief*¹⁴, Gorgia non esita a dichiarare che, a teatro, «chi illude opera piú correttamente di chi non illude e chi si lascia illudere è piú saggio di chi non si lascia illudere» (fr. 82 B 23 DK = Plut. *de gloria Ath.* 5, 348c). Lo spettatore piú avvertito (*sophōteros*) è dunque quello che, accettando la superiore qualità artistica della finzione, entra in sintonia con la *apátē* propostagli dal drammaturgo e s'immerge volentieri nell'illusione tragica – nel senso che “sta al giuoco” (entra nel *ludus*, si “in-lude”) della rappresentazione scenica attingendone una piú compiuta fruizione. Questa

14. La formula si legge nella *Biographia Literaria*, cap. XIV. Se ne legga la traduzione italiana in COLERIDGE 2006.

illusione tragica è l'effetto di un'arte compositiva ispirata da una Musa "artigiana" o, piuttosto, da quella Musa che Sofocle chiamava *tektónarchos*: la Musa che presiede alla costruzione di un testo in qualità di «capomastro» (Soph. fr. 162 Nauck²). Non ci sfugga che il termine *tektónarchos* consta degli stessi elementi del termine *architékton*. E cioè: *arché*, «comando» o anche «principio», e *téktōn*, «costruttore». Annoverato tra i Sofisti che Platone (*Phaedr.* 266e) chiamerà *logodaídaloi*, «artisti (ovvero architetti) della parola», Gorgia sa bene che l'*apátē*, l'«inganno», di un testo dipende dalla sua confezione artistica e soprattutto dalla sua capacità di coinvolgere l'occhio della vista mentale così come un *daídalon* saprebbe coinvolgere l'occhio della vista fisica. E quando paragona la forza persuasiva delle parole alla forza persuasiva della vista e dell'immaginazione, egli sembra confermare l'antica tradizione che ne faceva un discepolo di Empedocle.

Anche Empedocle conosce infatti – al pari di Parmenide – lo *stólos epéōn apatēlós*, l'«allestimento ingannevole delle parole» (31 B 23 DK – una formula prossima al parmenideo *kósmos epéōn apatēlós*) e s'impegna a distinguere la voce della verità dalla voce dell'opinione. In un passo molto bello, egli paragona l'*apátē*, l'«illusione», delle cose visibili agli effetti dell'arte figurativa e, più precisamente, della pittura (64 B 23 DK):

Come quando i pittori variano i colori sui quadri
uomini esperti dell'arte (*téchnē*), grazie alla loro intelligenza (*mētis*)
e prendono con le mani le tinte multicolori
e le mescolano in armonia (*en harmoniēi*), dove più dove meno
e ne foggiano figure (*eídea*) simili a tutto:
e costruiscono alberi, uomini, donne,
e gli animali e gli uccelli e i pesci che l'acqua nutre
e le divinità longeve, le più alte nel rango:
allo stesso modo non governi il tuo cuore l'illusione (*apatē*) che stia altrove
la fonte delle cose mortali, risplendenti ora innumerevoli,
ma sappi tutto questo limpidamente, avendo udito il mio racconto intorno alla dea.

L'*apátē* prodotta dalla pittura deriva dalla *mētis*, l'«intelligenza astuta», e dalla *téchnē*, l'«arte», che compongono i colori e le figure nell'*harmonía* (un sinonimo del *kósmos*) di un *daídalon* pittorico. Ma questa *mētis* e questa *téchnē* non sono diverse da quelle che avevano permesso a Ulisse di progettare il *kósmos* del cavallo ligneo e che permettono agli oratori di progettare il loro *kosmos* verbale – purché siano capaci di padroneggiare le strategie formali della *Kunstprosa*, la «prosa d'arte», di cui il *logodaídalos* Gorgia è l'istitutore¹⁵.

15. Una rapida sintesi del pensiero estetico di Gorgia si trova in LOMBARDO 2002, pp. 31-33.

Un esempio oraziano

La convinzione che un testo concepito come un costrutto architettonico possa rafforzare la sua efficacia emotiva ritorna anche nelle teorie dello stile elevato. Abbiamo già ricordato che Pindaro, modello insuperabile di poeta sublime, paragonava i suoi canti agli edificî piú fastosi.

Possiamo qui aggiungere Eschilo che, nelle *Rane* (1004-05), Aristofane definisce «il primo tra i Greci che edificò nobili vocaboli alti come torri (*pyrgósas rhémata semná*) | e diede un bell'ornamento (*kosmésas*) al linguaggio tragico». Qui l'idea l'idea di un *kósmos* poetico è associata alla ricerca di una *semnótēs*, di una «nobiltà» espressiva, ottenuta da un'arte capace di *pyrgoûn* le parole, cioè di farle «torreggiare» costruendo un testo che per il suo slancio stilistico, sembra svettare al cielo come una torre¹⁶. Orazio rievoca questa immagine (come peraltro le belle immagini pindariche) nella celebre ode sulla gloria poetica (*carm.* 3.30), in cui egli paragona la sua opera a un monumento *aere perennius*, «piú duraturo del bronzo». Si tratta dell'unico testo in cui Orazio ricorre all'analogia con l'architettura: forse perché – come ha suggerito qualche interprete – per lui la poesia è talmente incomparabile da non poter essere descritta con i termini delle altre arti: perciò, se Pindaro ricorre molto spesso al parallelo con l'architettura, Orazio se ne serve solo una volta, per illustrare la propria idea di immortalità.

Certo che la sua opera potrà sfidare il tempo, egli proclama: *non omnis moriar* («non morirò del tutto») e chiede l'alloro delfico a una Musa fiera di avere ispirato un “monumento” poetico piú longevo delle architetture faraoniche e piú forte della furia degli elementi:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis

annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium

scandet cum tacita virgine Pontifex.
Dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens

*Ho innalzato un monumento piú duraturo del bronzo,
piú alto della regale mole delle Piramidi:
che né la pioggia edace, né l'Aquilone disfrenato
potranno distruggere, né l'innumerevole*

*susseguirsi degli anni, né la fuga delle epoche.
Non morirò del tutto e una grande parte di me stesso
eviterà Libitina. Continuerò a crescere,
ringiovanito dalla lode dei posteri, finché il Pontefice*

*salirà al Campidoglio con la Vergine silenziosa.
Là dove echeggia violento l'Aufido e dove
Dauno povero d'acque regnò su popoli
agresti, si dirà che io, da umile divenuto potente*

16. Al riguardo: WEHRLI 1946.

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

per primo ho adattato la poesia eolica
ai metri italici. Assumi l'orgoglio
conquistato con i tuoi meriti e benevola,
o Melpomene, cingi la mia chioma di lauro delfico.

Quest'ode potrebbe essere considerata come un compendio della problematica estetica del sublime. Ecco le piramidi – ovvero il sublime come effetto della grandezza monumentale. Ecco il furore dei venti – ovvero il sublime come effetto della potenza naturale. Ecco il desiderio di gloria – ovvero il sublime come sentimento dell'immortalità letteraria. Ecco l'*humilitas* avvicinata alla *potentia* – ovvero il sublime come sincretismo stilistico e capovolgimento dei registri espressivi. Ecco la trasposizione della lirica eolica nella poesia romana – ovvero il sublime come imitazione dei modelli greci e istituzione del classicismo. Sono i temi che impegnano i critici letterari nella Roma del I sec. a. C.: lo stesso Orazio (nell'*Ars poetica*), ma anche Dionigi d'Alicarnasso e soprattutto Longino¹⁷.

Nel trattato *Sul sublime*, Longino include la *synthesis*, la «composizione», tra le fonti della *hypsēgoria*, del «linguaggio sublime», e ne fa la modalità più idonea a realizzare, con un effetto di *epoikodómesis*, di «sopraelevazione», la *metousía*, una «compartecipazione» che solleva gli ascoltatori alla medesima altezza dei poeti e degli oratori (*Auct. de subl.* 39.3). Anche noi possiamo provare questo speciale effetto di *metousía* se rileggiamo i versi che Orazio dedica all'ascesa del corteo sacro al Campidoglio: *dum Capitolium | scandet cum tacita virgine Pontifex*. Eduard Fraenkel, uno dei più autorevoli commentatori di Orazio, ha osservato che, davanti a questi versi, abbiamo l'impressione di contemplare la Vestale e il Pontefice che salgono, taciti e severi, la scalinata, dolce e grandiosa, che oggi ci conduce agevolmente da Piazza Aracoeli a Piazza del Campidoglio (la *cordinata* eseguita da Giacomo della Porta su progetto di Michelangelo). Ma, al tempo d'Orazio e della Vestale, non c'era alcuna scala che facilitasse la salita. La Vergine doveva procedere sulle pietre poligonali e irregolari del *clivus Capitolinus*, il «colle del Campidoglio»: una salita ripida, che congiungeva il lato occidentale del Foro romano al tempio di Giove¹⁸. E tuttavia l'immagine della Vestale che ascende al Campidoglio mantiene ancora tutta la sua solennità. Coinvolti dall'atmosfera sacra dei versi di Orazio, noi vi immettiamo la maestà del Campidoglio michelangiolesco, di modo che, per effetto della nostra *metousía*, un testo antico venga quasi a commentare un monumento moderno. Orazio si era sottovalutato: la sua gloria è vissuta assai più della Vestale e del Pontefice.

17. Per l'antica problematica del sublime, mi permetto di rinviare a LOMBARDO 2007.

18. FRAENKEL 1993, pp. 415-16.

Sí che dal fatto il dir non sia diverso

È anche vero d'altronde che, in certi contesti culturali, come per esempio nella cultura alessandrina, l'idea monumentale della poesia non era sempre condivisa. Perciò Teocrito volge al grottesco l'immagine del palazzo sontuoso e condanna i paladini del grande poema continuo che, in goffa competizione con Omero (l'aedo di Chio), non fanno che crocidare come uccellacci, mentre cercano di innalzare il loro mostruoso "grattacielo" poetico (Theocr. 7.45-48):

Non sopporto l'architetto (*téktōn*) che tenti di innalzare
una dimora svettante come l'Oromedonte,
né lo sforzo inconcludente delle cornacchie delle Muse,
quando crocidano di fronte all'aedo di Chio.

Si potrebbero evocare altre testimonianze sull'antico uso delle metafore architettoniche. Bisognerebbe, per esempio, ricordare ancora la figura del *demiourgós* che, nel *Timeo* di Platone, progetta – nelle vesti di un vero e proprio architetto cosmico – l'edificio del mondo. Bisognerebbe ricordare anche l'importanza che Aristotele attribuisce all'idea di composizione (*synthesis* o *sýstasis*) nell'allestimento del testo poetico. Ma è il momento di concludere e vorrei dire ancora qualcosa su Dante, da cui questo scritto ha preso le mosse¹⁹.

Disceso fino all'ultimo cerchio dell'abisso infernale, Dante rimpiange di essere sprovvisto di un linguaggio adatto a descrivere il punto piú profondo dell'universo e chiede dunque alle Muse quel medesimo soccorso che un tempo le dèe avevano prestato ad Anfione per costruire i bastioni di Tebe. Ispirata appunto dalle Muse, la lira di Anfione incantò le pietre e le indusse a cingere da sole la città (*Inf.* 32.10-12):

Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sí che dal fatto il dir non sia diverso.

La consecutiva *sí che dal fatto il dir non sia diverso* sembra smentire il rapporto, stabilito dalla poetica antica, tra l'idea di costruzione e l'effetto d'illusione: Dante aspira qui unicamente a costruire una poesia fedele al terribile spettacolo dell'abisso del mondo. Ma se si pensa che il *factum* (il *fatto*) non è che il participio passato del verbo *facere*, «fabbricare» (equivalente del greco *poieîn*),

19. Per il ruolo della composizione nel pensiero di Platone e di Aristotele vedi i capitoli dedicati a questi autori in LOMBARDO 2002.



Francesco Franceschi, *L'architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentiluomo e Academico fiorentino*, libro VI, 7, Venezia, 1565, p. 177.

il bisogno di non allontanare il *detto* dal *fatto* può dissimulare un paragone tra il *dire* di Dante e il *fatto* (nel senso di «fabbricato») di Anfione. Infatti, il mito che qui Dante evoca per illustrare la sua esigenza di verità non è che un giuoco d'illusioni: le pietre vanno magicamente a collocarsi nella forma di un baluardo. Le cose non vanno diversamente per le parole di Dante: al suono dell'endecasillabo, esse vanno a collocarsi nella forma di quel *legame musaico* (come Dante stesso lo definisce e nel *Convivio*, 1.7.14) che ne costruisce l'assetto entro un rapporto musicale, ritmico e metrico. È il medesimo rapporto che si ritrova nelle antiche definizioni della *synthesis onomatōn*.

Ma il verso *si che dal fatto il dir non sia diverso* nasconde forse un senso ancora più profondo. Assimilare il *dire* al *fare* significa anche riscoprire il *poieîn* proprio della poesia (o meglio: della *poiēsis*). Ci sono momenti speciali in cui la poesia deve ritrovare la sua identità originaria in quanto *facere*, esperienza della fabbricazione verbale: tale è il momento che Dante ha vissuto al fondo dell'inferno. Ma il triste spettacolo che egli ha visto è una finzione costruita dalla sua immaginazione. È un *fatto* che esiste solamente nel *detto* e per mezzo del *detto* – o che piuttosto coincide con il *detto* stesso. Il verso *si che dal fatto il dir non sia diverso* ci dimostra pertanto che, da una parte, neanche Dante ha potuto evitare l'effetto d'illusione; e, dall'altra parte, ci conferma che la poesia è sempre un *dire* che – come voleva Valéry – si trasforma in un *fare*, è una parola che diventa costruzione e architettura. Nel caso di Dante, il *detto* non sembra mai differente dal *fatto* perché Dante è l'architetto insuperato della poesia italiana, il suo *miglior fabro*.

Bibliografia

- CHANTRAINE 1999 - P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Klincksieck, Paris 1999².
- COLERIDGE 2006 - S.T. COLERIDGE, *Opere in prosa*, a cura di F. CICERO, Bompiani, Milano 2006, pp. 446-909.
- DONADI 2013 - Dionigi di Alicarnasso, *La composizione stilistica*, introduzione e traduzione di F. DONADI, commento di A. MARCHIONI, EUT, Trieste 2013.
- DURANTE 1976 - M. DURANTE, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. II. Risultanze della comparazione indoeuropea*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1976.
- ELIOT 1961 - T.S. ELIOT, *Poesie*, a cura di R. SANESI, Bompiani, Milano 1961
- ERNOUT, MEILLET 2001 - A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*, Klincksieck, Paris 2001⁴.
- FRAENKEL 1993 - E. FRAENKEL, *Orazio*, a cura di S. LILLA, Premessa di S. MARIOTTI, Salerno ed., Roma 1993.
- FRONTISI-DUCROUX 2000 - F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'Artisan en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris 2000.
- KANNICHT 1996 - R. KANNICHT, "Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung". *Zwei Vorlesungen über Grundzüge der griechischen Literaturauffassung*, in Id., *Paradeigmata. Aufsätze zur griechische Poesie*, hresg. von L. Käppel und E. A. Schmidt, Winter, Heidelberg 1996, pp. 183-223.
- LOMBARDO 1988 - G. LOMBARDO, *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Modena 1988.
- LOMBARDO 1999 - Demetrio, *Lo stile*, a cura di G. LOMBARDO, Aesthetica ed., Palermo 1999.
- LOMBARDO 2002 - G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002.
- LOMBARDO 2007 - Pseudo Longino, *Il sublime*, a cura di G. LOMBARDO, Aesthetica ed., Palermo 2007³.
- NAGY 1979 - G. NAGY, *The Best of the Achaens*, John Hopkins UP, Baltimore 1979.
- POUND 1970 - E. POUND, *Opere scelte*, a cura di M. DE RACHELWILTZ, introduzione di A. TAGLIAFERRI, Mondadori, Milano 1970.
- VALÉRY 1957 - P. VALÉRY, *Œuvres*, éd. établie et annotée par J. Hytier, vol. I, Gallimard, Paris 1957.
- VALÉRY 1960 - P. VALÉRY, *Œuvres*, éd. établie et annotée par J. Hytier, vol. II, Gallimard, Paris 1960.
- VERDENIUS 2003 - W.J. VERDENIUS, *I principî della critica letteraria greca*, a cura di G. LOMBARDO, Mucchi ed., Modena 2003.
- WALSH 1984 - G.B. WALSH, *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1984.
- WEHRLI 1946 - F. WEHRLI, *Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike*, in O. GIGON, (Hrsg.), *Phyllobolia für P. von der Mühl*, Schwabe, Basel 1946, pp. 9-34.
- ZANKER 1981 - G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, "Rheinisches Museum", 124, (1981), pp. 297-311.



Giovanni Niccolò Servandoni: la sua prima formazione tra Firenze, Roma e Londra

Francesco Guidoboni
fg.archi@yahoo.it

Questo saggio, tratto da una tesi di dottorato in co-tutela tra la «Sapienza» Università di Roma e l'Université de Paris I «Panthéon- Sorbonne», intende far luce sul periodo della prima formazione, tra Firenze, Roma e Londra, di Giovanni Niccolò Servandoni, architetto, pittore e decoratore, finora noto soprattutto come scenografo dell'Opéra e autore della facciata della chiesa di Saint-Sulpice a Parigi. Nato il 2 maggio 1695 a Firenze, durante il corso della sua vita, Servandoni ebbe l'opportunità di viaggiare in tutta Europa, dove lavorò presso le principali corti, da Londra a Parigi, da Lisbona a Bruxelles, fino a Vienna, Dresda e Stoccarda. Alcuni documenti d'archivio, individuati nel corso della ricerca, hanno portato a scoperte importanti, come la sua presenza a Roma tra il 1719 e il 1720, ospite del principe Vaini, uomo «entièrement attaché à la France» ben introdotto nel mondo teatrale. Ciò ha permesso di formulare nuove ipotesi sulla sua vita e i suoi contatti nella città pontificia, compresi quelli con l'ambiente culturale britannico che lo avrebbero condotto a Londra, dove avrebbe maturato uno stile personale frutto dell'interazione tra la tradizione architettonica fiorentina e romana, le opere degli architetti inglesi Wren, Vanbrugh e Hawksmoor e soprattutto le tendenze neopalladiane coltivate nel circolo londinese di Lord Burlington. Uno stile finora interpretato genericamente come una anticipazione del «goût à la grecque» di stampo francese, ma che invece va collocato nel più vasto contesto architettonico internazionale che Servandoni ebbe modo di frequentare già prima del suo arrivo a Parigi nel 1724.

Giovanni Niccolò Servandoni: sa première formation entre Florence, Rome et Londres

Francesco Guidoboni

Dès les années 1730, de nombreux *connoisseurs* mentionnaient fréquemment le nom de Servandoni. Par la suite, les historiens de l'art et de l'architecture, se sont penchés sur son cas, sans toutefois approfondir la véritable histoire de la vie de cet architecte, pourtant demeuré, pendant deux siècles et demi, l'une des figures les plus emblématiques et mystérieuses du XVIII^e siècle¹.

Mais que sait-on réellement à son propos? Avant tout que Giovanni Niccolò Servandoni, ou plutôt Jean-Nicolas, comme il se fit appeler à son arrivée en France – architecte, peintre, scénographe et chef décorateur – est resté célèbre depuis 1732 pour avoir projeté la façade de l'église parisienne de Saint-Sulpice, pour avoir réalisé plus de soixante ensembles de décors pour l'Opéra ainsi que pour la Salle des Machines des Tuileries et pour les grandes installations éphémères réalisées à l'occasion des plus belles fêtes de la cour de France, et même pour les souverains de toute l'Europe.

Cette contribution, s'inscrit dans le cadre d'une étude plus vaste en vue de la publication d'un travail monographique entièrement consacré à l'architecte Servandoni (Florence, 1695

Cette étude est tirée d'une thèse doctorale, soutenue en juillet 2014. Voir GUIDOBONI 2014. Pour l'œuvre de Jean-Nicolas Servandoni comme décorateur et scénographe on renvoie à l'étude de M. Jérôme de la Gorce, à paraître.

1. Pour une bibliographie complète sur la vie et l'œuvre de Giovanni Niccolò Servandoni voir GALLET 1995, pp. 439-448 . Voir aussi HORNSBY 1989.

- Paris, 1766) et vise à mettre en évidence les aspects les moins connus de sa vie, en particulier la période de sa première formation, liée à sa naissance italienne et à son séjour Outre-Manche, avant d'arriver à Paris en 1724.

Quand on a entrepris cette étude en 2009, la principale problématique à envisager fut d'établir la plausibilité des principales références bibliographiques existantes, concernant la figure de Giovanni Niccolò Servandoni. Plusieurs publications plus ou moins récentes, en effet, mentionnaient la vie de notre artiste, sans toutefois préciser les sources d'où étaient tirées les notices biographiques.

De même, l'évolution de sa carrière, les étapes de ses voyages à travers l'Europe et les attributions des ouvrages n'étaient pas vérifiées avec exactitude.

La complexité et la versatilité de la figure de Servandoni, sa vocation pluridisciplinaire, et les difficultés objectives de suivre ses pérégrinations, ont constitué les principaux obstacles à tous ceux qui ont entamé une étude à ce sujet. Aucune recherche conduite jusqu'à aujourd'hui s'est concrétisée par une publication monographique dédiée à la vie et l'œuvre de l'architecte. Pourtant quelques articles, parus dans des revues spécialisées, ont été consacrés au chantier de Saint-Sulpice ou à la carrière de Servandoni comme décorateur derrière les coulisses de l'Opéra. Son œuvre était donc étudié de façon partielle, privant le sujet d'une lisibilité globale et complète.

En premier lieu il était donc nécessaire de repérer et cataloguer tout les matériaux bibliographiques, et en particulier les notices biographiques, écrites par des auteurs presque contemporains de Servandoni. D'après l'analyse de ces documentys il était évident que de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, les informations concernant la vie de notre architecte étaient transcrites à plusieurs reprises, à l'identique ou avec des variations, toutefois sans une réelle vérification de leur justesse, présentant des évidents erreurs de datation, ou des éclatantes contradictions.

Il était donc nécessaire de réaliser une véritable opération de "nettoyage", c'est-à-dire la mise en œuvre d'un examen critique des sources imprimées, pour vérifier des notices désormais "rattachées" à sa biographie. Enfin on s'appuiera sur les documents d'archives afin d'avoir une base solide sur laquelle reconstruire chaque étape de la vie de notre architecte.

Après ce dépavillement, il était apparu que le document le plus important est le *Nécrologe* de Servandoni – contenant une liste des ouvrages attribués – rédigé par son collègue, l'architecte François II Franque².

Parmi les biographes contemporains de Servandoni et dignes de confiance, il faut mentionner: Pierre-Jean Mariette, Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville, Francesco Milizia, dont l'édition française

2. *Le Nécrologe* 1767, pp. 90-103.

est sous la direction de Jean-Claude Pingeron, et Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy³. Le *Mercur de France* est aussi une source d'importance fondamentale, dont les numéros entre 1724 et 1766 – c'est-à-dire entre la date de l'arrivée de Servandoni à Paris et sa mort – contiennent plusieurs notices inhérentes à sa vie et son œuvre⁴.

Toutefois les notices concernant sa jeunesse restaient vagues, et il a été nécessaire de formuler des hypothèses, strictement appuyées autour les rares documents manuscrits inédits repérés dans les fond de plusieurs archives européens. Grâce à la découverte de son lien avec des personnages proches du *Grand Prince* Ferdinand de Médicis et surtout sa présence à Rome entre 1719 et 1720, il a été possible de reconstruire certaines des étapes de sa formation à Florence et ses réseaux personnel et professionnel dans la capitale de la chrétienté.

Naissance et hypothèses sur sa formation à Florence

Giovanni Niccolò Servandoni vit le jour le 2 mai 1695 à Florence et – comme il est de coutume pour chaque nouveau-né de la ville – fut baptisé le jour suivant dans le baptistère dédié à Saint-Jean Baptiste⁵ (fig. 1). Son grand-père paternel, Claude Servandon, d'extraction sociale modeste, était originaire de Lyon. Son père, Giovanni Luigi – où mieux Jean-Louis – était selon les biographes un «simple voiturier» de carrosses à l'instar de ceux qui organisaient le transport de passagers de Lyon vers l'Italie, et s'était établi dans la ville toscane où il épousa Maria, fille de Giovanni Battista Ottaviani⁶.

Le jeune couple résidait dans la paroisse de Santo Stefano – où ils habitaient encore en 1699 quand naquit leur deuxième enfant, Giuseppe Luigi⁷ – et plus précisément il est vraisemblable que, comme

3. MARIETTE, 1858-1859, pp. 207-210; PAPILLON DE LA FERTÉ 1776, t. II, pp. 647-649; DÉZALLIER D'ARGENVILLE, 1787, t. I, pp. 447-466; MILIZIA 1771, t. II, pp. 459-470; QUATREMÈRE DE QUINCY 1830, t. II, pp. 285-296.

4. *Mercur de France* pour les années 1724-1766.

5. Archivio storico dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze (ASOSMFF), *Registri Battesimali, Maschi*, r. 70, f. 202, 1695, Avril 22-Mai 3, lettre G: «Opera di Santa Maria del Fiore. Fede per me Ministro nell'Uffizio dell'Opera suddetta qualmente di Registri dei Battezzati nell'insigne Basilica di S. Giovan Battista di questa Città. [...] 3 Maggio 1695, Giovanni Niccolò di Giovanni Luigi di Claudio Servandò [sic] e di Maria di Gio. Battista Ottaviani, coniugi. Parrocchia S. Stefano. Nato il 2 detto a ore 8. Compare Niccolò di Luigi Rossi, parrocchia di San Felice in Piazza, Comare Marta di Giuseppe Socci, ne' (épouse) Buier [sic], parrocchia Ognissanti. Padre Mugnai Bap.». Publié dans BOUCHÉ 1910, p. 122, n. 1. Voir aussi CHARVET 1892, pp. 182-183.

6. MARIETTE, 1858-1859, t. V, p. 210.

7. ASOSMFF, *Registri Battesimali, Maschi*, r. 604-40, f. 136, 1699, Mai, lettre G: «Opera di Santa Maria del Fiore. Fede per me Ministro nell'Uffizio dell'Opera suddetta qualmente di Registri dei Battezzati nell'insigne

Jean-Louis était un voiturier, ils vivaient le long de la via de' Girolami, où se trouvaient à l'époque les remises des carrosses de la Cour des Médicis⁸. À Florence ils fréquentaient certainement la communauté française de la ville, comme l'atteste le fait que la marraine de Giovanni Niccolò était une certaine Maria Marta Socci, mariée à un Français du nom de Jean-Pierre Boyer, habitant eux mêmes dans le *Popolo di Santo Stefano al Ponte*⁹. La famille Servandoni ou plutôt Servandon – comme l'indiquent les documents de l'époque – était en effet d'origine française, issue de l'actuelle région Rhône-Alpes, baignée par le Rhône et l'Isère, entre Grenoble et Lyon¹⁰. Les archives y conservent des traces du nom de Servandon dès le XVI^e siècle et elles indiquent en particulier qu'entre le XVII^e et le XVIII^e, une branche importante de la famille résidait de manière stable dans les environs de Lyon, entre les villages d'Albigny, de Montagny et de Saint-Didier-au-Mont-d'Or¹¹. Il semble vraisemblable que ce fut Giovanni Niccolò lui-même qui décida d'italianiser son nom de famille en ajoutant un "i" final, transformant Servandon en Servandoni, peut-être pour souligner ses origines florentines, qu'il tendra d'ailleurs à revendiquer tout au long de sa vie¹².

Il est probable – comme le mentionnent certaines sources – qu'une évidente vocation artistique et une profonde insatisfaction quant à son statut social se soient manifestées très tôt chez le jeune

Basilica di S. Giovan Battista di questa Città. [...] 31 maggio 1699, Giuseppe Luigi di Gio. Luigi di Claudio Servandon e di Maria di Gio. Batt.a Ottaviani, Con.i, Parrocchia Santo Stefano nato il dì 30 ore 22 ½. Compare Giuseppe di Gregorio Zenna Parrocchia S. Cristoforo, P. Domenico Porri Bapt». Document inédit.

8. La Paroisse de Santo Stefano al Ponte était sise juste à côté du Ponte Vecchio et du Palais des Uffizi. La via de' Girolami était une ancienne rue couverte de voûtes, qui aboutissait d'un côté dans la Piazzetta del Pesce et de l'autre côté dans la via delle Carrozze, où étaient situées les remises des carrosses des Grands Ducs de Toscane. Étant donné que Jean-Louis Servandon travaillait comme voiturier il semble vraisemblable qu'il habitait juste à côté des écuries et des remises ducales. Pour des notices sur la paroisse et l'église de Santo Stefano à Florence, voir ADEMOLLO, 1840.

9. Jean-Pierre Boyer et Marta Socci habitaient en 1695 à Florence dans la paroisse d'Ognissanti – comme il est indiqué dans l'acte de baptême de Giovanni Niccolò Servandoni (voir note 6) – mais en 1696 le couple habitait dans le *popolo* de Santo Stefano al Ponte, la paroisse où vivait la famille Servandon (voir note 15).

10. SANTENOY 1920, pp. 41-59.

11. La famille Servandon est présente à Grenoble depuis au moins le XVI^e siècle. Voir (ACG) Archives Communales de Grenoble, GG 127, *Reg. de l'église S.t Laurent*, f. 19 v., 3 août 1582 : un certain Nicolas Servandon est le parrain au baptême du fils de Camille Ragont; et *ibidem*. GG 6, *Reg. paroissial de Saint-Hugues*, f. 32, 8 janvier 1586: il est baptisé Pierre, fils de Nicolas Servandon; LIEBRECHT 1932, pp. 54-55. Autres documents concernant le nom Servandon au XVII^e et XVIII^e siècle sont transcrits dans GUIGUE 1906, t. II, série E Suppl. 668 à E Suppl. 1251, Arrondissement de Lyon, canton de Saint-Genis-Laval. Neuville-sur-Saône, Chef-lieu de canton, arrondissement de Lyon. Et *ibidem*. Série E. Suppl. 750, GG 2.1.

12. La théorie de certains biographes selon laquelle il s'appelait Servan et il était originaire du village d'Aunis près de La Rochelle, d'où Servan d'Aunis et donc Servandoni, est totalement dénuée de fondement. PAPILLON DE LA FERTÉ 1776, p. 649.



Figure 1. Giovanni Niccolò Servandoni, d'après le portrait de Jacques Colson.

homme. Étant donnée la fébrilité innée de son caractère, il a dû très tôt faire preuve du désir de s'affranchir de la modeste condition qui caractérisait sa famille puisque, comme l'affirme Mariette «il était né de fort bas lieu».

Or, on ne connaît rien de précis sur ses premières années, mais l'on peut avancer l'hypothèse que Servandoni a pris goût très jeune à la peinture. Les seules références à son enfance se trouvent dans la *Vie de Servandoni*, un ouvrage publié dans la *Galerie Française* de 1771 et rédigé par les membres d'une société de belles-lettres. Ce document ne doit toutefois pas être considéré comme parfaitement fiable, mais plutôt comme une interprétation littéraire et romancée de sa vie:

«Élevé dans le séjour des arts, que le goût et les bienfaits des Médicis avaient su fixer dans l'Italie, ses yeux s'ouvrirent sur les chefs-d'œuvre des grands Maîtres, et ses premiers regards se portèrent sur les ouvrages immortels du Pérugin, du Michel-Ange, du Cimabue, et du Palladio. Il éprouva à leur vue cette émotion secrète qu'excite l'impression des objets pour lesquels on est né ; il ressentit ce feu dévorant dont Achille s'enflamma dans la Cour de Scyros à l'aspect d'une épée. On est rarement trompé par ce premier mouvement, épanchement naïf d'une âme simple et pure, à qui le commerce des hommes n'a pas encore appris que la politique fait souvent de la dissimulation une vertu de convenance.

Les crayons et les pinceaux furent les jouets de l'enfance de Servandoni; à peine ses mains délicates pouvaient-elles les

soutenir, qu'on le voyait déjà dessiner. Ses productions dans un âge aussi tendre, devaient avoir nécessairement quelque chose d'informe; mais les défauts qu'on y remarquait venaient plutôt de la faiblesse des organes, que de la stérilité des idées, ou du manque d'imagination».¹³

À partir de ces maigres informations, les suppositions formulées par les historiens au fil des années sont nombreuses. Première entre toutes, que le jeune artiste a étudié à l'*Accademia del Disegno* de Florence mais, à l'heure actuelle, aucune preuve n'en a été trouvée dans les documents conservés aux Archives de l'État de Florence et cette hypothèse reste sans fondement scientifique¹⁴.

Toutefois, l'indication de Servandoni comme peintre du Grand-duc de Toscane – qui apparaît à côté de sa signature dans un document plus tardif, à savoir l'acte de baptême de sa fille Anne daté de 1729¹⁵ – pose plusieurs questions. En effet, le nom de Servandoni n'est pas présent parmi les salariés du Duc (ASFi, *Guardaroba medicea*), et Francesco Maria Niccolò Gabburri n'insère pas son nom dans ses *Vies* d'artistes. Sûrement il n'occupa donc jamais une charge officielle à la Cour de Médicis car il probablement quitta Florence en très jeune âge, bien avant d'y pouvoir entamer une carrière¹⁶.

Pourtant, il est quand-même probable qu'il entra, de quelque façon, en contact avec les artistes membres de l'institution académique florentine. Il a pu en effet collaborer avec certains d'entre eux,

13. RESTOUT 1771, t. I, n° VI, 5, pp. 1-5.

14. Voir KIEVEN 1988, p. 17; ZANGHERI 2001, pp. 235-242. Malgré ce qui est affirmé par les auteurs, les documents conservés à l'Archivio di Stato di Firenze (ASF), fonds Accademia del Disegno, ne reportent pas le nom de Servandoni parmi ses élèves. La confirmation que Servandoni n'était pas membre de l'Académie du dessin, tient dans le fait que dans l'institution florentine les élèves perfectionnaient surtout l'étude du dessin de figure, en particulier du nu. Par contre Servandoni n'excellait pas dans le dessin de la figure et pendant toute sa vie ses biographes remarquent qu'il recourait à des collaborateurs pour insérer des personnages dans les architectures peintes dans ses tableaux et décor de théâtre. Voir par exemple DIDEROT, D'ALEMBERT 1778, t. XXV, p. 115: «à la réserve de Jean-Paul Pannini, qui a su allier plusieurs parties de la peinture, Bibiena, Servandoni [...] n'ont jamais su représenter une figure, ni même l'indiquer en petit sur le plan les plus éloigné».

15. Document publié dans JAL 1970, p. 1126. L'acte de baptême de la fille Anne, daté 14 juillet 1729, dit que Servandoni était «peintre du Grand-Duc de Toscane et premier peintre de l'Académie royale de Musique [de Paris]».

16. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), ms. Palatino, E.B.9.5, F. M. N. Gabburri, *Vite de' Pittori* (à partir de maintenant dans le texte, *Gabburri* tout court). Selon l'avis de Novella Barbolani di Montauto (voir BARBOLANI DI MONTAUTO 2006), les *Vite* de Gabburri sont un document plausible, surtout quand il parle des artistes d'origine florentine. L'absence du nom de Servandoni parmi les artistes présents, peut s'expliquer par le fait que Gaburri commença l'écriture de son ouvrage en 1719, donc quand le jeune Servandoni avait déjà quitté Florence. Il faut en outre souligner que quand notre artiste traversa la Manche en 1721, il était encore complètement inconnu et son nom émerge fréquemment dans les documents d'archives seulement dès 1726, c'est à dire quand il obtient la charge de décorateur de l'Opéra et sa notoriété se popularise.

peut-être pour les œuvres peintes dans le cadre de la réalisation des scénographies ou des décors des fêtes et des spectacles organisés à cette époque par le Grand prince Ferdinand de Médicis, qui faisait appel à de nombreux peintres et architectes pour la conception de ces installations éphémères¹⁷. Un probable lien entre la famille Servandoni et la cour de Médicis pourrait s'expliquer par le fait que le Grand Prince Ferdinand de Toscane était le parrain du fils – nommé Ferdinando Gaetano et baptisé le 19 octobre 1696 – de Jean-Pierre Boyer et de Marta Socci, marraine elle-même de notre Giovanni Niccolò¹⁸.

Il est probable en effet que Servandoni eut un premier contact avec le monde des théâtres et qu'il ait entrepris à travailler comme scénographe et décorateur, précisément au sein de cet environnement culturellement riche et stimulant. Durant ces années Jean-Nicolas a, quoi qu'il en soit, certainement bénéficié d'une formation tout à fait similaire à celle des élèves de la célèbre institution des Médicis¹⁹.

Selon Dezallier d'Argenville «ses premiers regards se portèrent sur les ouvrages immortels de Michel-Ange et de Palladio»²⁰ et *La Galerie Française* indique elle aussi que Servandoni grâce à «l'étude de bons modèles qu'il avait sans cesse sous les yeux, acheva de développer les dispositions heureuses qu'il avait reçues de la nature, et la lecture des poètes latins et italiens en lui ouvrant la source des richesses de la fiction, lui donna ce génie plein d'élévation et de noblesse pour les bâtiments, la décoration, et les fêtes»²¹.

L'académie florentine prévoyait en effet, parmi les sujets traités par ses étudiants durant leur *cursus*, l'étude des modèles antiques, des traités de Vitruve, Serlio, Vignole et Palladio, ainsi que l'art du dessin à main levée. Plus particulièrement, les enseignements de Foggini étaient centrés sur l'étude de l'architecture florentine du XVI^e siècle et les élèves dessinaient par conséquent les œuvres de Michel-Ange, Ammannati, Buontalenti et Vasari²².

Quand le 31 octobre 1713, le Grand Prince Ferdinand de Médicis mourut, avant même d'avoir pu monter sur le trône du Grand Duché, de nombreux artistes toscans se retrouvèrent sans travail et se

17. Voir ACTON 1963.

18. ASOSMFF, *Registri Battesimali*, Maschi, r. 71 f. 58, vendredi 19 octobre 1696: «Ferdinando Gaetano di Giovanni Pietro di Antonio Boier [sic] e di Maria Marta di Giuseppe Socci, consorti; Parrocchia di Santo Stefano, nato il 17 a ore 12. Compare Serenissimo Principe Ferdinando di Toscana e per S.A.S., Giuseppe di Michele Lavoratori. Padre Lapetti Battezzò». Document inédit.

19. Voir LA TOSA 1990 e BRUNETTI 2013.

20. DEZALLIER D'ARGENVILLE 1787, pp. 447-466.

21. RESTOUT 1771, t. I, n° VI, 5, p. 1.

22. Pour approfondir la matière de la formation des artistes à Florence à l'époque de Ferdinando de Médicis, voir GIUSTO 2010, p. 21 e BRUNETTI 2014.

virent obligés de quitter la ville pour tenter leur chance ailleurs. Certains allèrent à Rome – Ferdinando Fuga et Giuseppe Ignazio Rossi y arrivèrent en 1718²³ – tandis que d'autres entreprenaient un voyage à l'étranger – comme Alessandro Galilei qui se rendit à Londres²⁴ et Ferdinando Ruggieri à Paris²⁵.

C'est probablement à cette date que Servandoni décida de quitter sa ville natale pour se lancer à la quête de nouvelles expériences, de la gloire et du succès, en entreprenant un voyage – peut-être initialement pour suivre son père dans l'un de ses déplacements professionnels – en direction de la région française où habitait une partie de sa famille d'origine. L'arrivée de Giovanni Niccolò en France à cette époque est attestée par un document inédit, daté de juin 1715, qui confirme sa présence au mariage d'un riche *laboureur*, Pierre Jullian, célébré à Saint-Alexandre de Carsan, un village situé à proximité de Nîmes²⁶.

On peut avancer l'hypothèse que, pendant quelques années, Servandoni, sans pour autant négliger l'étude de la peinture, a voyagé avec son père entre Lyon et Florence et qu'à l'occasion de l'un de ces voyages il a rencontré celle qui deviendra par la suite sa première femme, Marie-Josèphe Gravier, résidant à Grenoble où cette Française se disait, comme lui, florentine²⁷.

Peut-être avaient-ils déjà une fille, nommée Jeanne-Françoise – qui fut, bien des années après, supérieure du couvent de la Présentation de Castres en Languedoc – quand le 3 novembre 1718, à Grenoble, Marie Josèphe Gravier donna naissance à un autre fils, qui fut appelé comme son père,

23. Archivio storico del Vicariato di Roma (ASVR), *Stati delle Anime*, Parrocchia di Santa Lucia delle Botteghe Oscure. Ferdinando Fuga habita dans cette paroisse de 1718 à 1727. La présence de Giuseppe Ignazio Rossi à Rome est attestée pendant trois ans entre 1718 et 1721. Voir CRESTI 1983, pp. 69-79.

24. Voir GIUSTO 2010.

25. Oronzo Brunetti date le voyage de Ruggieri à Paris entre 1714 et 1718 (voir BRUNETTI 2013, p. 74). Dans la même période Servandoni est lui aussi en France, mais un lien entre les deux en ces années n'est pas documenté.

26. *Registre de la Paroisse de Saint-Alexandre de Carsan*, 25 juin 1715. Servandoni est présent en cette date au mariage de Pierre Jullian et Anne Pradier, à Saint-Alexandre de Carsan, village près de Nîmes. Ce document inédit est très important parce qu'il représente la première trace archivistique de Giovanni Niccolò Servandoni après son acte de baptême et montre la signature «Jean Servandon». Voir aussi Archives départementales du Gard (Nîmes), *Fonds Notarial*, Notaire Tortilla, 20 juin 1715. Je remercie Madame Elise Philibert, pour m'avoir fourni son dépouillement inédit du *Registre de la Paroisse de Saint-Alexandre de Carsan* et une copie de l'acte originel. On ne connaît pas le rapport entre notre Servandoni et Pierre Jullian. La famille Jullian était assez riche, Pierre était *laboureur*, la catégorie la plus à l'aise entre les paysans, et il fut nommé consul du village de Saint-Alexandre. Il faut en outre considérer que le village était près le point de passage privilégié sur le Rhône à Pont-Saint-Esprit et que le voyage en carrosse de l'Italie à Lyon passait obligatoirement sur ce pont. Voir CHATELAIN, 1944, t. XIX, nn. 3-4, pp. 109-139.

27. L'acte de baptême du fils signale, à propos des deux mariés, qu'ils «se disants de Florence». Voir note 29.

Jean-Nicolas Servandoni – et qui adoptera par la suite le surnom *d'Hannetaire*. L'acte de baptême de cet enfant indique:

«Le quatrième novembre mille sept cent dix-huit j'ai baptisé Jean Nicolas né hier, fils de Sieur Jean Nicolas Servandoni dit Girolamy peintre, et de demoiselle Marie-Josèphe Gravier mariés se disant de Florence. Le parrain Claude Allemand marchand. La marraine Demoiselle Catherine Sognard femme de Sieur Jacques Bournat aussi marchand, en présence des soussignés avec les parties, non le père pour être absent.

Signé: Allemand, Catherine Bornat, J. Teyssier, Jomaron l'aîné, M. Teyssier, Lescuyer, De Beauregard, vicaire»²⁸.

Ce document a été publié plusieurs fois mais avec une erreur de transcription – déjà signalée en 1882 dans *l'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* de Bruxelles²⁹ – inhérente au pseudonyme utilisé par Servandoni, qui en effet n'est pas Fontadini comme il a été plusieurs fois affirmé mais bien sûr *Girolami*.

Les Girolami étaient issus d'une noble famille de Florence qui possédait son propre palais dans le *popolo* de Santo Stefano, tout près du Ponte Vecchio. Or, comme on l'a déjà vu, la famille Servandoni à Florence habitait à côté des écuries ducales, le long de la rue de *Girolami* et s'était probablement installée dans ou tout à côté du palais homonyme. Notre Giovanni Niccolò a certainement dû penser que son nom de famille faisait trop penser au mot "servant", trahissant ses origines familiales modestes, et a donc voulu utiliser un pseudonyme pour dissimuler son statut social. On ignore le moment quand le jeune homme choisit d'accoler le nom de Girolami au sien propre, car on peut imaginer qu'il pouvait être protégé par un client issu de cette noble famille, ou simplement en référence au lieu où il habitait³⁰. Le nom de Jean-Nicolas Girolami de Servandoni se trouve dans plusieurs actes notariés afférents à la succession de sa femme, Marie-Josèphe Gravier, morte en 1767³¹. De plus, on retrouve cette même

28. Archives Municipales de Grenoble (AMG), *Registres Paroissiaux*: Paroisse Saint-Hugues. Baptêmes, mariages et enterrements, GG102, f. 122. Le document est publié dans *L'Intermédiaire...*, 1882, p. 238; Voir aussi, LIEBRECHT 1932, pp. 54-55.

29. *L'Intermédiaire...*, 1882, p. 238-240. Voir MAIGNIEN, DREVET 1887, p. 336.

30. Une vérification dans les archives privées de la famille Girolami, conservées dans l'ASFi, et qu'on prévoit de faire prochainement, pourra-t-il peut-être amener à des nouveautés de ce côté.

31. Archives Générales du Royaume de Belgique (AGR), *Notariat Général du Brabant*, notaire Van Cauwelaert, liasse 8851, acte du 23 septembre 1771: «Ce jourd'hui 23 septembre 1771 pardevant moi Nicolas Van Cauwelaert notaire [...] est comparu Monsieur Jean Nicolas Girolami De Servandoni d'Hannetaire habitant de cette ville, lequel a déclaré avoir reçu de D.Ile Jeanne Françoise Girolami de Servandoni, sa Soeur, Supérieure d'une Maison Pieuse établie à Castres en Languedoc, la Somme de dix huit cent trente livres quatorze sols, pour solde et entier paiement des droits légitimaires que le dit Sieur Comparant pourrait avoir à prendre sur les biens et hérité de feu Dame Marie Gravier veuve de feu Sieur Jean Nicolas Girolami De Servandoni leur Père et Mère, des

appellation dans une procuration que Servandoni d'Hannetaire – son propre fils – donna, après la mort de sa mère, à sa sœur germaine qui est désignée dans le document comme «Demoiselle Jeanne Françoise Servandoni Girolami»³².

Le fait que Servandoni utilisait ce pseudonyme est bien confirmé par la confusion portant sur le nom de l'artiste qui, après son arrivée à Paris en 1724, est parfois appelé Jean-Jérôme au lieu de Jean-Nicolas³³, où Jérôme est évidemment la forme française du nom Girolami.

Un autre point mérite d'être éclairé. Bien que ses biographes aient toujours soutenu que l'enfant né à Grenoble était son petit-fils, ce document ne laisse aucune place au doute: Jean-Nicolas Servandoni, appelé par la suite d'Hannetaire³⁴, est le fils Jean-Nicolas Servandoni, peintre florentin et de son épouse, Marie-Josèphe Gravier³⁵.

Dans l'acte de baptême de cet enfant, on peut lire que le père n'était pas présent à la cérémonie: il laissa sa femme avec le nouveau né à Grenoble pour entreprendre le fameux voyage en direction de Rome, cité plusieurs fois par ses biographes.

quels dits biens la dite Demoiselle Jeanne Françoise est héritière universelle par testament de feu la dite mère Marie Gravier, en date du 18 août 1767. Sur lequel héritage le dit Sieur Comparant déclare n'avoir plus aucune prétention, moyennant la dite somme de dix huit cent trente livres quatorze Sols, de quelles lui ont été comptées par un Mandat de pareille Somme par Mon.r Pascal négociant à Grenoble à l'ordre de Mademoiselle de Barral de Rochechiard, daté de Castres le 19 août 1771. En foi de quoi le dit Sieur Comparant a Signé la présente pour servir de quittance [...]». Document intégral inédit, publié partialement in LIEBRECHT 1932, p. 57.

32. AGR, *Notariat générale du Brabant*, registre 5316, notaire Ghys, acte du 13 juin 1771, publié dans *L'Intermédiaire...*, 1882, p. 239; LIEBRECHT 1932 p. 57. On ne sait rien à propos de cette Demoiselle Jeanne Françoise Servandoni Girolami, supérieure du couvent de la Présentation de Castres, laquelle est appelée «sœur germaine» de d'Hannetaire, et qui pourrait donc être la fille aînée, née de l'union entre Jean-Nicolas Servandoni et Marie-Josèphe Gravier.

33. Dans les procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris, Servandoni est souvent mentionné, à partir de 1731 avec le prénom de Jean-Jérôme à la place de Jean-Nicolas; Procès-verbaux, t. V (1726-1744).

34. Jean-Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire, né à Grenoble le 1er novembre 1718 et mort à Haeren (Belgique) en 1779, était le fils de notre architecte Servandoni, qui passait pour son oncle; Bibliothèque Royale de Belgique (BRB), sect. des mss., 95-98, II, p. 371, *Notes manuscrites de Philippe Baert*.

35. Dans ce cas, la confusion inhérente au lien de parenté entre Servandoni et Servandoni d'Hannetaire naquit probablement alors que les deux étaient encore en vie. On ne sait pas si Servandoni avait épousé ou pas Marie-Josèphe Gravier, mais il semble qu'il ait contracté un second mariage avant 1729, avec une Anglaise, une certaine Anne Henriette Roots, avec laquelle il vécut à Paris et eut plusieurs autres enfants. Pour éviter d'être accusé de bigamie il se faisait passer pour l'oncle du fils qu'il avait eu de sa première femme, fils avec lequel il aura l'occasion de travailler à Bruxelles à partir de 1759. À la mort de Giovanni Niccolò Servandoni le seul héritier reconnu fut Adrien, fils issu de sa seconde épouse. Voir AGR, *Notariat générale du Brabant*, liasse 4666, notaire Vandenhoven, 12 mars 1766. Document publié dans LIEBRECHT 1932, p. 57.

Le voyage à Rome

Pour un aspirant artiste, un voyage à Rome représentait à l'époque une étape incontournable, non seulement du point de vue de la formation mais aussi de l'évolution sociale. Au début du XVIII^e siècle, Rome était la destination par excellence du *Grand Tour*, carrefour de nobles et d'artistes provenant de toute l'Europe.

Les artistes et les architectes français pouvaient se diriger vers la Trinité-des-Monts ou vers le palazzo Capranica, siège à cette époque de l'Académie de France; les Britanniques se retrouvaient entourés de compatriotes tout autour de la Piazza di Spagna, tandis que les Allemands et les Flamands trouvaient fréquemment un hébergement chez des nobles ou des artistes, ou pouvaient demander à être acceptés dans la *Schildersbent* – littéralement le “clan des peintres” – une association d'artistes qui prospéra durant un siècle entre 1620 et 1720 environ, aux pieds du Pincio³⁶.

Les visiteurs et les artistes cherchaient donc un logement dans le cœur artistique de Rome, dans la myriade d'hôtels du quartier de la Piazza di Spagna où ils pouvaient aspirer à partager des chambres meublées, surtout aux alentours de la Piazza del Popolo, mais ne s'éloignaient jamais trop de la Piazza di Spagna, lieu idéal d'échanges et de rencontres³⁷.

Et c'est précisément à la Piazza di Spagna que les archives du Vicariat de Rome, fonds “Stati delle Anime” recensent, entre Pâques 1719 et Pâques 1720, la présence d'un jeune homme d'un peu plus de vingt ans du nom de Giovanni Girolami, peintre de Lyon, qui semble bien être notre Servandoni³⁸. Il utilisa donc le pseudonyme de *Girolami*, comme nous l'avons déjà dit, précédemment utilisé à côté de son nom de famille³⁹.

Le fait que Servandoni, à cette époque avait changé son nom est également attesté par une certaine confusion des biographes à propos de son origine, et notamment Papillon de la Ferté, qui dans son ouvrage raconte une anecdote – dont la véracité est sujette à caution – où il met en exergue le goût pour l'ostentation et le faste, caractéristique du tempérament de Servandoni:

«Jean-Jérôme Servandoni, né à Florence en l'année 1695, étudia la peinture en Italie. Il fut quelque temps avec le fameux Jean-Paul Panini, chez lequel il se présenta comme un amateur, vêtu richement, en se faisant passer pour un gentilhomme florentin, qui voulait apprendre la peinture; et quoiqu'il resta peu de temps, il prit si bien sa manière, qu'il peut être regardé comme le seul élève de cet habile artiste. La vue des monuments de Rome et la fécondité de son génie,

36. Voir BARRIER 2005, pp. 26-37.

37. *Ibidem*.

38. ASVR, *Stati delle Anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1720, Palazzo Vaini, Stalle, n° 15. Document inédit.

39. Voir notes 31-33.

le rendirent bientôt, non seulement célèbre dans le genre de peinture qu'il avait choisi mais encore capable des plus grandes entreprises dans l'architecture»⁴⁰.

Et encore Mariette dans son *Abecedario* indique:

«Cet ouvrage (le Nécrologe des hommes mort dans l'année 1766) le fait naître à Florence, et je n'ignore pas que Servandoni le prétendait et le disait à ceux qui voulaient l'en croire. Il croyait par-là masquer une naissance qui n'avait pas de quoi flatter son amour propre, car des gens qui en avoient, à ce qu'ils assurent, une parfaite connaissance, et de ce nombre était M. Dumont le Romain, lui donnaient pour père un de ces voituriers qui conduisent et reconduisent les voyageurs en Italie; il avait son domicile à Lyon, et portait un nom qu'il a plu à son fils de changer pour en prendre un qui fut dans le goût italien et qui servit à faire valoir davantage ses talents»⁴¹.

L'auteur de ce passage ne comprenant pas quel était le vrai nom de l'artiste, poursuit:

«M. Dumont le Romain, qui a fait chambre avec lui à Rome, et qui par conséquent a pu savoir plus de particularités de sa jeunesse, dit que Servandoni n'était pas le vrai nom de cet artiste. Il se l'était donné pour se dépayser et faire oublier qu'il était né de fort bas lieu, car son père n'était, dit-on, qu'un simple voiturin de ceux qui conduisent des voitures de Lyon en Italie»⁴².

Or beaucoup d'historiens de l'art ont supposé que le fait cité par Mariette faisait référence à l'italianisation du nom de l'artiste de *Servandon* en Servandoni. Toutefois ce changement n'aurait pas suffi à «masquer une naissance» dans une famille modeste et à le faire «dépayser». Il semble donc plus probable que le vrai changement du nom fut celui qu'on a déjà souligné au début de cette étude, c'est à dire de Servandoni à Girolami. Arrivé à Rome probablement à la fin du 1718 ou au début 1719, le jeune Servandoni – d'après Mariette – doit d'abord avoir brièvement partagé une chambre avec Jacques Dumont dit le Romain, avant de trouver, après Pâques 1719, un nouveau logement, à savoir une chambre au-dessus des étables du *palazzo* des seigneurs Vaini, sur la place du même nom – aujourd'hui Piazza Mignanelli – jouxtant la Piazza di Spagna, du côté de la montée menant à la Trinité-des-Monts (fig. 2). Le *palazzo* Vaini⁴³ était la principale

40. PAPILLON DE LA FERTÉ 1776, p. 647.

41. MARIETTE 1858-1859, p. 208.

42. *Ibidem*, p. 210.

43. ASVR, *Stati delle Anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1720, Palazzo Vaini. Ils habitaient le palais: «Ill.mo Sig.r Abb.e Vincenzo Brugiotti, Ill.mo S.r Filippo suo fratello, Ecc.mo Principe Guido Vaini, Ecc.ma Sig.ra Principessa, Ecc.mo Sig.r Duca, Ecc.ma Sig.ra Duchessa Angela Santinelli sua moglie, Ill.ma Sig.ra Angela Mignanelli Butii, Ill.ma Sig.ra Anna Cenci Rocci, Ill.mo Sig.r Alessandro Mignanelli, Ill.mo Sig.r suo fratello canonico». Document inédit.



Figure 2. Giovanni Battista Falda, gravure montrant la montée de la Trinité des Monts avant la construction de l'escalier monumental, tiré du recueil *Le Fontane di Roma*, Roma, De Rossi, c. 1691.

demeure urbaine des deux familles romaines liées entre elles: la famille du prince Guido Vaini⁴⁴ et celle des illustres seigneurs Mignanelli. À Rome, le prince Vaini était un homme «entièrement attaché à la France»⁴⁵, protecteur des affaires françaises en ville, et son nom apparaît à plusieurs reprises dans la *Correspondance de Rome*, conservée aux Archives des Affaires étrangères de Paris.

Comme remerciement de son attachement à la couronne de France, le 7 juin 1699, il avait reçu de la part du roi Louis XIV – qui avait toujours «fait aussi l’honneur au Prince Vaini de le traiter de cousin depuis que le Pape l’a fait Prince» – l’Ordre du Saint-Esprit. Le Prince avait alors chargé le sculpteur Domenico Guidi de réaliser une statue du souverain en marbre, à exposer dans son palais de Rome – aujourd’hui à la Villa Medici – dans laquelle Louis XIV était représenté vêtu à l’antique, couronné de lauriers, le Monde sous les pieds⁴⁶.

De nombreux autres artistes vivaient dans le *palazzo*, employés par le prince pour les décors et les scénographies des fêtes et spectacles qu’il aimait d’organiser, notamment l’Anglais Monsù Giorgio Rosa⁴⁷, le Génois Giovanni Nicola Picalugo, le Bolonais Francesco Sarti, le Napolitain Francesco Lavagna, et Nicola Odazzi⁴⁸ issu de la célèbre famille de peintres romains.

Or la famille Vaini avait des liens avec l’environnement des théâtres romains, dont le théâtre delle Dame – plus connu sous le nom de d’Alibert – et le théâtre Capranica, où elle avait des loges à louer, et où travaillait – dès 1719 à 1721 – le fameux Francesco Galli Bibbiena, aux côtés duquel Servandoni pourrait fort bien avoir été employé.

44. Pour avoir des notices sur l’origine de la famille Vaini, voir PECCHIAI 1966. Le Prince Guido était certainement en contact avec le peintre Jean-Paul Pannini de sorte que son fils fit appel à ce dernier pour faire son portrait, le jour où il fut décoré de l’Ordre de Saint-Michel en 1737. Voir le tableau peint par Giovanni Paolo Pannini vers 1752, *La Remise de l’Ordre du Saint-Esprit au prince Vaini par le duc de Saint-Aignan, à Saint-Louis-des-Français le 15 septembre 1737*, huile sur toile, cm. 98 x 72, Caen, Musée des Beaux-Arts.

45. Archives des Affaires étrangères de Paris (AAE), *Correspondance de Rome*, t. 391, Mémoire sur la Cour de Rome, f. 259: «1698 [...] M. le Prince Vaini. Il est entièrement attaché à la France; le Roi l’a honoré de l’Ordre du Saint-Esprit, dont il témoigne la reconnaissance qu’il doit. Il a beaucoup d’esprit, de vigueur et de bravoure. Il est très capable de servir dans les occasions; il a beaucoup de parents et d’amis, et, comme il a de la résolution, on le peut faire agir dans les occasions d’éclat. Il faut pourtant avoir de la retenue à son égard, car il pourrait porter les affaires trop loin [...]»; *Journal du Marquis de Dangeau...*, t. VI, an 1698, pp. 285-287 et p. 348; *ibidem*, t. VII, an 1699, p. 64, pp. 94-95 et p. 117.

46. AAE, *Correspondance de Rome*, 401, f. 116: «lettre du Cardinal de Bouillon, Chargé d’Affaires, au Roi, le 19 mai 1699».

47. A’ propos de Monsù (mot qui désignait les étrangers présents à Rome) Rosa le Vieux, peintre d’animaux et paysages, voir Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Ms. *Palatino*, E.B.9.5, F.M.N. Gabburri, *Vite de’ Pittori*, 4 tomi, t. IV, p. 1856.

48. *ibidem*, t. III, p. 1156. Nicola Odazzi était le frère des plus fameux peintres romains Pietro e Giovanni Odazzi.

Louis Petit de Bachaumont confirme cette information en 1746, quand il fut question de projeter une salle de spectacle au château de Versailles, il proposa le nom de Servandoni, et il parla de l'architecte en ces termes: [...] il est italien et connaît toutes les salles d'Italie. Il est élève du fameux Bibiena qui en a décoré plusieurs»⁴⁹.

Au palazzo Vaini, Servandoni partageait une chambre avec un certain Nicola Ligori de Bonito, peintre d'Aversa, âgé de trente et un ans. Il s'agit probablement du peintre originaire de Campanie, Niccolò Bonito⁵⁰, apprécié pour ses paysages peuplés de ruines et de vases antiques. Parti jeune de sa terre natale, il s'était rendu vers 1714 à Livourne où il avait pu suivre l'enseignement de l'allemand Joachim Franz Beich, célèbre peintre paysagiste, avant de se rendre à Rome où il étudia sous la direction du Flamand Jan Frans van Bloemen, dit l'Horizon, lui aussi peintre spécialiste en paysages⁵¹. À Rome, Niccolò Bonito donnait des cours à des peintres amateurs souhaitant apprendre l'art de peindre le paysage, et Servandoni s'est peut-être présenté au maître, afin précisément de se familiariser avec ce genre de peinture.

Le plus célèbre des paysagistes présents à l'époque à Rome est notamment Giovanni Paolo Pannini⁵², que les biographes et le *Mercur de France* désignent dès 1726 comme le maître de Servandoni.

On sait que vers 1720 Pannini fréquentait l'atelier de Benedetto Luti, au palazzo Firenze, véritable point de rassemblement de la communauté florentine de Rome. Benedetto Luti y avait instauré une sorte d'académie, qui ne dépendait pas directement de la cour des Médicis mais était fréquentée par les plus grands artistes de l'époque. Étant d'origine toscane, Servandoni n'a pas dû avoir trop de mal à fréquenter également les autres occupants du *palazzo* tels Ferdinando Fuga, ou encore Giuseppe Ignazio Rossi⁵³ que les biographes indiquent comme son maître dans le domaine de l'architecture. Il semble toutefois plus probable que les deux, étant donné qu'ils avaient presque le même âge, furent plutôt condisciples dans l'école du palais romain.

Notre artiste a sans doute ainsi eu la possibilité d'étudier à Rome les monuments antiques et

49. Bibliothèque de l'Arsenal de Paris (BARSP), ms. 4041, manuscrit Bachaumont, f. 431 v.

50. Voir DE DOMINICI 1743, pp. 568-9.

51. BNCF, Ms. *Palatino*, E.B.9.5, Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite de' Pittori*, 4 tomi, t. II, p. 999.

52. Voir ARISI 1986.

53. Voir DEZALLIER D'ARGENVILLE 1787, t. I, p. 448: «À Rome il [Servandoni] apprit l'Architecture de Jean-Joseph de Rossi, et fit une étude particulière des monuments de l'antiquité. Il ne se proposait que de mettre plus de correction et de vraisemblance dans la représentation des ruines et de l'Architecture, que n'en mettent ordinairement les peintres de ce genre, auquel il paraissait se consacrer [...]». Voir aussi BNCF, Ms. *Palatino*, E.B.9.5, Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite de' Pittori*, 4 tomi, t. III, p. 1446, la vie de «Giuseppe Ignazio Rossi, architetto fiorentino».

l'architecture des modernes, de même que le dessin du modèle, les mathématiques et la philosophie.

Les Florentins présents dans la ville constituaient un groupe fermé, ils étaient intimement liés à leur mère patrie et fréquentaient l'église de San Giovanni dei Fiorentini; ils se tenaient par ailleurs informés de toutes les réalisations artistiques en Toscane. La culture florentine à cette époque était caractérisée par une tendance conservatrice en matière d'architecture, marquée par un respect absolu des créations de la Renaissance, lesquelles devinrent le modèle auquel il fallait fidèlement se conformer. L'une des personnalités les plus influentes de cette période est certainement Ferdinando Ruggieri qui publia entre 1722 et 1728 son *Studio d'architettura civile*, un recueil de gravures sur l'architecture civile florentine, véritable ode à la Renaissance toscane⁵⁴. On peut lire la même matrice culturelle en analysant l'œuvre de Servandoni pendant ses premières années de carrière. Si l'on compare, par exemple, la gravure du Mercato Nuovo de Florence (fig. 3), tirée de ce traité de Ruggieri, avec le pavillon conçu par Servandoni pour Louis d'Orléans en 1736 (fig. 4), il est évident que le second partageait les mêmes goûts et la même culture. L'étude des modèles du passé était en effet implicite dans la formation de tous les bons artistes florentins, et en particulier les projets, jamais réalisés, pour l'achèvement de l'église de San Lorenzo de Florence⁵⁵. Et leur influence sur Servandoni est flagrante: il suffit en effet de comparer son premier projet pour la façade de l'église parisienne de Saint-Sulpice, daté de 1732 (fig. 5), avec celui de la façade de San Lorenzo élaboré en 1518 par Giuliano da Sangallo, pour constater que la ressemblance entre les deux édifices est impressionnante (fig. 6). On trouve le même traitement de la partie centrale de la façade, flanquée par deux hautes tours.

Pour revenir au séjour romain de notre architecte, parmi les artistes toscans habitant et fréquentant le palazzo Firenze, Benedetto Luti pouvait se vanter de compter parmi ses élèves Jean-Baptiste Van Loo, Charles-André Van Loo et William Kent – fidèle membre du cercle de Lord Burlington – présent à Rome dans le palais dès 1714. Il est donc probable qu'un premier contact de Servandoni avec le milieu palladien anglais, par l'intermédiaire de ce même William Kent, a précisément eu lieu au sein de l'atelier de cet artiste florentin expatrié à Rome. Lord Burlington lui-même avait d'ailleurs connu Kent à Rome durant l'hiver 1714-1715, à l'époque où ce dernier travaillait déjà comme peintre dans l'atelier de Luti et où les voyageurs anglais le considéraient comme un artiste très prometteur.

Fin 1719, William Kent décida de rentrer dans son pays et, après son départ de Rome, il retrouva Lord Burlington – de retour d'un voyage à Vicence – à Paris. Ils arrivèrent tous deux à Londres peu avant Noël. Dès son retour en Angleterre, le jeune comte de Burlington devint *leader* d'un nouveau

54. Voir BRUNETTI 2013, pp. 72 et 83-87.

55. Dès le XVIII^e siècle à Florence on voit renaître l'intérêt pour les projets de l'achèvement de la façade de l'église de San Lorenzo, datés de la Renaissance. Voir CILETTI 1988.

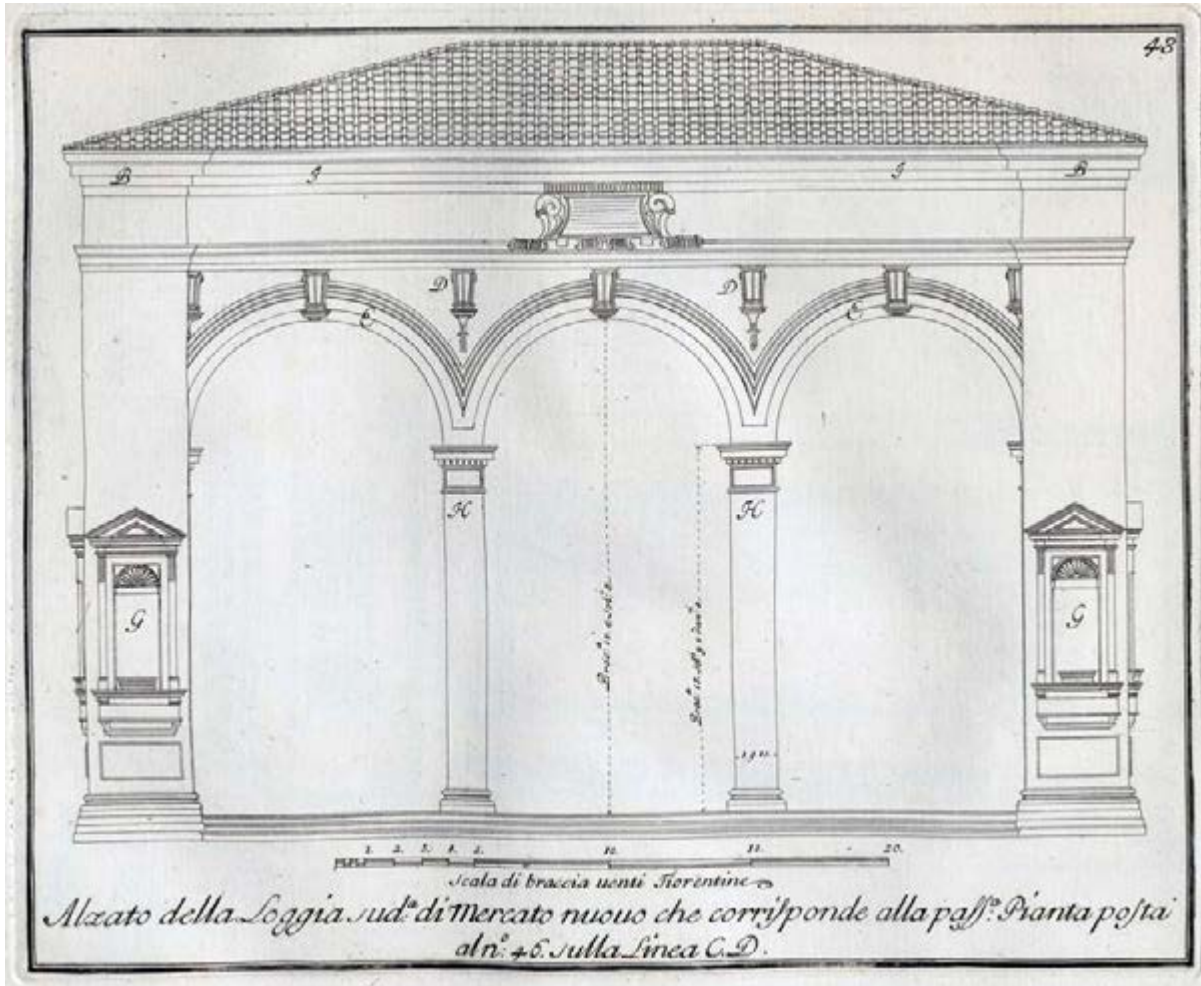


Figure 3. Ferdinando Ruggieri, *Façade du Marché Neuf de la ville de Florence*, gravure dans le recueil *Studio d'architettura civile...*, Florence 1722-1728.

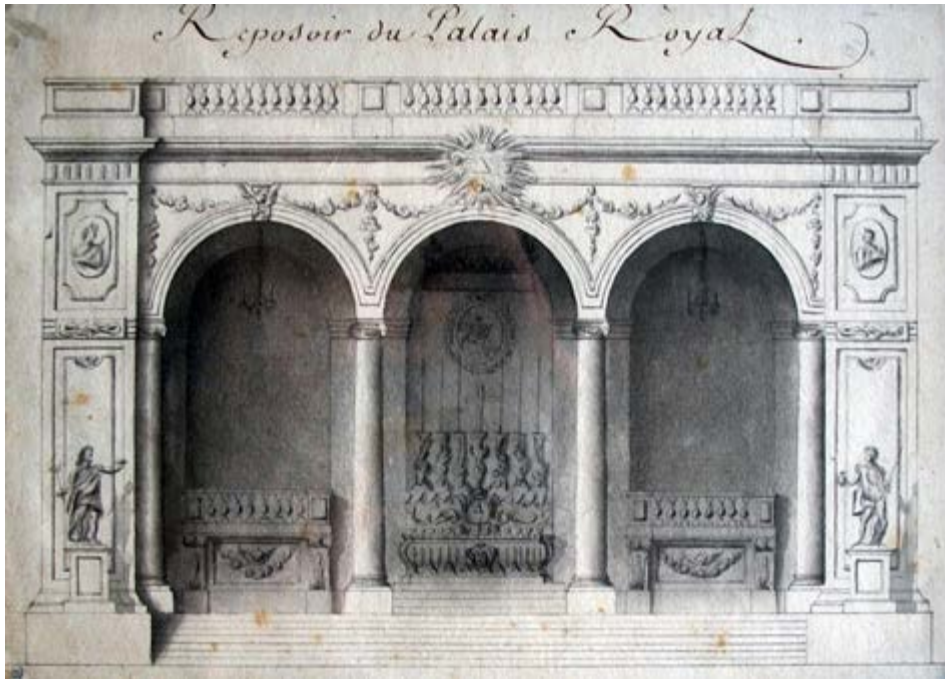


Figure 4. Giovanni Niccolò Servandoni, *Projet de Reposoir pour le Duc Louis d'Orléans dans le jardin du Palais Royal*, dessin à la plume, 1736, Paris, Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques, inv. D 15401.



De gauche, figure 5. Giovanni Niccolò Servandoni, *Premier projet pour la façade de Saint-Sulpice*, 1732, Paris, BNF, Est., coll. Déstailleur, t. 3, 535; figure 6. Giuliano da Sangallo, *Projet pour la façade de l'église San Lorenzo à Florence*, 1518, Firenze, Galleria degli Uffizi.

mouvement professant le retour aux canons palladiens, et se proposant de refonder un classicisme à l'anglaise susceptible d'être le moteur d'une nouvelle renaissance des arts dans tout le pays. À cette fin, il avait ramené avec lui de nombreux artistes italiens – parmi lesquels le sculpteur Giovan Battista Guelfi qu'il invita à vivre chez lui – et il n'est pas exclu que Servandoni ait également pu décider d'entreprendre le voyage vers l'Angleterre pour cette même raison⁵⁶.

En fait, comme le remarqua Papillon de la Ferté, notre Servandoni «resta peu de temps» à Rome, car on le retrouve à Londres à partir de 1721.

Le premier séjour à Londres : le cercle de Lord Burlington et la culture palladienne

L'Angleterre du XVIII^e siècle représentait un lieu de prédilection pour les artistes de l'époque. En l'espace de très peu de temps, Londres, en particulier avec le grand chantier de la cathédrale Saint Paul, devint l'un des centres les plus effervescents du point de vue de l'architecture.

Malgré le désaccord religieux, politique et social séparant *Whigs* et *Tories*, ces derniers étaient toutefois convaincus que l'architecture était la plus sérieuse expression du pouvoir – rappelant la valeur de l'architecture grecque antique, porteuse de valeurs morales et sociales – et ils promouvaient un classicisme éloigné des exubérants éléments décoratifs du baroque ou du gothique. Mais à cette époque les architectes acceptèrent quand même progressivement tant le style gothique, perçu comme une expression naturelle de la tradition britannique, que le baroque d'origine italienne mais dans sa forme la plus classicisante⁵⁷.

Les trois plus importants représentants de cette période sont Christopher Wren, John Vanbrugh et Nicholas Hawksmoor.

Pour Servandoni, comme pour beaucoup d'artistes à cette époque, le voyage d'Angleterre était l'occasion de travailler pour la riche noblesse qui demandait grand nombre d'œuvres d'art provenant d'Italie. L'Angleterre était devenue un fécond marché, attirant peintres, sculpteurs et décorateurs italiens à la recherche de gain et de fortune. Servandoni, peintre et décorateur, fut sûrement fasciné par la possibilité de s'affirmer aussi dans le domaine de l'architecture. Toutefois, même si la profession n'était pas réglementée par une formation liée à une académie comme en France, la Grande Bretagne

56. Pour les artistes italiens présents à Londres au début du XVIII^e siècle, voir MANFREDI 2012a et MANFREDI 2012b. On ne peut pas affirmer avec certitude que Guelfi et Servandoni partirent ensemble de Rome pour l'Angleterre, mais il est certain qu'Outre-Manche il fréquentèrent le même cercle de palladiens.

57. Voir GIUSTO 2010, pp. 15-17.

était très fermée à l'égard des étrangers, notamment envers les catholiques⁵⁸. D'autres italiens, avant Servandoni, avaient essayé de s'affirmer à Londres: Giacomo Leoni et Alessandro Galilei avaient promulgué un classicisme attentif à la nouvelle sensibilité britannique. En effet Leoni, de 1715 à 1720, avait publié les *Quattro Libri* de Palladio en anglais et en traduction française, puis le *De Re Aedificatoria* d'Alberti, mais dans ces années 1720, la société anglaise favorisait les artistes et les architectes d'origine anglaise. Leoni tout comme Galilei ou Servandoni, bien que profondément intégrés à la société britannique et ayant épousé des Anglaises – Servandoni s'était probablement remarié depuis son arrivée à Londres avec une Britannique, une certaine Anne Henriette Roots⁵⁹, avec laquelle il alla habiter à Paris dès 1724 – ne pouvaient aspirer, en tant qu'Italiens et catholiques, à un poste au sein des hautes charges publiques et royales. En outre, leur formation en Italie dans les agences d'artistes ou d'architectes, où l'étude était basée sur le dessin à partir de la copie des modèles anciens et modernes – devenue la base de la conception et de la création – différait sensiblement dans la mesure où cette profession était fort hétérogène: Wren était mathématicien et astronome, et Vanbrugh était dramaturge⁶⁰.

Comme l'affirme Tommaso Manfredi, Servandoni, comme Marco Ricci, fut peut être appelé par Burlington, depuis Rome pour être employé dans les structures théâtrales londoniennes, dépendantes directement ou indirectement du cercle de ses associés. Il, suivant l'exemple de Ricci, réussit donc à s'affirmer comme scénographe et décorateur d'intérieur. Même si en effet il n'existe pas des traces d'une activité comme architecte en Angleterre, sa carrière fut favorisée par la mode qu'imposait un décor intérieur des appartements, selon un goût typiquement italianisant⁶¹.

Les premières traces documentées de l'activité de Servandoni comme peintre et scénographe attestent sa présence en Angleterre de 1721 à 1723. Le *Mercurio de France* d'octobre 1726, indique:

58. Voir TOESCA 1912. Une lettre écrite par Alessandro Galilei, datée du 19 février 1716, et publiée à plusieurs reprises, bien explique l'esprit anglais de l'époque: «Qui gli inglesi non fanno come si fa noi costà in Italia, che se viene un forestiero che abbia una benché poca abilità tutti corrono da lui e si lasciano indietro i patrioti che hanno venti volte più abilità di quello. Qui tutto il contrario, perché vogliono impiegare i loro paesani con tutto che sieno ventissimi asini».

59. Voir par exemple les deux documents inédits suivants: Archives Nationales de France (ANF), Y 10237, dossier Planström, 1761, ff. 1-21: «Anne Henriette Roots, âgée de soixante ans, épouse de Jean Servandoni, chevalier de l'Ordre du Christ, peintre et architecte du Roy de France, demeurante à Paris, au bâtiment neuf, place et p[aroi]sse S[ain]t Sulpice [...]». Et ANF, Minutier Central (MC), ET LXV-469, Notaire Ballet, 6 mai 1784: «Inventaire après décès de Mad.e Servandoni. [...] Dlle Anne Harriol (sic.) Roots, décédée, V.ve du S.r Jean Nicolas Servandoni, architecte».

60. Voir MANFREDI 2012a.

61. *Ibidem*.

«Le Sieur Servandoni n'est en France que depuis deux ans, et il s'y est déjà acquis beaucoup de réputation dans les ouvrages de perspective, auxquels il excelle. Il est élève du célèbre Jean-Paul Panini, peintre Parmesan, dont les ouvrages sont aussi précieux que recherchés et admirables, pour imiter les effets de la nature par la perspective. Son élève a déjà fait beaucoup d'ouvrages de cette espèce en Italie et en Angleterre. On voit à l'Opéra de Londres sept Décorations de sa main»⁶².

D'après ce qu'affirme Philip Highfill⁶³, Servandoni dès son arrivée à Londres s'était attelé à la réalisation de décors pour le King's Theatre de Haymarket, succédant à Roberto Clerici⁶⁴, élève de Ferdinando Bibiena à Parme autour de 1711.

Servandoni entra, probablement grâce à l'aide de William Kent – qu'il avait connu à Rome dans l'atelier de Benedetto Luti – dans le cercle de Lord Burlington, où comme il était présent grand nombre d'artistes italiens. Grâce à ses capacités de peintre de caprices avec ruines, dans un Pays où le style de Pannini était très apprécié, Servandoni réussit à obtenir vite beaucoup des commandes. Comme indique la *Galerie Française*: «on trouve de lui chez les curieux, soit à Paris, soit à Londres, une grande quantité de tableaux de chevalet, représentant des sujets d'architecture»⁶⁵.

Le travail le plus important qu'il effectua durant ces années passées en Angleterre fut certainement la décoration de l'escalier d'honneur de la résidence de Lord Richard Arundell, fidèle membre du cercle de Lord Burlington, située au 34 Old Burlington Street⁶⁶, et qui lui fut commandée en 1722. Il s'agissait d'un projet décoratif à caractère pictural, avec des architectures peintes en trompe-l'œil et des figures en grisaille, que Servandoni réalisa en collaboration avec le peintre Dietrich Ernst André⁶⁷, et dont témoigne George Vertue dans ses *Notebooks* de l'année 1733:

«Salvidoni (sic) a Scholar or Imitator of Paulo Pannini of Rome painted here many works scenes at the Opera very well – easel pictures and a stair case jointly with Andrea History Painter over against the Duke of Queens of Queensbury behind Burlington Gardens. And other places afterwards at Paris a great undertaker and contriver of Machines painted Scenery etc. - (mentioned in the news papers lately, 1736, for the public decorations at the Peace)»⁶⁸.

Le fait que Lord Richard Arundell avait commandé, au cours de ces années, des travaux de décoration

62. *Mercur de France*, 1726, oct., p. 2342.

63. HIGHFILL 1991, t. 13, pp. 258 et sq.

64. Pour plus de notice autour de la figure de Roberto Clerici (1711-1748), voir AVERY, SCOUTEN 1968.

65. RESTOUT 1771, p. 79

66. VERTUE, *Notebooks*, t. III, p. 68.

67. HARRIS 1965, pp. 253-256.

68. VERTUE, *Notebooks*, t. III, p. 68.

dans sa résidence est confirmé par les *Livres Comptables*⁶⁹ du noble anglais, lesquels indiquent des paiements d'août 1720 à 1723⁷⁰, notamment pour les toiles – mentionnés par Vertue et par Walpole⁷¹ – qui furent fixées aux murs de la cage de l'escalier d'honneur en 1722⁷².

On ne sait toutefois rien à propos de l'aspect ou des sujets représentés dans cette œuvre, mais la comparaison avec le décor du salon d'honneur du château de Condé-en-Brie – attribué à Servandoni et réalisé peu de temps après – peut aider à comprendre à quoi ce cycle de décoration ressemblait à l'époque: des toiles peintes à l'huile fixées au mur à l'aide de baguettes en bois collées à la paroi, et se distinguant par une décoration d'architectures peintes en trompe-l'œil comprenant des colonnes, des frontons et des arcades, des niches, des statues et des figures mythologiques peintes en grisaille au cœur de paysages fantastiques, le tout encadré par des éléments décoratifs représentés également en trompe-l'œil. Grâce à sa connaissance approfondie de la perspective et de la théorie des ombres, Servandoni parvenait à donner une illusion si parfaite de la réalité qu'il était presque impossible de distinguer entre les éléments architecturaux réels et les éléments architecturaux peints⁷³.

Bien qu'il ne reste aucune trace de ce cycle de peinture réalisé pour l'escalier de Richard Arundell – la maison du Lord anglais fit en effet l'objet d'une redécoration complète quelques années après la mort du propriétaire – l'importance de la présence de Servandoni sur ce chantier est fondamentale pour comprendre les influences dont il bénéficia durant ce premier séjour Outre-manche, ce qui expliquerait le précoce classicisme importé par Servandoni dès son arrivée en France vers 1724.

Le bâtiment dans lequel se trouvait la résidence de Lord Arundell est particulièrement important pour l'histoire de l'architecture anglaise. Il s'agissait d'une des quatre maisons identiques donnant sur Old Burlington Street, édifiées entre 1718 et 1723 à la requête de Lord Burlington sur un terrain lui appartenant ; la supervision des travaux et de la cohérence du projet avait été confiées à son ami l'architecte Colen Campbell⁷⁴. La présence sur le chantier de William Kent est attestée. Il assista en effet Colen Campbell pour les projets de décors intérieurs: ses dessins pour une cheminée ainsi que pour une composition décorative destinée à un mur intérieur ont été publiés dans son *Inigo Jones de 1727*⁷⁵, planches 63 et 67.

69. Nottingham University, Galway ms., box 84/12323; box 85/12363, voir SHEPPARD 1963, réf. 412-415.

70. *Ibidem*, box 79/12367; box 84/12323, voir SHEPPARD 1963, réf. 413.

71. WALPOLE 1888, p. 48.

72. Nottingham University, Galway Ms., box 85/12367, voir SHEPPARD 1963, réf. 414.

73. GLORIEUX 2004.

74. SHEPPARD 1963.

75. *Ibidem*, pl. 90b et pl. 91a.

Dietrich Ernst André quitta Londres en 1723⁷⁶, accompagné de Servandoni, avec l'objectif de faire carrière en France, où tous deux continuèrent à collaborer⁷⁷. Peut-être que les deux partirent ayant su que le duc d'Orléans, le régent, avait l'intention de faire arriver à Paris l'Opéra-Italien de Londres, pour y faire donner à partir de juillet 1723, douze représentations⁷⁸.

Une fois arrivé à Paris, Servandoni, à l'âge de 29 ans, se lia à la communauté anglaise présents dans la ville. Ils étaient les descendants des réfugiés catholiques anglais qui avaient suivi le roi James II dans son exil à Saint-Germain-en-Laye et ils avaient obtenu la naturalisation française par Louis XIV⁷⁹. On ne doit pas oublier que l'épouse de Servandoni, Anne-Henriette Roots, aisée et cultivée, était anglaise et sans doute l'a-t-elle aidé à s'insérer facilement dans le cercle des britanniques. L'étroit lien entre sa femme et les anglais présents à Paris – perdurant jusqu'à sa mort dans une « maison sise à Paris rue du Four, faubourg Saint-Germain, appartenant au séminaire anglais en cette ville » où elle s'était retirée après le décès de son mari – est évoqué par plusieurs sources⁸⁰. Le *Mercure de France*, par exemple, en date 18 janvier 1727 indique :

« L'épouse du sieur Servandoni, peintre Italien, dont nous avons parlé au sujet des magnifiques Décorations que le Public s'empresse d'aller voir à l'Opéra, accoucha d'un garçon, que le Comte de Maurepas, Ministre et Secrétaire d'Etat, toujours prêt à favoriser ceux qui se distinguent dans les beaux Arts, tint sur les Fonts de Baptême avec la Duchesse de Fitz-James. L'enfant fut nommé Jean-Felix-Raphael-Victor »⁸¹.

La duchesse de Fitz-James était à l'époque Anne Bulkeley, deuxième femme du duc de Berwick – le

76. HEINECKEN 1768, pp. 15-17.

77. *Mercure de France*, 1733, mai, p. 999: « Le sieur André, Peintre de l'Opéra, a peint cette Décoration sur les Dessins du Cavalier Servandoni [...] ». Il est fait référence aux scénographies de l'œuvre *l'Empire de l'Amour*, mise en scène par l'Académie Royale de Musique le 31 mai. Et encore voir *Mercure de France*, 1733, oct. p. 2310. André collabore avec Servandoni pour la réalisation des décors éphémères conçus pour les noces de la fille de Monsieur Samuel Bernard avec le Président Mathieu-François Molé, en particulier les bas-reliefs et les figures en grisaille, tous « de la main du sieur André, Peintre Courlandais ».

78. La compagnie italienne, jouait à Londres sous la direction de Haendel. Le régent, voulut posséder à Paris cette brillante compagnie avait donné l'ordre à Francine et Crozat, directeurs de l'Opéra, de signer un contrat avec l'Opéra-Italien. Les directeurs signèrent le traité le 19 mars 1723 dans le cabinet de M. de Maurepas, en présence de ce ministre, mais des obstacles et enfin la mort du régent le 2 décembre suivant, firent tomber ce projet. Voir CASTIL-BLAZE 1856, pp. 125-126.

79. CAMPANA DE CAVELLI 1871.

80. Voir ANF, MC, Notaire Ballet, ET LXV-469, *Inventaire après-décès de la Veuve Servandoni*, 6 mai 1784. Anne-Henriette Roots est mentionnée aussi par Henri Angelo, pour avoir favorisé vers 1770 le mariage entre M. Liviez, danseur de l'Opéra italienne de Londres et une riche femme anglaise. Voir ANGELO 1828, p. 69.

81. *Mercure de France*, février 1727, p. 405.



Figure 7. Giovanni Niccolò Servandoni, Deuxième projet pour la façade de Saint-Sulpice, 1740, Paris, BNF, Est., coll., Déstailleur, t. 3, 537.



De gauche à droite, figure 8. Christopher Wren, Cathédrale Saint Paul, Londres, façade; figure 9. Christopher Wren, Saint Mary-le-Bow, Londres, détail de la partie haute de la tour.

fils naturel du catholique roi d'Angleterre en exil, Jacques II Stuart – résidente à Saint-Germain-en-Laye et étroitement liée à la paroisse de Saint-Sulpice⁸². La famille de Fitz-James joua un rôle de premier plan pour la carrière de Servandoni à Paris. Le fils du duc, François de Fitz-James – après une carrière dans le séminaire Saint-Sulpice – en 1738 fut nommé par le souverain archevêque de Soissons, en sa qualité de successeur de Jean-Joseph Languet de Gergy, et puis chapelain de Louis XV en substitution du cardinal d'Auvergne⁸³.

Est-il donc probable qu'il ait mis en contact Servandoni avec l'archevêque de Soissons et son frère, Jean-Baptiste Joseph Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, et encore avec le cardinal Henri-Oswald de la tour d'Auvergne, lesquels seront les principaux clients de notre architecte sa vie durant. Toutefois, ce fut le ministre Maurepas – autre personnage mentionné dans le document cité – à l'époque Marguillier en chef de la fabrique de Saint-Sulpice, qui aida le plus Servandoni dans son affirmation parisienne⁸⁴.

Jean-Frédéric Phéliepeaux, comte de Maurepas, secrétaire de l'État et de la Marine de Louis XV, était un homme étroitement lié au milieu des théâtres parisiens. Servandoni, évidemment, grâce à l'aide de ce dernier, fut introduit dans le chantier de l'église Saint-Sulpice et comme décorateur à l'Opéra.

À partir de ces années Servandoni put donc compter sur le soutien de personnages influents à la Cour, lui permettant un rapide succès rapide.

Pour comprendre l'importance de l'influence des architectes anglais, palladiens ou non, sur l'œuvre de Servandoni, il suffit de comparer son grand portail de Saint-Sulpice – en particulier le deuxième projet daté du 1740 (fig. 7) – avec l'œuvre principale de Christopher Wren, la cathédrale Saint-Paul, en particulier la double colonnade superposée, flanquée de deux clochers, qui s'élève sur un grand perron (fig. 8). Les tours conçues par Servandoni ressemblent aussi au haut clocher que Wren a projeté à Saint Mary-le-Bow (fig. 9) ou à Saint Bride Fleet Street.

On ne peut pas oublier enfin l'influence sur Servandoni de certains des ouvrages de Hawksmoor, telle Saint Anne Limehouse, projetée de 1714 à 1724 – avec ses volumes géométriques bien définis, la pureté de ses formes, les surfaces blanches et lisses –, ainsi que Saint-George-in-the-East (1714-1734) – caractérisé par une absence totale d'éléments décoratifs – ou encore Christ Church (1714-1729), ou même St Mary Woolnoth (1716-1727). Cette rigueur dans l'approche des volumes simples, avec la nef voûtée en berceau,

82. À Paris la communauté anglaise était installée à Saint-Germain-en-Laye ou dans la paroisse de Saint Sulpice.

83. BARBIER 1857-1866, vol. IV, 1866, pp. 286-288.

84. Maurepas fut chargé par le Régent, avant 1723, de chercher Outre-Manche des talents à employer dans les théâtres parisiens. Peut-être que Servandoni fut appelé, entre autres, par le Ministre quand il se trouvait encore à Londres.





Sur la page précédente,
figure 10. Giovanni Niccolò
Servandoni, église de
Coulanges-la-Vineuse, façade.

Figure 11. Giovanni Niccolò
Servandoni, église de
Coulanges-la-Vineuse, intérieur,
détail de la nef.



De gauche à droite, figure 12. Nicholas Hawksmoor, Christ's Church, Spitalfield, Londres, façade postérieure;
figure 13. Nicholas Hawksmoor, Saint George Bloomsbury, Londres, détail de l'extérieur.



En haut à gauche, figure 14. Nicholas Hawksmoor, Christ's Church, Spitalfield, Londres, façade principale; figure 15. Giovanni Niccolò Servandoni, Décor de la façade du feu d'artifice du côté de l'Hôtel de Ville, élevé dans la Place de Grève sur les dessin et Conduite du Chevalier Servandoni, Architecte et Peintre du Roy, [...] en réjouissance de la Paix faite entre l'Empire, l'Espagne et la France, et publiée le 1er Juin 1739 [...]. En bas à gauche, figure 16. Nicholas Hawksmoor, Saint George, Bloomsbury, Londres, détail de la tour; figure 17. Nicholas Hawksmoor, Saint Luke, Old Street, Londres, détail du clocher.

de même que la mise en œuvre d'un plan de forme rectangulaire contenant le volume des chapelles et du chœur, se retrouve dans le projet de l'église de Coulanges-la-Vineuse en Bourgogne (figg. 10-11), conçue par Servandoni entre 1737 et 1742, où l'on remarque l'absence totale d'un ordre architectural, à l'exclusion des piliers et nervures à l'intérieur. Les éléments décoratifs y sont réduits au minimum, à part les monumentales clés des arcs et les plaques à l'antique avec gouttes, qui reflètent le style de Vanbrugh, tel qu'on peut le voir à Castle Howard.

L'église de Coulanges-la-Vineuse illustre pleinement la tendance de Servandoni à mélanger éléments tirés de la culture architecturale française et italienne avec les exemples anglais dont il avait subi l'influence.

Dans ce bâtiment, le goût de la monumentalité et de la simplicité sont réunis en un seul ouvrage, comme pour anticiper les tendances qui se développeront en France une trentaine d'années plus tard. La façade ressemble à une immense serlienne, dominée par un fronton triangulaire, flanquée de deux obélisques.

Sous le tympan, une énorme lunette qui, au lieu d'abriter comme d'habitude une ouverture, présente un volume extrudé émergeant de la paroi en créant un jeu d'ombres sur la surface plane de la façade. La lunette est dominée par une clé de voûte géante avec fausse clé, véritable point focal de la composition, et agissant comme une console pour le fronton.

À cette époque, une telle solution de façade avec ces mêmes motifs, ne se retrouve ni en France ni en Italie, que ce soit dans l'architecture religieuse ou dans l'architecture civile, mais on trouve des solutions similaires Outre-manche, par exemple pour la façade postérieure de la Christ Church conçue par Hawksmoor (figg. 12-13). Et encore, c'est en observant la façade principale de cette œuvre de Hawksmoor (fig. 14), qu'on découvre un des modèles que Servandoni avait bien en tête quand, en 1739, il projeta la machine pour le feu d'artifice⁸⁵, réalisée en face de l'Hôtel de Ville de Paris, à l'occasion des fêtes de la Paix d'Aix-la-Chapelle (fig. 15). Dans ce projet on découvre tout l'éclectisme de Servandoni: on voit une évidente référence aux architectures britanniques de l'époque, mais aussi à l'architecture baroque romaine. On retrouve en effet, sous un fronton coupé et arrondi, les statues des quatre fleuves, référence à l'homonyme fontaine romaine sculpté par le Bernin à la Piazza Navona. La composition – qui rappelle une tour bâtie par Wren, telle que celle de Saint Mary-le-Bow (fig. 8) – est sommée par une construction à gradins, dominée elle-même par un obélisque, à la manière du clocher de l'église de Saint George's Bloomsbury (fig. 16) conçue par Hawksmoor, et encore en évoquant la réalisation de ce dernier à Saint Luke's in Old Street à Londres (fig. 17). L'ensemble présente un décor entièrement inspiré de la *rocaille* française.

85. Un exemplaire de la gravure est présent dans BNF, Est., coll. Hennin, n. 8302.

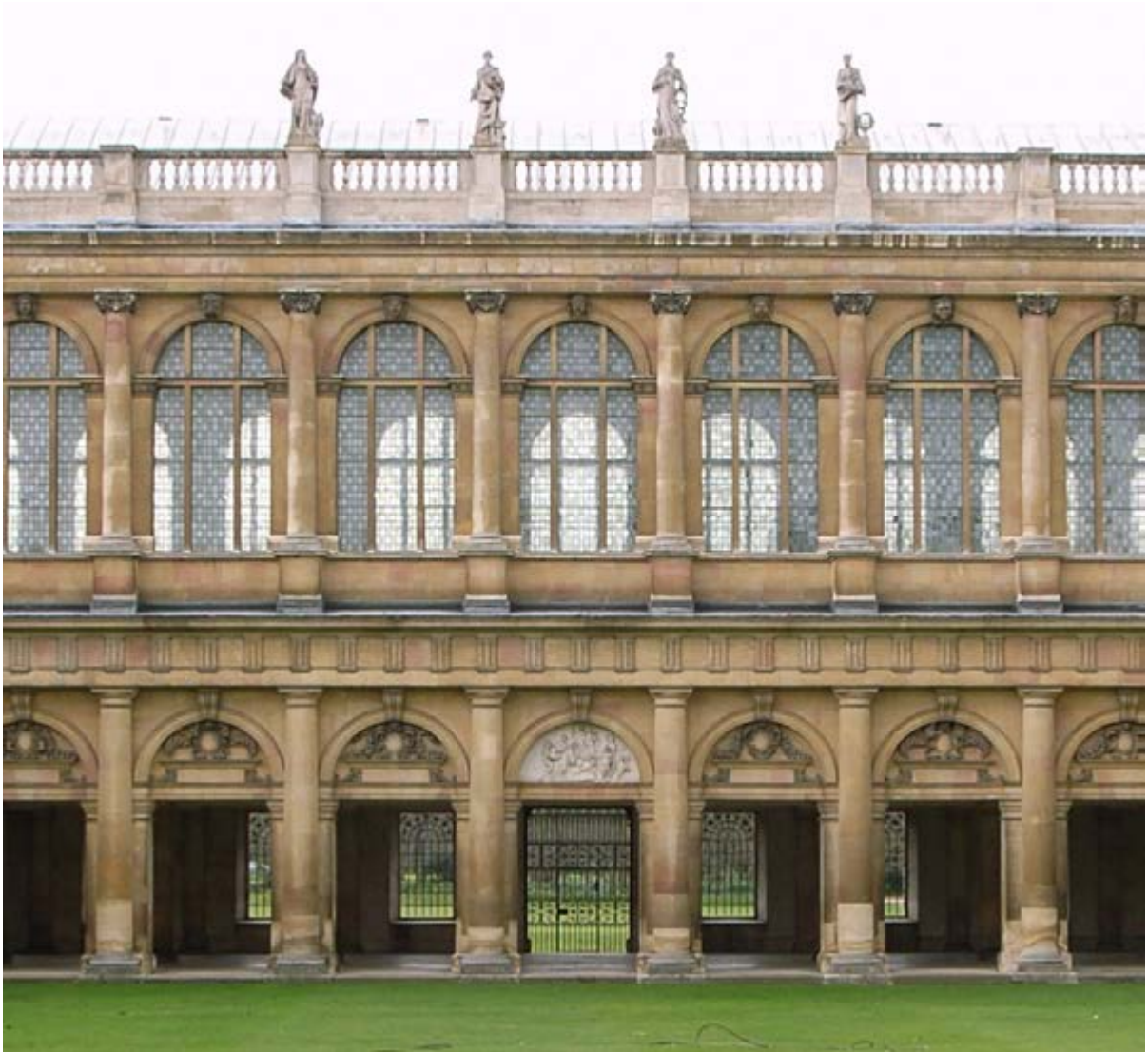


Figure 18. Christopher Wren, Trinity College Library, Londres, détail de la façade.

Toutefois, pour conclure, c'est dans l'œuvre principale de Servandoni, la façade de Saint-Sulpice plusieurs fois mentionnée, que les différentes sources de l'artiste sont les plus manifestes. Dans son premier dessin daté de 1732, on y retrouve en grande partie l'aspect du projet conçu par Giuliano da Sangallo – et jamais réalisé – pour l'église florentine de San Lorenzo, mais flanqué par deux tours qui ressemblent à celles d'Hawksmoor; enfin sous un double portique superposé qui est débiteur soit des façades des basiliques pontificales romaines, soit de la façade de Saint-Paul de Londres par Christopher Wren, on voit les grandes clés de voûte fréquentes dans l'œuvre de Vanbrugh. L'influence du classicisme palladien devient encore plus manifeste si on compare le second projet pour Saint-Sulpice, signé par Servandoni et daté de 1740 (fig. 6), avec la façade du palazzo Chiericati de Palladio à Vicence, une des œuvres les plus célébrées par les néopalladiens: le deux portiques sont parfaitement comparables et superposables. Ce projet de Servandoni prévoyait, entre autres, la mise en œuvre d'une grande bibliothèque abritée au-dessous de la galerie du premier niveau. L'idée d'une bibliothèque dans la façade d'une église est quelque peu inhabituelle, mais si l'on se tourne vers l'Angleterre, et cette fois encore vers la cathédrale Saint-Paul à Londres, on remarque que celle-ci renferme précisément, derrière la tour méridionale de la façade, une bibliothèque. Mais de plus le double portique que réalise Servandoni semble rappeler très clairement celui de la bibliothèque du Trinity College à Cambridge, projeté par Christopher Wren (fig. 18).

Les influences rapportées par Servandoni de ses voyages, tout le long de sa vie mais surtout pendant sa période de formation, lui permettent d'acquérir un style architectural personnel, très différent des projets de ses contemporains parisiens, et qu'il introduit ainsi en France.

L'œuvre de Servandoni qui, au fil du temps, a été interprétée comme ouvrant la voie au goût à la grecque et au néoclassicisme, est en réalité le fruit de sa formation en Italie – à Florence et Rome – mais surtout en Angleterre, où le contact avec le cercle palladien de Lord Burlington, ainsi qu'avec les œuvres à peine achevées de Vanbrugh et de Hawksmoor, l'a en effet profondément marqué.

Bibliografia

- ACTON 1963 - H. ACTON, *Gli Ultimi Medici*, Einaudi, Torino 1963.
- ADEMOLLO 1840 - A. ADEMOLLO, *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'Assedio*, Stamperia Granducale, Firenze 1840.
- ANGELO 1828 - H. ANGELO, *Reminiscences, with memoirs of his late father and friends, including numerous original anecdotes and curious traits of the most celebrated characters that have flourished during the last eighty years*, Henry Colburn, London 1828.
- ARISI 1986 - F. ARISI, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del Settecento*, Bozzi, Roma 1986.
- AVERY, SCOUTEN 1968 - L. AVERY, A.H. SCOUTEN, *The London Stage: 1660-1800*, W. Van Lennep, Southern Illinois University Press 1968.
- BARBIER, *CHRONIQUE* - E.J.F. BARBIER, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV*, 8 voll., Charpentier, Paris (I ed.) 1857-1866.
- BARBOLANI DI MONTAUTO - N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogn'altro e diletante di queste bell'arti»*, in M. GREGORI, R.P. CIARDI (a cura di), *Il Settecento*, Edifir, Firenze, 2006, pp. 83-94.
- BARRIER 2005 - J. BARRIER, *Les Architectes européens à Rome, 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Editions du Patrimoine, Paris 2005.
- BOUCHÉ 1910 - J. BOUCHÉ, *Servandoni*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LI (1910), IV période, tome IV, pp. 121-146.
- BRUNETTI 2013 - O. BRUNETTI, *Lo studio d'Architettura Civile fiorentino di Ferdinando Ruggeri (1722-1728)*, in A. ANTINORI (a cura di), *Studio di architettura civile: gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma 2013.
- BRUNETTI 2014 - O. BRUNETTI, *Ferdinando Ruggeri architetto-ingegnere fra i Medici e i Lorena*, in M. BIETTI (a cura di), *Arte e Politica, l'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 8 aprile-2 novembre 2014), Sillabe, Livorno 2014, pp. 62-69.
- CAMPANA DE CAVELLI 1871 - M. CAMPANA DE CAVELLI, *Les derniers Stuarts à Saint-Germain en Laye*, 2 voll., Librairie académique, Londra & Edinburgo 1871.
- CASTIL-BLAZE 1856 - F.H.J. BLAZE DIT CASTIL-BLAZE, *Théâtres lyriques de Paris, l'Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Castil-Blaze, Paris 1856.
- CHARVET 1892 - L. CHARVET, *Les Delamonce*, in *Réunion des Société des Beaux-Arts des Départements*, 1892, vol. 16, pp. 176-189.
- CHATELAIN 1944 - A. CHATELAIN, *Les ponts du Rhône. Étude de géographie humaine*, in "Les Études rhodaniennes", XIX (1944), 3-4, pp. 109-139.
- CILETTI 1988 - E. CILETTI, *Corsini Rome, Regency Florence, and the last Medici facade for San Lorenzo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", XXXII (188) 3, pp. 479-518.
- CRESTI 1983 - C. CRESTI, *Il "taccuino romano" di Ignazio Del Rosso*, G. ALESSANDRI STOPPINI (a cura di) in *Dalla "Libreriola" dell'architetto fiorentino Giuseppe del Rosso, libri, manoscritti, disegni*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 3 giugno-3 agosto 1983), Firenze, Centro Di, Firenze 1983, pp. 69-79.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1787 - A.N. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts, avec*

- la description de leurs ouvrages*, t. I, Debure l'aîné, Paris 1787.
- DIDEROT, D'ALEMBERT, *Encyclopédie* - D. DIDEROT, J. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres*, 39 tomes, Pellet, Genève, 1777-1779.
- GALLET 1995 - M. GALLET, *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle, dictionnaire biographique et critique*, Mngès, Paris 1995.
- GIUSTO 2010 - R.M. GIUSTO, *Alessandro Galilei, il trattato di architettura*, Argos, Roma 2010.
- GLORIEUX 2004 - G. GLORIEUX, *Le Château de Condé, une demeure de plaisance au siècle des Lumières*, Somogy, Paris 2004.
- GUIDOBONI 2014a - F. GUIDOBONI, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), architetto*, tesi di dottorato in storia e restauro dell'architettura, in cotutela tra la "Sapienza" Università di Roma e l'Université Paris I "Panthéon-Sorbonne", Rome-Paris, 7 luglio 2014 (sotto la direzione di A. Antinori e É. Jollet).
- GUIDOBONI 2014b - F. GUIDOBONI, *Jean-Nicolas Servandoni à Paris: la légitimation de l'architecte par le dessin*, in *Le dessin d'architecture dans tous ses états*, Actes des IX^{es} Rencontres internationales du Salon du dessin, Paris 27 mars 2014, à paraître.
- GUIGUE 1906 - G. GUIGUE, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790, Département du Rhône*, A. Rey, Lyon 1906.
- HARRIS 1965 - J. HARRIS, *Dietrich Ernst André, his work in England*, in "The Connoisseur", CLVIII (1965), pp. 253-256.
- HEINECKEN 1768 - C.H. VON HEINECKEN, *Nachrichten von Kunstler und Kunst-Sachern*, 2 tomes, Krauss, Leipzig, 1768-1769.
- HIGHFILL 1991 - P. HIGHFILL, *A Biographical dictionary of actors, actresses...*, vol. 13, Southern Illinois University press, 1991.
- HORNSBY 1989 - C.E. HORNSBY, *The life and work of Giovanni Niccolò Servandoni*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Bristol University, 1989.
- JAL 1970 - A. JAL, *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*, Henri Plon, Paris 1872.
- Journal du Marquis de Dangeau - Journal du marquis de Dangeau, publié en entier pour la première fois par MM. Eudore Soulié et Louis Dussieux, avec les additions inédites du duc de Saint-Simon publié par Feuillet de Conches*, 19 voll., Firmin-Didot, Paris 1854-1860.
- KIEVEN 1988 - E. KIEVEN (a cura di), *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Multigrafica, Roma 1988.
- L'Intermédiaire 1882 - L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux, Correspondance littéraire, Notes et Quéries français*, XV (1882).
- LA TOSA 1990 - G. LA TOSA, *Ferdinando Ruggieri Architetto*, in "Quasar, quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro", 1990, 3, pp. 27-36.
- Le Nécrologe - Le Nécrologe des Hommes célèbres de France par une société de gens de lettres*, Moreau, Paris 1767.
- LIEBRECHT 1932 - H. LIEBRECHT, *Comédiens d'autrefois à Bruxelles*, Bruxelles 1932.
- MAIGNIEN, DREVET 1887 - A. MAIGNIEN, X. DREVET, *Les Artistes grenoblois: architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc., notes et documents inédits*, libraire éditeur, Grenoble 1887.
- MANFREDI 2012a - T. MANFREDI, «*Iter in Britanniam*», *Filippo Juvarra a Londra (I parte)*, in "Palladio", XXV (2012), 49, pp. 39-56.
- MANFREDI 2012b - T. MANFREDI, «*Iter in Britanniam*», *Filippo Juvarra a Londra (II parte)*, in "Palladio", XXV (2012), 50, pp. 41-62.
- MARIETTE 1858-1859 - P.-J. MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites sur les arts et les artistes, avec notes de Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon*, 6 voll., J. B. Dumoulin, Paris, Vol. V, 1858-1859.
- Mercure de France - Mercure de France, Dédié au Roi*, Paris, 1724-1766.

- MILIZIA 1771 - F. MILIZIA, *Vies des architectes anciens et modernes [...] traduites de l'italien et enrichies de notes historiques et critiques par M. Pingeron [...]*, Claude-Antoine Jombert, Paris 1771.
- PAPILLON DE LA FERTÉ 1776 - D.P.J. PAPILLON DE LA FERTÉ, *Extrait de différens ouvrages publiés sur la vie des peintres, par M. Papillon de la Ferté*, 2 tomes, Ruault, Paris 1776.
- PAPS - *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et Sculpture 1648-1793, Publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art français par M. Anatole de Montaiglon*, 10 voll., Paris 1875-1892.
- PECCHIAI 1966 - P. PECCHIAI, *I Lante*, Alma Roma, Roma 1966.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1830 - A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe*, Jules Renouard, Paris 1830.
- RESTOUT 1771 - J.B. RESTOUT, *Galerie Française ou Portraits des hommes et des femmes qui ont paru en France [...] sous la direction de M. Restout, Peintre ordinaire du Roi [...], avec un abrégé de leur vie par une société de gens de lettres*, 2 tomes, Herissant le fils, Paris 1771.
- SANTENOY 1920 - P. SANTENOY, *Servandoni sa vie et son séjour en Belgique*, in "Annales de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles", 1920, t. XXIX, pp. 41-59.
- SHEPPARD 1963 - F.H.W. SHEPPARD, *Cork Street and Savile Row Area: Old Burlington Street*, in *Survey of London, volumes 31 and 32, St James Westminster*, London County Council, 2, London 1963, pp. 495-517.
- VERTUE, *NOTEBOOKS* - G. VERTUE, *Notebooks, vol. III*, a cura di J. Johnson in *The Walpole Society*, vol. XXII, Oxford University Press, Oxford 1933-34.
- WALPOLE 1888 - H. WALPOLE, *Horace Walpole's Anecdotes of Painting in England*, R.N. Wornum, London 1888.
- ZANGHERI 1999 - L. ZANGHERI, *Ferdinando Fuga e la Toscana*, in A. GAMBARDELLA (a cura di), *Ferdinando Fuga 1699-1999*, Atti del convegno (Napoli, 25-26 ottobre 1999), ESI, Napoli 2001, pp. 235-242.



Giacomo Quarenghi Etcher. An Engraving Representing the Salara of Rome

Piervaleriano Angelini
piervan@tin.it

The Rijksmuseum in Amsterdam has acquired in 2007 to its collections of graphics an engraving of the Italian architect and draftsman Giacomo Quarenghi (1744-1817). This etching, mentioned by G.K. Nagler in his Neues Allgemeines Künstler-Lexicon ... (twelfth volume, 1842, pp. 150-151), was gone missing and no copy of it had been found in modern times. It was presented with the title A view of the Porta Salaria, in accordance with the subject so far recognized in the drawing by Quarenghi in Album I-22 of the Public Library of Bergamo, which is to consider as the origin of the image engraved. The analysis of the etching now in Amsterdam has stimulated a careful evaluation of the view's subject (both designed and engraved), allowing us to recognize it not as Porta Salaria, but The Salara in Rome, the ancient salt repository once existing near Saint Maria in Cosmedin. The study of the engraving of the Rijksmuseum, beyond the iconographic clarification, invites us to explore the little known topic concerning the direct and personal experience, albeit episodic, of Quarenghi with the medium of etching, and the meaning of this artistic practice for its author, and in the context of the culture of his time.

Giacomo Quarenghi incisore. Un'acquaforte raffigurante la Salara di Roma

Piervaleriano Angelini

Un'incisione entrata a fare parte delle collezioni di grafica del Rijksmuseum di Amsterdam nel 2007¹ (fig. 1) permette di allargare il ridottissimo catalogo di acqueforti realizzate dall'architetto Giacomo Quarenghi (Rota Imagna, Bergamo, 1744 - San Pietroburgo, 1817).

Lo studio dell'incisione del Rijksmuseum rimanda all'argomento, ben poco conosciuto, del rapporto diretto e personale, seppure episodico, di Quarenghi con il *medium* dell'incisione all'acquaforte, valutando il ruolo di questa pratica artistica per il suo autore nel contesto della cultura del periodo.

La personalità di Giacomo Quarenghi contiene le particolarità e le sfumature più caratteristiche della sua epoca, e pertanto ben si presta ad approfondimenti tematici anche esterni alla sfera primaria della propria operatività². La sua attività di architetto si colloca in quella dimensione di intellettualità nella quale le più varie componenti culturali interagiscono in un orizzonte unitario di gusto. Il suo vasto epistolario, che viene via via arricchendosi di nuove aggiunte, rispecchia una situazione erudita

1. L'opera, un'acquaforte su carta di mm 135 x 205 (battuta lastra) censita con il numero RP.P.2007.255, è giunta nelle raccolte del Museo per acquisto da parte del Fondo F.G. Waller (istituito in ricordo dello storico dell'arte olandese François Gérard Waller, 1867-1934) ed è stata pubblicata in *Kunst op papier* 2008, pp. 43-44 (testo olandese e riproduzione a p. 43) e p. 61 (testo inglese).

2. Un esempio di riflessione interdisciplinare imperniata sulla figura di Quarenghi è stato il ciclo di iniziative dal titolo *Les Liaisons Fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, confluite in PESENTI, ANGELINI, GENNARO, MENCARONI, ZOPPETTI 2009.



Figura 1. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, c.a. 1775, acquaforte, Amsterdam, Rijkmuseum, RP.P.2007.255.

di scala europea nella quale si incontrano e fecondano reciprocamente interessi poi divenuti settoriali e specialistici. Bibliofilia e curiosità numismatica, culto per il teatro, musica, scenografia, passione collezionistica, attenzione per ogni sviluppo dell'arte moderna come per i progressi delle conoscenze antiquarie: l'orizzonte culturale di Quarenghi registra in maniera sensibile il flusso della temperie culturale dell'ultimo Settecento.

L'interesse per l'arte calcografica, in una prospettiva che ancora non divide definitivamente in universi distinti – separati poi dalla visione romantica – l'incisione di riproduzione da quella d'invenzione, è rintracciabile come dato non secondario nell'orizzonte dell'architetto bergamasco degli zar; il fatto che abbia voluto cimentarsi egli stesso sulla lastra pare un ulteriore segnale di una personalità aperta alla sperimentazione di nuovi linguaggi.

Quarenghi e il mondo dell'incisione

Per lungo tempo era nota una sola acquaforte di mano di Quarenghi: si tratta della stampa raffigurante la finta rovina progettata dall'architetto per la tenuta di campagna a Poljustrovo di Aleksandr Andreevič Bezbordko, eminente figura della corte imperiale russa (fig. 2).

In questi termini Quarenghi riferiva della propria prova incisoria in una lettera all'amico bergamasco Giuseppe Beltramelli nel 1787:

«Ho incisa per fantasia o capriccio, una Rovina fabricata con mio disegno nel giardino di questo [conte] Bisbarotko, non è cosa degna di comparire, con tutto questo non ho voluto mancare di mandarne un'esemplare alla nostra Sig. Contessa Grismondi, che lo riceverà per la via di Milano»³.

Si tratta di un'acquaforte ben nota grazie alla sua ampia diffusione, essendo stata inserita da Giulio Quarenghi nelle due edizioni delle opere paterne⁴, con l'annotazione «la presente tavola è una delle pochissime cose per semplice intrattenimento dall'autore intagliata, e sotto questo riguardo da giudicarsi come lavoro di un dilettante»⁵.

3. Lettera del 20 maggio 1787; vedi ZANELLA 1988, lettera 262 pp. 171-172.

4. *Fabbriche* 1821, tav. LIX; *Fabbriche* 1843-1844, I, tav. LIX. L'edizione moderna di *Fabbriche e disegni* di Giacomo Quarenghi è in ANGELINI, ZANELLA 1994, con notizie sugli incisori delle tavole a cura di P. ANGELINI, pp. 397-401.

5. Su questa incisione vedi ANGELINI 1996, scheda 77, p. 343.

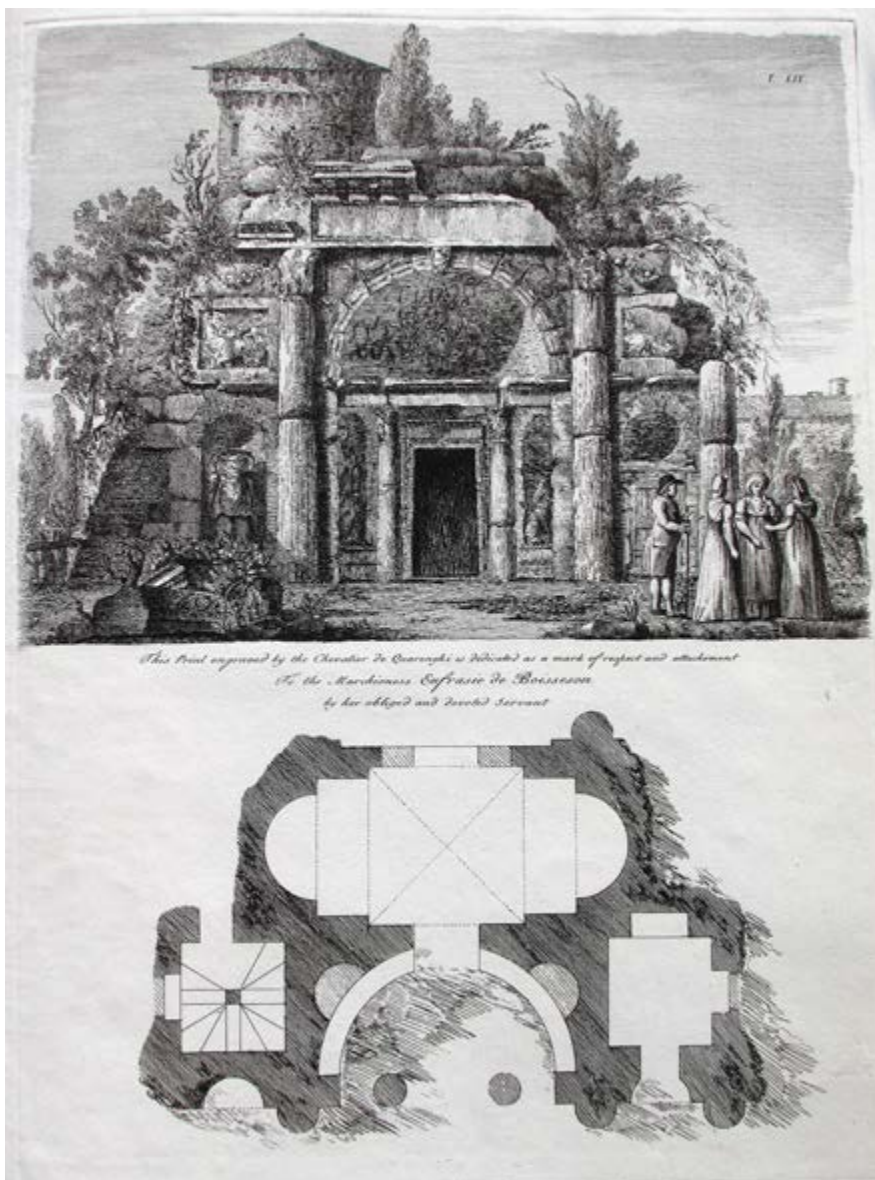


Figura 2. Giacomo Quarenghi, Rovina nel Parco di A.A. Bezborodko, incisione (da *Fabbriche* 1821, tav. LIX).

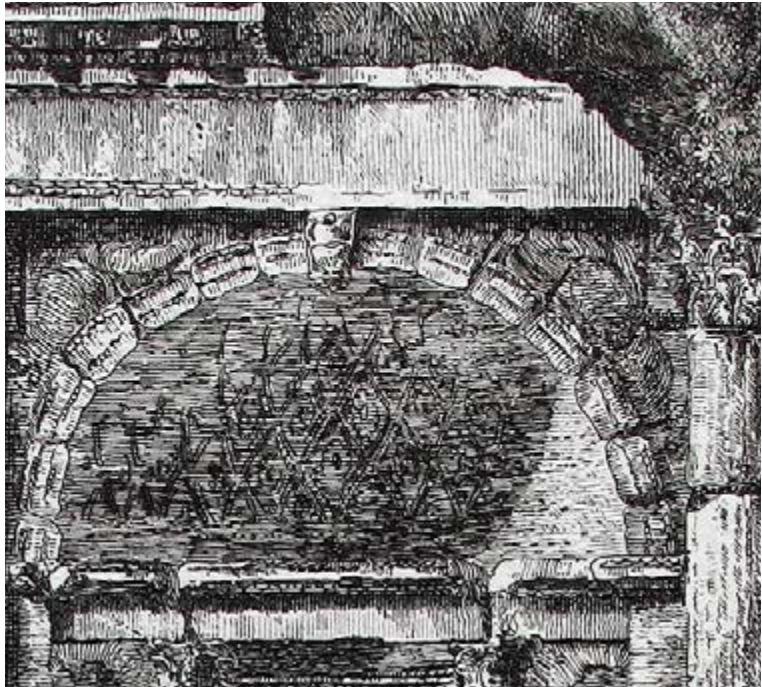


Figure 3-4. Giacomo Quarenghi, Rovina nel Parco di A.A. Bezborodko, incisione (da *Fabbriche* 1821, tav. LIX). Particolari.

Di questa incisione German Germanovič Grimm identifica tre stati: il primo corrispondente al disegno conservato al Museo Statale di Storia di San Pietroburgo, un secondo con lievi modifiche di altra mano e un terzo con significative variazioni (tra le quali l'introduzione del gruppo di figure sulla destra) dovute a un artista diverso da quello intervenuto sul secondo stato⁶. Tralasciando questi interventi, che paiono da riferire a incisori esperti, nell'immagine si possono riconoscere con facilità le caratteristiche del segno quarenghiano (figg. 3-4).

Nelle due edizioni di *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi* la stampa tra il prospetto e la pianta dell'edificio reca incisa un'iscrizione che recita: «This Print engraved by the Chevalier de Quarenghi is dedicated as a mark of respect and attachement to the Marchioness Eufrasie de Boisseson by her obliged and devoted servant». Questa iscrizione, che anche nel ritmo impaginativo del rame sembra essere stata inserita successivamente (certamente dopo il 1800, anno nel quale Quarenghi ricevette il titolo di Cavaliere di Malta), verrebbe dunque a stabilire un quarto stato dell'incisione.

Poiché sino ad ora non vi erano notizie circa la figura della dedicataria, è opportuno fornire qui qualche breve cenno su di lei. Euphrasie Barbara de Labelotterie de Boissésou, (Louvanciennes, 1786 - Monaco di Baviera, 1879), alla morte del padre Paul Mathieu marchese di Boisseson, nel 1798 venne ammessa all'Istituto Smol'nyj di Pietroburgo per intervento del Principe di Condé presso l'Imperatrice madre Maria Fedorvna, e della sua educazione si prese cura diretta il Gabinetto Imperiale. All'epoca della realizzazione del nuovo edificio dell'Istituto Smol'nyj da parte di Giacomo Quarenghi (1806-1808) pare che Euphrasie de Boisseson abbia avuto qualche ruolo di supervisione nei lavori. Si trasferì con la madre a Monaco di Baviera nel 1809, trovando una posizione di rilievo presso quella Corte per lunga parte della propria vita⁷. In assenza di ulteriori riscontri si può agevolmente congetturare che la dedica incisa sul rame della "Rovina Bezborodko" sia collegata proprio al ruolo avuto dalla Boisseson nella realizzazione di una delle maggiori fabbriche pietroburghesi di Quarenghi quale è l'Istituto Smol'nyj.

L'espressione usata da Giulio Quarenghi nel presentare la stampa del padre Giacomo può essere equivocata e far erroneamente ritenere che, accanto a una produzione "per semplice intrattenimento", vi sia stata un'attività incisoria dell'architetto collegata alla realizzazione di tavole delle proprie architetture destinate alla loro pubblicazione. In effetti una simile interpretazione si coglie già alla metà del XIX secolo in un repertorio biografico di artisti pubblicato in Italia⁸, nel quale si legge: «Di molti edifizii eretti sopra suoi disegni, pubblicò egli stesso la descrizione in idioma francese e ne intagliò le

6. GRIMM 1962, pp. 140-143.

7. Si potrebbe supporre che la Boisseson abbia avuto qualche ruolo nelle commissioni ricevute da Quarenghi da parte della Corte bavarese, allorché l'architetto passò da Monaco sulla via per l'Italia nel 1810.

8. *Biografia* 1852



Figura 5. Giacomo Quarenghi, Torre-rovina e Porta Orlovskaja nel Parco di Carskoe Selo BCBG, Album, cc. 1v-2r., incisione.

piante, le facciate e gli spaccati con precisione mirabile, armonizzando i disegni con bellissime figurine».

Anche Dmitrij Aleksandrovič Rovinskij⁹, e dopo di lui una parte degli storici russi, ha ritenuto di riconoscerne l'intervento diretto in stampe di suoi progetti d'architettura¹⁰. Tale opinione è stata però oggi abbandonata dagli studiosi di quel paese.

Se un impegno di Quarenghi nella trasposizione a stampa dei propri disegni di progetto è da escludere, è comunque sintomatico che proprio in data prossima all'edizione del primo volume dedicato a una sua opera architettonica, il Teatro dell'Ermitage, illustrato con sette tavole a stampa, egli abbia desiderato cimentarsi personalmente con la tecnica incisoria, forse stimolato anche dal rapporto che certamente in quell'occasione si dovette stabilire tra l'architetto e chi eseguì i rami per l'edizione.

Nessun cenno ad altre incisioni eseguite da Quarenghi è contenuto nel suo epistolario, nel quale egli si mostra sempre ansioso di comunicare i propri progressi artistici.

9. ROVINSKIJ 1895, *ad vocem*.

10. Sull'argomento vedi ANGELINI 1996, p. 249.

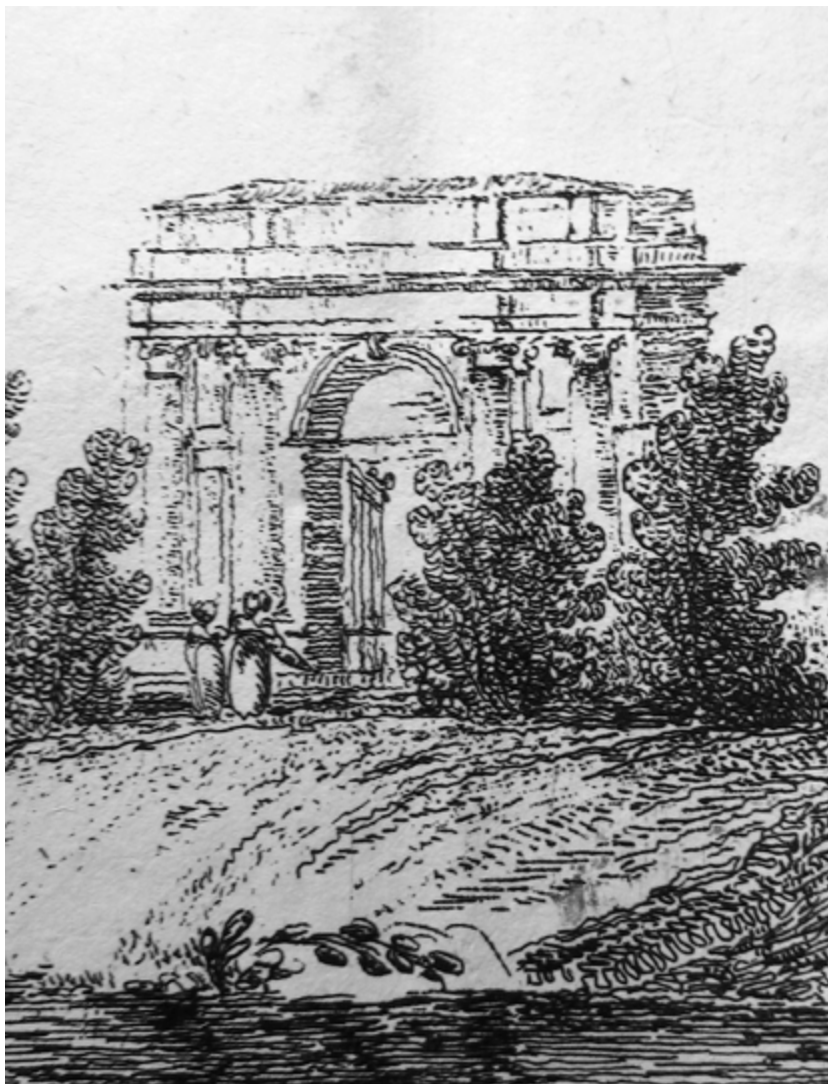


Figura 6. Giacomo Quarenghi, Torre-rovina e Porta Orlovskaja nel Parco di Carskoe Selo BCBG, Album, cc. 1v-2r., incisione, particolare.



Figura 7. Giacomo Quarenghi, Torre-rovina e Porta Orlovskaja nel Parco di Carskoe Selo BCBG, Album, cc. 1v-2r., incisione, particolare.

Solo in anni relativamente recenti sono state prese in considerazione due prove di stampa di un'altra lastra certamente incisa da Quarenghi, presenti nella Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo¹¹, raffiguranti una veduta della Torre-rovina realizzata su progetto di Jurij Fel'ten nel parco di Caterina II a Carskoe Selo presso Pietroburgo (fig. 5). A differenza dell'incisione della "Rovina Bezborodko" quest'opera non presenta alcun intervento di altrui mano, permettendo di cogliere agevolmente i caratteri tipici del *ductus* quarenghiano, un poco appesantiti dal passaggio dalla penna alla punta dell'acquafortista, e piuttosto confusi nel qualificare in modo nitidamente differenziato la diversità di materia tra elementi vegetali e superfici murarie (figg. 6-7).

Dunque si presenta ora la possibilità di aggiungere a questo minimo nucleo di fogli l'incisione del Rijksmuseum, che viene a costituire la terza stampa di sicura autografia quarenghiana al momento a noi nota. Ma prima di analizzarla più nel dettaglio può essere utile, sebbene brevemente, riassumere ciò che è noto nel rapporto tra Giacomo Quarenghi e il mondo dell'incisione, che nei suoi anni "come è noto" era oggetto di interesse e passione sia per gli artisti che per i collezionisti. Ciò può aiutare a comprendere meglio il percorso che può avere condotto l'architetto a cimentarsi egli stesso con lastre, vernici e punte calcografiche.

Nei lunghi anni del suo soggiorno a Roma (1761-1779), nel periodo in cui ebbe occasione non solo di realizzare il principale progetto di quella fase giovanile della sua attività, il rifacimento della chiesa di Santa Scolastica a Subiaco (1771-1777), ma anche di emergere quale ricercato "architetto moderno" scelto da importanti committenti britannici, o dalla corte svedese per il monumento funerario del re Adolfo Federico II, l'orizzonte dell'incisione nella capitale cosmopolita del *Grand Tour* è dominato dall'astro di Giovan Battista Piranesi, e dai suoi decisivi rami destinati a spingere l'arte calcografica ben oltre il semplice sistema della produzione di multipli per turisti. Sebbene la corrispondenza dell'architetto sia avara di tracce circa il giudizio di Quarenghi sul grande incisore, sono da riscontrare nei suoi disegni echi di alcune composizioni piranesiane, ma soprattutto è da considerare come egli non sia sfuggito alla tentazione di copiarne direttamente almeno una stampa¹². Presso l'Accademia Carrara di Bergamo è conservato infatti un foglio di mano di Quarenghi (fig. 8) che è tratto da una tavola dell'opera *Di due spelonche ornate dagli antichi alla riva del lago Albano* (1763)¹³.

11. Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai (d'ora in poi BCBG), Album Stampe e disegni a mano di diversi (d'ora in poi Album), cc. 1v-2r.

12. I cataloghi dei libri posseduti da Quarenghi indicano nella sua biblioteca varie vedute di Giovan Battista Piranesi, il volume *Prima Parte di Architettura*, e le *Osservazioni contro il Sig. re Mariette*, mentre di Francesco Piranesi (con il quale l'architetto fu in contatto) sono registrati il volume *Il Teatro d'Ercolano* e la *Raccolta di Tempj antichi*; ANGELINI 1992, *passim*.

13. Accademia Carrara, Bergamo, cat. 2506; ANGELINI 1996, p. 329 scheda 1 e p. 350 ill. 3.



Figura 8. Giacomo Quarenghi, Spelonca sul lago Albano (copia da Giovanni Battista Piranesi), Bergamo, Accademia Carrara.

Nel taglio di alcune vedute quarenghiane del periodo romano è possibile poi riscontrare qualche richiamo alle opere di un altro incisore attivo a Roma, peraltro di indirizzo tutt'affatto diverso da quello di Piranesi (che ne fu per qualche tempo allievo). Le inquadrature delle piccole vedute topografiche di Giuseppe Vasi trovano, se non riscontro diretto, assonanze in disegni di Quarenghi di angoli non monumentali ma significativi di Roma¹⁴; in un caso il collegamento tra l'incisione di Vasi e la veduta di Quarenghi appare più stretto¹⁵, ma non tale da dover supporre una derivazione diretta, e d'altra parte anche gli esiti formali appaiono del tutto divaricati.

Ma i rapporti del giovane bergamasco con l'ambiente degli incisori dovettero essere più vasti e articolati. Ne è una testimonianza l'amicizia con il bassanese Giovanni Volpato, ben documentata nella corrispondenza dell'architetto.

Senza voler ripercorrere il ruolo di gran rilievo che l'artista veneto ebbe nella Roma dell'ultimo Settecento, basti di lui ricordare la pubblicazione delle incisioni dei dipinti delle Logge Vaticane di Raffaello, edizione che fu oggetto di vera venerazione in Russia ai tempi della partenza per quella terra di Quarenghi, e tale da indurre Caterina II a far fabbricare una "copia al vero" delle Logge e delle decorazioni accanto al suo "Ermitage", e a scegliere proprio Giacomo Quarenghi per la realizzazione dell'edificio. Quello con Giovanni Volpato è un legame significativo nell'orizzonte artistico dell'architetto bergamasco: sono diversi i suoi fogli che si rivelano desunti da opere del bassanese¹⁶. Questo stretto rapporto, un legame anche d'amicizia, tra Quarenghi e Volpato è in qualche modo consacrato dalla

14. Ciò vale ad esempio per il disegno I-8 in BCBG, che raffigura la chiesa dei Padri Cappuccini a Roma.

15. Il confronto è tra la tavola 115 del VI volume delle *Magnificenze di Roma antica e moderna* di Giuseppe Vasi e il disegno quarenghiano *Palazzetto Venezia e Basilica di S. Marco a Roma* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 369 Q); al riguardo vedi ANGELINI 1996, p. 342 scheda 75 e p. 349 ill. 2. Nella biblioteca di Giacomo Quarenghi sono documentati di Vasi *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* (II volume) e *Itinerario istruttivo per trovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma* nell'edizione in lingua francese (Barbiellini, Roma 1773).

16. Si citano ad esempio una copia di Quarenghi da un acquerello di Volpato raffigurante una navata laterale della basilica di San Pietro (conservata all'Ermitage di Pietroburgo, e pubblicata in GRIMM 1962, p. 101), che Piljavskji (1984) ritiene sia stata eseguita in Russia, e che una dedica autografa fa ritenere successiva al 1800. Analogamente è da collegare a Volpato anche l'acquerello della raccolta Scotti Perego di Bergamo, anche questo raffigurante l'interno di San Pietro, benché non sia stata individuata la fonte da cui fu tratto. Da una incisione di Volpato eseguita su disegno di Ducros deriva l'acquerello delle Rovine del tempio di Nerva: l'immagine quarenghiana segue con fedeltà quasi assoluta, ad esclusione delle macchiette della zona inferiore, la tavola d'analogo soggetto delle Vedute di Roma e dintorni del duo artistico italo-svizzero. Ancora riguardo alla stretta relazione tra l'incisore e l'architetto va ricordata una lettera indirizzata da Quarenghi a Volpato il 23 giugno 1783, dalla quale veniamo informati che l'architetto possedeva sue vedute, e si era occupato di venderne diverse in Russia per conto dell'incisore. Nel 1790 si registra poi l'arrivo a Pietroburgo di due "rami" (da intendere come stampe) di Volpato, che l'architetto gli aveva richiesto per farne dono non è noto a chi.

dedica «Al celeberrimo Architetto Cav. Jacopo Quarenghi» dell'incisione di Pietro Fontana raffigurante il cenotafio realizzato da Antonio Canova per l'incisore veneto nel portico della chiesa dei Santi Apostoli in Roma, stampa dedicata all'architetto bergamasco per espressa volontà del grande scultore¹⁷.

Quale sia stato l'orizzonte di gusto di Quarenghi nel campo delle incisioni non è possibile dire con certezza; non è possibile neppure stabilire quante e quali stampe abbiano fatto parte della sua personale collezione d'arte. Nell'ambito vedutistico e di paesaggio è documentato il possesso della serie di vedute di Venezia del Canaletto incise da Antonio Visentini, edita a Venezia da Pasquali nel 1742, di "viaggi pittoreschi" (tra i quali volumi del *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* dell'Abbé de Saint-Non), e di varie altre opere ricche di vedute incise (ad esempio le *The Antiquities of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett, che l'architetto italiano dichiarò di avere iniziato a tradurre per realizzarne un'edizione italiana¹⁸, o le *Ionian Antiquities* di Richard Chandler, Nicholas Revett e William Pars, dalla quale trasse copia di alcune tavole¹⁹). Inoltre l'esistenza di numerose copie eseguite da Quarenghi da volumi con incisioni di vedute (ad esempio da incisioni di Constant Bourgeois²⁰) può suggerirne il possesso, anche se in alcuni casi pare che le copie siano state tratte da incisioni di altrui proprietà²¹. Per terminare circa i libri posseduti da Quarenghi in varia forma ricollegabili al tema dell'incisione è di non poco rilievo che, oltre a opere storiche sui protagonisti di quest'arte, come quelle di Pierre Mariette, Filippo Baldinucci e Pierre-François Basan (nella prima edizione del 1767), egli possedesse un volume di grande importanza che trattava dell'argomento in termini di tecnica esecutiva: *De la maniere le graver a l'eau forte et au burin et de la gravûre en maniere noire* di Abraham Bosse (nell'edizione Jombert del 1745).

Se è probabile che qualche stampa abbia fatto parte della sua personale raccolta artistica già nel lungo soggiorno giovanile a Roma²², quanto meno come documento iconografico di architetture e monumenti di suo interesse, è tuttavia dopo il trasferimento in Russia che appare più chiaramente l'attenzione per le incisioni da parte di Quarenghi. Un esempio tra i numerosi indizi al riguardo che

17. Il 18 febbraio 1808, scrivendo ad Antonio Canova, Quarenghi lo ringraziava «dell'onore che ha voluto compartirmi col mettere il mio nome al Monumento del nostro comune e buon amico il Sig. Volpato», vedi ZANELLA 1988, pp. 323-324.

18. Lettera ad Alessandro Barca del 18 agosto 1808, *ivi*, p. 327.

19. ANGELINI 1994, p. 169 e p. 173 n. 25.

20. *Ivi*, p. 170 e p. 173 n. 25.

21. KORŠUNOVA 1986, p. 100, ipotizza, non è noto su quale base, che i disegni quarenghiani relativi a Rimini, Assisi ed Ariccia siano stati ispirati da incisioni di proprietà del pittore Giuseppe Manocchi.

22. Sull'argomento vedi ANGELINI 1995, p. 196.

si traggono dalla corrispondenza dell'architetto: in una lettera del novembre 1783 a Johann Friedrich Reiffenstein a Roma egli scrive: «se mai per sorte Ella trovasse qualche nuova stampa, la quale meritasse di essere veduta, la prego a volermene far parte, che gliene sarò molto tenuto»²³. Non mancava poi di mostrarsi capace nel valutare la qualità delle incisioni che aveva modo di incontrare; ad esempio a proposito dell'edizione di Pietro Molini dell'*Orlando Furioso* (Baskerville, Birmingham 1773) non esita a giudicare le tavole incise da Francesco Bartolozzi «superbi rami»²⁴.

A spingerlo ad accostarsi ulteriormente al mondo delle lastre e delle vernici può avere contribuito il triennale soggiorno pietroburghese dei fratelli Filippo e Giorgio Tondini, incisori giunti a Pietroburgo nell'autunno del 1784. Il legame con Filippo dovette essere particolarmente stretto, tanto che al rientro di Tondini in Italia nell'estate del 1787 Quarenghi scrisse di dolersi della sua partenza, essendo egli «stato uno dei pochissimi e veri amici ch'ho avuto qui»²⁵, e ricordandolo «d'una probità singolare, e d'un carattere al giorno d'oggi non così facile a ritrovarsi»²⁶. Non risulta uno scambio epistolare successivo tra l'architetto e l'incisore, ma i due dovettero rimanere in contatto per il tramite di Reiffenstein, colui che aveva reclutato ambedue gli artisti per il servizio alla Corte imperiale di Russia; Quarenghi scrisse a Reiffenstein nel 1790: «Ho gradito infinitamente i saluti del Sig. Filippo e quando ella gli scrive, la prego a fare i miei più affettuosi complimenti tanto a lui quanto al sig. Giorgio di lui Fratello. Non mi dimentichi quando le riesca di aver qualche acqua forte di questi due degni soggetti»²⁷.

Vi è poi un ambito nel quale le necessità dell'architetto lo portano a interessarsi direttamente delle qualità degli incisori; nel 1790, dopo avere pubblicato a Pietroburgo il volume sul Teatro dell'Ermitage²⁸, progettava di dare alle stampe un'opera più ampia che illustrasse numerose sue architetture (progetto che ebbe compimento solo nel 1810)²⁹. Scriveva all'amico Giannantonio Selva verso la fine del 1790:

23. Un'ampia serie di riferimenti sull'argomento è in ANGELINI 1995, p. 197.

24. Lettera all'abate Pier Antonio Serassi del 2 settembre 1787, in ZANELLA 1988, p. 179.

25. *Ibidem*. Tondini rientrò in Italia in compagnia dello scultore Concezio Albani, altro artista molto legato a Quarenghi, e i due sostarono sulla via di Roma a Bergamo, ove vennero festeggiati dal fratello dell'architetto e dalla sua compagnia di amici bergamaschi (vedi ZANELLA 1988 p. 183 e BCBG, F. M. Quarenghi, Indici delle Carte di Casa Quarenghi, (secc. XVIII-XIX), t. V, c.49r., ove si legge: «Tondini Filippo, e Concezio Albani trattati dal Dr. Quarenghi primo dicembre 1787 perché raccomandati da suo fratello»).

26. Lettera a Giuseppe Beltramelli del 3 settembre 1787, *ivi*, p. 180.

27. Lettera a Reiffenstein del 5 aprile 1790, *ivi*, p. 205.

28. *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Imperatrice de toutes les Russies*, Imprimerie de l'Academie des Sciences, St. Pétersbourg 1787.

29. In quell'anno venne pubblicato il volume *Edifices construits a Saint-Pétersbourg, d'après les plans du Chevalier de Quarenghi et sous sa direction. Tome premier* Imprimerie du Senat-Dirigeant, San Pietroburgo 1810, illustrante dieci fabbriche quarenghiane. La pubblicazione del secondo volume non ebbe mai esito, sebbene

«Desidererei far incidere qualc'una delle moltissime fabbriche ch'ho fatto per questa incomparabile Imperatrice, già ho mandato qualche disegno a Londra per quest'efetto³⁰, ne vorrei far incidere qualc'uno ancora costì fra quelli c'hanno inciso il Palladio del Bertotti³¹ mi pare ch'un certo Sestilini³² si sia distinto sopra gl'altri in quell'opera, è vero che li disegni erano molto cattivi che fornendo di migliori potrà forse far meglio, un certo Vichi³³ ancora non s'è diportato male e un dall'Aqua³⁴, quello che da lei desidererei sarebbe d'informarsi da codesti se volessero intraprendere qualche lavoro»³⁵.

A proposito della riproduzione in incisione di progetti quarenghiani è necessario fare il nome di un altro artista, il quale effettivamente realizzò lastre con quei soggetti, che però non ebbero mai un'edizione definitiva. Si tratta del ticinese Giacomo Mercoli, il quale nel 1783 era stato ricercato

siano state preparate per esso diverse lastre, le cui prove di stampa sono rintracciabili parte nel Museo statale per la Storia di San Pietroburgo (PAVELKINA 2003), e in parte nell'Album *Stampe e disegni a mano di diversi* della BCBG. Oltre al volume del Teatro dell'Ermitage Quarenghi pubblicò *Le Nouveau Bâtiment de la Banque Impériale de Saint Petersbourg* (Imprimerie Imperiale, San Pietroburgo 1791). Furono inoltre realizzate quattro incisioni del progetto per la Sala di San Giorgio nel Palazzo imperiale di Pietroburgo (PAVELKINA 2003, p. 197); non vi sono riscontri circa la realizzazione di cinque tavole dedicate all'Ospizio Šeremetev a Mosca, delle quali fa cenno V.I. Piljavskij (PIJAVSKUJ 1984, p. 196). Per completezza di informazione si segnala che nell'Album "Stampe e disegni a mano di diversi" della BCBG esistono due piccole incisioni che per formato e modalità incisorie non possono essere collegate al secondo volume degli *Edifices construits*, che ritengo siano state eseguite al di fuori di una supervisione da parte di Quarenghi per finalità non note, raffiguranti la Cappella della British Factory a Pietroburgo e l'Arco di Narva.

30. Scrivendo a Serassi l'8 ottobre 1788 a proposito dell'idea di una nuova edizione del volume sul Teatro dell'Ermitage aveva segnalato che per essa «si lavora già a Parigi qualche rame», ma non si ha notizia di chi fosse l'incisore prescelto, e su quale base fosse stato selezionato; ZANELLA 1988, p. 191.

31. Si tratta di *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* curato da Ottavio Bertotti Scamozzi e pubblicato a Vicenza in quattro volumi tra il 1776 e il 1783. Quarenghi aveva potuto vedere i rami per il primo volume presso il Bertotti in occasione di una visita a Vicenza nell'estate del 1775 (lettera a Tommaso Temanza, *ivi*, p. 25).

32. Citando a memoria, Quarenghi deforma il nome dell'incisore Gaetano Testolini.

33. In questo caso il nome è corretto: si tratta dell'incisore Gaetano Vichi.

34. Evidentemente Quarenghi ignorava che l'incisore Cristoforo Dall'Acqua era morto nel 1787. Fu costui a tradurre in incisione i disegni di Quarenghi dei medaglioni a soggetto tassiano realizzati da Giacomo Quarenghi a Roma destinati ad illustrare la Vita di Torquato Tasso dell'abate Serassi, edita a Roma nel 1785. Dall'Acqua fu anche autore delle incisioni di varie scenografie di Giuseppe Galli Bibiena. Può essere utile osservare che l'interesse di Quarenghi per questo artista è documentato anche dalla presenza di una sua veduta assonometrica dell'Arena di Verona in una raccolta di incisioni e disegni appartenuti all'architetto, e esistenti nell'Album "Fabbriche e disegni a mano di diversi" della BCBG.

35. ANGELINI 2011, pp. 288-289.

da Quarenghi per lavorare a Pietroburgo, ma per motivi familiari aveva dovuto declinare l'invito³⁶. L'architetto comunque pensò di avvalersi del suo talento a distanza, facendogli giungere dalla Russia i disegni da incidere³⁷.

La veduta della Salara

Ma veniamo ora all'incisione conservata al Rijksmuseum³⁸. La sua prima segnalazione mi risulta essere quella fatta da Georg Kaspar Nagler³⁹. Egli, pur accennando genericamente alle altre incisioni eseguite da Quarenghi di monumenti architettonici e rovine, dichiara di conoscere direttamente solo questa stampa di sua mano (e ciò appare invero strano, poiché nel medesimo articolo del *Künstler-Lexicon* cita l'edizione milanese edita nel 1821 dell'opera curata da Giulio Quarenghi *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, nella quale appare l'incisione già ricordata raffigurante la finta rovina per il parco di Aleksandr Andreevič Bezbododko esplicitamente dichiarata nel volume come autografa dell'architetto).

Ignoro quale possa essere stata la storia collezionistica dell'esemplare oggi a Amsterdam, del quale non mi risulta essere stata segnalata alcun'altra copia. Quella visibile nel web, posta in vendita dalla Galleria d'arte Nicolaas Teeuwisse nel 2007 è il medesimo foglio approdato al Rijksmuseum⁴⁰.

36. In una lettera a Giuseppe Franchi del gennaio 1784 Quarenghi scriveva: «Le misure che lei avrebbe voluto prendere col Sig. Mercoli sarebbero state buonissime, ma giacché egli ha l'imbarazzo della famiglia, non occorre più pensare al medesimo, mentre posso farne a meno»; ZANELLA 1988, p. 55.

37. Nella lettera a Franchi del 24 agosto 1784 scrive: «Io dunque starò attendendo che il Sig. Mercoli sia in grado di poter intraprendere il mio lavoro; per la prima occasione che mi si presenterà manderò a lei tutto l'occorrente»; *ivi*, p. 86. Nella stessa lettera all'amico professore di scultura all'Accademia di Brera Quarenghi lo informava di non avere intenzione di avvalersi di Giocondo Albertolli a quello scopo scrivendo: «Circa il Sig. Giocondo, e circa quello che il Bolla gli ha scritto di me io le dirò, che non è vero nulla che io abbia mostrato desiderio di aprir carteggio con lui, e molto meno di aver pensato a lui per l'incisione di quelle poche bagatelle, di cui mi son fatto lecito di pregar lei. Tanto più che io non so quanto egli stimi gli architetti, e cosa pensi di un'arte, la quale in se stessa non è così facile ad esser gustata dall'universale, come lo sono le cose in cui egli si è fatto distinguere»; *ivi*, pp. 85-86). Su Giacomo Mercoli vedi anche CROCI MASPOLI, ZAPPA 1994, p. 39, ove è anche riprodotta un'incisione di Mercoli del prospetto della Borsa di Pietroburgo di Quarenghi.

38. L'immagine e la relativa scheda sono reperibili alla pagina <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2007-255> (persistent URL <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.445854>).

39. NAGLER 1835-1852, vol. 12, 1842, pp. 150-151.

40. L'opera appare nella pagina web <http://www.teeuwisse.de/catalogues/selected-prints-iii/view-of-the-porta-salaria-in-rome.html>, e la stessa Galleria Nicolaas Teeuwisse mi conferma trattarsi dell'esemplare passato al Museo olandese. Nella scheda di presentazione dell'opera si annota che la scritta «Guarenghi fecit» apposta

La prima considerazione da fare riguardo a questa acquaforte è relativa alla certa e integrale autografia quarenghiana. In essa infatti è possibile reperire in maniera inequivocabile una vasta gamma del repertorio di segni che caratterizza la grafica di Giacomo Quarenghi, espressi con una diretta freschezza che esclude qualsiasi mediazione, e che non possono essere confusi con l'interpretazione che del *ductus* quarenghiano data dagli incisori che ne hanno riprodotto i progetti.

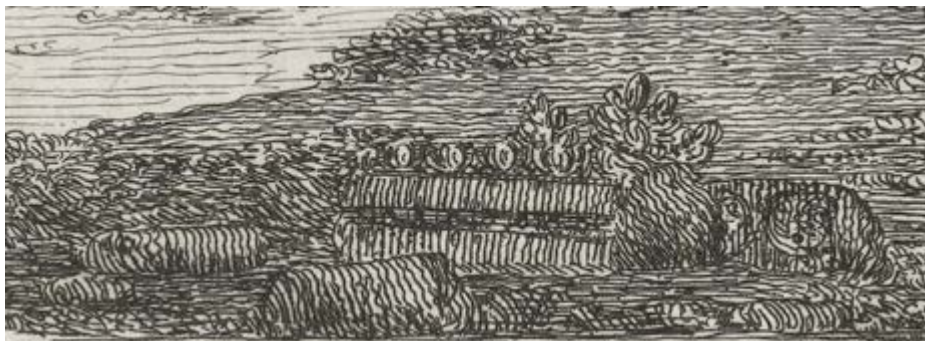
L'immagine dell'acquaforte corrisponde nella composizione in maniera pressoché perfetta a quella del disegno I-22 della Biblioteca Civica di Bergamo (fig. 9). L'unica, peraltro modesta, variazione pare consistere nell'inserimento, nella zona d'ombra in primo piano al centro, di alcuni frammenti architettonici posti sul terreno: un espediente per migliorare la vibrazione ottica di quest'area incisoria connotata da uno dei punti di massimo scuro (fig. 10), che non avrebbe potuto conservare la delicata trasparenza del disegno acquerellato. Una soluzione questa che indica, se non le qualità di un incisore addestrato, quanto meno l'avvertirsi di un problema da aggirare nella traduzione nel nuovo *medium*, e il suo superamento mediante l'inserimento di un elemento "ruinistico" ricorrente nel contesto del vedutismo romano dell'epoca.

Un dubbio si pone rispetto alla datazione dell'incisione, che deriva da un foglio appartenente a un album di disegni certamente eseguiti nel tardo periodo romano di Quarenghi, probabilmente di pochi anni precedenti alla partenza per Pietroburgo.

Le indicazioni contenute nella scheda del Rijksmuseum propongono per questa acquaforte una datazione intorno al 1775, che pare sostanzialmente condivisibile riferendosi al disegno I-22 della Biblioteca di Bergamo, e dunque alla fonte compositiva dell'acquaforte, ma non per la sua traduzione su lastra. Ritengo insomma che l'esecuzione del rame non sia contemporanea a quella del disegno.

Infatti, come già si è accennato, la corrispondenza dell'architetto permette di datare con sufficiente precisione al 1787 l'esecuzione della stampa da lui realizzata della finta rovina decorativa per il parco di Bezborodko. Si è inoltre già osservato che è quello l'anno di edizione della prima opera a stampa illustrante un suo progetto architettonico, dunque un momento particolarmente propizio per avere a disposizione i materiali e gli stimoli necessari per saggiare la tecnica calcografica, pur da tempo nota per contatti amicali e inclinazione collezionistica. Se aggiungiamo a questi dati la disposizione di Quarenghi a informare amici e corrispondenti delle proprie passioni artistiche, poiché di questo argomento non troviamo traccia né prima né nel periodo più avanzato, si è portati a ritenere che l'incontro diretto con

in basso a sinistra sotto la battuta della lastra costituisce probabilmente firma autografa dell'autore. Dissento totalmente da tale opinione; la grafia non corrisponde in alcun modo a quella, ben documentata, di Quarenghi, ed è palesemente di epoca ben più moderna; inoltre non si è riscontrata, pur tra uno sterminato numero di fogli di sua mano presi in considerazione, la presenza di firme autografe nel suo *corpus* grafico.



Dall'alto, figura 9.
Giacomo Quarenghi,
La Salara, disegno
acquarellato, BCBG,
Album I-22; figura 10.
Giacomo Quarenghi,
La Salara di Roma,
Amsterdam, Rijkmuseum,
acquaforte, particolare.

la pratica acquafortistica sia avvenuto proprio nella seconda metà degli anni Ottanta del Settecento. Probabilmente esso ebbe inoltre breve durata, a causa del soverchiante impegno dell'architetto e della incontenibile creatività del disegnatore, e davvero si può ritenere che siano state pochissime le cose da lui incise (come suggerito dal figlio dell'architetto, Giulio Quarenghi).

Pare pertanto ragionevole proporre come data di esecuzione di questa stampa del Rijksmuseum l'anno 1787 circa, o a una fase non di molto successiva; di conseguenza non vedo problemi a collocare in un momento assai prossimo anche la realizzazione dell'incisione dedicata alla torre-rovina del parco di Carskoe Selo (cioè in stretta prossimità con quella della "Rovina Bezborodko", sebbene i successivi interventi che questa ha avuto possano renderne differente la percezione).

Più complesso semmai sarebbe determinare la sequenza di realizzazione delle tre incisioni, che si differenziano in modesti aspetti di dettaglio, non tali da segnalare una vera evoluzione nell'esperienza incisoria di Giacomo Quarenghi, peraltro non diversamente segnalata. Ma ciò pare di poca rilevanza, se si conviene nel circoscrivere ad una breve fase intorno al 1787 l'ambito cronologico delle incisioni sino ad ora identificate.

Nell'acquaforte che qui si presenta giova verificare con cura gli aspetti che concernono la traduzione del disegno originario in stampa calcografica (della minima variazione nell'aspetto compositivo si è già detto), poiché in questo caso siamo ragionevolmente sicuri di conoscere il disegno, con i suoi specifici valori espressivi, che ne sta all'origine.

Sotto questo profilo l'estensore della scheda del catalogo di Nicolaas Teeuwisse ha ragione di affermare che, se l'impegno di Quarenghi nell'acquaforte (secondo lui limitato a questo foglio) non si fosse esaurito, egli sarebbe divenuto senza dubbio un notevole incisore, e ritengo pure condivisibile la segnalazione dell'ascendente canaletiano del suo approccio, peraltro coerente con la ben nota ammirazione che Quarenghi sempre manifestò per il grande vedutista veneziano.

L'autore della scheda allarga l'analisi alle caratteristiche del segno, parlando di un tratteggio sinuoso nel primo piano che rende le zone d'ombra contrastando con i muri degli edifici inondati dalla luce solare, e mettendo in evidenza la cura posta nella resa delle differenziate superfici murarie attraverso l'impiego di brevi linee, zigzag e molteplici tratteggi paralleli. In effetti la cura dedicata, attraverso la modulazione del segno incisivo, alla variazione delle superfici degli intonaci è particolarmente attenta, e raggiunge risultati notevoli, arrivando a un livello di espressività che fa collocare questa incisione al vertice tecnico, sotto questo aspetto, delle prove di Quarenghi sulla lastra.

È interessante comparare la stampa con il disegno dal quale è stata tratta, per verificare come sia stata proprio questa la direzione nella quale l'artista si è spinto con particolare impegno, tentando di trasferire nei tratti le sfumature e i valori tonali altrove affidati alle acquarellature. Si potrebbe forse



Da sinistra, figura 11. Giacomo Quarenghi, La Salara, disegno acquarellato, BCBG, Album I-22, particolare;
figura 12. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.

ipotizzare addirittura che il disegno da riprodurre sia stato scelto, più che per uno specifico interesse iconografico, proprio per gli accorgimenti “di traduzione” che il nuovo *medium* avrebbe richiesto.

I brevi tratteggi e quei segni a “serpentina schiacciata”, così caratteristici della grafica quarenghiana e che si osservano nel disegno, si moltiplicano sino a occupare completamente i muri degli edifici, le cui superfici risultano indagate con un’intensità superiore a quella rilevabile nel foglio di partenza (figg. 11-12). Particolarmente ricercato è lo studio del tratto nelle zone ove la definizione della vibrazione luminosa era affidata esclusivamente al pennello, come nel cielo, o nei cipressi sulla destra; la soluzione incisoria è affidata ai lunghi tratti zigzaganti verticali negli alberi, e a una leggerissima trama orizzontale di modulata minima densità nel cielo (figg. 13-14). Interessante anche la soluzione adottata nella resa del campanile sullo sfondo, ove la tonalità dell’acquerello è interpretata attraverso vibranti linee orizzontali, e quella riscontrabile nelle due figurette femminili poste sotto l’arcata, così caratteristiche dei disegni di Quarenghi da divenirne una cifra inconfondibile, sagomate mediante tratteggi incurvati paralleli che seguono la caduta avvolgente delle vesti (figg. 15-18).

Nello sfondo si coglie una lacuna nel completamento del lavoro della punta sulla lastra, che non ha tracciato la linea di colmo del tetto dell’edificio sulla destra del campanile (fig. 19); una dimenticanza nel ripassare il tracciato sulla lastra che pare attestare un ridotto numero di prove di stampa e di riprese integrative.

Forse non è inutile osservare che è proprio l’insieme delle considerazioni qui svolte a convincere che l’incisione sia opera dello stesso Quarenghi, e mai avrebbe potuto essere realizzata da altri, con così totale consonanza al suo lessico grafico e al suo orizzonte artistico, cioè da un diverso artista che avesse mosso dallo stesso disegno di Bergamo.

Il risultato dell’insieme è di un abbassamento dei valori luminosi dell’immagine con intensificazione degli effetti chiaroscurali (particolarmente rilevante l’effetto dell’ombra proiettata dagli sporti dei tetti, resa con fitti tratti verticali accostati, figg. 20-21), una riduzione di quella luminosità abbacinante e diffusa che permea il disegno e attenua la profondità delle ombre, suggerendo la potenza del riflesso delle superfici colpite direttamente dalla luce.

Sino ad ora ci si è riferiti a quest’incisione senza dichiararne il titolo corrente, che risulta essere *Veduta della Porta Salaria a Roma*, identificazione del soggetto fornita già nella segnalazione ottocentesca di Nagler e corrispondente a quella adottata per il disegno I-22 della Biblioteca Civica di Bergamo.

In realtà il luogo raffigurato non può essere in alcun modo quello occupato dalla Porta delle Mura Aureliane che si apriva lungo la Via Salaria (e verso la famosa villa del Cardinale Alessandro Albani); d’altra parte la scritta autografa di Quarenghi che nel disegno bergamasco si legge in alto a



Da sinistra, figura 13. Giacomo Quarenghi, La Salara, disegno acquarellato, BCBG Album I-22, Bergamo, particolare; figura 14. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.



Da sinistra, figura 15. Giacomo Quarenghi, La Salara, disegno acquarellato, BCBG, Album I-14, Bergamo, particolare; figura 16. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.



Da sinistra, figura 17. Giacomo Quarenghi, Stradone di Villa Negroni, disegno acquarellato, BCBG, Album I-14, particolare; figura 18. Giacomo Quarenghi, Villa Negroni, disegno acquarellato, BCBG, Album I-26, particolare.

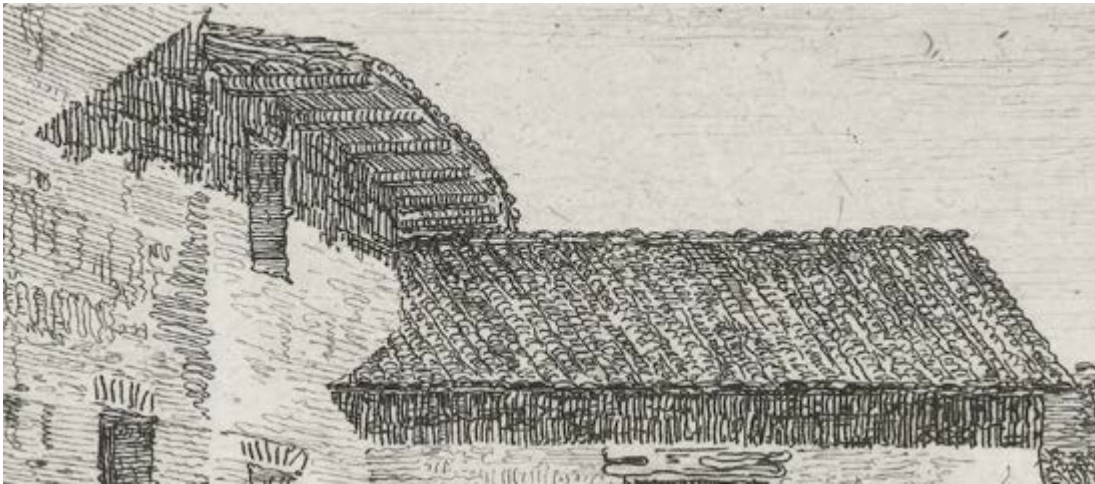


Figura 19. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, acquaforte Amsterdam, Rijkmuseum, particolare.

destra è «La Salara», senza alcun riferimento alla Porta urbana (che evidentemente Nagler deve avere considerato sottinteso). La forma della Porta Salaria, demolita nel 1871, ci è ben nota ad esempio attraverso la stampa settecentesca di Giuseppe Vasi o quelle della prima metà dell'Ottocento di Luigi Rossini o Agostino Tofanelli, e differisce totalmente da quanto raffigurato nel disegno bergamasco e nell'incisione olandese. Di ciò si era accorto l'estensore della "scheda Teeuwisse", che aveva dunque supposto che il soggetto della stampa fosse qualche sconosciuto edificio lungo la Via Salaria. In effetti esiste un disegno di Quarenghi che indica la conoscenza da parte del giovane architetto di quella zona, ed è il foglio 28 dello stesso album I nel quale si trova il disegno al quale abbiamo già fatto riferimento, ove appare un edificio non oggi identificabile con la scritta di mano dell'autore «Sulla via Salara».

L'occasione dell'incontro con la stampa conservata ad Amsterdam ha stimolato chi scrive a un'attenta valutazione del soggetto della veduta (sia disegnata che incisa), consentendo di mutare l'opinione corrente e riconoscerlo con precisione, sebbene si tratti di uno di quei luoghi della "Roma scomparsa" irricognoscibile nel suo aspetto attuale.

Si tratta semplicemente di ciò che è stato registrato come soggetto dall'autore del disegno conservato a Bergamo, cioè della Salara di Roma, quell'antico complesso di magazzini posti lungo il Tevere, sotto il colle dell'Aventino, ove erano situati i depositi del sale. Vale annotare che l'area circostante deve



Dall'alto, figura 20. Giacomo Quarenghi, La Salara, disegno acquarellato, BCBG, Album I-22, particolare;
figura 21. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.



Figura 22. Ettore Roesler Franz, La Salara verso Santa Maria in Cosmedin, fotografia, 1885 (da BERNONI, MAMMUCARI 2007).



Figura 23. Ettore Roesler Franz, La Salara verso il Testaccio, fotografia, 1885 (da BERNONI, MAMMUCCARI 2007).

essere stata oggetto di suggestione per Giacomo Quarenghi, che dedicò due disegni all'Arco di Giano (Biblioteca Civica di Bergamo, Album I-6 e I-18).

Il riconoscimento è stato suggerito dalla inconfondibile sagoma del campanile visibile sullo sfondo della veduta, al di là dell'arcone, perfettamente identificabile con quello di Santa Maria in Cosmedin.

Se quel luogo di Roma è oggi totalmente trasformato, è fortunatamente possibile trovare testimonianze del suo antico aspetto, e verificare l'inquadratura della veduta quarenghiana.

Esistono alcune foto scattate dal pittore romano Ettore Roesler Franz nel 1885 che documentano la zona raffigurata nella veduta di Giacomo Quarenghi; una di esse mostra proprio l'arcone oltre il quale si scorge il campanile di Santa Maria in Cosmedin, mentre altre ne presentano il controcampo, in direzione del Testaccio (figg. 22-23).

Nel constatare come nel secolo e più di distanza tra l'esecuzione del disegno di Giacomo Quarenghi e la fotografia di Roesler Franz il luogo rimase sostanzialmente immutato, si ha modo di osservare come la fotografia confermi l'esattezza topografica della veduta settecentesca. Altra cosa è di certo il fascino dell'immagine grafica, ma viene da osservare come l'inquadratura del campanile di Santa Maria in Cosmedin attraverso l'arcone (di ascendente verrebbe da dire proprio settecentesco, di richiamo canaletiano e piranesiano) risulti pur a tale distanza di tempo un richiamo vedutistico che non aveva perduto la propria suggestione.

Bibliografia

- ANGELINI 1992 - P. ANGELINI, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, in "Bergomum", 1992, 3, pp. 107-205.
- ANGELINI 1994 - P. ANGELINI, *Le vedute di Giacomo Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute*, Electa, Milano 1994, pp.165-173.
- ANGELINI, ZANELLA 1994 - P. ANGELINI, V. ZANELLA (a cura di), *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi...* illustrate dal CAV. GIULIO suo figlio (rist. dell'edizione di Mantova 1843-1844), in "Bergomum", 1994, 1.
- ANGELINI 1995 - P. ANGELINI, *Il gusto collezionistico di Giacomo Quarenghi*, in S. BURINI (a cura di) Atti del Convegno internazionale di Studi *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, Vitali e Moretti, Bergamo 1995, pp. 195-212.
- ANGELINI 1996 - P. ANGELINI, *Giacomo Quarenghi*, in *I Pittori Bergamaschi, Il Settecento IV*, Banca Popolare di Bergamo, Edizioni Bolis, Bergamo 1996.
- ANGELINI 2011 - P. ANGELINI, *Alcune notizie su Giannantonio Selva dal carteggio con Giacomo Quarenghi*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, Archetipolibri, Bologna 2011.
- Biografia 1852 - Biografia degli artisti ovvero dizionario biografico delle opere...*, Santini e figlio, Venezia 1852, 2° ed.
- BERNONI, MAMMUCARI 2007 - C. BERNONI, R. MAMMUCARI, *Roma scomparsa nelle fotografie di Ettore Roesler Franz*, Newton Compton, Roma, 2007.
- CROCI MASPOLI, ZAPPA 1994 - B. CROCI MASPOLI, G. ZAPPA (a cura di), *Le maestranze artistiche malcantonesi in Russia dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra, Octavo, Firenze 1994.
- GRIMM 1962 - G.G. GRIMM, *Grafičeskoe Nasledie Kvarengi*, Leningrad, 1962.
- KORŠUNOVA 1986 - M.F. KORŠUNOVA, *Giacomo Quarenghi*, in "Bergomum", 2, aprile-giugno 1986.
- Kunst op papier 2008 - Kunst op papier omstreeks 1800*, in "Rijksmuseum Amsterdam Jaarverslag 2007", Amsterdam 2008.
- NAGLER 1835-1852 - G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten aus dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. (22 Bände)*, E.A. Fleischmann, München 1835-1852.
- PAVELKINA 2003 - A. PAVELKINA, *Disegni di Giacomo Quarenghi. La raccolta del Museo statale della Storia di San Pietroburgo*, Archivio del Moderno, Mendrisio 2003.
- PESENTI, ANGELINI, GENNARO, MENCARONI ZOPPETTI 2009 - M.C. PESENTI, P. ANGELINI, E. GENNARO, M. MENCARONI ZOPPETTI (a cura di), *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, Officina dell'Ateneo, Sestante edizioni, Bergamo 2009.
- PILJAVSKIJ 1984 - V.I. PILJAVSKIJ, *Giacomo Quarenghi*, Credito Bergamasco, Bergamo 1984.
- ROVINSKIJ 1895 - D.A. ROVINSKIJ, *Podrobnij Slovar Russkich Gravjorov, veka XVI-XIX vv.*, Sankt Peterburg 1895.
- ZANELLA 1988 - V. ZANELLA (a cura di), *Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, Albrizzi, Venezia 1988.

Giuseppe Samonà historian of architecture: his relationship with Gustavo Giovannoni

Fabrizio Di Marco
faberdimarco@libero.it

The essay is intended to highlight the links between Samonà and the "Roman School", in part already analyzed in previous studies. In particular, we contextualize the six letters addressed to Gustavo Giovannoni between late 1929 and mid-1930, preserved in the Giovannoni Archive (Rome, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura) and listed in full in the appendix. The letters are mainly related to the studies of Samonà on late Renaissance architecture in Sicily, conducted in 1927 at the suggestion of Ernesto Calandra, which would then be gathered into four essays published between 1932 and 1935, profoundly influenced by the historical-critical 'giovannoniano' method. The epistolary contacts with Giovannoni, as well as promoting cultural growth and the rise of the career of teaching, not well structured at the time, show his attempt to get closer to Rome. This is evidenced by repeated references in the letters to Alberto Calza Bini, who was to assist him in obtaining a position at the University of Naples and who, together with Giovannoni and Piacentini, ruled in favor of Samonà in design competitions in the thirties, especially for the Post Office building in the Appio neighborhood in Rome.



Giuseppe Samonà storico dell'architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni

Fabrizio Di Marco

Enrico Calandra, in una lettera del 27 agosto 1931, si complimenta con Giuseppe Samonà per il conseguimento della cattedra di Elementi di architettura presso l'Istituto superiore di architettura di Napoli e, rimarcando la corposa attività scientifica espressa dal suo migliore allievo, così conclude:

«Comunque sia le sarà di grandissimo giovamento questo periodo preparatorio in cui le occasioni l'hanno costretto ad occuparsi di tutti i rami d'architettura, dagli elementi e dal disegno alla composizione, passando per la parte geometrica da un lato e per la parte storica dall'altro. Non le resterebbe che l'arredamento e l'urbanistica, che però lei ha coltivato da sé lo stesso, mostrando la versatilità del suo ingegno»¹.

La sintetica analisi del Calandra apre il campo a considerazioni di varia natura. Da un lato egli intuisce e pone in risalto la versatilità dell'allora poco più che trentenne Samonà, dote che gli permetterà in seguito di affrontare temi progettuali e di ricerca caratterizzati da una spiccata multidisciplinarietà, sia nel fondamentale decennio di "crescita" degli anni Trenta, sia nella successiva nota esperienza veneziana.

Dall'altro, di conseguenza, il maestro sembra individuare nell'allievo l'ideale figura di architetto-ingegnere "integrale", come delineata nel pensiero e nelle azioni di Gustavo Giovannoni, la cui

1. Istituto universitario di architettura di Venezia (IUAV), Archivio Progetti (AP), Samonà 2.fas/053.

consonanza di idee con Calandra era stata da poco avallata dalla chiamata alla Scuola Superiore di Architettura Roma.

La “parte storica” dell’attività scientifica del Samonà, sviluppata sin dalla metà degli anni Venti su linee di ricerca direttamente suggerite dal Calandra, vedrà come primo punto di arrivo la produzione di saggi specialistici, il cui impianto metodologico denota chiare influenze giovannoniane, come testimoniano le sei lettere qui pubblicate integralmente in appendice, che contribuiscono ad arricchire le conoscenze sul decisivo periodo di formazione del palermitano, tanto variegato e multiforme quanto sarà la sua successiva azione di progettista, saggista e professore².

Parte del carteggio Samonà-Giovannoni tra fine 1929 e metà 1930, incentrato principalmente sui temi di ricerca sviluppati dal siciliano in vista dell’esame di abilitazione alla libera docenza in Architettura generale, le lettere sono anche testimonianza di una fitta rete di contatti che Samonà, attraverso i consigli di Calandra, cerca di intessere in quel periodo con le figure cardine dell’accademia romana, Giovannoni, Piacentini e Calza Bini, che tanto peso avranno all’inizio della sua carriera³.

Appare chiaro, anche alla luce della nuova documentazione, come la strategia di accreditamento presso l’ambiente romano sia articolata sul doppio binario della progettazione e della ricerca storica. Il primo ambito, attraverso saggi e progetti, viene sviluppato verso un possibile incontro, come in effetti avverrà seppur in modi ancora oggi da puntualizzare, con Piacentini; il secondo, per entrare nell’orbita di Giovannoni, mediante la maturazione di temi di ricerca suggeritigli dal Calandra, vero e proprio trait d’union tra il professore romano e il nutrito gruppo di architetti-studiosi siciliani, costituito, oltre a Samonà, da Camillo Autore, Stefano Bottari, Francesco Basile, Vittorio Lanza⁴.

Progetto, teoria e storia dell’architettura, didattica: i punti cardine di un multiforme ma solido impalcato culturale che Samonà costruisce nella seconda metà degli anni Venti, lo rendono maturo nel 1930 per quell’avvicinamento a Roma, che i frequenti contatti con Calza Bini gli permettono di iniziare, attraverso la chiamata all’Istituto superiore di Architettura di Napoli.

2. Le lettere, conservate nell’Archivio del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura di Roma (CSSAR), fondo Gustavo Giovannoni, sono state citate, ma non nella loro completezza, in precedenti contributi: KIM 2003; KIM 2006. Per inquadrare il processo formativo e gli esordi di Samonà rimangono fondamentali TAFURI 1975; TENTORI 1984; INFUSSI 1992, pp. 158-170; TENTORI 1996, pp. 7-10.

3. Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero Pubblica Istruzione, Direzione generale istruzione superiore, liberi docenti s. III 1930 - 1950, b. 439. Dal documento consultato si evince che Samonà viene abilitato alla libera docenza in Architettura generale con decreto del 15 dicembre 1930 (durata cinque anni); tra gli allegati presentati dal candidato vi erano quattro casse di disegni e tre pacchi con le pubblicazioni. Con buona probabilità tra i disegni erano compresi i rilievi di edifici storici inseriti nel saggio su Camiliani, redatti in grande formato, ora nella collezione Andrea Samonà, come riporta KIM 2003, p. 59.

4. Su questo tema si rimanda a BARBERA 2011.

La sua attività progettuale, sia professionale sia nei concorsi nazionali, si intreccia con la produzione scientifica, già all'inizio quanto mai variegata: Samonà ha appena pubblicato i due saggi sull'architettura contemporanea in "Rassegna di architettura" quando si appresta a dedicarsi ai progetti di concorso per la Cattedrale di La Spezia, il Palazzo di Giustizia di Campobasso, le chiese e la Palazzata di Messina, l'Istituto tecnico di Siracusa, tutti compresi nel biennio 1929-1930, in alcuni casi facendo parte di gruppi formati da altri allievi di Calandra (Camillo Autore) e Giovannoni (Raffaele Leone)⁵.

Tale frenetico operare, unito alla didattica a Messina a fianco del Calandra, gli permette comunque di sviluppare gli interessi per gli studi storici che, sempre nel medesimo biennio, vertono su due temi preferenziali, riguardanti l'opera di Camillo Camiliani e la persistenza di caratteri medievali nell'architettura della Sicilia orientale durante il Cinquecento.

E in tal senso sarà ancora il Calandra, in una lettera a Giovannoni del 10 gennaio 1930, ad alimentare e favorire i rapporti del Samonà con il maestro romano, facendo riferimento al positivo risultato dei suoi allievi nel concorso di Campobasso, vinto da Camillo Autore con Samonà che si aggiudica il terzo premio («in cotesto concorso [...] non han fatto proprio nulla per agevolare la sorte, ma tanto più godono del riconoscimento spontaneo dei propri meriti»), proseguendo con riferimenti alle voci della Enciclopedia Italiana assegnate dal Giovannoni, prolungandosi infine sulla descrizione delle ricerche di Samonà, desideroso di pubblicare il saggio su Camiliani sulla Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte e in attesa di consigli in merito, sempre ben accetti «specie da un maestro come te, di qualunque tono essi sieno»⁶.

La presentazione diretta e dettagliata da parte del Calandra permetterà al Samonà di intessere un intenso scambio scientifico con Giovannoni il quale, come provano alcune espressioni inserite nelle lettere che qui si presentano, è prodigo di consigli, suggerimenti, notazioni di varia natura che, allo stato attuale, possono solo desumersi dai risultati finali dei saggi pubblicati, dal momento che nella pur vasta documentazione presente nel fondo Samonà, conservato nell'Archivio Progetti IUAV, non è stata reperita alcuna lettera autografa del professore romano.

Dopo un primo contatto epistolare del 13 dicembre 1929, in cui Samonà si presenta con un breve sunto degli studi in corso di elaborazione (cui seguirà la citata lettera del Calandra del 10 gennaio 1930) già nella seconda lettera (16 gennaio 1930) il palermitano, abbandonando il tono deferente e le cautele formali dell'inizio, si definisce "allievo" del Giovannoni, aggiornandolo sui rilievi dei principali casi studio (castello di Roccavaldina, tribuna della chiesa dei Cavalieri di Malta a Messina, chiesa madre

5. Sui rapporti con Roma dell'ambiente architettonico siciliano e i contatti tra Calandra e Giovannoni si rimanda a BARBERA 2002, cap. I; BARBERA, IANNELLO 2010, *passim*; BARBERA 2011.

6. Archivio CSSAR, fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40.

di Milazzo, Fontana Pretoria a Palermo) e ringraziandolo dell'assegnazione della voce *Architettura funeraria* per l'Enciclopedia Italiana⁷.

A due mesi di distanza (13 marzo 1930) egli giustifica il ritardo del completamento dei rilievi, testimoniando di aver inviato al Giovannoni il materiale grafico in forma provvisoria e ringraziandolo per la garanzia di pubblicazione del saggio su Camiliani nel "Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte" (in realtà "Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte").

La particolare attenzione al rilievo accurato degli edifici oggetto di studio («Ho già rifatto, come lei mi ha consigliato, i rilievi della Chiesa di Milazzo») sembra già assumere, dopo tre mesi di contatti con Giovannoni, importanza primaria e passaggio ineludibile per una completa conoscenza del "testo" architettonico, come testimoniano altre numerose espressioni della successiva missiva (28 maggio 1930).

A tale data Samonà, apportate alcune modifiche alle ricostruzioni grafiche della chiesa di Milazzo, ha pressoché ultimato il saggio su Camiliani, pronto per la pubblicazione in vista dell'imminente concorso insieme al secondo studio sulle persistenze medievali⁸. Egli accenna anche al progetto di concorso per la cattedrale di La Spezia, lodato dalla commissione di cui facevano parte Giovannoni e Calza Bini, testimoniando il contatto diretto con quest'ultimo che, non va dimenticato, ben conosceva Samonà per l'inizio dell'attività didattica a Napoli: «Se in tante fatiche, non sempre coronate da successo, il mio spirito si è sempre mantenuto calmo e senza abbattimento, lo debbo appunto alla coscienza di godere della sua stima e di quella del prof. Calza Bini, ciò che vale per me più di qualunque pratico successo».

Il tono della lettera successiva (5 luglio 1930) appare ancor più confidenziale, con frequenti accenni ai giudizi positivi e agli stimoli trasmessi da Giovannoni all'"allievo", che in stesura finale del saggio su Camiliani ancora chiede consigli per ulteriori confronti stilistici. In particolare, quando Samonà scrive: «Ho capito – e ben profondamente, adesso – che la storia dell'arte e specialmente dell'architettura non si fa con le speculazioni filosofiche, ma con i fatti e le misure, e cercherò di attenermi sempre a questa disciplina», sembra fare chiaro riferimento al metodo "integralistico" per la storia dell'architettura,

7. Lo scritto confluirà nella voce *Famedio*, che Samonà redige su incarico di Giovannoni, responsabile del settore Architettura nella Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti e che sarà inserita nel volume XIV, 1932. Samonà è autore anche delle voci *Palazzo* (Medio Evo ed Età moderna), volume XXV, 1935 e *Rococò* (Stile), volume XXIX, 1936.

8. Da questi saggi, presentati nel concorso del 1930 in forma di stampa in proprio e pubblicati ben due anni dopo la stesura (SAMONÀ 1932; SAMONÀ 1932-33), deriverà un vero e proprio filone di studi sull'architettura siciliana, proseguito con altre quattro monografie, due delle quali rivisitazioni e arricchimenti dei temi iniziali (SAMONÀ 1935a; SAMONÀ 1935b), due dedicate al duomo di Cefalù (SAMONÀ 1939; SAMONÀ 1940). La relazione del 1950 al VII Congresso internazionale di storia dell'architettura, svoltosi a Palermo, può essere interpretata come summa finale di tali interessi scientifici (SAMONÀ 1956).

oramai definito dal professore, tema che qualche anno dopo sfocerà nella polemica contro gli “studi di superficie” con il noto attacco rivolto verso Adolfo Venturi⁹. Chiude la lettera il diretto riferimento alla commissione per l’abilitazione alla libera docenza in Architettura generale. Come noto, Samonà alla fine del 1930 conseguirà il titolo, ottenendo giudizi positivi dai tre commissari Gaetano Moretti, Giovanni Battista Milani e Arnaldo Foschini, i quali apprezzeranno i suoi «studi storico-critici pubblicati e in corso di pubblicazione, che accanto ai progetti di concorso, ai rilievi e altri studi «formano un complesso considerevole e vario che incontra il giudizio favorevole della commissione»¹⁰.

Giovannoni non lesina consigli pratici al giovane palermitano, preoccupato per la difficoltà di vedere pubblicati i propri studi entro i termini concorsuali, suggerendogli di presentare alcuni saggi storici in forma “premodale” stampati in proprio, come riportato nell’ultima lettera a noi nota, recante la data del 3 agosto 1930.

Di lì a poco Samonà inizierà la sua attività didattica a Napoli, dove avrà modo di approfondire i suoi rapporti con Calza Bini, che lo chiamerà alla cattedra di applicazione di Geometria Descrittiva; il palermitano prosegue a coltivare l’interesse per la storia dell’architettura, trovando i giusti stimoli presso Gino Chierici che lo avrà come assistente nel corso di Restauro dei monumenti¹¹. I due professori, in successivi attestati, sottolineeranno la sua propensione agli studi storici: Chierici rilevando la «larga cultura, notevole soprattutto nel campo storico artistico» che gli permetteva di compiere «le sue ricerche storiche con metodo e con passione riuscendo spesso a risultati che rappresentano seri contributi ad una maggiore e più sicura conoscenza di opere e di maestri specialmente siciliani»; Calza Bini sottolineando la sua estrema versatilità nell’insegnamento di materie diverse – come in effetti avverrà nel quinquennio napoletano – fondata in primis su una «qualità di profondo studioso di Storia dell’Architettura»¹².

Nei due saggi su Camiliani e, per usare le parole di Samonà, «sul ritardo delle forme cinquecentesche in Sicilia», l’influenza metodologica del Giovannoni è chiaramente rilevabile, come lo sarà nella

9. GIOVANNONI 1939.

10. Vedi alla nota 3.

11. Tale attività stimola temi di ricerca in ambito napoletano, confluiti in due saggi (SAMONÀ 1936a; SAMONÀ 1936b). Da sottolineare la presenza, tra le carte dell’architetto, di un foglio dattiloscritto con annotazioni a penna, relativo ad un elenco di opere vanvitelliane in Campania, con riferimenti archivistici; tale documento, conservato in IUAV, AP, collezione Dal Co 05, testimonierebbe una sua collaborazione agli studi di Gino Chierici su Luigi Vanvitelli, che avranno esito in numerosi saggi pubblicati nella seconda metà degli anni Trenta.

12. In IUAV, AP, Samonà 2.fas/002 sono conservati gli attestati di Calandra (20 maggio 1930), Calza Bini (4 giugno 1935) e Chierici (22 aprile 1936), utili soprattutto per ricostruire la variegata carriera didattica tra Messina e Napoli.

copiosa produzione storiografica dell'architetto palermitano lungo gli anni Trenta, conclusasi con le due monografie sul duomo di Cefalù.

Come puntualizzato da Guido Zucconi¹³, la ricerca di un "metodo nella storia dell'architettura" costituirà per Giovannoni un tema ricorrente, affrontato sin dagli scritti aurorali del primo decennio novecentesco, fra tutti lo studio sui monasteri sublacensi, per arrivare ad una pressoché completa definizione nell'articolato saggio del 1940, dove conclude:

«il metodo della Storia dell'Architettura deve poggiarsi non su un unico ordine di determinazioni, ma su tutte; deve interrogare l'archivio e le epigrafi, la struttura costruttiva [...] le forme decorative [...] l'analisi tecnica stratigrafica, i raffronti artistici e costruttivi [...] le menzioni indirette del monumento nelle sue varie fasi. Prese ciascuna per sé queste indagini possono darci risultati mal sicuri od errati; considerate nel loro insieme, si illuminano a vicenda, si avvalorano (col sommarsi e non col moltiplicarsi) e ci conducono alla cognizione della verità»¹⁴.

Attraverso quarant'anni di studi, ripensamenti e affinamenti il Giovannoni, partendo dagli insegnamenti di Guglielmo Calderini e attraverso il metodo "positivo" di Françoise-Auguste Choisy, propugna il metodo "integralistico" per la disciplina della storia dell'architettura che, ancora negli anni Venti, si trovava nel periodo detto *de scientia condendo*, dalla definizione data nel discorso inaugurale della nuova Scuola superiore di architettura di Roma, letto il 18 dicembre 1920. Da questo scritto, ristampato nel 1925, e dalla voce *Architettura* per l'Enciclopedia Italiana, del 1929¹⁵, il giovane Samonà trarrà buona parte degli insegnamenti di metodo, in seguito verificati direttamente con Giovannoni sui temi di studio scelti in precedenza con Calandra: analisi di tutti gli elementi che producono e modificano l'opera (ambientali, costruttivi, estetici, finanziari, culturali e sociali), rilievi esatti delle fabbriche («dati dell'osservazione diretta»), raccolta di «dati materiali» e indagini volte a reperire «dati di documentazione», il tutto riversato in una summa interpretativa finale. Per evitare di lasciare l'analisi storica alla visioni parziali del «rovistatore d'archivio», del «ricercatore sottile di caratteristiche e di mutue dipendenze stilistiche», dell'«attribuzionista ad oltranza», dell'«esteta» o del «tecnico positivista»; settori della ricerca che solo se riuniti e intrecciati, nella loro pluralità darebbero vita al sistema definito «integralistico», da cui scaturirebbe valido esito scientifico, applicato da un'«unica energia di studioso», identificabile nella figura dell'«ingegnere umanista», come spesso amava definirsi lo stesso Giovannoni¹⁶.

13. ZUCCONI 1996, pp. 22-30; 73-96.

14. GIOVANNONI 1940, p. 315. Su questi temi validi spunti in ROCA DE AMICIS 2005.

15. GIOVANNONI 1925; GIOVANNONI 1929.

16. GIOVANNONI 1925, p. 31.

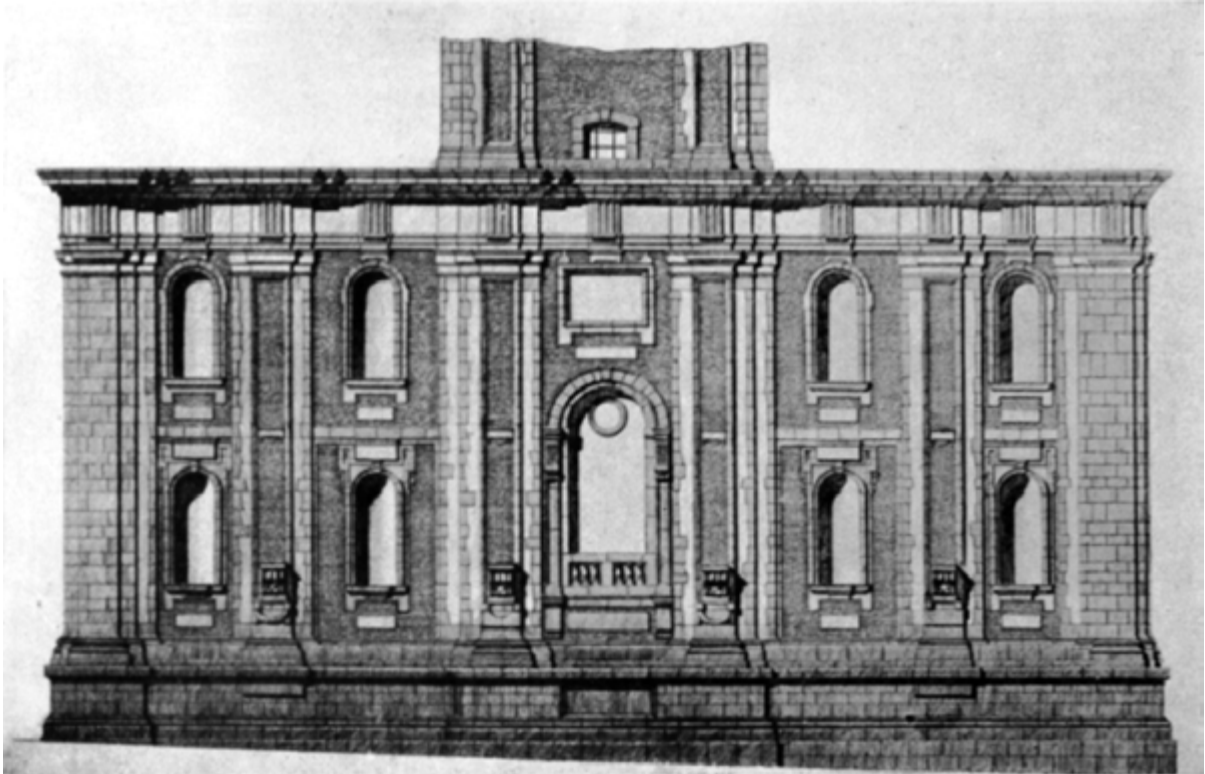
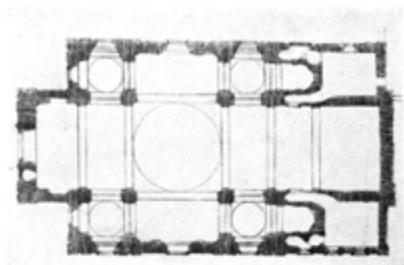
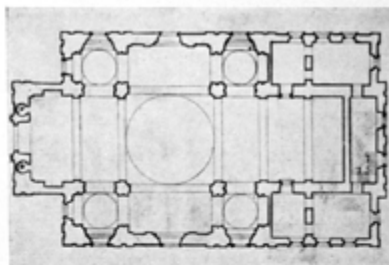


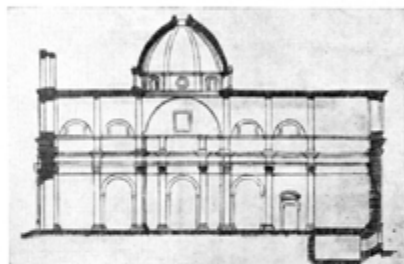
Figura 1. Giuseppe Samonà. Rilievo della tribuna della chiesa di San Giovanni di Malta a Messina (da SAMONÀ 1932-33, p. 235).



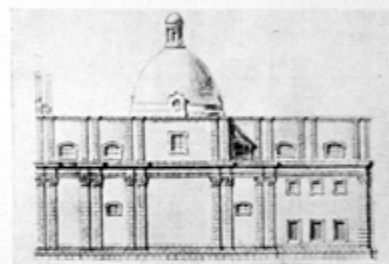
a)



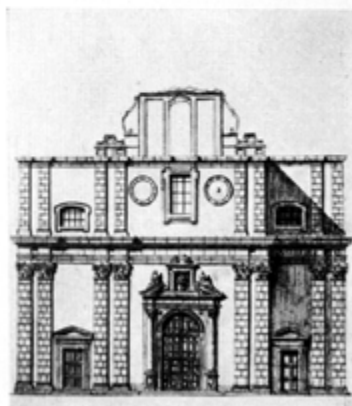
b)



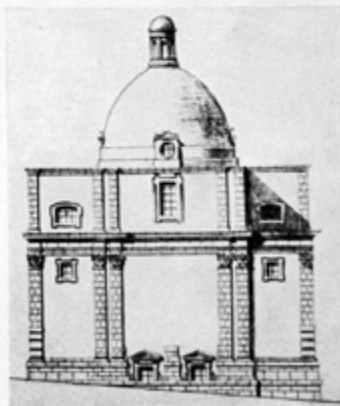
c)



d)



e)



f)

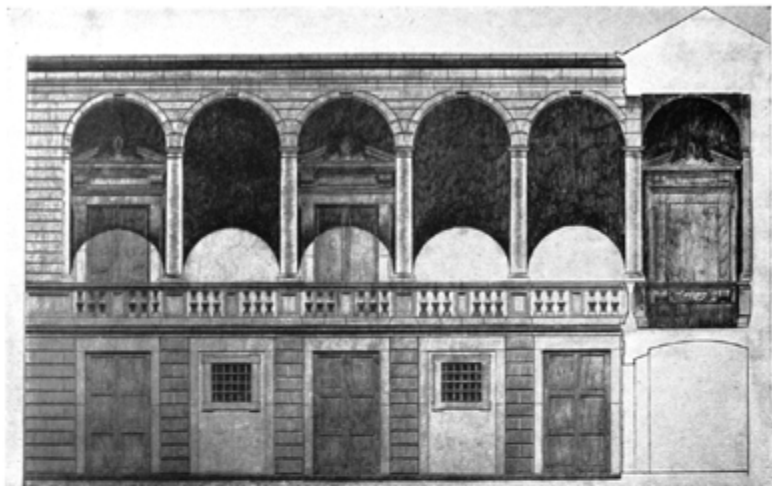
MILAZZO - CHIESA MADRE

a) PIANTA: STATO ATTUALE - b) PIANTA IPOTETICA SECONDO UN PRIMITIVO PROGETTO DEL CAMILLIANI - c) SEZIONE LONGITUDINALE - d) FIANCO - e) PROSPETTO ANTERIORE - f) PROSPETTO POSTERIORE (Rilievi originali dell'Autore)

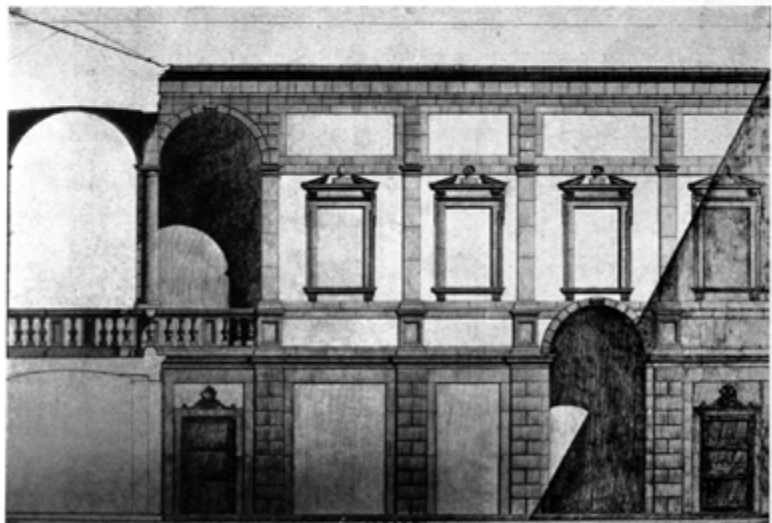
Figura 2. Giuseppe Samonà.
Rilievi e ricostruzione
dell'impianto originario della
chiesa madre di Milazzo (da
SAMONÀ 1932-33, tav. IV).



Figura 3. Giuseppe Samonà.
Prospettiva interna della chiesa
madre di Milazzo (da SAMONÀ
1932-33, p. 248).



a)



b)

ROCCA - CASTELLO

a) UN LATO DEL CORTILE (Rilievo) - b) ALTRO LATO DEL CORTILE (Rilievo)

Figura 4. Giuseppe Samonà.
Rilievi del cortile del castello di
Roccavaldina (da SAMONÀ 1932-33,
tav. VI).



Figura 5. Giuseppe Samonà. Rilievo del prospetto est del castello di Roccavaldina (da SAMONÀ 1932-33, p. 257).

In tal senso l'impostazione e il procedimento filologico-critico del saggio su Camillo Camiliani sembrano seguire pressoché alla lettera il metodo giovannoniano (figg. 1-5). Partendo dai poche dati biografici e dall'esiguo corpus di opere certe, attraverso un attento lavoro di scavo documentale, di accurati e ripetuti rilievi, di confronti dei caratteri stilistici, lo studioso arriva a convincenti nuove attribuzioni, ben definendo il ruolo progettuale iniziale del Camiliani nella tribuna della chiesa messinese di San Giovanni di Malta rispetto al successivo intervento di Jacopo del Duca. Non limitandosi a considerazioni "di facciata", ben si addentra nello studio ricostruttivo dell'impianto originario dell'edificio chiesastico, denotandone le palmari analogie con quello della chiesa madre di Milazzo, anch'essa analizzata a partire dal rilievo cui affianca una meditata ricostruzione del primitivo impianto, disegno più volte citato nelle lettere a Giovannoni e oggetto fino all'ultimo di variazioni, che gli permetteranno di attribuire il progetto allo stesso Camiliani. Attribuzione che viene poi corroborata da un'approfondita analisi delle fonti e da serrati confronti con altre opere di artefici postmichelangioleschi, ancora una volta seguendo i suggerimenti che il professore inviava da Roma.

Di altro tenore il saggio sui portali (figg. 6-7), lavoro introduttivo per studi più approfonditi come lo stesso Samonà scrive nella lettera del 5 luglio 1930, basato su un'impostazione tassonomica, attraverso l'identificazione di sei tipi principali, all'interno dei quali lo studioso colloca numerosi esempi direttamente rilevati nella provincia di Messina; classificazione che viene alla fine arricchita da calzanti notazioni critiche, che aprono ulteriori piste di ricerca. In entrambi i lavori rimane costante il diverso approccio adottato rispetto alle sue prime esperienze storiografiche, ancora basate su considerazioni superficiali, mentre ora l'intenso, faticoso e multiforme lavoro, come scrive Samonà il 28 maggio 1930: «rappresenta una pagina nuova della mia vita, in quanto fino a poco tempo fa mi esaltavo e mi compiacevo della critica tutta esteriore dei monumenti, e adesso apprezzo nel giusto valore l'alta funzione delle ricerche analitiche e minuziose».

Se fondamentale è l'apporto dei Giovannoni nel metodo di analisi storico-critica adottato dallo studioso siciliano, non vanno comunque sottovalutate le altre basi culturali che il giovane Samonà aveva iniziato a costruire dalla fine degli anni Dieci: dall'iniziale influenza delle concezioni filosofiche gentiliane¹⁷ all'«idealismo insoddisfatto» di Adolfo Omodeo¹⁸, concetti alimentati in parallelo con gli specifici apporti disciplinari del poco amato Ernesto Basile e in seguito del vero maestro Calandra. La «stupefacente complessità di studi» rilevata da Tafuri¹⁹, comprendente sunti di storia dell'estetica kantiana a postkantiana, passando attraverso i «tre maggiori filosofi dell'estetica: Vico – Schleiermacher

17. TENTORI 1984, p. 19.

18. TAFURI 1975, p. 12.

19. *Ivi*, p. 13.

– De Sanctis²⁰, per arrivare alle considerazioni su Croce, viene generalmente datata agli anni 1931-35, quindi successiva ai contatti con Giovannoni²¹. Si può anche ipotizzare una lieve retrodatazione di tali appunti, perlomeno della loro prima impostazione poi emendata e arricchita, dal momento che la rassegna delle varie dottrine e teorie sull'estetica dell'architettura sembra ripercorrere la struttura della voce *Architettura* del Giovannoni sull'Enciclopedia Italiana (1929) e che nella carte del palermitano si registrano ripetuti riferimenti al fondamentale saggio di Miloutine Borissavliévitch, *Les théories de l'architecture*, edito nel 1926²². Tale ipotesi andrebbe vagliata anche mediante la conoscenza delle lettere di risposta del Giovannoni, allo stato attuale irreperibili, probabilmente ricche di suggerimenti rivolti non solo all'impostazione dei saggi ma di più ampia apertura scientifica e culturale.

Rimangono di sicuro, oltre all'influenza diretta sopra descritta, le prove di stima del professore per Samonà, esplicitate in scelte decisive per il suo futuro: dal giudizio nel concorso per il palazzo delle Poste al quartiere Appio a Roma, nella cui commissione è presente Giovannoni, alla chiamata per l'insegnamento al regio Istituto Superiore di Architettura di Venezia, nella quale l'ingegnere romano potrebbe aver esercitato notevole influenza sul compagno di studi e amico di vecchia data Guido Cirilli²³.

Nel 1938, mentre Samonà si accinge a chiudere a Venezia il primo anno di corso di Disegno architettonico e rilievo dei monumenti, cattedra ottenuta in sostituzione del precedente titolare Brenno del Giudice²⁴, il Calandra pubblica la monografia sulla storia dell'architettura in Sicilia: il versatile allievo, ormai lanciato nella carriera accademica, viene ripetutamente citato dal maestro, sia per gli innovativi contributi sull'opera del Camiliani, sul perdurare delle «forme romanico-tardive» nel messinese e la ridatazione del cleristorio della cattedrale di Cefalù, sia, nel conclusivo sguardo alla contemporaneità, per il progetto della nuova Palazzata, redatto con Camillo Autore²⁵. In uno dei suoi rari momenti di sintesi, superata la sua «strana forma di inibizione a trascrivere il suo pensiero», per quell'atteggiamento «superiore alle cose pratiche di questo mondo», come scrive lo stesso Samonà²⁶,

20. Da un appunto autografo di Samonà, in IUAV, AP, collezione Dal Co 05.

21. TAFURI 1975, p. 13; KIM 2003, pp. 33-34.

22. Vedi alla nota 20.

23. BONACCORSO, DI MARCO 2014, in particolare il primo paragrafo *Formazione, attività didattica, ingresso nella professione e adesione all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, pp. 61-67, redatto da F. DI MARCO.

24. KIM 2003, p. 49.

25. CALANDRA 1938, *passim*.

26. Dattiloscritto di Giuseppe Samonà conservato in Archivio Calandra, Palermo e pubblicato in BARBERA, IANNELLO 2010, pp. 26-27.

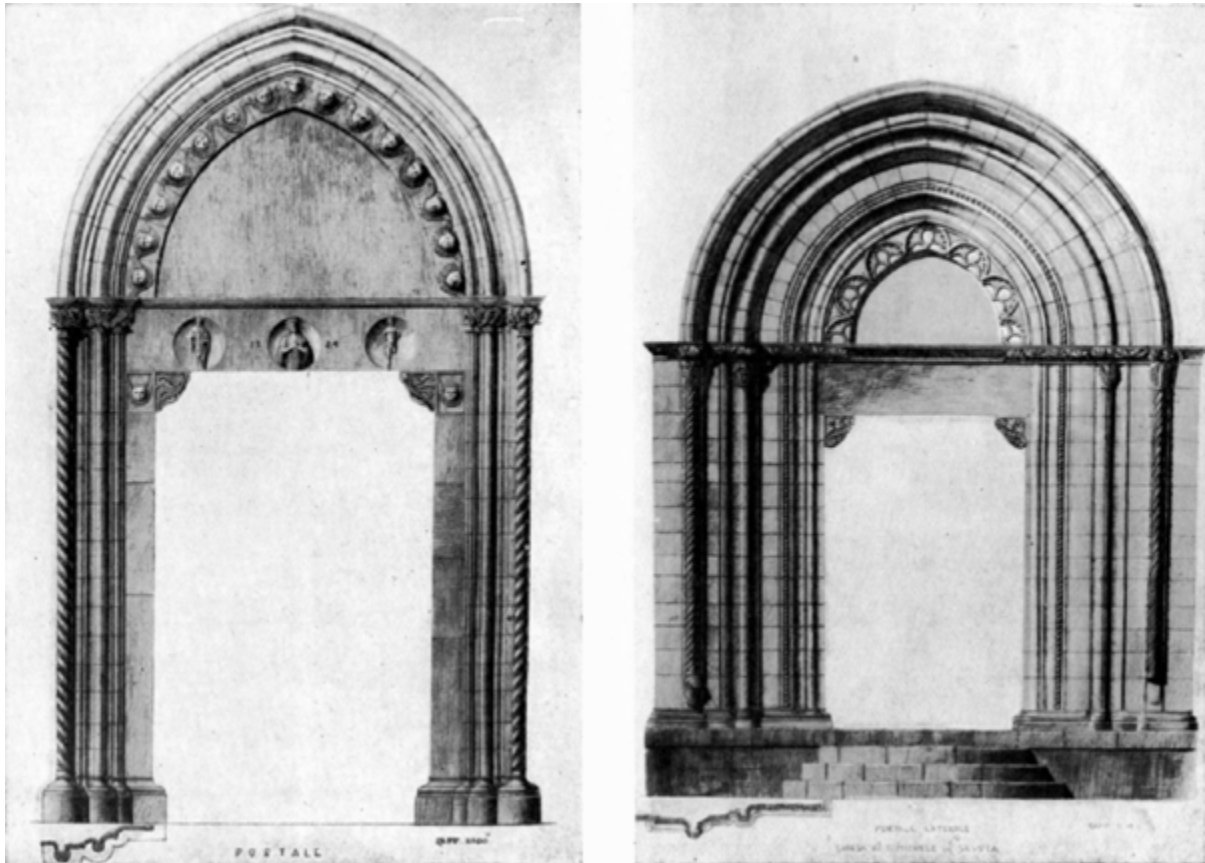


Figura 6. Giuseppe Samonà. Rilievi di portali di chiese a Santo Stefano Superiore di Briga e Savoca (da SAMONÀ 1932, p. 517).

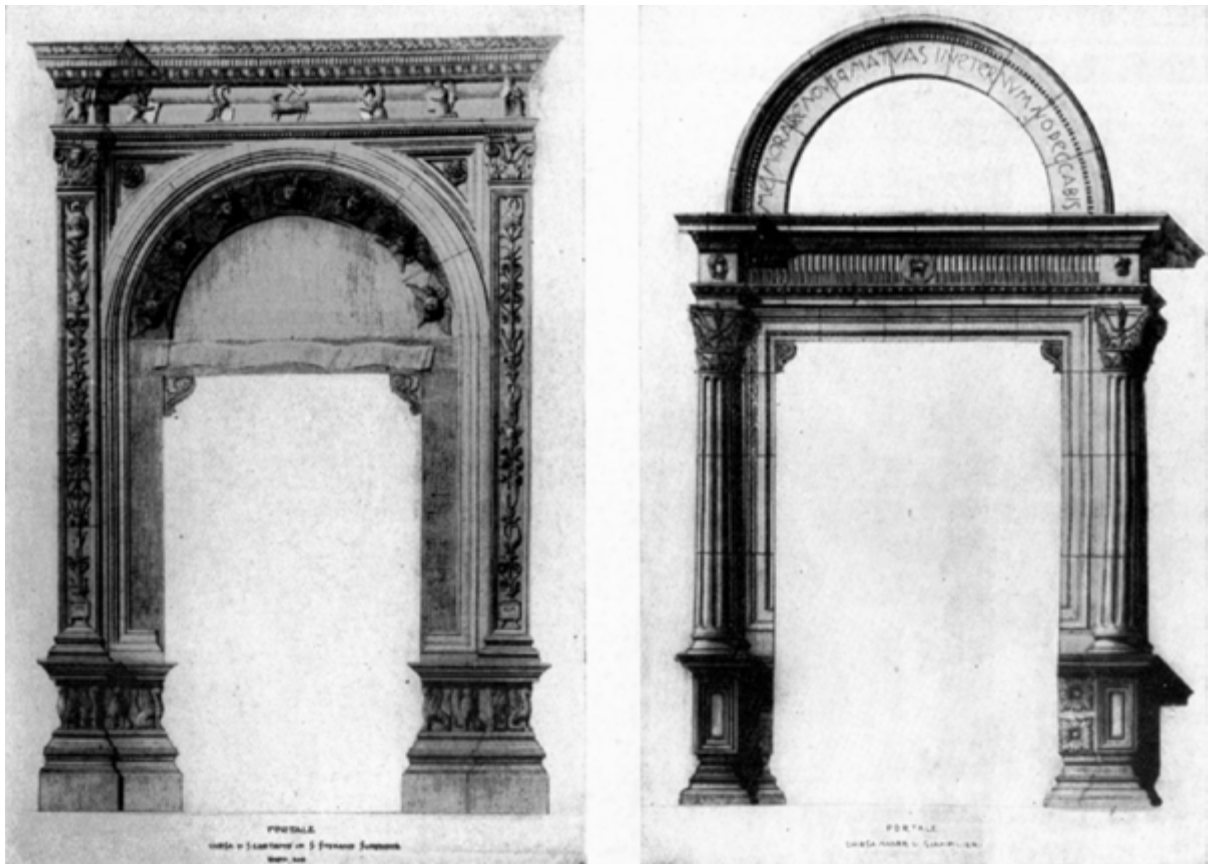


Figura 7. Giuseppe Samonà. Rilievi di portali di chiese a S. Stefano Superiore di Briga e Giampileri (da SAMONÀ 1932, p. 520).

il maestro rende omaggio alla figura di punta tra la folta schiera dei suoi discepoli, che anche e soprattutto per la “versatilità del suo ingegno”²⁷, di lì a poco sarà destinato a incidere in maniera decisiva nella cultura architettonica italiana del secondo Novecento.

27. Vedi alla nota 1.

Bibliografia

- BARBERA 2002 - P. BARBERA, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Sellerio, Palermo 2002.
- BARBERA 2011 - P. BARBERA, *Geografia e storia dell'architettura siciliana tra le due guerre*, in P. Barbera, M. Giuffrè (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, Caracol, Palermo 2011, pp. 25-33.
- BARBERA, IANNELLO 2010 - P. BARBERA, M. IANNELLO (a cura di), *Enrico Calandra: scritti di architettura*, Salvere Palermo, Palermo 2010.
- BONACCORSO, DI MARCO 2014 - G. BONACCORSO, F. DI MARCO, *Il periodo romano, dalla formazione alla professione*, in A. G. Cassani, G. Zucconi (a cura di), *Guido Cirilli. Architetto dell'Accademia*, Catalogo della mostra (Venezia, 5 giugno - 21 settembre 2014), Il Poligrafo, Padova 2014, pp. 61-81.
- CALANDRA 1938 - E. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Laterza, Bari 1938.
- GIOVANNONI 1925 - G. GIOVANNONI, *L'architettura italiana nella storia e nella vita*, in ID., *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia – estetica architettonica – restauri – ambiente dei monumenti*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1925, pp. 7-36.
- GIOVANNONI 1929 - G. GIOVANNONI, *Architettura*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, vol. IV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani, Milano-Roma 1929, *ad vocem*.
- GIOVANNONI 1939 - G. GIOVANNONI, *Il metodo nella storia dell'architettura*, in "Palladio", III (1939), 2, pp. 77-79.
- GIOVANNONI 1940 - G. GIOVANNONI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e moderna*, in *Un secolo di progresso scientifico italiano: 1839-1939*, 7 voll., Roma 1940, voll. II, pp. 299-320.
- INFUSSI 1992 - F. INFUSSI, *Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione*, in P. DI BIAGI, P. GABELLINI (a cura di), *Urbanisti italiani*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 153-249.
- KIM 2003 - I. KIM, *Giuseppe Samonà 1927-1940: la formazione professionale tra architetto militante e accademico universitario*, in G. CORTESE, T. CORVINO, I. KIM (a cura di), *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993, inventario analitico dei fondi conservati presso l'Archivio Progetti IUAV*, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 27-65.
- KIM 2006 - I. KIM, *Alcuni episodi della biografia intellettuale di Samonà. Dai rapporti con la scuola romana alla scuola estiva dei CIAM*, in G. MARRAS, M. POGACNIK (a cura di), *Samonà e la scuola di architettura a Venezia. Archivio progetti*, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 61-92.
- ROCA DE AMICIS 2005 - A. ROCA DE AMICIS, *Una tradizione storiografica oggi*, in M.P. SETTE (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni agli albori del XXI secolo*, Bonsignori, Roma 2005, pp. 15-20.
- SAMONÀ 1932 - G. SAMONÀ, *L'influenza medioevale per la formazione degli elementi architettonici del sec. XVI nella Sicilia orientale*, in "Bollettino d'arte", XXV (1932), fasc. XI, pp. 517-524.
- SAMONÀ 1932-33 - G. SAMONÀ, *L'opera dell'architetto fiorentino Camillo Camiliani in Sicilia alla fine del Cinquecento*, in «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte», IV (1932-33), fasc. II-III, pp. 227-278.
- SAMONÀ 1935a - G. SAMONÀ, *Monumenti medioevali nel retroterra di Cefalù*, S.I.E.M., Napoli 1935.
- SAMONÀ 1935b - G. SAMONÀ, *Elementi medioevali nell'architettura del secolo XVI in provincia di Messina*, S.I.E.M., Napoli 1935.
- SAMONÀ 1936a - G. SAMONÀ, *I restauri di S. Lorenzo in Napoli*, in «Rassegna di architettura», VIII (1936), 8-9, pp. 321-325.
- SAMONÀ 1936b - G. SAMONÀ, *Schemi compositivi di palazzi napoletani del '500*, Ricciardi, Napoli 1936.
- SAMONÀ 1939 - G. SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, Libreria dello Stato, Roma 1939 (I monumenti italiani, 16).
- SAMONÀ 1940 - G. SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, Nuove grafiche s.a., Roma 1940.

SAMONÀ 1956 - G. SAMONÀ, *L'architettura in Sicilia dal sec. XIII a tutto il Rinascimento*, in *Atti del VII Congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), De Magistris, Palermo 1956, pp. 155-172.

TAFURI 1975 - M. TAFURI, *Gli anni dell'"attesa": 1922-1945*, in *Giuseppe Samonà. Cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma 1975, pp. 9-48.

TENTORI 1984 - F. TENTORI, *Giuseppe Samonà e i suoi maestri*, in "Bollettino dell'Istituto Gramsci siciliano", III (1984), 2, pp. 18-26.

TENTORI 1996 - F. TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà. Fusioni fra architettura e urbanistica*, Testo e immagine, Torino 1996 (Universale di Architettura, 9).

ZUCCONI 1996 - G. ZUCCONI (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, Jaca Book, Milano 1996.

Appendice documentaria

Doc. 1. Lettera di Giuseppe Samonà a Gustavo Giovannoni, 13 dicembre 1929.
(Archivio CSSAR, fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/39)

Messina. 13 dicembre 1929.

Egregio Professore,

Ho saputo dal Prof. Calandra che Ella ha accolto benevolmente il mio piccolo studio sull'architetto Camillo Camiliani. Questo mio studio non è ancora completo. Io lo consegnai al Prof. Calandra in una forma ancora di abbozzo schematico, in cui le idee madri sono espresse, ma non sono ancora abbastanza scremate da una ulteriore revisione. Infatti, debbo ancora mettere in rilievo alcuni punti capitali dell'opera del Camiliani, non ancora approfonditi: e cioè il rilievo del cortile del palazzo baronale di Rocca, i rilievi della tribuna della Chiesa dei Cavalieri di Malta a Messina, e infine un più approfondito studio del quartiere degli Spagnoli nel Castello di Milazzo.

Così anche, riguardo alla Fontana Pretoria di Palermo, vorrei illustrare più chiaramente con un rilievo il concetto architettonico che ne informa l'assieme, fornendo anche delle buone fotografie.

Vorrei sapere pertanto se Ella ha da darmi altri suggerimenti in proposito.

Sto preparando inoltre un lavoro sul fenomeno del protrarsi – per buona parte del '500 – di forme ancora medioevaleggianti in Sicilia; sia di forme prevalentemente castigliane, in cui sono elaborati ancora concetti arabo-normanni, sia di forme durazzesche. Sto lavorando ai rilievi di vari portali in provincia di Messina di cui la maggior parte inediti, datati del secolo XVI, e con questi caratteri medioevaleggianti.

A tal proposito, mi sarebbe molto utile conoscere qualche opera di architettura catalana di questo periodo, perché io possa approfondire meglio i raffronti e le parentele con quest'arte nostra siciliana.

Ho consultato già l'opera: Sampere y Miquel: Los Cuatrocentistas Catalanes, che però si occupa quasi unicamente di pittura; e anche: Mayer: Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Spanien, ma questa è un'opera troppo generale, che non approfondisce il periodo che più m'interessa.

Vorrei che Ella mi indicasse qualche opera più adatta.

Intanto, aspettando una sua cortese risposta, la ringrazio e la saluto distintamente.

Giuseppe Samonà

Messina. Via Ogliastrì. Villino Carulli

Doc. 2. Lettera di Giuseppe Samonà a Gustavo Giovannoni, 16 gennaio 1930.
(Archivio CSSAR, fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40)

Messina, Villino Carulli, Via Ogliastrì, 16 genn. 1930

Signor Professore,

Grazie della sua gentile e per me lusinghiera lettera, spero che il mio lavoro e la buona volontà che ci metto potranno corrispondere ai suoi desideri. Ho cominciato i disegni di rilievo della chiesa di Milazzo nello stato attuale, saranno disegni simili a quelli che sono presso di Lei, e spero poterli inviare al più presto.

Ho iniziato anche lo sviluppo dei rilievi del castello di Rocca per quella parte che fu eseguita verso la fine del Cinquecento; i caratteri stilistici son quelli di Camiliani e questo si nota forse ancor più che nella cattedrale di Milazzo. Svilupperò questi rilievi in scala da 1:20 per modo che ogni dettaglio risulti chiaro poiché ce ne sono di assai fini ed eleganti. Qualche successo ho avuto anche nei rilievi degli elementi medievali che ancora persistono nel 500; ho trovato delle chiese interessantissime, in cui gli elementi interni a tutta prima fan pensare all'architettura romanica; son chiese divise internamente in tre navi, senza transetto, e con arcate basse e larghissime posate sui capitelli per mezzo di forti pulvini, capitelli tozzi con tegola ancor medievale, hanno fogliame carnoso; il fusto delle colonne è tozzo, le basi son larghe e smussate; di queste chiese una si trova a Piraino, sopra Patti, e l'altra a Castoreale, vicino Milazzo; credo sia questo un tipo non molto raro di chiese in Sicilia, perché anche ad Isnello presso Cefalù esistono due chiese simili. Disgraziatamente, i mezzi di comunicazione sono ancora così primitivi da noi, che la ricerca di questi elementi si rende tal volta impossibile! Ho fatto vedere al prof. Calandra la sua lettera per quella parte che riguarda l'Enciclopedia; e non le nascondo la mia apprensione per il breve tempo che mi resta allo svolgimento della voce "Architettura Funeraria". Il tema è quanto mai vasto e complesso, ma spero poter riuscire a portarlo a compimento. A questo proposito vorrei domandarle quante colonne son riservate a questa voce.

Scusi professore la mia lunga chiacchierata e con una stretta di mano mi creda suo (?) allievo.

Ing. arch. Giuseppe Samonà

Doc. 3. Lettera di Giuseppe Samonà a Gustavo Giovannoni, 12 marzo 1930.
(Archivio CSSAR, fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40)

12 marzo 1930. Messina – via Ogliastrì - villino Carulli

Illustrissimo Signor Professore,

Da mesi non le scrivo, e forse Ella avrà pensato che io abbia completamente dimenticato il mio studio sul Camiliani e la sua bella e lusinghiera promessa di pubblicarlo sul Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte. In realtà questo studio mi ha dato molto da fare e il tempo è volato via senza che me ne accorgessi durante l'accanito lavoro di questi due mesi. Le ricerche all'Archivio di Milazzo, dove speravo trovare qualche documento interessante nei riguardi della Chiesa Madre, sono state lunghissime e purtroppo infruttuose.

I rilievi del Castello di Rocca in parte cadente e sperduto su una montagna quasi impraticabile specie in questa stagione, mia hanno preso pure molto tempo; e infine ho dovuto prendere sul posto i rilievi della tribuna di San Giovanni di Malta, perché nei rilievi fatti dall'ing. Valenti e inviati dal Ministero delle Belle Arti, mancava proprio il rilievo di questa tribuna!

Ora finalmente ho con me tutto il materiale, che sto sviluppando in scala da 1:20; ancora qualche dato mi manca sul manoscritto delle fortificazioni che si trova nella Bibl. Comunale di Palermo, ove mi dovrò recare apposta in questi giorni. Ho già rifatto, come lei mi ha consigliato, i rilievi della Chiesa di Milazzo allo stato attuale, tranne la pianta che si trova fra i disegni a lei già inviati.

Spero, egregio professore, che l'involontario ritardo a inviarle lo studio così completato, non abbia per nulla affievolito la sua benevolenza a mio riguardo, giacché io ho voluto trattare scrupolosamente l'argomento per fare cosa degna dell'importante Rivista dove Ella vorrebbe farlo pubblicare. Al più presto dunque le invierò il mio studio, e subito dopo il rotolo dei disegni e delle fotografie, che devono illustrarlo. Ringraziandola pel suo interessamento, le invio i più deferenti saluti.
Giuseppe Samonà

Doc. 4. Lettera di Giuseppe Samonà a Gustavo Giovannoni, 28 maggio 1930.
(Archivio CSSAR, fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40)

28 maggio 1930

Signor Professore.

Finalmente, dopo tanto tempo, ho pronto il manoscritto sul Camiliani e glielo spedisco in pari data. Non so se il mio lavoro è degno di tanta considerazione da potersi pubblicare nel Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, come Ella una volta accennò al prof. Calandra e scrisse poi a me.

Io ho lavorato con assiduità e pazienza, chiudendomi per delle intere giornate negli archivi, girando per fare rilievi nei paesi meno ospitali; ma certo la fatica non misura affatto il valore di un'opera; può soltanto giustificare il ritardo nel metterla insieme.

I rilievi numerosi, le notizie spesso contraddittorie, il dover conciliare quanto le guide e gli scrittori affermano con i dati rinvenuti qua e là negli archivi, mi hanno infatti impedito sino ad ora di poter concludere il lavoro. Io ne son contento, forse perché è la mia prima e più seria ricerca di studi, forse perché rappresenta una pagina nuova della mia vita, in quanto fino a poco tempo fa mi esaltavo e mi compiacevo della critica tutta esteriore dei monumenti, e adesso apprezzo nel giusto valore l'alta funzione delle ricerche analitiche e minuziose.

È probabile infatti che il mio lavoro sia riuscito un poco pedante, troppo arricchito di note che perciò ho riunite tutte in fondo; ma l'equilibrio è una dote che si acquista col tempo e attraverso sforzi.

Per la chiesa madre di Milazzo ho approfondito, seguendo il suo consiglio, le ricerche e ho trovato infatti che quella ricostruzione da me fatta è alquanto fantastica; pertanto delle mie illustrazioni a lei inviate allora, quelle del fianco, del prospetto anteriore e posteriore non rispondono alla realtà; i campanili non dovevano esistere nel progetto originario. Ho perciò rifatto i disegni dello stato attuale, come lei consigliava, che dovranno sostituire quelli già in suo possesso; sicché di quelli a lei tempo fa inviati devono venir pubblicati soltanto: la pianta, lo schizzo prospettico dell'interno e la sezione longitudinale della chiesa di Milazzo, oltre allo schizzo prospettico della torre di Isola delle Femine.

Per ogni nuovo rilievo da me fatto le manderò una riproduzione, perché gli originali li sto disponendo per la libera docenza. In ogni riproduzione ho notato in basso la dicitura e il numero della figura con riferimento al testo e secondo l'indice delle illustrazioni.

Ho inoltrato in questi giorni la domanda per la libera docenza in architettura generale, e pertanto occorrerebbe che questo mio lavoro potesse essere stampato prima della fine di agosto, data ultima in cui può esser presentato per la docenza. Oso perciò chiederle questo favore: di affrettare, se Ella può, la pubblicazione sulla rivista. In caso contrario mi avverta, professore, perché io con qualche sacrificio penserei a pubblicare da me il lavoro.

Sto preparando anche l'altro studio sul ritardo delle forme cinquecentesche in Sicilia, e ho già rilevato molti portali e finestre che manifestano il prolungarsi delle forme medioevali in pieno cinquecento; e spero arrivare in tempo a pubblicare questo altro lavoro prima dello scadere dei termini per la libera docenza, che son fissati entro il 31 agosto del corrente anno. Qualunque possa essere la sua risposta, la ringrazio intanto e le sarò sempre grato per il benevolo giudizio che ella conserva di me, come ho saputo dal prof. Calza Bini a proposito del concorso

della Cattedrale della Spezia. Se in tante fatiche, non sempre coronate da successo, il mio spirito si è sempre mantenuto calmo e senza abbattimento, lo debbo appunto alla coscienza di godere della sua stima e di quella del prof. Calza Bini, ciò che vale per me più di qualunque pratico successo.

Ho aggiunto alla parte propriamente civile dell'architettura del Camiliani, un breve studio sulle fortificazioni, una cosa molto succinta data la scarsezza dei documenti, ma sempre di un certo interesse.

Per le due fotografie di S. Maria in Trivio e della cupola di S. Maria di Loreto, che sono citate nel testo e dovrebbero far parte delle illustrazioni, non ho potuto qui trovare delle buone fotografie, ma certo questo riuscirà facile a Roma.

Ringraziandola ancora, professore, e attendendo una sua risposta, mi creda suo (?)

Giuseppe Samonà

Messina – via Ogliastri – villino Carulli

Doc. 5. Lettera di Giuseppe Samonà a Gustavo Giovannoni, 5 luglio 1930.
(Archivio CSSAR, fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40)

5 luglio 1930

Egregio Signor Professore.

La ringrazio infinitamente per l'interesse che ha preso all'opera mia e sono commosso per le lodi che ella ha creduto di farle, lodi che compensano a dismisura la mia fatica. Sto adesso lavorando all'altro studio sul ritardo delle forme rinascimentali in Sicilia, limitandomi all'esposizione ed illustrazione di alcuni elementi ancor medievali di porte e finestre e di qualche interno assai interessante di chiese, nella provincia di Messina.

Il tema sarebbe assai vasto, e involgerebbe uno studio ben più profondo ed esteso a tutta la Sicilia; ma le mie modeste possibilità finanziarie non mi consentono di intraprendere opera così grandiosa, per la quale occorrerebbero non lievi somme per viaggi e rilievi.

Se questo primo modesto contributo potrà suscitare un certo interesse, spero in un secondo tempo renderlo completo con l'aiuto di qualche benevolo editore, perché purtroppo dal Ministero c'è poco da sperare.

Appena l'avrò pronto, le sottoporro quest'altro mio lavoro, che per il suo carattere frammentario si fonda sui rilievi, più che su dati e su conclusioni scritte. In esso mi limito ad una pura e semplice esposizione di volumi, cercando volta per volta di richiamare l'attenzione su elementi che ricordano forme già note, o raggruppando insieme dei tipi, che abbiano tra loro continuità di forme. Un lavoro puramente informativo e assai modesto dunque, che potrà tuttavia servire come contributo a studi ulteriori. Ho capito – e ben profondamente, adesso – che la storia dell'arte e specialmente dell'architettura non si fa con le speculazioni filosofiche, ma con i fatti e le misure, e cercherò di attenermi sempre a questa disciplina.

Tornando al Camiliani, accetto pienamente le sue osservazioni, e son più contento di essere tacciato di pedanteria anziché di leggerezza. Correggerò dunque nel senso che lei dice, tagliando qua e là qualche descrizione troppo prolissa e aggiungendo invece qualche altro termine di paragone con monumenti già noti. Ho in mente infatti, e devo ricercare, un articolo apparso nel Bollettino d'arte dello scorso anno, in cui era illustrata una chiesa di Toscana della fine del '500, che mi parve avesse molti punti di contatto con la Cattedrale di Milazzo. Se Ella tuttavia ha già qualche idea su questi confronti, e vuole indicarmi a quali opere possa paragonarsi l'opera del Camiliani, gliene sarei gratissimo, perché il suo consiglio potrebbe essermi di grande aiuto e di guida in quest'ulteriore rielaborazione del mio studio.

Mi faccia sapere, la prego, appena lo saprà, qualche notizia sulla data di pubblicazione del prossimo numero della Rassegna, dove andrebbe pubblicato questo mio lavoro.

Passando ad altro argomento, ho anche da ringraziarla per l'interesse che ha preso per la nomina dei Commissari

di libera docenza, come ho saputo dal Prof. On. Calza Bini. Egli mi fa anche i nomi delle due Commissioni di architettura, senza precisare però quali membri appartengono all'Architettura tecnica e quali all'Architettura generale. Se le sue cognizioni sono più precise, la prego nella sua prossima lettera, farmi sapere queste notizie. Ringraziandola sempre e chiedendole scusa per tanto disturbo che le arreco, le stringo con affetto e rispetto la mano

G. Samonà

Via Ogliastri – Villino Carulli - Messina

Doc. 6. Lettera di Giuseppe Samonà a Gustavo Giovannoni, 4 agosto 1930.
(Archivio CSSAR, fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40)

Messina 4 agosto 1930

Signor Professore.

Rispondo con qualche ritardo alla sua ultima, perché avrei avuto piacere di comunicarle le decisioni circa la pubblicazione del mio lavoro sul Camiliani. Ma, poiché il dott. Mariani non mi ha ancora risposto, mi son fatto un dovere di scriverle per ringraziarla di tutto cuore per l'interessamento e l'affetto che lei ha mostrato a mio riguardo.

Ho seguito punto per punto quanto ella mi scrisse, e in una lettera al Mariani esposi chiaramente la mia situazione e la necessità di avere una risposta precisa, categorica e urgente. Sono in pena e alquanto preoccupato di non avere ancora avuto risposta di sorta; questo mi deciderà a fare stampare il lavoro per mio conto in poche copie, nella forma premodale che ella mi ha suggerito, per non perdere l'occasione fortunata di pubblicare in forma definitiva il manoscritto sulla Rivista di archeologia e storia dell'arte.

Secondo quanto ella mi consigliò, ho abbreviato in qualche punto le descrizioni prolisse dei monumenti; aggiungendo invece qualche altro confronto con monumenti del '500. Avevo già pensato all'Ammannati per alcuni dettagli del Collegio Romano, e sono stato contento di aggiungerci il palazzo provinciale di Lucca, di cui ho visto una buona illustrazione. Ho creduto anche di poter accennare a qualche raffronto tra le nicchie del S. Giovanni di Malta e quelle del Mercato Nuovo in Firenze del Tasso; ho accennato poi, per mancanza di dati più precisi nella regione di Toscana o di Roma, ad un'analogia fra l'apparecchio bugnato del portico del cortile di Rocca e quello del palazzo genovese Doria Tursi di Rocco Lurago. Ho accennato ancora come, nella relativa poca frequenza in Sicilia delle composizioni religiose tutte formate da elementi arcuati, corrisponde invece larga corrente nell'architettura romana, che si esprime con questo mezzo, come la chiesa di S. Maria dei Monti, S. Caterina dei Funari, S. Girolamo degli Schiavoni, ecc.

Ho aggiunto ancora, a proposito della Cattedrale di Milazzo, alcuni altri esempi in provincia, che mostrano lo stesso schema centrico con il capo di croce longitudinale nettamente aggettante sulla facciata. Modo questo non comune nell'architettura siciliana.

Ho aggiunto infine un raffronto, assai calzante, suggeritomi dal prof. Calandra, fra la facciata della Certosa di Serra S. Bruno in Calabria e quella della tribuna dei Cavalieri di Malta.

Rinnovando i ringraziamenti, mi creda suo (?)

Giuseppe Samonà



**Urban transformations and monumental
pastiches in Milan after the Second World War.
The square of Liberty and the façade
of ex albergo Corso**

Serena Pesenti
serena.pesenti@polimi.it

In the city centre of Milan, after the destruction of the Second World War, a new phase of reconstruction was initiated which includes, amongst the most significant projects, the individual structures and urban reorganization of the historical city centre, above all, in the area of the Cathedral.

In the complex project of redesigning corso Vittorio Emanuele, which originally included the construction of porches on both sides of the street, the empty spaces caused by bombing suggested the idea of a new piazza, the present piazza del Liberty, which was part of the area left free by the destruction in the northern part of the Corso. The essay analyses the phases of construction of the piazza through the documents of the Civic Archive of Milan, and, in particular, the issue of the destruction of the nearby albergo Corso, a building constructed in the early years of the 20th century, facing corso Vittorio Emanuele. The surviving art nouveau façade of the hotel was reassembled on the front of a very modern building facing the new piazza which, due to this controversial intervention, was named piazza del Liberty.

Trasformazioni urbane e *pastiches* monumentali nella Milano del secondo dopoguerra. La piazza del Liberty e la facciata dell'ex albergo Corso

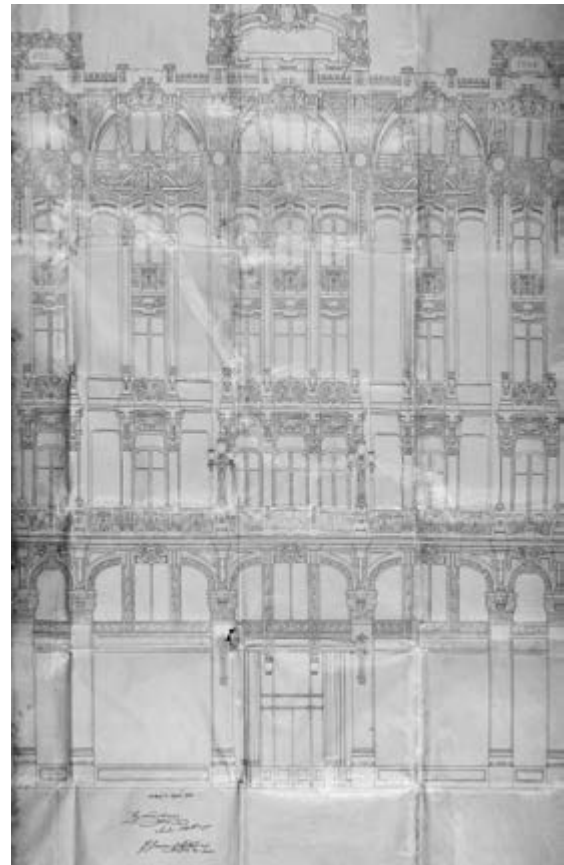
Serena Pesenti

La ricostruzione del centro di Milano alla fine della seconda guerra mondiale vide apparire questioni di particolare complessità non solo rispetto alle scelte culturali e politiche più squisitamente urbanistiche, ma anche rispetto al tema del restauro e della tutela dei monumenti¹.

Nella fase di ridisegno per la riedificazione della zona di corso Vittorio Emanuele - che già da anni si pensava di abbellire creando dei portici su entrambi i lati – la formazione di vuoti urbani lasciati dalle distruzioni belliche offrì anche l'occasione per "diradare" il congestionato tessuto edilizio a nord del Corso, con la previsione di una nuova piazza (oggi piazza del Liberty). Nella sistemazione di questa zona, particolare fu la vicenda che vide protagonista la facciata in stile liberty dell'ex albergo Corso, situato in corso Vittorio Emanuele 15², in gran parte danneggiato dalle bombe (figg. 1-2).

1. Si rinvia, tra i numerosi recenti contributi sulla ricostruzione, al volume a cura di DE STEFANI, COCCOLI 2011 e in particolare per quanto riguarda le questioni connesse alla tutela dei monumenti e l'intervento nel centro storico milanese ai saggi di L. De Stefani e S. Pesenti. Per la bibliografia di riferimento per brevità si rinvia anche a PESENTI 2007.

2. Nei primi anni del Novecento l'ingegnere Giacomo Santamaria ebbe a redigere il progetto di rinnovamento di un edificio da destinare ad albergo, caffè e sale da concerto sul corso Vittorio Emanuele, al numero 15, dove già esisteva il teatro Trianon, celebre luogo di ritrovo per i milanesi. Il disegno della facciata in stile Liberty fu progettato invece dall'architetto Angelo Cattaneo, professore all'accademia di Brera (FORNI 2011, pp. 227-229 con i disegni dei progetti). Per le specifiche questioni relative alle varianti dei progetti per la facciata vedi Archivio



Da sinistra, figura 1. La facciata dell'albergo Corso in corso Vittorio Emanuele nei primi anni Cinquanta [1952] (per gentile concessione della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Lombardia, Archivio Fotografico SBAPMi, MI46, foto Paoletti, cart. 1191); figura. 2. Architetto Angelo Cattaneo, progetto per la facciata dell'albergo Corso, 31 agosto 1903 (ASCMi, Ornato fabbriche, cart. 508 - prot. 22470/1911).

Il prospetto, caratterizzato da una decorazione in pietra, di stile liberty, ritenuto espressione artistica rilevante nell'architettura milanese del primo Novecento, essendo uno dei pochi esempi di quel periodo sopravvissuti a Milano, fu considerato meritevole di tutela e di conservazione, indipendentemente dalla demolizione prevista per l'edificio del quale era parte.

Attraverso la disamina dei documenti archivistici di entrambe le amministrazioni appare uno spaccato del clima nel quale ebbe luogo la ricostruzione milanese in quegli anni³, soprattutto in riferimento alle implicazioni con la tutela monumentale che caratterizzano la complessa vicenda qui trattata e che – caso abbastanza infrequente – vide la Soprintendenza ai Monumenti e il Comune di Milano solidali nel perseguire la conservazione della facciata, infine “trasportata” e rimontata sul prospetto di un nuovo edificio moderno costruito nelle vicinanze.

*La ricostruzione al centro di Milano nell'area a nord di corso Vittorio Emanuele.
Gli strumenti urbanistici*

Le previsioni di carattere urbanistico-edilizio per la zona di corso Vittorio Emanuele (ricostruzione-abbellimento del Corso e apertura della nuova piazza) apparivano già delineate subito dopo la guerra nel Piano di ricostruzione della zona II di Milano. Di questo, il foglio con la mappa delle distruzioni intorno a corso Vittorio Emanuele evidenziava i danni determinatisi agli edifici lungo il Corso: a sud in particolare la zona del Pasquiolo e della Galleria del Corso; a nord l'edificio all'angolo con la piazza San Carlo, e alcuni lotti edificati verso la piazza del Duomo, tra i quali quello dell'ex albergo Corso⁴ (fig. 3).

La “Tavola delle costruzioni”, oltre a rappresentare i nuovi portici aggiunti lungo i due lati del Corso tracciava una nuova piazza rettangolare, in corrispondenza di un'area nella quale il tessuto edilizio ormai corrispondente ad edifici in prevalenza danneggiati, era da liberare con una sorta di operazione, come si è detto, di “diradamento” (fig. 4).

Al Piano di ricostruzione fece seguito, per l'attuazione, l'elaborazione di un Piano di lottizzazione, redatto dagli uffici tecnici municipali nell'aprile del 1951. È anche da ricordare, però, che nel 1949, alla pubblicazione del Piano di ricostruzione, gli allora proprietari della zona avevano fatto ricorso contro la realizzazione della nuova piazza, non ritenendola motivata da alcun interesse pubblico. Il Comune

Storico Civico di Milano (d'ora in poi ASCMi), *Ornato Fabbriche II*, cart. 508, prot. 22470/1911. Per inquadrare il tema del Liberty in Italia e a Milano vedi BOSSAGLIA 1968, BOSSAGLIA, TERRAROLI 2003.

3. Il presente contributo anticipa un più ampio lavoro di ricerca sulla ricostruzione nel centro di Milano.

4. I Piani di ricostruzione di Milano, per la zona I e II furono approvati con D. M. LL. PP. 28/2/1949 n. 32.



Dall'alto, figura 3. Comune di Milano, Piano di ricostruzione Zona II, Tavole delle distruzioni, Foglio B. (Archivio RAPU, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano - Triennale). Particolare di corso Vittorio Emanuele. Con la linea rossa è indicata la facciata dell'albergo Corso. 1. Ex albergo Corso; 2. Chiesa di San Fedele; 3. Palazzo Spinola, società del Giardino; 4. Chiesa di San Carlo al Corso; 5. Duomo; figura 4. Comune di Milano, Piano di ricostruzione Zona II, Min. LLp., 28/3/1949, Tavole delle ricostruzioni, Foglio B. (Archivio RAPU, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano - Triennale). Particolare di corso Vittorio Emanuele con il disegno dei portici e il profilo della nuova piazza da realizzare. 1. Ex albergo Corso; 2. Chiesa di San Fedele; 3. Palazzo Spinola, società del Giardino; 4. Chiesa di San Carlo al Corso; 5. Duomo; figura 5. Comune di Milano, Piano regolatore generale, 1953, dettaglio (da «Urbanistica», XXV, (1956), 18-19).

aveva respinto tale opposizione ma per difetto di motivazione un successivo ricorso intentato dalla parte avversa fu accolto dal Consiglio di Stato e la sentenza favorevole ai ricorrenti lo fece decadere *ipso jure*. Ai primi del 1952 lo studio dell'architetto Alessandro Pasquali e dell'ingegnere Carlo Galimberti venne incaricato di elaborare un nuovo Piano per la lottizzazione dell'area⁵. Tra i presupposti del progetto – che questa volta doveva riuscire a conciliare sia gli interessi pubblici dell'amministrazione comunale sia gli interessi dei privati – i professionisti posero la creazione di una zona di rispetto intorno a palazzo Tarsis (edificio monumentale neoclassico progettato da Luigi Clerichetti all'angolo tra il corso Vittorio Emanuele e la via San Paolo) e il salvataggio, mediante smontaggio e ricostruzione in altro luogo, della facciata Liberty, in pietra, dell'ex albergo Corso⁶, «possibilità accertata dopo aver fatto dei rilievi in loco»⁷. La variante del Piano di lottizzazione, adottata con delibera della giunta comunale il 22 luglio 1952 venne approvato dal Ministero dei Lavori Pubblici nel marzo 1953⁸. Con l'adozione, di lì a poco, del nuovo Piano regolatore di Milano, approvato il 31 maggio 1953, il Piano di lottizzazione venne riconfermato come Piano particolareggiato di esecuzione del nuovo Piano regolatore medesimo e quindi prese avvio la fase delle procedure per la realizzazione (fig. 5).

La tutela della facciata dell'ex albergo Corso tra vincoli monumentali e strumenti urbanistici

Nel fermento della ricostruzione degli anni Cinquanta, in via generale l'attività costruttiva delle imprese e delle società immobiliari si mostrò assolutamente distante – se non talora addirittura ostile – rispetto alle questioni della tutela dei monumenti interessati da operazioni urbanistiche o edilizie. Le specifiche richieste di attenzione progettuale e di cautela nei lavori da parte delle istituzioni preposte erano visti come intralcio alla rapida messa in cantiere dei lavori. In questo quadro, dopo l'approvazione del Piano di lottizzazione nell'aprile del 1951 (cui sopra si accennava e che, tra l'altro, già contemplava

5. Lo studio Pasquali-Galimberti progettò quasi tutti gli edifici intorno alla nuova piazza prevista dal Piano di ricostruzione a nord di corso Vittorio Emanuele: l'edificio dell'albergo Francia Europa, de La Fondiaria, della Compagnia della Assicurazioni di Milano, della Reale Mutua Assicurazioni, il cinema sotto la piazza e il condominio del Giardino. Nel 1957, a lavori quasi completati, essi diedero alle stampe un opuscolo dove pubblicarono i progetti realizzati dal loro studio professionale con il relativo Piano di lottizzazione. GALIMBERTI, PASQUALI 1957, p. 7.

6. La facciata era rivestita in marmo persichino di Verona nella parte inferiore, Botticino nella parte superiore.

7. GALIMBERTI, PASQUALI 1957, p. 8.

8. Il D.M. LL. PP. 5 marzo 1953, n. 9, approvato in parziale attuazione del Piano di Ricostruzione approvato con D.M. min. LL.PP. il 28/02/1949, n. 322, prorogato con D.M. 21/10/1950 n. 3228 e 14/03/1952 n. 743, fu confermato con DPR 30/05/1953, data di approvazione del nuovo Piano regolatore di Milano.

la conservazione della facciata liberty dell'albergo Corso) ai primi di maggio il Soprintendente Luigi Crema⁹ dette inizio alla pratica di vincolo monumentale della facciata stessa¹⁰, vincolo che fu emesso il 7 giugno successivo¹¹. In quel breve lasso di tempo però era già insorta una questione con la Compagnia Immobiliare del Corso, proprietaria del fabbricato. Il presidente della società immobiliare, dopo le scosse di terremoto verificatesi a Milano il 16 maggio, aveva comunicato alle competenti istituzioni (Comune, Soprintendenza e Vigili del Fuoco) che la facciata era a rischio di crollo per le numerose lesioni apertesesi. Lasciando trasparire una certa qual insofferenza per le condizioni poste dal Piano di lottizzazione circa la sua conservazione egli faceva presente che «malgrado che non risulti alcun valido titolo giuridico, e malgrado precedenti constatazioni sulla instabilità e pericolosità della stessa» avrebbe dato inizio alla demolizione salvo che, per iscritto, le autorità preposte non avessero ingiunto di non procedere¹². Il Soprintendente, opponendo l'immediato invito, invece che a demolire, a provvedere al consolidamento delle parti pericolanti, a conferma della necessità di conservare la facciata per il suo valore storico-artistico, adduceva anche la pratica per la sua tutela in corso presso il Ministero della Pubblica Istruzione¹³. Si posero in questo episodio, probabilmente, le premesse per il ricorso contro il vincolo, notificato il 9 agosto e impugnato il 4 ottobre successivo¹⁴. Argomento sostanziale della controparte era la mancanza del presupposto di base per la tutela monumentale, dal momento che la costruzione della facciata non risaliva a un periodo anteriore ai cinquant'anni, come prescritto dalla legge. In effetti, come risulta dalle successive richieste di chiarimenti da parte del Ministero¹⁵ (sollecitato dall'Avvocatura dello Stato a fornire le opportune informazioni per la resistenza al ricorso), e dai carteggi con la Soprintendenza milanese, non furono reperite notizie certe sulla data di costruzione. In un primo momento dal Comune fu risposto che l'edificio risaliva «almeno

9. Luigi Crema (Roma, 1905 - Milano, 1975) fu Soprintendente a Milano dal 1949 al 1966. Vedi *Dizionario biografico* 2011, pp. 218-226.

10. 4 maggio 1951. Archivio Monumenti Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Lombardia (d'ora in poi ASBAPMi), cart. H/6/2511.

11. Questa la motivazione del vincolo emesso il 7 giugno 1951 ai sensi della legge 1089 del 1939: «è un interessante esemplare tra i pochi rimasti dell'ottocento milanese alle soglie di questo secolo ispirato al gusto floreale particolarmente significativo per la omogenea concezione architettonica commentata da una ricca plastica decorativa in pietra».

12. Lettera del presidente della Compagnia Immobiliare del Corso al Soprintendente, al Comune di Milano, Ripartizione Urbanistica Piano regolatore - Edilizia privata, ai Vigili del Fuoco, 18 maggio 1951. ASBAPMi, cart. H/6/2511.

13. *Ivi*, risposta del Soprintendente del 22 maggio 1951.

14. *Ibidem*.

15. *Ivi*, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Soprintendente, 23 ottobre 1951.

attorno al 1845»; successivamente gli uffici comunali espressero l'ipotesi che la radicale modifica della facciata fosse avvenuta nel primo decennio del Novecento, cosa peraltro non dimostrabile attraverso i documenti, probabilmente persi nell'incendio dell'archivio municipale del 1924¹⁶.

La mancanza di una precisa datazione, pesando in modo decisivo sui possibili esiti del ricorso, di lì a poco portò il Consiglio di Stato ad emettere una sentenza interlocutoria nella quale ordinava «all'Amministrazione [...] di fornire [...] i necessari chiarimenti, e di esibire tutti i documenti già tenuti presenti nella redazione del provvedimento impugnato, nonché gli atti ulteriori, dai quali potessero trarsi elementi utili per la soluzione del punto controverso»¹⁷.

Dopo qualche mese, nell'informare il Ministro dell'infruttuosa ricerca di documenti – fatto questo che evidentemente indeboliva le ragioni del vincolo – Crema però faceva notare che con la variante del Piano di lottizzazione della zona si poteva rendere possibile la salvezza della facciata ricollocandola su un nuovo edificio¹⁸. In effetti un dispositivo a tale scopo era inserito nel decreto di approvazione della variante alla lottizzazione per la zona di corso Vittorio Emanuele tra via San Paolo e via San Pietro all'Orto. Esso recitava:

«la facciata in stile liberty del fabbricato esistente sul mappale 1766 [l'ex albergo Corso] dovrà essere ripristinata in altra località nell'ambito della zona prevista nella variante in esame e possibilmente nella fronte del nuovo edificio in angolo di via San Paolo e della nuova piazza Imperia [sic!], in quanto tale trasferimento sarà facilitato dal fatto che la area proposta è di proprietà Comunale e che la facciata in questione è in pietra da taglio»¹⁹.

In questa situazione dunque il progetto urbanistico del Comune collimava con le istanze di tutela della Soprintendenza e sicuramente a favore della causa comune giocavano anche i buoni rapporti personali tra il soprintendente Luigi Crema e l'assessore all'Urbanistica e al Piano regolatore, l'avvocato Steno Baj²⁰.

La questione dello smontaggio della facciata ebbe un'accelerazione nel novembre dello stesso anno, quando la Compagnia Immobiliare del Corso presentò il progetto per la costruzione di un nuovo fabbricato sul lotto dell'ex albergo Corso. Crema, rassicurato dall'amministrazione comunale che essa

16. *Ivi*, Lettere del Soprintendente al Comune di Milano, 13 novembre 1951; risposte dell'Ufficio Urbanistica P.R. - E.P. del 9 e 15 gennaio 1952.

17. *Ivi*, Decisione del 7/7-20/10/1952 n. 799. Vedi la sentenza del Consiglio di Stato, 29 novembre 1955.

18. *Ivi*, Lettera del 5 giugno 1952 di L. Crema al Ministro.

19. *Ivi*, D.M. del 5 marzo 1952. Estratto.

20. *Ivi*, Lettera della Ripartizione Urbanistica P.R. - E.P., 13 marzo 1953.

si sarebbe fatta garante del rispetto delle clausole previste negli strumenti urbanistici approvati²¹, provide intanto a fornire le indicazioni tecniche per lo smontaggio della facciata²². Affidate alla supervisione dell'architetto Clemente Bernasconi della Soprintendenza le operazioni furono concluse entro la primavera successiva²³. Gli elementi lapidei, in attesa di essere rimontati, furono portati nel deposito della ditta dell'ingegner Maddalena in viale Espinasse²⁴ (figg. 6-7).

Nel frattempo l'attuazione del Piano di lottizzazione procedeva con la convenzione stipulata tra il Comune e le parti proprietarie delle aree interessate²⁵. Tra queste, la Società Immobiliare Amati ricevette dall'amministrazione comunale una porzione di area rifabbricabile in cambio di un corrispettivo di centodieci milioni, somma particolarmente vantaggiosa, compensata però dall'onere imposto di «ricuperare e di reimpiegare tutto il materiale di rivestimento della facciata del palazzo ex sede dell'Albergo Corso, secondo le prescrizioni della Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia [...] sulla fronte verso la piazza, dello stabile da eseguire sulla parte rifabbricabile dell'area di Via San Paolo 8»²⁶ (fig. 8). Il progetto dell'edificio fu presentato dallo studio Pasquali-Galimberti per conto della Società Amati il 28 maggio 1954. Dopo ripetute modifiche richieste dalla Commissione Edilizia tra le quali anche variazioni relative al progetto dell'esteso fronte sulla piazza – ove si sarebbero inseriti in posizione centrale gli elementi in pietra della facciata liberty²⁷, di dimensioni molto più ridotte – il 20 agosto fu concessa la licenza edilizia²⁸ (figg. 9-10).

21. *Ivi*, Lettera del 30 ottobre 1953.

22. *Ivi*, vedi risposta del Soprintendente in data 19 novembre 1953 alla richiesta di autorizzazione allo smontaggio presentata dalla Compagnia Immobiliare Del Corso, 16 novembre 1953.

23. *Ivi*, Lettera di L. Crema al Comune di Milano, 7 maggio 1954.

24. GALIMBERTI, PASQUALI 1957, p. 21.

25. Convenzione per l'attuazione del Piano di lottizzazione tra Comune e privati del 23 febbraio 1954, rep. munic. n. 12263. ASCMi, *Atti del Comune*, 227186/3665 P. R. 53.

26. *Ivi*, Art. 16.

27. Nella seduta del primo luglio la commissione edilizia aveva espresso riserve sul parapetto in ferro battuto al primo piano, esteso per tutta la lunghezza del prospetto; sul motivo di coronamento della facciata; sulla realizzazione degli spazi interni alle lesene con finte finestre; sull'impiego, non ammissibile, né delle tesserine vetrose né della graniglia proposte per le fasce orizzontali. La successiva versione esaminata l'8 luglio, non fu approvata per quanto riguardava lo sporto di 50 cm della facciata sulla via San Paolo; la terza modifica nella seduta del 15 luglio fu ritenuta accettabile a condizione di chiarimenti sul motivo terminale, in vetro o pieno, sull'eliminazione richiesta per l'avancorpo di 50 cm sul lato di via San Paolo. Ricevuti gli opportuni chiarimenti sulla scelta del motivo terminale pieno e sull'eliminazione dell'aggetto, il 21 luglio il progetto fu approvato. ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960.

28. *Ibidem*.



Figure 6-7. Elementi della facciata Liberty dopo lo smontaggio, al deposito della ditta MILGEM dell'ingegner Maddalena (da GALIMBERTI, PASQUALI 1957, p. 21).

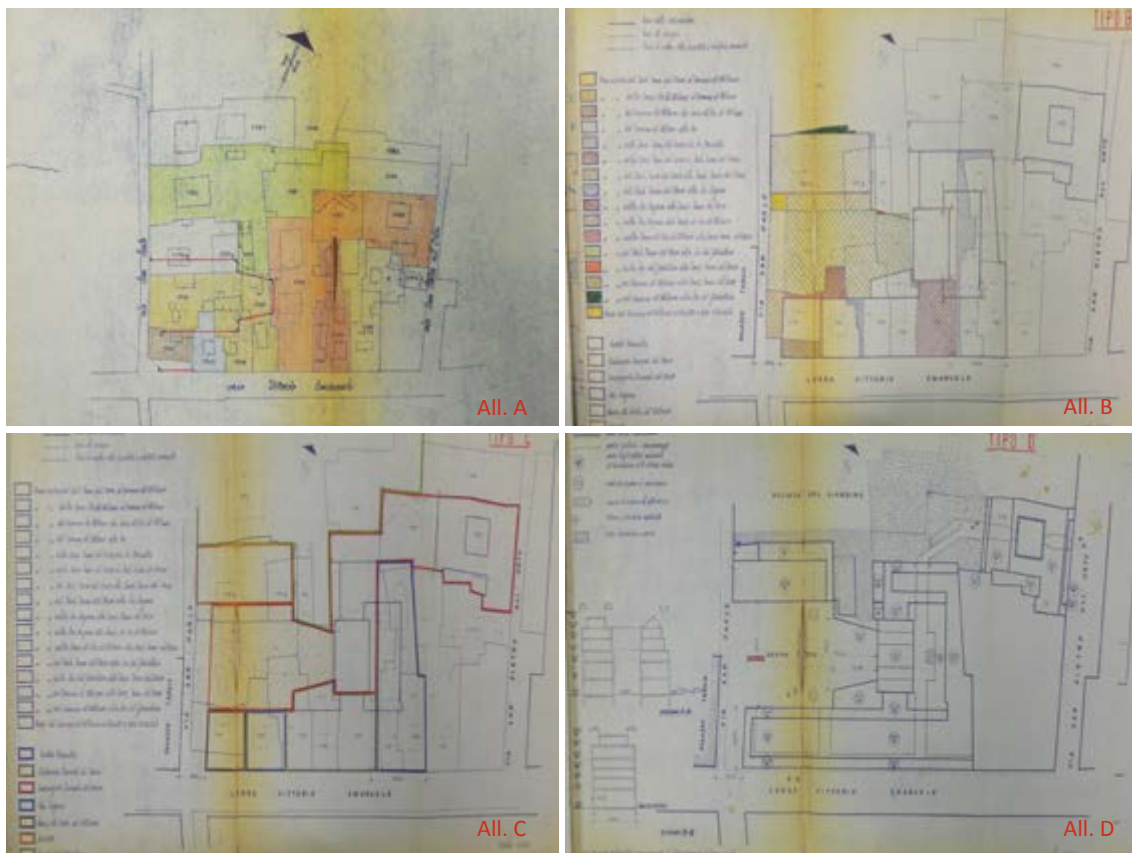


Figura 8. Convenzione del 23 febbraio 1954 per l'attuazione del Piano di lottizzazione approvato con D. M. del 5 marzo 1953, n. 9 tra Comune e privati, rep. munic. n. 12263. ASCMi, *Atti del Comune* 227186/3665 P. R. 53; in senso orario, All. A. Lo stato delle proprietà prima della ricostruzione; All. B. Linee di confine delle proprietà a rettifiche avvenute con indicazione delle compensazioni; All. C. Linee di confine delle proprietà a rettifiche avvenute ; All. D. Piano di lottizzazione con indicazione dei volumi.

Mentre il cantiere per la costruzione dell'edificio era già stato avviato, l'anno successivo, ai primi di maggio, il professor Gustavo Colonnetti²⁹, presidente della Società Reale Mutua Assicurazioni di Torino – che nel frattempo aveva accorpato la Società Immobiliare Amati ed era subentrata ad essa anche negli obblighi derivanti dalla convenzione con il Comune – presentò un esposto nel quale sosteneva che la percentuale di materiale sano era così modesta rispetto agli elementi da riparare o rifare ex novo (pezzi sani 10%; da rifare completamente 30%; da tassellare e rifare in parte 60%) che, indipendentemente dalla gravissima onerosità di un'eventuale ricostruzione sul nuovo edificio, riteneva contestabile sul piano artistico e storico il mantenimento di un vincolo, a suo avviso discutibile anche sul piano giuridico, oltre che messo in dubbio dallo stesso stato di degrado del materiale. A seguito di queste considerazioni chiedeva perciò che fosse annullato l'obbligo di fedele rimontaggio degli elementi in pietra, e di limitarlo al solo partito centrale più significativo, pur conservando la preesistente inquadratura strutturale³⁰. A tale richiesta Crema oppose la validità delle ragioni del vincolo e la necessità della completa ricomposizione, ammettendo però che in tale operazione alcuni particolari scultorei, troppo deteriorati per essere rimessi in opera, potessero eventualmente non essere rifatti³¹.

Preoccupato tuttavia per la situazione che pareva prospettarsi, il Soprintendente provide a porre all'Avvocatura dello Stato una serie di quesiti, non solo in ordine alla facoltà di imporre la ricomposizione sul nuovo edificio in caso di rifiuto da parte della Società Reale Mutua Assicurazioni, ma pure riguardo l'eventuale possibilità di intervenire anche con la sospensione dei lavori all'immobile in fase di ricostruzione in corso Vittorio Emanuele 15 nell'ipotesi che, se la società immobiliare si fosse sottratta all'obbligo assunto rispetto alla nuova collocazione, egli avrebbe almeno potuto far ricostituire la facciata al suo posto originario. La risposta ricevuta però fu piuttosto evasiva e limitata a generici riferimenti circa la facoltà di sospensione dei lavori, previsti dalla legge 1089 del 1939, senza precisare se fossero applicabili ad entrambi gli scenari proposti³². nD'altro canto, la possibilità che ci fosse solidarietà di interessi tra le società coinvolte nel Piano di lottizzazione contro le onerose questioni della tutela monumentale sembra effettivamente trasparire dai carteggi intercorsi.

29. Gustavo Colonnetti (Torino 1886 - ivi 1968), professore di Scienza delle costruzioni, dal 1928 insegnò al Politecnico di Torino. Deputato all'Assemblea costituente e presidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche, fu accademico pontificio e socio nazionale dei Lincei (1948). Si veda POZZATO 1982, *ad vocem*.

30. Esposto della Società Reale Mutua Assicurazioni alla Soprintendenza, 4 maggio 1955. ASBAPMi, cart. H/6/2511.

31. *Ivi*, Lettera di L. Crema a G. Colonnetti, 17 maggio 1955.

32. *Ivi*, Lettera del Soprintendente all'Avvocatura generale dello Stato, 11 giugno 1955; risposta del 30 agosto 1955.

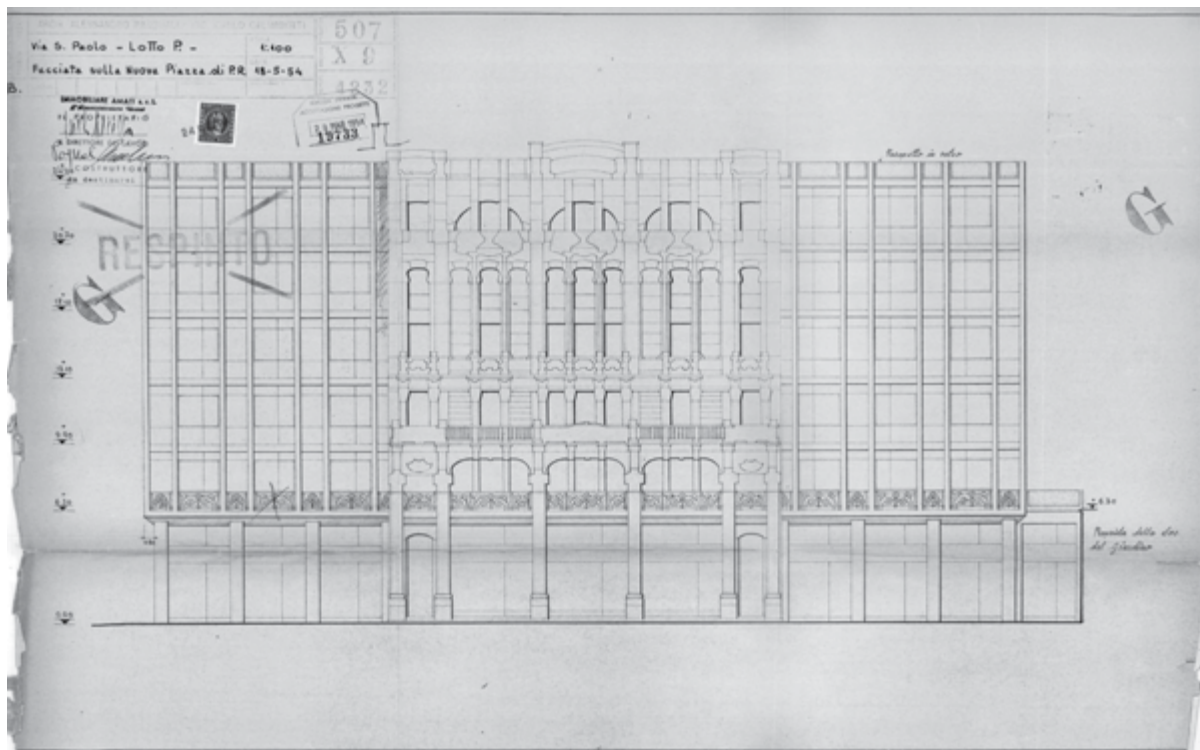


Figura 9. Edificio di via San Paolo, 8. Progetto della facciata sulla nuova piazza di Piano regolatore presentato il 28 maggio 1954 (ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960).

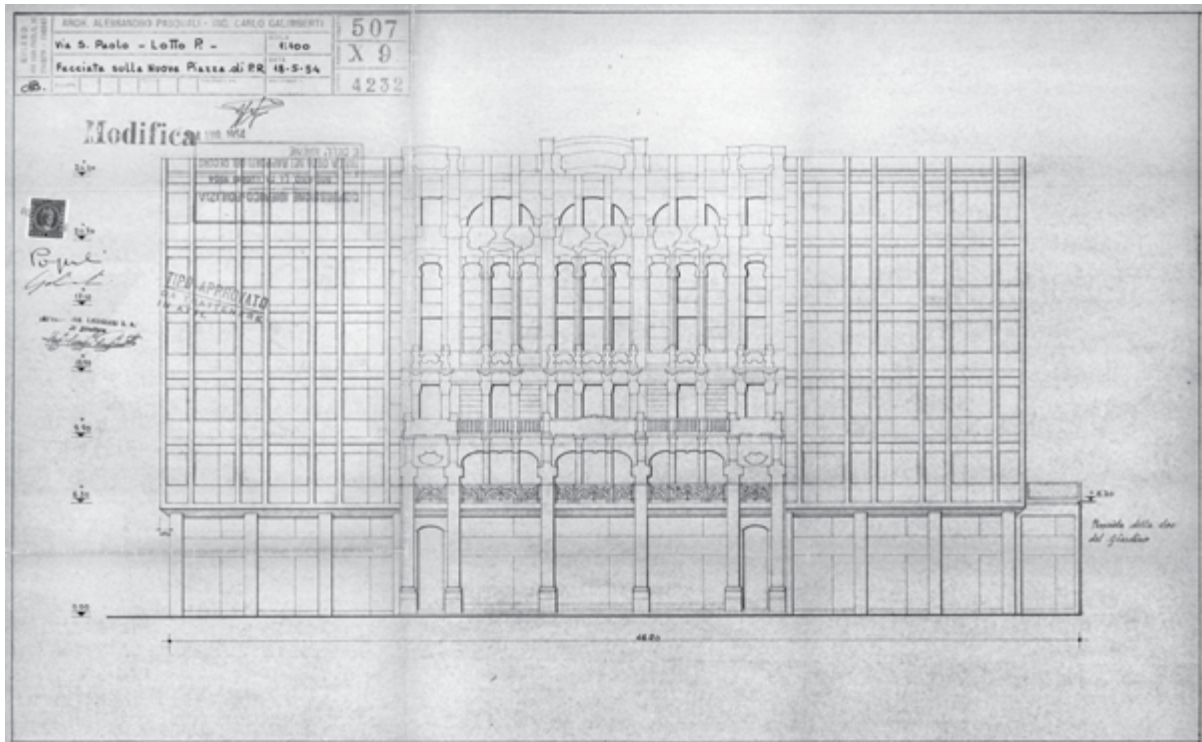


Figura 10. Edificio di via San Paolo, 8. Modifica al progetto del 28 maggio 1954 approvato il 21 luglio 1954 (ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960).

A distanza di poche settimane, infatti, qualificandosi come società in via di liquidazione, la Compagnia Immobiliare del Corso, che stava già ricostruendo sul lotto dell'ex albergo Corso, a suffragare la tesi presentata da Colonnetti, inviava a sua volta un esposto al Ministero della Pubblica Istruzione, nel quale faceva presente che solo dopo lo smontaggio della facciata si era potuto valutare lo stato di conservazione degli elementi lapidei. I danni prodotti dai bombardamenti, dall'incendio conseguente, dagli ulteriori ammaloramenti per l'esposizione agli agenti atmosferici, oltre alle rotture già presenti nella costruzione originaria avrebbero comportato vistosi rifacimenti. Per tale motivo la Compagnia chiedeva al Ministero di rinunciare al ricollocamento della facciata «che architettonicamente non presenta peculiari caratteristiche» anche perché avrebbe avuto una collocazione diversa da quella originaria. In più, faceva notare che oltretutto a Milano si poteva menzionare come migliore esempio di quell'architettura il palazzo Castiglioni in corso Venezia. Ribadiva infine il parere che il vincolo avrebbe dovuto essere annullato, e a sostegno della sua tesi portava anche la decisione interlocutoria del 7 luglio 1952 del Consiglio di Stato³³.

Intanto alla Soprintendenza non era ancora stato presentato alcun progetto di ricomposizione della facciata³⁴. Finalmente il 22 luglio 1955 arrivò una proposta dell'ingegner Galimberti ma, trattandosi di una ricostruzione parziale, Crema sollecitò nuovamente il Comune a far rispettare le precise clausole per la ricomposizione integrale (fig.11). Per imprimere una svolta alla vicenda, egli avviò contatti diretti con il professor Gustavo Colonnetti e ne ricevette inizialmente un positivo riscontro, tanto da informarne in termini ottimistici sia l'assessore Baj che i tecnici Pasquali e Galimberti. Ma dopo l'iniziale disponibilità, la posizione di Colonnetti si allineò, sulla base del parere dei progettisti, alla tesi già in più occasioni sostenuta, nella quale si facevano pesare l'elevato degrado della maggior parte del materiale e gli eccessivi costi richiesti dalla riproduzione degli elementi irrecuperabili in rapporto alla dubbia validità giuridica del vincolo di tutela. In sostanza, ripeteva:

«il rabberciamento quasi totale della facciata poteva costituire un anacronismo dal lato artistico, trattandosi [...] di un esemplare senz'altro interessante ma certamente non di un'opera d'arte tanto insigne da giustificare simile rifacimento, comportante anche un onere economico rilevante»³⁵.

33. L'esposto riportava valutazioni percentuali dello stato di conservazione molto simili a quelle già rese note dalla Società Reale Mutua Assicurazioni: il rifacimento del 60% dei pezzi, la tassellatura di un altro 25% e solo un 15% modeste revisioni. Vedi *ivi*, Esposto della Compagnia Immobiliare del Corso al Ministero della Pubblica Istruzione, 15 luglio 1955.

34. *Ivi*, Lettera del 17 giugno 1955 alla Ripartizione Urbanistica P.R. - E.P. del Comune.

35. *Ivi*, Lettera di G. Colonnetti a L. Crema del 2 settembre 1955.

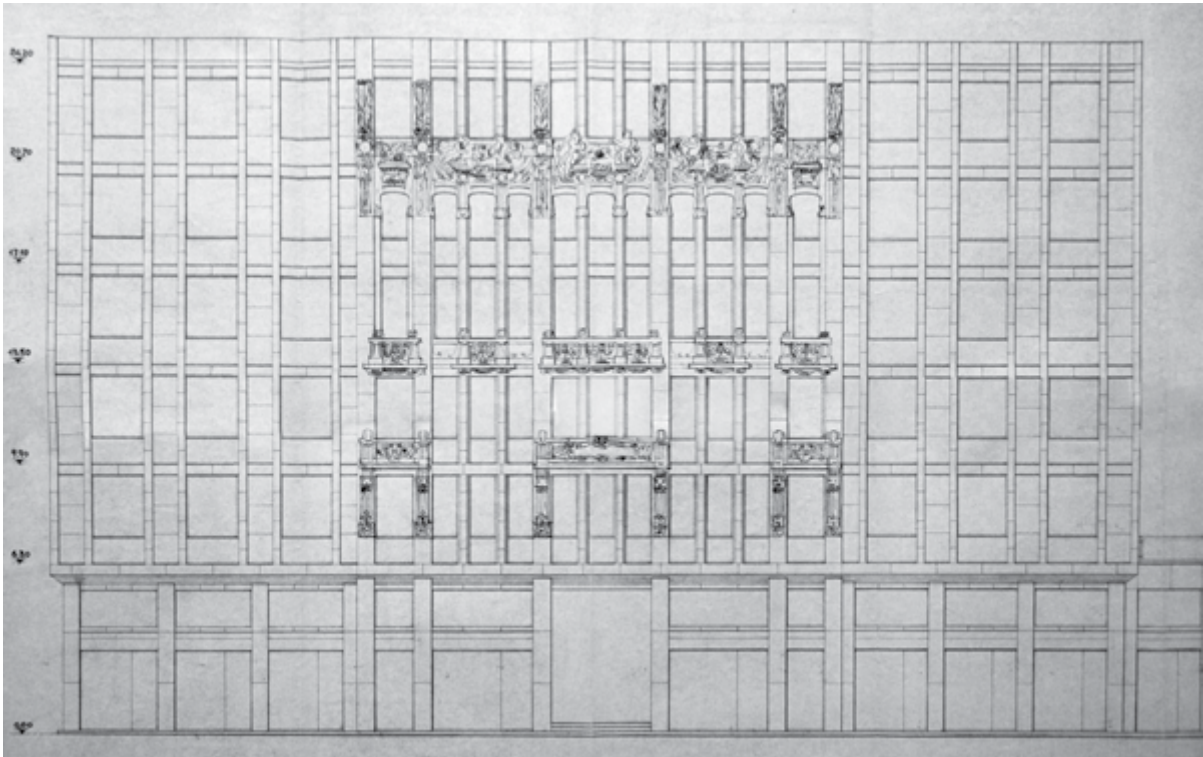


Figura 11. Edificio di via San Paolo, 8. Progetto della facciata sulla nuova piazza di Piano regolatore, 3/06/1955 con l'annotazione di pugno del Soprintendente «Proposta di ricomposizione non completa presentata a mano il 22 luglio 1955».

A queste motivazioni la lettera aggiungeva pure gli oneri gravosi già sostenuti per costruire una apposita struttura in cemento armato adatta ad accogliere gli elementi e le sculture in pietra, oltre alle spese di magazzino presso la ditta Maddalena. A dimostrazione della volontà di corrispondere comunque alle indicazioni del Soprintendente, l'esposto si concludeva con l'annuncio di un'ulteriore perizia sullo stato di conservazione del materiale lapideo³⁶. Per tale parere, come risulta dalla corrispondenza intercorsa, fu chiamato l'illustre geologo Ardito Desio³⁷ il quale tuttavia non fu in grado di fornire conclusioni decisive sulle possibilità di messa in opera³⁸.

Nel frattempo la questione giuridica dell'opposizione al vincolo faceva il suo corso e, dopo alcuni carteggi tra Ministero e Soprintendenza che mettono in luce la scarsa comunicazione tra amministrazione centrale e periferica (il Soprintendente lamentò di essere stato informato solo all'ultimo, della rinuncia del Ministero a resistere al ricorso), nell'udienza del 29 novembre 1955 il Consiglio di Stato accolse il ricorso e il vincolo fu annullato, non sussistendo il requisito del superamento dei cinquanta anni dalla costruzione³⁹.

La ricomposizione della facciata liberty

Se il Ministero della Pubblica Istruzione, e con esso la Soprintendenza ai Monumenti milanese, aveva subito lo smacco della cancellazione del vincolo *ex lege* 1089/1939, a garantire la ricostruzione del prospetto liberty era però rimasto il Comune, grazie ai dispositivi per l'attuazione del Piano di lottizzazione, ove decisiva era stata l'influenza, informale, del soprintendente Crema⁴⁰.

Dopo che il 18 gennaio 1956 fu pubblicata la sentenza di svincolo, passarono solo due settimane e la Società Reale Mutua Assicurazione tornò all'attacco, questa volta presso il Comune, con un esposto nel quale faceva presente l'impossibilità di rimontare la facciata liberty. Il documento recitava:

36. *Ibidem*.

37. Ardito Desio (Palmanova in Friuli, 1897 - Roma, 2001), illustre geologo, geografo ed esploratore (tra l'altro diresse la spedizione per la conquista del K2).

38. Lettera di Ardito Desio all'impresa Lodigiani, incaricata del cantiere, 27 aprile 1956. ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960.

39. Sentenza del Consiglio di Stato, 29 novembre 1955, pubblicata il 18 gennaio 1956. Copia in ASBAPMi, cart. H/6/2511.

40. *Ivi*, sarà lo stesso Crema a ribadirlo, nella lettera al Ministro del 28 settembre 1955, quando ormai è chiaro che la resistenza al vincolo è pregiudicata.

«tale rifacimento comporterebbe un onere non di nostra spettanza ai termini della Convenzione con il Comune di Milano ed inoltre si otterrebbe un falso discutibile, tanto più che il vincolo a suo tempo imposto dal Ministero della Pubblica Istruzione si è rivelato giuridicamente nullo»⁴¹.

Per dirimere la questione, chiedeva un sopralluogo tecnico al deposito dei materiali per constatare la precarietà dello stato di consistenza del materiale lì depositato. I tecnici del Comune però, pur avendo riconosciuto l'eventuale difficoltà di rimessa in opera per alcuni pezzi degradati, dichiararono che era possibile il reimpiego del materiale nella sua totalità e che conseguentemente il rimontaggio era tecnicamente realizzabile. Pertanto le richieste della Società di soprassedere all'operazione furono respinte. Non contenti dell'esito, i tecnici Pasquali e Galimberti per conto della Società committente presentarono il 20 marzo un nuovo esposto, nel quale chiedevano un ulteriore sopralluogo, adducendo che la precedente valutazione era stata sommaria dato che, in buona parte, i materiali erano ricoperti di neve. Con toni decisamente più perentori, rilevavano che se la raccomandazione presente nella convenzione con il Comune trovava fondamento nella piena efficacia del vincolo giuridico, essendo il vincolo stesso venuto meno, anche le clausole per l'esecuzione dei lavori, pur non decadendo *ipso jure*, per lo meno potevano, a loro avviso, essere riviste. Inoltre, dato che l'inesistenza del vincolo era ormai acquisita a tutti gli effetti, a loro avviso venivano anche a cessare le presumibili limitazioni di giudizio alle quali si era trovata soggetta la commissione edilizia, permettendole invece ora di accettare e far adottare una soluzione architettonica più armonica e conforme alle esigenze estetiche dell'intero edificio. Nel caso, poi, fosse stato comunque imposto di rimontare il prospetto, essi fin da quel momento declinavano qualunque responsabilità sul buon esito dell'opera⁴². A distanza di pochi giorni presentarono diverse proposte per la ricomposizione della facciata all'interno del prospetto del nuovo edificio in costruzione⁴³. Tra queste fu presentato anche il progetto di un fronte senza alcuna traccia del prospetto liberty, «nel caso il Comune avesse voluto recedere dalle proprie richieste»⁴⁴ (figg. 12-14).

La difficoltà delle questioni sollevate dalla Società Reale Mutua Assicurazioni, e la necessità di esaminare le sue proposte consigliarono di sottoporre la vertenza alla Commissione speciale per la

41. Esposto della Società Reale Mutua Assicurazioni a firma Gustavo Colonnetti, al Sindaco di Milano, 4 febbraio 1956. ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960.

42. *Ivi*, Esposto a firma A. Pasquali e C. Galimberti al Sindaco di Milano, 20 marzo 1956.

43. ASCMi, *Atti Comune di Milano*, Edilizia Privata, 13 giugno 1956 18947 E.P. - pg 53316.

44. Lettera del 27 marzo 1956. ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960.

sistemazione del corso Vittorio Emanuele⁴⁵. Questa, presente anche il soprintendente Crema, non esitò ad insistere per la ricostruzione integrale, anche se ammise la possibilità di riprodurre con eventuali semplificazioni gli elementi lapidei non recuperabili, pur di mantenere «il carattere e lo spirito», escludendo ricostruzioni parziali. Rispetto al rifiuto di responsabilità nell'esecuzione del rimontaggio Crema, dato che ormai la Soprintendenza era fuori gioco, suggerì che esso fosse eseguito sotto la supervisione dei tecnici comunali.

Quanto al cavillo giuridico per il quale, secondo la Società Reale Mutua Assicurazioni, essendo decaduta la tutela *ex lege* 1089/1939, fosse anche cessata la prescrizione posta dagli strumenti urbanistici, Crema tenne a precisare in quella sede che il vincolo storico-artistico era stato annullato non perché non si trattasse di opera di carattere monumentale, quanto per il fatto che essendo terminata nel 1907, non erano ancora trascorsi i cinquant'anni prescritti dalla legge per la dichiarazione di monumentalità. La Ripartizione legale del Comune dopo un'accurata disamina della questione, dichiarò che, in base a quanto disposto dal D.M. del 5 marzo 1952, era per legge fatto obbligo al Comune di ricostituire la facciata; tale obbligo era trasferito pure alle società e ai privati che si erano impegnati ad attuare il Piano, come pattuito nella convenzione del 23 febbraio 1954. Infine, rispetto alle illusioni dei progettisti su un possibile e auspicabile indebolimento dell'obbligo alla ricostruzione per l'avvenuto annullamento del vincolo monumentale, vana accademia sarebbe stato dissertarne, dal momento che il decreto ministeriale non ne faceva menzione e fino a quel momento non era stato impugnato⁴⁶. Per curiosa coincidenza, al termine della disamina della questione (qui riportata in estrema sintesi), il capo Ripartizione legale del Comune, sottoscrivendo il 18 giugno 1956 il parere conclusivo, annotava al piede del documento che in quello stesso giorno il direttore dei lavori Galimberti, senza più attendere risposte sul da farsi, aveva presentato al protocollo la determinazione di dar corso, in ogni modo, alla ricostruzione completa della facciata⁴⁷. Questo passo imprevisto, andando evidentemente a sovrapporsi agli atti in corso, imponeva un'accelerazione ai tempi di reazione, non propriamente rapidi, dell'amministrazione comunale.

La controversa vicenda si concluse così dopo alcuni mesi, con il rimontaggio della facciata liberty, sulla base di uno schema simile al progetto approvato nel luglio 1954, nel quale gli elementi erano ricollocati sul prospetto del nuovo fabbricato, dal primo piano fino alla parte sommitale sotto il parapetto di coronamento, con esclusione del piano terreno. Poiché le aperture del nuovo edificio erano più

45. Composta dagli architetti Piero Portaluppi e Antonio Cassi Ramelli e dagli ingegneri Borgazzi e Mariani.

46. Ripartizione legale, 6 luglio 1956. ACM, *Atti del Comune di Milano*, 53316/1956; Ripartizione legale 2811/1956. ACM.

47. Lettera a firma dell'ingegner Carlo Galimberti al comune di Milano. ACM, *Atti di fabbrica*, 176528/1960.

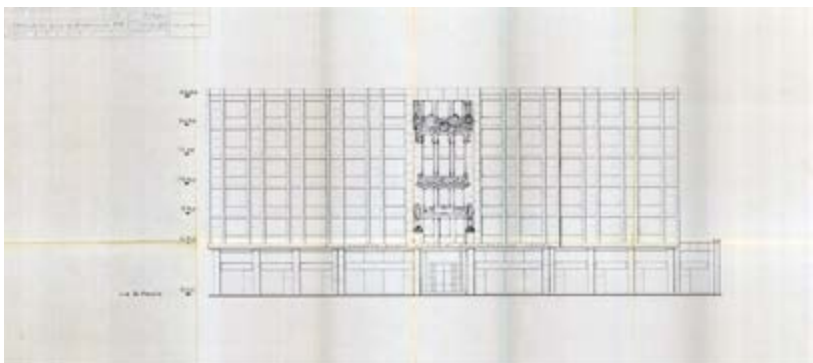
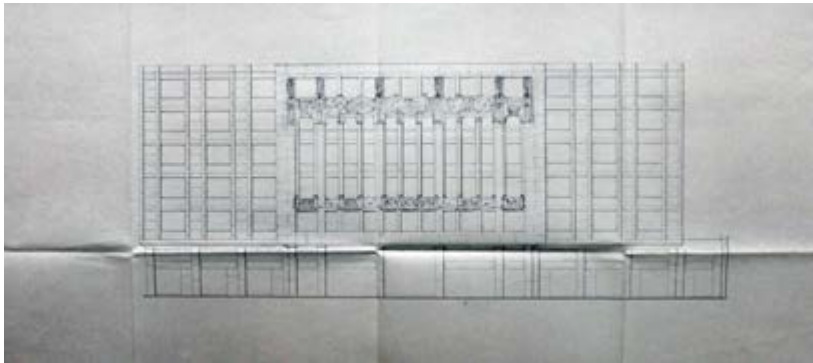
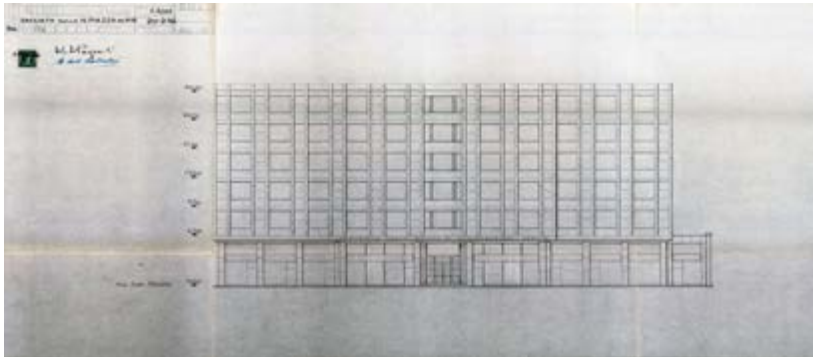


Figure 12-13-14. Edificio di via San Paolo 8. Facciata sulla nuova piazza di Piano regolatore. Dall'alto in basso, progetto per il prospetto senza il rimontaggio del prospetto Liberty, 20/02/1956. (ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960); B. S.d. [febbraio 1956?] variante del prospetto con parziale rimontaggio della facciata Liberty. (ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960); variante del prospetto con parziale rimontaggio della facciata Liberty 11/4/1956. (ASCMi, *Atti di fabbrica*, 176528/1960).

numerose di quelle del prospetto liberty, come si è accennato all’inizio, furono aperte luci anche in quelle parti cieche che nel fronte originario costituivano lo sfondato tra le finestre. La differenza è riscontrabile anche mettendo semplicemente a confronto le fotografie dell’epoca precedente alla ricostruzione di corso Vittorio Emanuele con quanto ancora oggi possiamo vedere (fig. 15).

Il ‘trasporto’ dei monumenti nella cultura del restauro

La prassi di “trasportare” gli edifici da un luogo all’altro, era una pratica non desueta nel cantiere edilizio tradizionale. Soprattutto dal tardo Ottocento, ragioni di carattere urbanistico avevano motivato il “trasporto” come soluzione per non distruggere monumenti che intralciassero opere pubbliche utili per lo sviluppo della città, come la rettificazione di strade o il risanamento igienico-edilizio dei quartieri. Nell’ambito della cultura del restauro, per citare un operatore milanese, Ambrogio Annoni dedicò un’intero capitolo della sua *Scienza e Arte del restauro architettonico* al “trasporto” dei monumenti⁴⁸, operazione peraltro già codificata da Giovannoni tra le diverse “categorie” di intervento⁴⁹, ma da considerarsi come *extrema ratio*, nei casi in cui il monumento avesse completamente perduto il suo contesto ambientale originario. Sebbene quindi, a livello teorico, l’importanza del contesto per la comprensione del monumento fosse ormai un dato acquisito, sul piano pratico, nella progettazione e realizzazione di progetti urbanistici, questa consapevolezza non ebbe particolari riscontri nemmeno negli anni della ricostruzione post-bellica. Per quanto riguarda la storia di Milano si possono ricordare precedenti esempi di questa pratica, episodi nei quali parte di edifici monumentali furono “salvati” in forma parziale – spesso le sole facciate – a prezzo della loro totale decontestualizzazione. Ad esempio, per citarne solo alcuni, questo accadde agli edifici quattrocenteschi demoliti per la sistemazione urbanistica sull’asse di via Torino a fine Ottocento, le facciate dei quali furono ricollocate sulla muraglia interna del cortile grande del Castello, dove ancora oggi sono visibili. Per rimanere invece nel periodo della ricostruzione post-bellica, negli stessi anni in cui avveniva la vicenda dell’ex albergo Corso, si può ricordare lo smontaggio e rimontaggio della facciata della demolita chiesa di San Giovanni in Conca, migrata da piazza Missori a via Francesco Sforza, a costituire il nuovo fronte della chiesa valdese⁵⁰; o ancora, tra i tentativi fortunatamente sventati, l’ipotesi di traslare il palazzo dell’ex Tribunale dalla sua ubicazione originaria in piazza Beccaria. Rasi al suolo dalle bombe gli edifici dell’isolato di via Alciato

48. ANNONI 1946, pp. 63-67.

49. GIOVANNONI 1913.

50. PEROGALLI 1955, pp. 119-125.



Figura 15. Prospetto dell'edificio di piazza del Liberty, con al centro la facciata ricomposta dell'albergo Corso oggi (foto S. Pesenti).

che separava piazza Beccaria da piazza Fontana si era infatti creato un enorme e spaesante vuoto che di fatto univa senza soluzione di continuità le due piazze. In quel caso il pretesto di riequilibrare i rapporti volumetrici tra il palazzo e lo spazio circostante in realtà corrispondeva all'ipotesi del progetto urbanistico, poi fortunatamente scartata, di assicurare un più agevole spazio di circolazione e di sosta per i veicoli⁵¹.

La vicenda della facciata liberty dell'albergo Corso ebbe una certa risonanza, al tempo sulla stampa cittadina, divisa tra critici e più spesso fautori⁵². A livello degli architetti più avvertiti e colti esso suscitò anche aspre censure. Se Perogalli trattando del "trasporto" in termini generali, dopo aver elencato alcuni casi della storia del restauro, si era limitato a fare un cenno al caso specifico per la sua attualità

51. PESENTI 2011, p. 282.

52. Come puntualmente riportato dalla rassegna stampa di parte pubblicata da Pasquali e Galimberti. Vedi GALIMBERTI, PASQUALI 1957, pp. 44-50.

in termini non certo lusinghieri⁵³, in modo ben più acceso Ernesto Nathan Rogers, dalle pagine di «Casabella», con uno sguardo puntato ai valori dell'architettura e delle preesistenze ambientali stroncò gli autori dell'intera operazione urbanistica ed edilizia della nuova piazza a nord del corso Vittorio Emanuele. Quanto poi alla specifica questione del "trasporto" della facciata egli osservava:

«Si tratta di uno dei pochi esempi liberty superstiti [...]. Bene giudicò la Sovrintendenza di imporvi la protezione. Dato che l'ambiente originale era ormai compromesso si poteva anche pensare *in extremis*, piuttosto di perdere completamente il documento, all'operazione di trasferimento. La critica più crudele è nel resoconto oggettivo della vicenda, tratta dall'opuscolo da cui ho le notizie [...] ecco che cosa si consegna ai posteri: la facciata è stata inserita tra due corpi; è stata alzata con il completo rifacimento del piano terreno; sono state inserite 14 finestre (sic!) laddove l'intuizione del Cattaneo aveva posto della superficie di riposo per far da contrappunto all'ornamento esuberante delle altre parti. Ora, lontano da me l'idea dell'imbalsamazione o di una pedante ricostruzione stilistica, ma qui si tratta della costruzione di un falso così patente da non poter essere smerciato neppure sottobanco»⁵⁴.

Il "trasporto" del prospetto lapideo dell'ex albergo Corso appare in definitiva come uno degli ultimi esempi – perlomeno per quanto riguarda il panorama milanese, se non italiano, del restauro – nel quale si procedette alla traslazione di una parte di un monumento storico-artistico in un luogo diverso da quello originario.

Pare evidente come nel frangente temporale della ricostruzione post-bellica, gli esiti il più delle volte devastanti e snaturanti delle operazioni di "trasporto" eseguite tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento posero i presupposti per una definitiva censura di tale metodo; censura condivisa dall'ambito specialistico della cultura del restauro, maggiormente avvertito sull'argomento, ma più in generale anche da parte degli architetti più colti, che si occupavano di architettura e urbanistica.

53. PEROGALLI 1955, p. 124.

54. ROGERS 1958, pp. 3-4.

Bibliografia

- ANNONI 1946 - A. ANNONI, *Scienza ed arte del restauro architettonico*, Framar, Milano 1946.
- BOSSAGLIA 1968 - R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano 1968.
- BOSSAGLIA, TERRAROLI 2003 - R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI (a cura di), *Il Liberty a Milano*, Skira, Milano 2003.
- DE STEFANI, COCCOLI 2011 - L. DE STEFANI, C. COCCOLI (a cura di), *Guerra, monumenti, ricostruzione, Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.
- DE STEFANI 2011 - L. DE STEFANI, *Guerra e ricostruzione tra Milano e Brescia fra monumenti, riassetto urbano, espansione edilizia. Fonti, temi, considerazioni e discussioni*, in DE STEFANI, COCCOLI 2011, pp. 251-253.
- POZZATO 1982 - E. POZZATO, *Gustavo Giovannoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, *ad vocem*.
- Dizionario biografico 2011 - *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti, 1904-1974*, Bononia University Press, Bologna 2011.
- FORNI 2011 - M. FORNI, *1906: Milano era in festa e in gran movimento. I Grand-hotel per la "città bianca"*, in G. RICCI, P. CORDERA (a cura di), *Per l'Esposizione, mi raccomando...! Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*, Comune di Milano Biblioteca d'Arte - CASVA, Milano 2011, pp. 216-233.
- GALIMBERTI, PASQUALI 1957 - C. GALIMBERTI, A. PASQUALI, *C.V.E. Un episodio della ricostruzione del centro di Milano*, Ed. a cura dello Studio A. Pasquali - C. Galimberti, Milano 1957.
- GIOVANNONI 1913 - G. Giovannoni, *Restauro di monumenti*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica istruzione», VII (1913), fasc. I-II, pp. 1-42.
- PEROGALLI 1955 - C. PEROGALLI, *La progettazione del restauro monumentale*, Tamburini, Milano 1955.
- PESENTI 2011 - S. PESENTI, *Le vicende della 'racchetta' tra danni bellici e ricostruzione nel centro di Milano*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione, Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, in DE STEFANI, COCCOLI 2011, pp. 276-295.
- PESENTI 2007 - S. PESENTI, *1945. Milano, Italia. Restauro, Urbanistica, architettura. Prime considerazioni per una lettura del dibattito*, in G.P. TRECCANI (a cura di), *Danni bellici, centri storici, ricostruzione nel secondo dopoguerra*, numero monografico di "Storia urbana", XXX, (2007), 114-115, pp. 211-244.
- ROGERS 1958 - E.N. ROGERS, *Architettura e costume (Milano – corso Vittorio Emanuele – Nord)*, in "Casabella", XXII (1958), 218, pp. 3-6.



**«Una memoria fatta d'ombra e di pietra».
Conflitti, rovine, conservazione, processi sociali**

Nino Sulfaro
ninosulfaro@gmail.com

La società contemporanea è stata segnata da numerosi eventi traumatici che, nel tempo, ne hanno modificato fortemente la nozione di memoria. Dalla Prima Guerra Mondiale alla Shoah, dalla bomba atomica ai genocidi delle guerre nei Balcani, passando attraverso i profondi mutamenti socio-politici della seconda metà del secolo scorso, la memoria collettiva ha infatti assunto la forma di un inevitabile conflitto tra "ricordo" e "oblio", tra commemorazione di un evento e cancellazione di un passato spesso controverso.

Tale conflittualità, in architettura, si rispecchia nel tema delle rovine: la società è infatti chiamata a interrogarsi sul destino delle ferite inflitte dalle guerre ed altri eventi traumatici, a luoghi, edifici e monumenti. Al di là dell'ampio ventaglio di opzioni operative, da sempre studiate nel campo del restauro architettonico, e che vanno dal ripristino, alla costruzione di nuove architetture, fino alla conservazione delle rovine in forma di memoriale, il saggio si sofferma sulle implicazioni sociali e politiche dei due termini del conflitto: l'accettazione o la rimozione del trauma subito.

Guardando ad alcuni esempi europei, il saggio indaga il rapporto tra memoria, luoghi e processi sociali, confrontando quelle esperienze rivolte a selezionare drasticamente le tracce di quegli eventi traumatici, con altre che, orientate a preservare tali segni, sperimentano ciò che l'autore definisce una "democrazia della memoria".

«A Memory of Shadows and of Stone».

Traumatic Ruins, Conservation, Social Processes

Nino Sulpharo

Like you, I too, tried to struggle with
all my might against forgetting.
Like you, I forgot. Like you, I desired
to have an inconsolable memory,
a memory of shadows and of stone.
Why deny the obvious necessity
of remembering?

Hiroshima Mon Amour (A. Resnais 1959)

In the famous *nouvelle vague* film, *Hiroshima Mon Amour*, by Alain Resnais, after the atrocious destruction of the city, caused by the atomic bombing in August 1945, the new Hiroshima appears as a city rebuilt with a totally normal face¹. However, as Michael S. Roth has observed, the presence of that traumatic event is constantly perceivable in the background of the film: «what kind of buildings could possibly cover the scars of the past without being scars themselves?»². Therefore, how to live under the burden of so terrible a trauma? The film seems to answer that it is only through the acceptance of the «power of forgetting» that it is possible «to live with (and with losing)» the past³.

This cinematographic suggestion introduces some features, which are particularly significant in the contemporary age. First of all, we should highlight how the controversy between remembering and

1. *Hiroshima Mon Amour* is a 1959 drama film directed by the French film director Alain Resnais, with the screenplay by Marguerite Duras. It concerns a series of conversations between a French-Japanese couple about memory and forgetfulness. The early part of the film recounts the effects of the atomic bomb on August 6, 1945, in the style of the documentary. Alain Resnais was not new to the theme of traumatic memory, as he had already directed *Nuit at Bouillard (Night and Fog)* in 1955, a film to mark the tenth anniversary of the liberation of the concentration camps; see ROTH 1995, pp. 91-101.

2. *Ivi*, p. 95.

3. *Ivi*, p. 99.

forgetting is a central issue on the contemporary socio-cultural scene. In the opinion of several scholars, the 20th century was the «century of memory»⁴, but the persistence of the theme of memory till today, is sufficient to define our society as being affected by a memory-mania⁵. However, as has been recently argued, the relationship of current society with its past seems more based on the “thought” of memory than on memory in itself⁶, suggesting how the contemporary age is characterized by both an amnesiac and hyperthymestic condition⁷. Considering the scars caused by many terrible traumatic events, such as the atomic bomb, the Holocaust, genocides, massacres, and also deep socio-economic transformations, the notion of memory in the contemporary age is nearly always the result of a conflict between the conservation of some elements of the past and the oblivion of others.

Coming back to *Hiroshima*, the film suggests the constant necessity to ponder the burden of these traumatic events by contemporary man, both at a tangible and intangible level. “Ruins” seems to be, in fact, the term that best describes the existential condition of places and people: a vast number of materially devastated places, and psychologically injured people by the horror of war, hanging in the balance of commemorating or removing, remembering or forgetting, past or future⁸. In a famous sequence in the film, the camera focuses on the ruin of *Hiroshima-ken Sangyo Shoreikan* (the Hiroshima Prefectural Industrial Promotional Hall), preserved exactly as it was after the devastation (figg. 1-3)⁹. The disaster was so terrible that there was no choice but to rebuild; however, the government decided to leave a physical trace of the devastation and to transform it into the *Genbaku Dome* (Hiroshima Peace Memorial), a memorial of that terrible trauma. Inevitably the ruin becomes the destination of the “Atomic tour”, and tourists move around it as in any vacation destination (figg. 4-6). This has an

4. GRANDE 2001, p. 68.

5. Andreas Huyssen uses the terms «hypertrophy of memory» and «culture of memory» to point out the obsessions with memory and the past of the latest *fin de siècle*; HUYSSSEN 2003, p. 3 and pp. 15-16. Jay M. Winter speaks about «memory boom», with regard to «the efflorescence of interest in the interest of memory inside the academy and beyond it – in terms of a wide array of collective meditations on war and on the victims of war»; WINTER 2006, p. 1.

6. VIOLI 2014, pp. 8-10.

7. Hyperthymesia is a syndrome consisting in maintaining an exceptional memory for events in their personal pasts. People who experience hyperthymesia have a superior ability to recall details of autobiographical events, and also to spend a large amount of time thinking about their personal pasts; see PARKER 2006, pp. 35-49. Although the syndrome was only described in 2006, Jorge Louis Borges’s short fiction *Funes the Memorious* tells the story of an Uruguayan peasant who cannot forget a single thing he sees or hears; BORGES 1961. See also ROSSI 1991.

8. ‘Ruins’ have recently been the subject of many studies, which have analyzed it in its varying tangible and intangible aspects and implications. Just to mention a few examples see OTERI 2009, TORTORA 2006, AUGÈ 2004, WOODWARD 2001, CASSANI 1996.

9. BEVAN 2006, p. 191; ERCOLINO 2006, pp. 151-152.



Clockwise from top left, figures 1-6. Some screenshots from the film *Hiroshima mon amour* (A. Resnais, 1959).

important meaning as it involves a traumatic event, ruin and collective memory: the ruin or the place of a tragedy is no longer merely a trace of a terrible past but, through a resemantization process, it becomes a sign, which is transmittable to the future. This introduces other questions to the issue of traumatic ruin: what are the social implications of “memorializing” the trauma? Who decides what kind of traces of the past to deliver to the future? What is the role of conservation and architectural restoration in these processes?

The present paper, obviously, has no intention of trying to give an answer to these questions. Its aim is only to reflect on them, as all the questions are strictly correlated to the issue of architectural and urban heritage and their conservation strategies. Thus, reflection focuses on possible practices in the processes of the representation of the past, with special regard to the relationship between places/buildings, memory and social processes. In particular, the paper deals with the consequences of practices involving a reinterpretation of the past and, practices aimed at leaving the signs of traumatic events visible on a building, a monument or a place: practices which, as they involve oblivion and remembrance, describe the contemporary condition of memory. A memory, as the protagonist of *Hiroshima Mon Amour* says, «of shadows and of stone»¹⁰.

Spatializing memory

Fundamentally, in a general and operative perspective, the main question posed after a traumatic event that results in violent destruction is “what to do with the ruins?”. The theme, it is true, has been part of the debate on post-war reconstructions in Europe since the First World War. However, it has focused prevalently on the coexistence of past and future, with regard to constructing new buildings within historical centres, and on the several options of curing the hurt caused by the bombings. These options include producing an exact replica of a damaged building, following the *com’era dov’era* (as it was, where it was) practice, or constructing a new building, either contemporary or “critical reconstruction” based, or – in very rare cases – preserving the “scars” of a traumatic event, letting the ruins and the signs be shown as memorials in themselves¹¹. Beyond a critical evaluation on each one of these practices, the options reflect, in themselves, the range of psychological ways of dealing with the signs or the effects of a traumatic event: remove the trauma either by forgetting it or facing it.

10. The quotations from the screenplay have been transcribed directly from the English version of the film by the author.

11. The bibliography regarding this argument, as is known, is very rich; just to mention the more recent studies, see CASIELLO 2011 and DE STEFANI 2011.

This psychological perspective only started in 1978, when Roberto Pane pointed out the relationship between architectural restoration and psychoanalysis. The scholar argued that “psychological instance” must be taken into consideration, along with Brandi’s aesthetic and historical instances, as psychological life is subordinate to the processes of sorting out past events¹².

After Pane’s theory, nothing but the concept of physical rebuilding as psychological compensation has been proposed in the field of architectural restoration, as a reflection on “traumatic ruins”¹³. On the other hand, since the 1990s, some studies in the field of social sciences (prevalently sociology and semiotics), have focused interest on analysis of the processes of “spatialization” of traumatic memories. These studies investigate the ways in which a trauma can be physically represented and externalized through a memorial or a monument (but also through collective events, script and arts), and the social implications of these practices¹⁴.

The spatializing processes of the collective memory by a society is usually carried out by the erection of monuments and war memorials after a dramatic event, with the aim to commemorate, for example, the war dead or victims of a massacre¹⁵. This is the most traditional, common way to remember a war or a traumatic event, and was introduced after the First World War¹⁶. This certainly represented the first real traumatic event of the contemporary age: because of the change in armaments, destruction began to take the form that only a natural disaster could generate up to that time. Thus, according to some scholars, such as the sociologist Alessandro Cavalli, the true origin of the question of memory, in a collective perspective, is recognized as being rooted in the aftermath of the Great War, when

12. PANE 1978; GALLI 1995. In that period, psychologists developed the idea that preserving the signs of the past could be an alternative way for people in “constructing future”; see OTERI 2009, p. 19 and CAROTENUTO 1978.

13. The social and psychoanalytic aspects of the theme end up being a sort of alibi for post-war reconstruction: the replica of a vanished past is legitimized and seen as a psychological compensation, due to the presence of a traumatized community. Paolo Marconi has underlined how, in this perspective, reconstruction becomes a sort of “mourning ceremony” aimed at removing sorrow; MARCONI 1999, p.127. About this argument see also BEVAN 2006, p. 176 and ERCOLINO 2006, pp. 155-156.

14. TOTA 2001, p. 32. Reflection on this theme became particularly accurate in that period because of the deep social and geopolitical changes which occurred, such as the fall of the Soviet bloc or the unification of Western European countries, but especially as a consequence of processing tragic, problematic memories, such as the Holocaust, the genocides during the Balkans wars and the victims of terrorism; GRANDE 2001, p.73; HUYSEN 2003, pp. 11-16.

15. VIOLI 2009, p. 4. In the rich bibliography on the theme of war memorials, see LABANCA 2010 and PIRAZZOLI 2010.

16. We may underline how interest in the theme of memory had already emerged in a general perspective at the end of the 19th century, when some great studies by Sigmund Freud and Henri Bergson appeared; we have to mention also Marcel Proust, James Joyce and Italo Svevo, that placed the theme of memory in the heart of their literary works. The emergence of interest in those years is attributable to the upheaval caused by the transition from traditional, rural and authoritarian societies, to modern, urban industrial and democratic societies; GRANDE 2001, pp. 68-69.

a problematic reflection on the way of remembering commenced¹⁷. This led to the first spatializing process of collective traumatic memory, represented by the erection of impressive war memorials, often having a clear political aim, and which continued until the Second World War.

Since 1945, after the horrors of the *Shoah* and the atomic bomb, these memory strategies were no longer sufficient given the complexity of the events, and, along with the transformation of the perception of memory, made the monumental form inadequate¹⁸. A monument, generally, does not establish a strong, direct relationship between a traumatic event, place and local community: as famously noted by Robert Musil, it ends up being invisible to the human eye. It happens, especially in an urban context, where the surrounding urban-scape absorbs the memorials, which become too “familiar” to the inhabitants. According to Peter Carrier, this aspect of “invisibility” of monuments depends also on the fact that the monumental genre has remained relatively unchanged over the ages, while human perception and communication have altered dramatically¹⁹.

In the meanwhile, the places of traumatic events had been transformed over time into “spatial metaphors of memory”, becoming the physical holders of collective memories. In the 1980s, the French historian Pierre Nora coined the term *lieux de mémoire* (realms of memory) to describe this phenomenon, based on the relationship between places and collective identities of a country²⁰. Because the members of a society cannot retain all memories on a daily basis, *lieux de mémoire* replace the disappearance of diverse memories and provide comfort to a society that needs to have its past represented in fixed symbols. Thus, a realm of memory can be a space, a monument or a specific place where historic events, including traumatic events, having left visible traces, are transformed into a symbol of collective memory. Traces of wars, represent the idea of *lieux de mémoire* well: a heritage that is difficult to deal with and to engage with, as it is related to controversial and traumatic memories and, at the same time, to the theme of the identity of a society²¹.

It is a field of studies that evidently touches the field of conservation and restoration, which, for its theoretical foundation, must deal with inheritance of the past, both in the case of positive or controversial memories. As Robert Bevan has observed, the «materiality of the trace» has become crucial to history and memory in the contemporary age, explaining why architecture – a material

17. TOTA 2001, pp. 30-31.

18. On this argument see PIRAZZOLI 2011 and CARRIER 2005.

19. CARRIER 2005, pp. 15-16.

20. NORA 1984.

21. PIRAZZOLI 2011.

reminder *sine qua non* – has become an ever more prevalent target of wars and internal conflict, but also why the destiny of post-war traumatic ruins is so significant²².

The sociologist Paolo Jedlowski has argued how restoration is the subject that best represents the relationship between people and its past, since the early 20th century²³. Practices generally connected with it (conservation, demolition, reconstruction *a l'identique*, etc.), are fully related to the relationship between remembrance and oblivion, and reveal the ways in which a society deals with its memory. For this reason, we can truly consider the field of architectural conservation and restoration as a fundamental instrument in the spatializing of memory processes.

Francesco Mazzucchelli, in a study on the “sense of the places” in the ex-Yugoslavian area, after the Balkans war, has argued that architectural restoration can be considered as a practice of «re-writing, manipulation and cancellation of spatial memory traces»²⁴. It is a process that always entails transformation of the identity of place, in the aim to “construct” a memory: conservation, reconstruction, demolition, restoration are seen as a re-writing practice of the urban “text”. Beyond the questionable idea of considering so varying practices as some options of the same subject, this semiotic perspective is interesting as it correlates traumatic ruins, conservation strategies and social processes. The intervention on a traumatic ruin acquires the impulse of a *mémoire volontaire* (intentional memory) of a society, as it is a selection of what elements to remember and what to forget²⁵.

We should underline that dealing with traumatic ruins and damaged buildings, does not necessarily imply a physical transformation. Salvatore Boscarino remarked on how the solution to managing traumatic event damages always had two perspectives²⁶. One foresees reconstruction, showing the history of what stood there, with both its finery and damage; it is based on conservation ideology and is strongly linked to respect for the authenticity of a building or an artefact, above everything else. The second option is more operative, as it is based on producing an exact replica of a damaged building. These circumstances are, in themselves, clear and widely investigated; however, Boscarino adds an important element to the discourse, when he is resigned to the fact that the first option is almost

22. BEVAN 2006, p. 16.

23. JEDLOWSKI 2001.

24. MAZZUCHELLI 2010, p. 46.

25. The term *mémoire volontaire* is by Jan Assmann; *ivi*, p. 56.

26. BOSCARINO 1992, p. 14. The scholar referred to interventions following a natural disaster; however, his reflections can assume general value in the field of traumatic ruins.

always a loser²⁷. This consideration underlines how the social implication of a traumatic event may have an inevitable impact on preservation of heritage strategies.

(Re)building the past

We can list a series of cases in which the initial intent to preserve traces of a disaster as a memorial has had to surrender to the will for the reconstruction of a vanished past²⁸. Just to mention a very recent example, we can refer to the Sarajevo National Library, built in 1896 as the Sarajevo City Hall, and shelled and burned on the night of 25 August 1992 by Serbian forces besieging the city. The building was left in ruins and a plaque reads «Don't forget: remember and warn!». However, a few years later, a reconstruction *a l'identique* project started and the *Vijecnica* – the original name of the city hall – was reopened in May 2014²⁹ (figg. 7-9). The opening ceremony marked the centenary of the First World War, which was triggered by the assassination of Austrian Archduke Franz Ferdinand³⁰. Quite a memory paradox: reconstruction of a building destroyed during the Bosnian war aimed at remembering a war which had taken place one hundred years before.

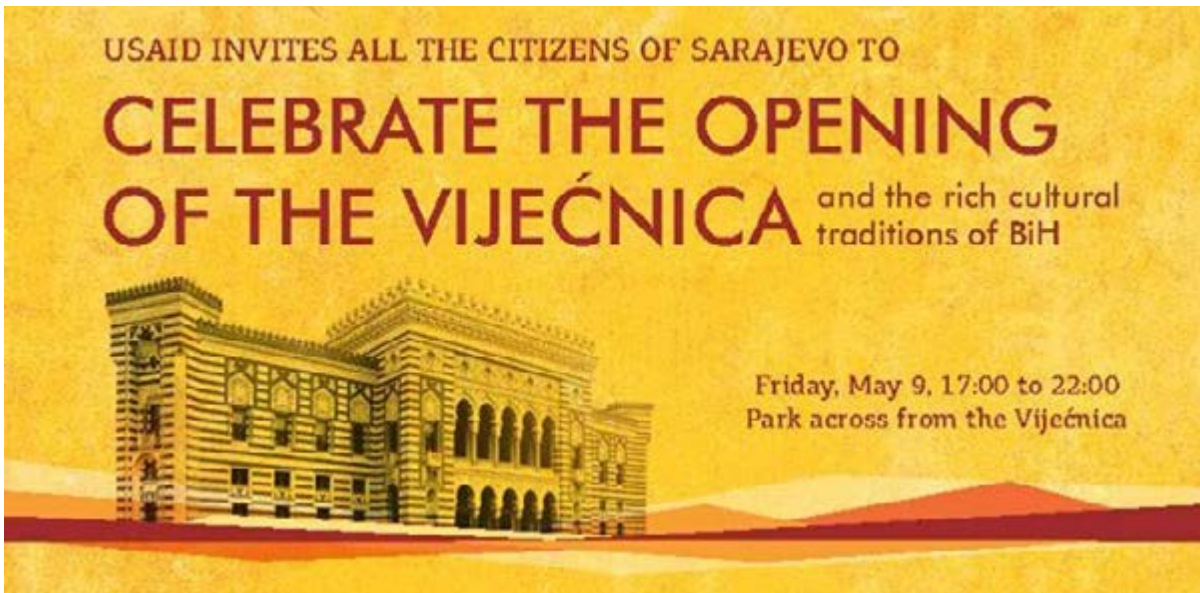
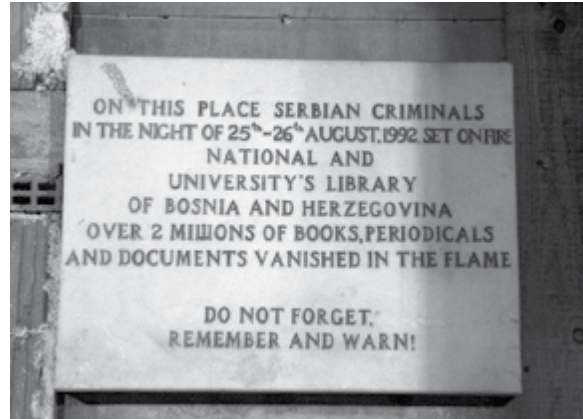
In this perspective, we can observe how, in some cases, the will to rebuild passes beyond the mere erasure of a traumatic event, going toward the elimination of an entire period. Recently, in Berlin, two cases lead us to reflect on this issue. Heavily damaged by Allied bombing in the Second World War, although possible to repair at great expense, the *Berliner Stadtschloss* (Berliner City Palace), a baroque style construction built between the 15th and 18th century, was demolished in 1950 by the German

27. *Ibidem*.

28. One of the most resonant examples is the proposed/supposed reconstruction of the Bamiyan's Buddhas in Afghanistan, destroyed by the Taliban in 2001. In the light of its statutory principles, based on respect of authenticity, UNESCO has always declared that any attempt to rebuild the two statues would be wrong and would cause the removal of the Bamiyan site from the World Heritage list. However, according to some press agencies, during 2014, a German archaeological team started to reconstruct one of the two Bhuddas; see: <http://in.reuters.com/article/2014/02/12/afghanistan-buddhas-idINDEEA1B0B620140212> and <http://www.theartnewspaper.com/articles/Unesco-stops-unauthorised-reconstruction-of-Bamiyan-Buddhas/31660> (online November 7, 2014). On the destruction and debate about the Bamiyan's Buddhas restoring or reconstruction see ERCOLINO 2006, p. 157; BEVAN 2006, pp. 161-163.

29. MAZZUCHELLI 2010, pp. 200-201.

30. Franz Ferdinand, heir to the Austro-Hungarian throne in Vienna, attended a reception at *Vijecnica* on June 28, 1914, after surviving a failed assassination attempt. Just after leaving, he and his wife were shot dead in their open car by Serb assassin Gavrilo Princip; see <http://www.bbc.com/news/world-europe-27353635> (online November 7, 2014).



Clockwise from top left, figure 7. Sarajevo National Library after the Serbian forces bombing in 1992 (source: www.dw.de); figure 8. The plaque posed in the ruins of Library (source: www.offtodubrovnik.wordpress.com); figure 9. The invitation to the opening ceremony of the Sarajevo National Library after restoration in 2014 by United States Agency for International Development (source: www.sarajevotimes.com).



From left, figure 10. The Berliner *Schloss* after bombing in 1945 (source: www.laits.utexas.edu); figure 11. The Berliner *Schloss* after the reconstruction in 2015 (source: www.berlin-schloss.de).



From left, figure 12. *Garnisonkirche* in Potsdam after the Second World War (Bundesarchiv, Bild 170-410 /Max Baur / CC-BY-SA); figure 13. Recent rebuilt of a piece of *Garnisonkirche* in Potsdam (photo by F. Murè).

Democratic Republic authorities³¹. In 1976, a large modernist building was built, the *Palast der Republik* (Palace of the Republic), occupying most of the site of the former *Stadtschloss*. In 2003, the Federal Parliament took the decision to demolish the GDR building, as it was a symbol of a controversial and not well-accepted period of German history, followed by the idea to rebuild the baroque City Palace³². There were also many Germans who opposed this proposal: some advocated the retention of the *Palast der Republik* on the grounds that it was itself of historical significance, while others argued that the area should become a public park. Opponents of the project argued that a new building would be a pastiche of former architectural styles, would be an unwelcome symbol of Germany's imperial past, and would be unacceptably expensive for no definite economic benefit. They also argued that it would be impossible to accurately reconstruct the interior of the building, since neither detailed plans nor the necessary craft skills are available. Others disputed this, claiming that sufficient photographic documentation of the interior existed when it was converted to a museum, following 1918, and that nearly all detailed plans of its interior and exterior construction and decoration have survived. In view of the opposition, most importantly the psychological and political objections, but also the high cost, successive German governments declined to commit themselves to the project. In 2007, the *Bundestag* (the German parliament) made a definitive decision regarding the reconstruction, with a compromise: three façades of the palace were to be rebuilt, but the interior would be a postmodern structure to serve as a cultural-political forum³³ (figg. 10-11).

Another quite similar event, in which the will to rebuild “won” over the preservation of traumatic ruins, is represented by the *Garrison Kirche* (Garrison Church) in Potsdam. The church, an 18th-century baroque building (fig. 12), like the City Palace of Berlin, was damaged by British air raids in 1945 and demolished in 1968 by the German Democratic Republic, being considered a “Nazi” church³⁴. In March 1933, in fact, on the so-called “Day of Potsdam”, Garrison Church was the scene of Hitler’s legitimization by the Prussian upper class in his rise to power. Thus, the demolition started by the war and completed by the communist regime, left a void, a “black hole” in which the past is represented by its physical absence³⁵. Eight decades on, the government, the Potsdam city government and Germany’s Protestant

31. BORGESE 2008; CIPOLLINI 2006.

32. On the will to reconstruct the Baroque German context, see the case of Dresda in PRETELLI 2011.

33. Works on the Huboldtforum, as the new building will be called, has been delayed until 2019 due to German government budget cuts; see <http://berliner-schloss.de/>.

34. See <http://www.bbc.com/news/magazine-29141925> (online November 7, 2014).

35. The term «black hole» has been used by Salvatore Boscarino to indicate a «negative spatial memory of a trauma»; BOSCARINO 1992. On this argument, see also TRIGG 2009, pp. 95-98.

Church have all thrown their weight behind the reconstruction. The new building is intended to help restore Potsdam's architectural integrity and become a symbol of reconciliation³⁶ (fig. 13).

These two cases show that issues regarding a controversial period, or a not totally shared vision of history, can imply some ideological or political choices: a selection – intentional or not – of what past to remember. Thus, as we have seen, managing the burden of a ruin, can lead to several options. But who is responsible for these options? Who decides what to do? Who decides the “moral” of the story?³⁷

Generally, there is rarely negotiation between the many actors (inhabitants, technicians, academics, government, sponsors, etc.) or a participatory planning process, as governments tend to consider the theme of collective memory and past in general, as a part of their cultural policies. Thus, government and cultural institutions – what is usually called the “international community” – tend to impose a model of representation of the past of a country³⁸.

Using memories of war by governments in order to preserve the Establishment is quite commonplace, both in Western and Middle Eastern countries. However, in the Middle East, national/territorial conflicts are often submitted to a rereading in terms of religious tradition, that transforms a war into a “Holy war” and, consequently, the war dead into martyrs. One of the most common strategies aimed at “spatializing” this practice consists in transforming battlefields and places involved in conflicts into realms of memory where national identity can be reconstructed through symbolic apparatus, which reinforce and incite individual memory and activate a questionable collective narrative³⁹.

As is well known, the Sarajevo's National Library, with Mostar bridge and the historical centre of Dubrovnik, represent only some of the most resonant cases of destruction/reconstruction operations in the Balkans after the 1990s wars⁴⁰. The conflicts in Slovenia, Croatia, Bosnia-Herzegovina and Kosovo destroyed nearly 75% of the heritage of the area and provoked a true cultural disaster for all the communities. Consequently, for the international community, heritage reconstruction has become a principle and a priority in managing post-war cultural policies in the Balkans⁴¹. Beyond operative

36. See <http://garnisonkirche-potsdam.de/>.

37. PRETELLI 2011 p. 21.

38. GRANDE 2001, p. 190.

39. On these arguments, see KHOSRONEJAD 2013 and HAUGBØLLE 2010. On the role of war spaces in collective memory producing processes, see PASTORI 2008.

40. On the case of Mostar see MAZZUCHELLI 2010, pp. 245-301; BEVAN 2006, pp. 25-26 and p. 177. On Dubrovnik, see MAZZUCHELLI pp. 307-310.

41. The uniqueness of the Balkans case study lies in the fact that policies on the reconstruction of collective memory of

procedures, aimed at rebuilding all the damaged monuments, the main intent of several organizations, such as the UN, UNESCO, EU and European Council, has been the creation of a collective memory shared by all the ethnic communities. The key concept of this cultural policy is to enhance the interpretation of Yugoslavian history as a multicultural history. Beyond the obviously positive purposes and the concrete peacemaker effects of the operation, this «invention of a tradition» – to mention a famous concept by Eric Hobsbawm⁴² – assumes the risk of being a dangerous instrument of propaganda in itself and, obviously, no longer a cultural strategy. In the Balkans, the reconstruction of mosques, churches and cathedrals became the first and main instrument in the international community's policies towards promotion of reconciliation of multiethnic communities in the area; however, the fact that leading Muslim countries like Turkey, Indonesia, Saudi Arabia and Jordan appeared as the main “political” sponsors of the restoration of mosques, while the reconstruction of churches was usually supported by European governments like Italy and Greece, triggered much speculation on politicization of the process and national governments' cultural diplomacy targeting purely political goals⁴³.

The Balkan example, is not, obviously an isolated case of political use of the past. The geographic spread of “culture of memory” is as wide as the political uses of memory are varied, ranging from a mobilization of mythic pasts to support aggressively chauvinist or fundamentalist politics to attempts to create public spheres of “real” memory that will counter the politics of forgetting, pursued by post dictatorship regimes also through reconciliation⁴⁴. We can mention, as examples, the *Program of recreation of Ukraine history and culture*, aimed at recovering the Cossack identity through the reconstruction of the most relevant national monuments, or the common reconstruction of orthodox churches in Russia, after their destruction during the Stalin regime⁴⁵.

In some cases, the new building option is preferable to the philological reconstruction one. In this case, the remains of a traumatic past can be incorporated into the new building, with the aim to retain the sense of palimpsest. However, this practice is not always effective in enhancing the sense of the memory. In Berlin, the construction of the *Sony Center Building* complex in *Potsdamer Platz* shows how remains are often a ‘constraint’ to design planning and a negative symbol for investors. Practically empty since the destruction of the Second World War, after the fall of the Wall, *Potsdamer*

multicultural coexistence were initiated and implemented by international rather than national actors; KOSTADINOVA 2011, p. 27. On the international community's intervention in protecting heritage, see MAINETTI 2007.

42. HOBBSAWM 1983.

43. KOSTADINOVA 2011, pp. 2-4.

44. HUYSEN 2003, p. 15.

45. ERCOLINO 2006, p. 148.



KAISERSAAL
RESTAURANT & BAR

KAISERSAAL



On the previous page, figure 14. Berlin.
Remains of the *Kaisersaal* incorporated in
Sony Center Complex Buildings
(photo by F. Murè).

On this page, figure 15. Berlin. The remains of
the *Kaisersaal* exposed as wares
(photo by F. Murè).

Platz became an attractive location for foreign investors⁴⁶. There were several remains of the Wall and of the ex Hotel Esplanade in the area; these ruins were protected by the law on monuments and so, when the Sony Group invested in a parcel of the area, their project had to incorporate these ruins into the new building⁴⁷. The hotel had been reduced to merely a few fragments during the bombing of the Second World War: only some halls, such as the *Kaisersaal*, remained in the square as an archaeological ruin until 1996, when the construction of the Sony Center Complex Buildings started. Initially, the designer Helmuth Jahn had opted for incorporating part of the ruins of the hotel under a glass façade and, at the same time, for the demolition of most of the rest; then, after the objection of public opinion, demolition was avoided but, as a “brilliant” compromise, the entire *Kaisersaal* was moved 75 meters away, on a track, using an expensive hydraulic system; other remains, including the Wall, were destroyed⁴⁸. Now these fragments, more than being on display, under glass, as an important archaeological find, seem to be exposed as wares behind a window shop (figg. 14-15).

46. The site, in the early 20th century, was a bustling city centre; most of the buildings were destroyed or damaged during the Second World War. From 1961 on, most of the area became part of the so called No Man’s Land of the Berlin Wall, resulting in the destruction of the remaining buildings; on this argument see DE MARTINO 2011 and KOSSEL 2006.

47. KOSSEL 2006, p. 197.

48. *Ivi*, pp. 208-210.



Figure 16. Oradour-sur-Glane (France).
A plaque at the entrance of the village
(source: www.oradour.info).

Preserving the present: toward a “democracy of memory”

The option of letting all the phases of a building be shown – including the effects of a traumatic event – is maybe a loser’s practice – to recall what Boscarino said – because of the objective difficulty in planning a “time after”, preserving also the signs of the destruction⁴⁹. As Christopher Woodward has noted, with a suggestive and evocative quotation by Thomas Stearns Eliot, it should be like «Dust in the air suspended/Marks the place where the story ended»⁵⁰.

This is an image that only a “premature ruin” can evoke⁵¹: an impression like the one evoked by visiting the French village of *Oradour-sur-Glane*, which has been maintained exactly in the “time after” the destruction by the Nazis during the Second World War⁵². At the entrance of the village, unlike at Sarajevo’s National Library, there are still several plaques and signs that exhort visitors to be silent and remember, as the site has become a monument against all wars and totalitarianism (fig. 16-17).

49. BOSCARINO 1992, p. 14.

50. WOODWARD 2001, pp. 188-189. The verse is taken from the poem *Little Gidding* by Thomas Stearns Eliot (1942).

51. OTERI 2009, p. 39. There are very few cases in which, in the aftermath of the war, traumatic ruins are preserved in their incompleteness; just to mention some examples, the Church of the Remembrance in Berlin or the Saint Michael Cathedral in Coventry, are single cases; RUSSO 2011, pp. 127-128. See also DE MARTINO 2011 and PANE 2011.

52. OTERI 2009, p. 44.



Figure 17. Oradour-sur-Glane (France). View of the village (photo by A. Hudghton, July 2007 - Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license).

In this perspective, the concept of monument, intentional or not, passes from remembrance of a single event to the celebration of a place permeated by all historical events which have happened over the time; a place that, in the sociological view, becomes a *lieux de mémoire*. This process can be assimilated to what modern conservation philosophy has searched for, for long time, in the field of stratification of physical and symbolic signs over a building: a place can be a palimpsest of signs and traces which testify the flow of time.

However, in operative terms, this orientation acquires the nature of a selection of memories, an accurate plan in which someone decides which signs can contribute to the palimpsest. In this sense, we should underline how, adopting the palimpsest form is not necessarily a *naïve* practice: like every practice regarding spatializing processes of memory, it entails voluntary activity and, generally, a compromise between remembrance and oblivion. It is a “project” to use a single word. However, it is only through complete respect for each phase, sign or trace, that it will be possible to guarantee a correct representation of the past. Then, collective memory processes will do the rest, choosing for remembrance or oblivion, or for interpretation of the past, which people best identify with.

Sometimes only a few elements are necessary to re-activate the collective memory of a community. The people of Nantes, in France, in this sense, since 1990s, have actively sought to face their unpleasant history regarding slavery, memorializing the *Quai de la Fosse*, a wharf that occupies the right bank of the Loire river, as the point of departure for slave trading expeditions, in the 18th century⁵³. The space had been in use as an open-air car park, a triangular-shaped structure of reinforced concrete, which covered the 18th century quay wall. In this case, there was no real traumatic ruin, but certainly the site in itself represented a place of shame for Nantes, given that a good part of the city's wealth derived from this cruel activity, widely displayed in the sumptuous palaces constructed by families engaged in the trade. The community had the option to forget this practically hidden memory; however, the inhabitants decided for the transformation of the site into a *lieux de mémoire*, a space devoted to reflection on the history of slavery, commemoration of abolition and raising awareness of the ongoing struggles against present-day forms of slavery. Thus, in 2011, the project for the *Mémorial de l'abolition de l'esclavage* (Memorial to the Abolition of Slavery) was developed⁵⁴ (figg. 18-19). The open-air car park has been transformed into a riverside walkway, with plaques embedded in the paving reporting the names of the almost two thousand expeditions of French slaves. An enormous open-air stairway

53. See <http://memorial.nantes.fr/>.

54. The 2011 project is by Krzysztof Wodiczko and Julian Bonder; see <http://www.wodiczkobonder.com/>.



From top, figures 18-19. Nantes (France).
Internal views of the *Mémorial de
l'abolition de l'esclavage*
(source: www.memorial.nantes.fr).



From top, figures 20-21. Berlin. Views of Topography of Terror (photo by F. Murè).

leads to the subterranean triangular shaped passageway from the former car-park, where visitors are welcomed by the Universal Declaration of Human Rights.

Another of the most recent, emblematic examples of this approach can be considered the open-air Topography of Terror exhibition, established within the ruins of the Gestapo and SS headquarters building in Berlin, in the 1990s. It represents exactly what Nora's "realms of memory" means. Furthermore, the peculiarity of this site, in comparison with other macabre places, such as the Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum or Dachau Memorial Site, consists in its city centre location and, consequently, in its preserved stratified situation. The site includes the physical traces of the excavated remains of the former architecture, along with the former *Prinz-Albrecht-Straße* (today's *Niederkirchnerstraße*) and *Wilhelmstraße*, as well as the colonnade of the former *Prinz-Albrecht-Palais*; the cellar rooms of a former SS mess hut and the remains of a prison yard wall have also been preserved. The grounds also contain the foundation remains of the Gestapo headquarters' house prison that have not been excavated and which remain as a surface monument marked by gravel; and the Berlin Wall Monument, approximately 200 meters of the Berlin Wall, that has been preserved on *Niederkirchnerstraße*⁵⁵ (figg. 20-21).

We should underline how cases like *Memòrial de l'abolition de l'esclavage* and *Topography* represent a very marginal percent of sites in which a community decides to preserve the memory of a tragic past and, at the same time, do it with particular attention, letting all historical phases of the site be shown.

Bruno Pedretti has argued that heritage and culture of conservation is based on a general promise of survival. This is the «aesthetic democracy», pursued through an aesthetic use of history which transforms «each sign in a document, each trace in a work of art, each image in a museum icon»⁵⁶. That promise, however difficult to honour, is the only instrument we have to guarantee that our selection between remembering and forgetting will not be misunderstood in the future. Future generations may reinterpret the past but they must have the necessary physical elements to ensure that each period, however, will have the same opportunity to be represented. It is a sort of "democracy of memory", to reuse the notion by Pedretti: an approach aimed at documenting each phase of history without prejudice.

55. We may underline how only the opposition of a few young activists prevented the site from being cleared for a road scheme. The site is now a museum to the victims of fascism and a «site of contemplation»; BEVAN 2006, p. 192. See <http://www.topographie.de>.

56. PEDRETTI 1997, p. 11.



On the left and on the next page, figures 22-23. *Turó de la Rovira* - Barcelona. Views of *Els Canons* area after the restoration in 2011 (photo by F. Aiello - www.francescoaiellophotographer.com).

The restoration of the area of the peaks of *Turo de la Rovira*, in Barcelona, can be seen as an example of this kind of approach¹. During the Spanish Civil War, the fascist Italian Legionary Air Force used Barcelona as its first testing ground in the brutal tactic of “carpet bombing” which eventually became routine practice in the Second World War. Eight hundred people died in the indiscriminate attack, more than a thousand were wounded and about fifty buildings were destroyed. As its only defence, the city had an extensive network of underground air raid shelters constructed by the population, and a system of anti-aircraft gun emplacements that were installed by the Republican Government. The first of these was located on the top of the *Turó de la Rovira* which, with a height of 262 metres, is the highest peak in Barcelona’s urban fabric. In the early post-war period, the remains of the military infrastructure were used to build a squatter settlement known as *Els Canons* (The Guns). Over decades of large-scale immigration of workers from other parts of Spain, and owing to lack of housing, *Els Canons* ended up with more than a hundred self-built houses. Although the inhabitants had few material resources, their resourcefulness was great and they were well organised, struggling for better

1. The project was completed in 2011 by a group composed of Jansana de la Villa, de Paauw architectes SLP, AAUP and Jordi Romero I associates SLP; see <http://aaup.cat/>.





From top, figures 24-25. *Turó de la Rovira* - Barcelona. Views of *Els Canons* area after the restoration in 2011 (photo by F. Aiello - www.francescoaiellophotographer.com).



Figure 26. *Turó de la Rovira* - Barcelona. Views of *Els Canons* area after the restoration in 2011 (photo by F. Aiello - www.francescoaiellophotographer.com).

accommodation in the future while, at the same time, equipping and improving their everyday living space as best they could. The last of these shacks were demolished shortly before the 1992 Olympic Games, leaving behind on the hill's stony ground tiled floors, fragments of stairs and remnants of masonry walls. Over the next twenty years, the hilltop, marked by the overlapping of the significant fragments of history it had accumulated, surrendered its land to clumps of shrubs, rubbish dumping and graffiti. Recent intervention has aimed to minimise the impact on the existing features of the hilltop while bringing out its different layers of meaning. The place has been transformed into a true contemporary archaeological area, combining relics of war and of twentieth-century informal urban growth² (figg. 22-26).

2. BASILIO 2013, pp. 255-257.

Bibliography

- AUGÈ 2004 - M. AUGÈ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- BASILIO 2013 - M. BASILIO, *Visual propaganda, exhibitions, and the Spanish Civil War*, Ashgate London 2013.
- BEVAN 2006 - R. BEVAN, *The destruction of memory: architecture at war*, Reaktion Books, London 2006.
- BORGES 1961 - J.L. BORGES, *Finzioni: la biblioteca di Babele*, Einaudi, Torino 1961.
- BORGESE 2008 - D. BORGESE, *Berliner Schloss: dov'era com'era. Rielaborazioni della memoria storica di un popolo tra distruzioni/ricostruzioni*, in "Quaderni del Dipartimento PAU" XVII, (2008), 33-34, pp. 165-176.
- BOSCARINO 1992 - S. BOSCARINO, R. PRESCIA (edited by), *Il restauro di necessità*, Franco Angeli, Milano 1992.
- CAROTENUTO 1978 - A. CAROTENUTO, *La conservazione della materia dome integrazione psicologica*, in "Rivista di psicologia analitica" (1978) 18, pp. 27-40.
- CARRIER 2005 - P. CARRIER, *Holocaust monuments and national memory cultures in France and Germany since 1989: the origin and political function of the Vèl' d'Hiv' and the Holocaust monument in Berlin*, Berghahn Books, New York 2005.
- CASIELLO 2011 - S. CASIELLO (edited by), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Nardini, Firenze 2011.
- CASSANI 1996 - A.G. CASSANI, *La rovina come fondamento e il tempo della clessidra. Una rilettura di Ernst Jünger*, in "ANAFKH" (1996) 15, pp. 6-21.
- CIPOLLINI 2006 - L. CIPOLLINI, *Sarajevo la città degli abitanti*, in HAIDAR 2006, pp. 99-161.
- DE MARTINO 2011 - G. DE MARTINO, *Ricostruzioni a Berlino*, in CASIELLO 2011, pp. 33-52.
- DE STEFANI 2011 - L. DE STEFANI, C. COCCOLI (edited by), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.
- ERCOLINO 2006 - M.G. ERCOLINO, *Il trauma delle rovine. Dal monito a restauro*, in TORTORA 2006, pp. 137-166.
- GALLI 1995 - L. GALLI, *Intervista a Dario De Martis*, in "Tema" (1995) 1, pp. 54-57.
- GRANDE 2001 - T. GRANDE, *Le origini sociali della memoria*, in TOTA 2001, pp. 68-85.
- HAIDAR 2006 - M. HAIDAR, *Città e memoria. Beirut, Sarajevo, Berlino*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2006.
- HAUGBØLLE 2010 - S. HAUGBØLLE, *War and memory in Lebanon*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- HOBBSAWM 1983 - E. HOBBSAWM, T. RANGER (edited by), *The invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- HUYSSSEN 2003 - A. HUYSSSEN, *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- JEDLOWSKI 2001 - P. JEDLOWSKI, *Memoria, mutamento sociale, modernità*, in TOTA 2001, pp. 40-67.
- KHOSRONEJAD 2013 - P. KHOSRONEJAD, *Unburied memories: the politics of bodies of sacred defense martyrs in Iran*, Routledge, London 2013.
- KOSSEL 2006 - E. KOSSEL, *Berlino e la simulazione della storia*, in HAIDAR 2006, pp. 171-221.
- KOSTADINOVA 2011 - T. KOSTADINOVA, *Cultural diplomacy in war-affected societies: international and local policies in the post-conflict (re)construction of religious heritage in former Yugoslavia*, in *A three piece puzzle: the relationship between culture, international relations and globalization*, Academy for Cultural Diplomacy, June 10-17, 2011, Institute for Cultural Diplomacy, Berlin - <http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/academy/Tonka-Kostadinova-Cultural-diplomacy-in-war-affected-societies.pdf>
- LABANCA 2010 - N. LABANCA (edited by), *Pietre di Guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, Unicopli, Milano 2010.

- MAINETTI 2007 - V. MAINETTI, *Violazioni gravi e obbligo di ingerenza culturale: brevi osservazioni intorno al punto 31 del secondo protocollo*, in P. BENVENUTI, R. SAPIENZA (edited by), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè Editore, Catania 2007, pp. 275-288.
- MAZZUCHELLI 2010 - F. MAZZUCHELLI, *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna 2010.
- NORA 1984 - P. NORA, *Le lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1984.
- OTERI 2009 - A.M. OTERI, *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Argos, Roma 2009.
- PANE 2011 - A. PANE, *La Guerra e le rovine in Inghilterra. Memoria, conservazione, restauro: da Londra a Coventry*, in CASIELLO 2011, pp. 53-76.
- PANE 1978 - R. PANE, *Urbanistica, architettura e restauro nell'attuale istanza psicologica*, in "Rivista di psicologia analitica" (1978) 18, pp. 13-25.
- PARKER 2006 - E.S. PARKER, L. CAHILL, J.L. MCGAUGH, *A case of unusual autobiographical remembering*, in "Neurocase" I, (2006), 12, pp. 35-49; DOI: 10.1080/135554790500473680.
- PASTORI 2008 - G. PASTORI, *"Realtà" e percezione della guerra nella transazione al "disordine" bipolare*, in "Storia urbana" XXX, (2008), 117, pp. 5-21.
- PEDRETTI 1997 - B. PEDRETTI (edited by), *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano 1997.
- PIRAZZOLI 2011 - E. PIRAZZOLI, *Il luogo e il volto. Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945*, in "Engramma" (2014) 95, www.engramma.it
- PIRAZZOLI 2010 - E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010.
- PRETELLI 2011 - M. PRETELLI, *Germania Anno Zero tra ricostruzione postbellica e riunificazione della Nazione*, in CASIELLO 2011, pp. 11-32.
- ROSSI 1994 - P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna 1991.
- ROTH 1995 - M.S. ROTH, *Hiroshima Mon Amour. You must remember this*, in R.A. ROSENSTONE, *Revisioning History. Film and the construction of a new past*, Princeton University Press, Princeton 1995, pp. 99-101.
- RUSSO 2011 - V. RUSSO, *Ruderi di Guerra nella dimensione urbana. Conservazione, integrazione, sostituzione in ambito italiano (1975-2010)*, in CASIELLO 2011, pp. 127-152.
- TORTORA 2006 - G. TORTORA (edited by), *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma 2006.
- TOTA 2001 - A.L. TOTA (edited by), *La memoria contesa: studi sulla comunicazione sociale del passato*, Franco Angeli, Milano 2001.
- TRIGG 2009 - D. TRIGG, *The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins*, in "Memory studies" II, (2009), 1, pp. 87-101; DOI: 10.1177/1750698008097397 - <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/1/87>
- VIOLI 2014 - P. VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.
- VIOLI 2009 - P. VIOLI, *Ricordare il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione delle identità culturali*, in "E|C, Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici" (2009), www.ecaiss.it.
- WINTER 2006 - J.M. WINTER, *Remembering war: the Great War between memory and history in the twentieth century*, Yale University Press, New Haven 2006.
- WOODWARD 2001 - C. WOODWARD, *In Ruins*, London 2001, (It. transl., *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, edited by L. Sosio, Guanda, Parma 2008).

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration

Anno I (2014) n. 2

ISSN 2384-8898

archistor.unirc.it

info.archistor@unirc.it

