SRSA

Studi e ricerche di storia dell'architettura

17

volume 1 | 2025

Collaborations

Collaborazioni

SRSA
Studi e ricerche di storia dell'architettura
17
volume 1 | 2025

Collaborations
Collaborazioni

Rivista dell'Associazione Italiana di Storia dell'Architettura – Aistarch

Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura
Rivista dell'Associazione Italiana
di Storia dell'Architettura

anno IX, numero 17, volume 1, giugno 2025

Direttore responsabile
Marco Folin (Università di Genova)

Comitato scientifico
Micaela Antonucci (Università di Bologna), **Isabella Balestreri** (Politecnico di Milano), **Paola Barbera** (Università degli Studi di Catania), **Philippe Bernardi** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Claudia Conforti** (Università di Roma Tor Vergata), **Bianca de Divitiis** (Università di Napoli Federico II), **Sabine Frommel** (École pratique des hautes études), **Mia Fuller** (University of Berkeley), **Manolo Guerci** (University of Kent), **Marzia Marandola** (Università Iuav di Venezia), **Fernando Marias** (Universidad Autónoma de Madrid), **Marco Rosario Nobile** (Università degli Studi di Palermo), **Alina Payne** (Harvard University), **Ulrich Pfisterer** (Ludwig-Maximilians-Universität, München), **Walter Rossa** (Universidade de Coimbra), **Michelangelo Sabatino** (Illinois Institute of Technology), **Massimiliano Savorra** (Università di Pavia)

Consiglio editoriale
Antonello Alici (Università Politecnica delle Marche), **Mario Bevilacqua** (Sapienza Università di Roma), **Francesca Castanò** (Università della Campania L. Vanvitelli), **Simonetta Ciranna** (Università dell'Aquila), **Maria Grazia D'Amelio** (Università di Roma Tor Vergata), **Annalisa Dameri** (Politecnico di Torino), **Filippo De Pieri** (Politecnico di Torino), **Maria Clara Ghia** (Sapienza Università di Roma), **Andrea Longhi** (Politecnico di Torino), **Elena Manzo** (Università della Campania L. Vanvitelli), **Sergio Pace** (Politecnico di Torino), **Roberto Parisi** (Università del Molise), **Stefano Piazza** (Università degli Studi di Palermo), **Michela Rosso** (Politecnico di Torino), **Aurora Scotti Tosini** (Politecnico di Milano), **Carlo Tosco** (Politecnico di Torino), **Stefano Zaggia** (Università degli Studi di Padova)

Caporedattrici
Sofia Nannini (Politecnico di Torino)

Comitato di redazione
Arianna Carannante (Sapienza Università di Roma), **Rosa Maria Caruso** (Politecnico di Torino), **Camilla Ceccotti** (Università dell'Aquila), **Giulia De Lucia** (Politecnico di Torino), **Lorenzo Fecchio** (Università per Stranieri di Siena), **Marco Felicioni** (Università Iuav di Venezia), **Lorenzo Grieco** (Università di Roma Tor Vergata), **Fabio Marino** (Politecnico di Milano), **Aurora Riviezzo** (Politecnico di Torino), **Fulvia Vannuzzi** (Sapienza Università di Roma)

Progetto grafico
Giovanni Bellucci (Università Politecnica delle Marche)**, Lorenzo Fecchio** (Università per Stranieri di Siena)

Impaginazione
Giovanni Bellucci (Università Politecnica delle Marche)

Studi e ricerche di storia dell'architettura – SRSA è una rivista scientifica di classe A riconosciuta dall'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca) per l'area disciplinare 8 (Architettura e Ingegneria civile). La rivista è indicizzata da ACNP; BASE; ERIH PLUS; Google Scholar; ROAD; ZDB; Worldcat.

Le proposte, nel rispetto delle norme editoriali, devono essere inviate all'indirizzo **redazione.srsa@gmail.com**.
I saggi, selezionati preventivamente dalla direzione e dal comitato editoriale, sono valutati da referees del comitato scientifico o esterni, secondo il criterio del double blind peer review. La decisione definitiva sulla pubblicazione dei testi viene presa dalla direzione che, di volta in volta, può ricorrere anche alla consulenza di ulteriori specialisti.
Gli autori sono gli unici responsabili per il copyright delle immagini inserite a corredo dei rispettivi saggi.

2025 Aistarch – Associazione Italiana di Storia dell'Architettura
Piazza Accademia di San Luca 77, 00187 Roma (RM)
email: **segreteria.aistarch@gmail.com**

In copertina:
Elaborazione di Lorenzo Fecchio

ISSN: 2532-2699
DOI: 10.6093/2532-2699/2025/17

INDICE

7	**Marco Folin**	**Editoriale**
		Collaborations/Collaborazioni
12	**Alessandra Panicco, Carlo Tosco**	**Collaborazione e tradimento: Ezzelino e il suo architetto** *Ezzelino and His Architect: Cooperation and Betrayal*
24	**Francesca Funis**	**Le collaborazioni di Giorgio Vasari** *Giorgio Vasari's Collaborations*
38	**Daniele Pascale Guidotti Magnani**	**Santa Maria della Vita a Bologna: nuove fonti su un processo compositivo a più mani** *Santa Maria della Vita in Bologna: New Sources on a Collaborative Composition*
54	**Aurora Laurenti**	**La sfida della decorazione: progettare, eseguire e collaborare nel XVIII secolo** *The Challenge of Decoration: Design, Execution, Collaboration in the 18th Century*
70	**Elena Manzo, Michele Cerro**	**Riscoprire villa Favorita a Ercolano. Proprietari, committenti, progettisti e maestranze in uno dei più rinomati episodi delle Ville Vesuviane** *Rediscovering Villa Favorita in Ercolano. Owners, Patrons, Designers, and Craftsmen in one of the Most Renowned Episodes of the Vesuvian Villas*
90	**An Tairan**	**Architecture, the Metropolis, and Marine Life: Notes on a Collaborative Imbroglio** *Architettura, metropoli e vita marina: note su un imbroglio collaborativo*
104	**Katya Knyazeva**	**The Architecture Studio Calatroni, Hsieh & Co.: An Italian–Chinese Partnership in Shanghai in the 1920s and 1930s** *Lo studio di architettura Calatroni, Hsieh & Co. Una partnership italo-cinese a Shanghai negli anni Venti e Trenta*
120	**Chiara Monterumisi, Eugenio Lux**	**The *Tekniska Högskolans Studentkår* in Stockholm: A Collective Springboard to Modernity** *La Tekniska Högskolans Studentkår a Stoccolma: una spinta corale verso la modernità*
144	**Eleonora Caggiati**	**"Nella natura stessa della pietra, del legno, del ferro". Armando Pizzinato, Carlo Scarpa e Valeriano Pastor per la sala del Consiglio del palazzo della Provincia di Parma** *"Nella natura stessa della pietra, del legno, del ferro". Armando Pizzinato, Carlo Scarpa, and Valeriano Pastor and their Work for the Council Chamber of the Province of Parma*
158	**Federica Deo**	**L'architettura del tardo modernismo a Tashkent: un simbolo dei complessi processi di collaborazione, ibridazione e orientalizzazione nell'Unione Sovietica** *Tashkent's Late Modernist Architecture: A Symbol of Soviet Complex Processes of Collaboration, Hybridization, and Orientalization*
172	**Angela Gigliotti**	**The Author is Dead, Viva the Author! The Applicability of Distant Reading for Alternative Architectural Historiography** *L'autore è morto, viva l'autore! L'applicabilità del Distant Reading per una storiografia alternativa dell'architettura*
		Invited
192	**Albena Yaneva**	**The Best Espresso in Town: What Collaborations in Architecture Does the "New Climatic Regime" Require?** *Il miglior caffè di Venezia: Quali collaborazioni architettoniche per il "nuovo regime climatico"?*

Forum

203 **Maria Cristina Loi, Richard Wittman**
Studiare Storia dell'architettura fra USA ed Europa. Tradizioni, metodi, narrazioni
Studying Architectural History between the USA and Europe. Traditions, Methods, Narratives

Libri

211 **Lorenzo Fecchio**
Sabine Frommel, Giuseppe Capriotti, Francesca Pappagallo, Valentina Burgassi, Claudio Castelletti (a cura di), *Le Marche e l'Adriatico nel Quattrocento. Arte e architettura tra eredità gotica e Rinascimento dell'antico*, 2024

215 **Donatella Calabi**
Anat Falbel, *Lucjan Korngold arquiteto*, 2023

219 **Haude Morvan**
Emanuele Gallotta (a cura di), *Applicazioni digitali per lo studio dell'architettura e della città medievale*, 2023

221 **Marco Capponi**
Giuseppe Bonaccorso, *Borromini ultimo atto. La casa, il suicidio, l'eredità*, 2024

Eventi

225 **Rebecca Carrai**
Hollein/TransFORMS

229 **Giorgia Greco**
Hanauri. The Japan of the Flower Sellers

DOI: 10.6093/2532-2699/12503

Marco Folin
Università di Genova

Editoriale

Con questo numero 17, **SRSA** inaugura la sua collaborazione con Share Riviste, la principale piattaforma accademica italiana per la pubblicazione di riviste ad accesso aperto. È per noi un passaggio importante: dopo otto anni, si conclude il rapporto con la casa editrice che ci ha accompagnato sin qui – e a cui va tutta la nostra gratitudine per una collaborazione quanto mai proficua – e diventiamo editori di noi stessi. Dal prossimo numero, grazie a una convenzione stipulata con il consorzio interuniversitario che ha dato vita a Share Riviste, adotteremo un sistema professionale di gestione editoriale come OJS (*Open Journals Systems*), che ci aprirà nuove prospettive non solo in termini di efficienza e trasparenza dei processi editoriali, ma anche di indicizzazione nelle principali banche dati bibliografiche internazionali, offrendoci ulteriori possibilità di accreditamento e, in definitiva, garantendoci una più ampia visibilità scientifica. Tutto questo in un momento in cui l'attività editoriale di Aistarch si sdoppia, articolandosi lungo due direttrici parallele e complementari: da un lato la rivista, dall'altro una nuova collana di volumi monografici – *Biblioteca* (link) – pubblicati in open access sul sito dell'associazione. Il primo titolo, appena uscito, è programmaticamente dedicato al futuro della ricerca italiana nel campo della storia dell'architettura: quello che si produce nelle scuole di dottorato[1].

È dunque un momento di crescita, per noi. Ne ha beneficiato anche la call Collaborations, di cui questo numero è il frutto, che ha suscitato un'adesione che ha superato ogni aspettativa: il risultato – nonostante un processo di selezione particolarmente severo – è un fascicolo molto più consistente della media. La prima parte monografica raccoglie dodici contributi: undici arrivati in risposta alla call e uno ulteriore, generosamente mandato su invito da una studiosa di riferimento come Albena Yaneva. Complessivamente, questi contributi coprono un arco cronologico di otto secoli, esplorando le più varie sfaccettature delle dinamiche collaborative nell'ambito architettonico: dai rapporti di committenza nel Duecento (Panicco-Tosco) alla pluralità degli apporti discernibili nei progetti per una chiesa tardo-seicentesca (Pascale Guidotti Magnani); dal cantiere come crocevia di saperi, competenze e interessi di diversa natura (Funis, Laurenti, Manzo-Cerro, Caggiati) agli studi associati nel Novecento (Knyazeva); dal carattere stratificato dell'opera architettonica in termini non solo sincronici ma anche diacronici (Monterumisi-Lux) alla cooperazione su scala urbana nella ricostruzione della Tashkent sovietica (Deo). Last but not least, tre dense riflessioni di carattere metodologico su come la dimensione collaborativa dell'architettura solleciti un profondo ripensamento delle categorie, dei

[1] *Un viaggio nell'Italia della ricerca. Strumenti e metodi di indagine delle scuole di dottorato in storia dell'architettura*, a cura di Antonello Alici e Maria Clara Ghia (https://www.aistarch.org/un-viaggio-nellitalia-della-ricerca-srsa-biblioteca-2025/).

questionari e degli strumenti della ricerca storico-architettonica (Tairan, Gigliotti, Yaneva).
È anche per questa ricchezza che abbiamo deciso, in via del tutto eccezionale, di rinviare al prossimo numero gli articoli destinati ad altre rubriche (Varia, Attualità), così da permettere a una redazione di piccole dimensioni quale la nostra di farsi carico con il consueto scrupolo di un lavoro ben più impegnativo del consueto. Se abbiamo optato per questa soluzione è stato da un lato per la qualità delle proposte ricevute, dall'altro per il desiderio di non spezzettare un tema che trae parte del suo interesse proprio dalle trame di lungo periodo che lo attraversano. Ma è stato anche per segnare una discontinuità, indicare un orizzonte possibile, esplicitare una petizione di principio: ossia che la dimensione collaborativa di ogni attività di costruzione non è solo un indirizzo di ricerca fra i più promettenti – come dimostra l'interesse suscitato dalla call – ma anche un modo di lavorare che ci consente di spostare i limiti più in là, di puntare a nuovi e più ambiziosi traguardi. È un dato che vale per le riviste; per la vita delle associazioni; più in generale per le pratiche della comunità scientifica. Sotto il segno della collaborazione, dunque, celebriamo il nono anno di **SRSA** con una sorta di 'numero doppio', almeno per l'impegno richiesto.
Con ciò, le risorse della redazione – per quanto sostenute dalla generosità disponibilità dei suoi membri – non sono illimitate: se il ritmo di crescita dovesse confermarsi nei prossimi numeri, come ci auguriamo, non potremo che adottare criteri di selezione delle proposte via via più rigorosi. Continueremo senz'altro a lasciare spazio ai contributi su tema libero; daremo tuttavia priorità agli articoli che – anche a partire da studi di caso – sappiano sollecitare interessi di carattere trasversale e si caratterizzino per elementi di forte originalità. Nei limiti del possibile, cercheremo comunque di rafforzare le rubriche presenti anche in questo numero (Libri, Eventi), privilegiando la segnalazione di pubblicazioni o iniziative capaci di allargare, o quanto meno problematizzare, i confini della nostra tradizione di studi: emblematico l'esempio, mi pare, di una mostra dedicata a un soggetto solo in apparenza "esotico" – e che ci induce invece a mettere in discussione molti dei nostri paradigmi consolidati – come quella allestita al MAO di Torino sui venditori ambulanti di fiori nel Giappone dell'Ottocento, qui recensita da Giorgia Greco.
Anche i Forum di **SRSA** nascono da un'analoga volontà di esplorare le frontiere di una disciplina mai come oggi sollecitata dal rinnovamento scientifico e tecnologico, oltre che da un'attualità politica che ci obbliga a misurarci con problemi e processi di inedita dirompenza e difficile interpretazione. Al centro del secondo incontro (*Studiare storia dell'architettura fra USA e Europa*) erano le nuove sfide poste alla ricerca storico-architettonica sui due versanti dell'Atlantico: i contributi di Richard Wittman e Maria Cristina Loi, pubblicati in questo numero, riprendono alcuni dei temi di cui si è parlato, e che gli interessati potranno ascoltare per esteso nella registrazione disponibile online, sul canale youtube di SRSA. Tra i nodi intorno a cui è ruotata la discussione, la crescente difficoltà per gli storici dell'architettura di far sentire la propria voce al di fuori di una comunità scientifica dai contorni sempre più sfrangiati: non solo verso la società civile, ma anche nelle stesse aule universitarie, di fronte a nuove generazioni animate da valori, interessi, linguaggi, strumenti di comunicazione profondamente mutati rispetto a solo pochi anni fa. Tanto più

[2] Https://www.sissco.it/comunicato-congiunto-delle-societa-di-storia-sulle-nuove-indicazioni-nazionali/.

in un contesto in cui – da una sponda all'altra dell'oceano – le università sono oggetto di attacchi sempre più frequenti, mirati a delegittimarle come luoghi di elaborazione di un sapere autonomo, critico e non ideologico. Beninteso, le difficoltà non coinvolgono solo la storia dell'architettura; ma se le domande restano quelle di Marc Bloch, le risposte – oggi come allora – non possono esaurirsi in questioni di competenze disciplinari più o meno specialistiche: devono investire la sfera della public history e riaffermare il valore civile della ricerca. Ad analoghi principi ha fatto riferimento il Presidente della Society of Architectural Historians, Mohammad Gharipour, in un suo comunicato sull'attuale clima di instabilità che pesa sulla comunità accademica americana; e agli stessi principi si sono appellate molte società scientifiche italiane (fra cui la nostra) nel prendere posizione contro le cosiddette *Nuove indicazioni 2025*, elaborate dalla commissione ministeriale che ha inteso fondare i nuovi programmi scolastici per l'insegnamento della storia sul discutibile assunto che "solo l'occidente conosce la storia"[2]. È anche con questo orizzonte che gli storici dell'architettura, oggi, non possono (o non dovrebbero?) evitare di confrontarsi.

Jacopo Zanguidi detto il Bertoia, La costruzione di un tempio circolare, 1569: studio per la Sala di Ercole nel Palazzo Farnese di Caprarola. Louvre, Cabinet des dessins, 10768r.

Collaborations/Collaborazioni

DOI: 10.6093/2532-2699/12496

Ezzelino and His Architect: Cooperation and Betrayal

Keywords
Castle, Architect, Engineer, Siege Techniques, Lordships

Abstract
The essay examines the figure of the architect in thirteenth-century Italy, with particular focus on professional relationships with patrons. At the center of the analysis is Master Mesa, active in the service of Ezzelino III da Romano and responsible for the construction of the castle of San Zenone (San Zenone degli Ezzelini) – an imposing fortress described by contemporary sources as impregnable and equipped with the most advanced defensive systems. After Ezzelino's death, his brother Alberico sought refuge in the castle with his family and loyal followers, but the 1260 siege ended with Mesa's betrayal, as he opened the gates to the attackers. This episode highlights the intricate relationship between architects and those in power, illustrating how loyalty and opportunism can intersect.
Set against the backdrop of ongoing conflict driven by Emperor Frederick II's efforts to reassert control over the communal cities, the essay explores the rise of a new class of technicians specialized in fortifications and war machines. Contemporary sources refer to them as ingegnerii or similar terms, as the title architectus had yet to be adopted as a professional designation. Drawing on chronicles such as those by Rolandino of Padua and Salimbene de Adam, the essay reconstructs additional cases that illustrate how feudal lords and communes competed for these highly skilled experts, whose contributions were often decisive in military campaigns. The result is a compelling picture of the privileged collaborations between architects and political power in medieval Italy.

Biography
Alessandra Panicco, landscape architect, specialist in Architectural and Landscape Heritage, and PhD candidate in Architectural Heritage at the Polytechnic University of Turin. Her research interests focus on the study of historic landscapes and medieval architecture. She has participated in national and international conferences and research projects. Her work includes publications on the study of the Alpine landscape and religious architecture, with particular attention to initiatives aimed at involving local communities and issues related to the enhancement of cultural heritage. Among her publications: "The Medieval origins of the Carthusian landscape in Piedmont", *Convivium* IX/1, 2022; "Il patrimonio UNESCO in Piemonte e il coinvolgimento delle comunità locali", *Restauro Archeologico. Special issue*, 2022; "L'architettura di fondale nel tracciato urbano medievale: la cattedrale di Ventimiglia", *Storia dell'Urbanistica*, 14, 2022.

Carlo Tosco, architect, is a Full Professor of History of Architecture at the Polytechnic University of Turin. He specialized at the Sorbonne University in Paris and has served as the scientific director of European projects and international research activities. He has published books and essays on medieval architecture, as well as on the history of landscape and gardens. Among his most recent books: *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo* (Einaudi 2003); *Il paesaggio come storia* (Il Mulino 2006); *Il paesaggio storico. Fonti e metodi di ricerca* (Laterza 2009); *Petrarca: città, paesaggi, architetture* (Quodlibet 2011); *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione* (Il Mulino 2014); *L'architettura medievale in Italia 600-1200* (Il Mulino 2016); *Le abbazie cistercensi* (Il Mulino 2017); *Storia dei giardini: dalla Bibbia al giardino all'italiana* (Il Mulino 2018); *L'architettura del Duecento in Italia* (Il Mulino 2021); *L'architettura del Trecento in Italia* (Il Mulino 2023); *Le cattedrali gotiche* (Il Mulino 2024).

Alessandra Panicco
Politecnico di Torino

Carlo Tosco
Politecnico di Torino

Collaborazione e tradimento: Ezzelino e il suo architetto

Un ingegnere militare nell'Italia del Duecento

Un formulario del 1180 circa, redatto nella cancelleria di Orléans, elabora un modello di accordo tra un sovrano e un abate per l'invio di un *artifex* incaricato di erigere una torre. Il maestro dovrà essere scelto non soltanto per la sua perizia tecnica, ma anche per la sua integrità morale, poiché «Numquam erit structura nobilis, cuius erit ignobilis architectus»[1]. È una dichiarazione di principio, che ben si adatta al caso che intendiamo presentare: la figura di un architetto *ignobilis* per il suo comportamento di fronte al committente. Si tratta del maestro Mesa di Treviso, tra i più rinomati del suo tempo, che dopo una lunga collaborazione tradisce e abbandona il suo signore. La storia di questo personaggio aiuta a comprendere un fenomeno importante per lo sviluppo dell'architettura nella prima età gotica: l'ascesa di tecnici altamente specializzati, in grado di collaborare in modo autonomo, e talvolta ambiguo, con il potere.

L'episodio si colloca all'epoca delle prime forme di signoria cittadina che s'impongono nell'Italia del Duecento. Il progetto politico di Federico II di riprendere il controllo delle città comunali era rafforzato dall'alleanza con i poteri signorili schierati con il partito imperiale. Nella variegata coalizione prevaleva Ezzelino III da Romano che aveva costruito, con violenza e determinazione, una vasta quanto effimera signoria sulle principali città del Veneto. Ezzelino era il più potente alleato di Federico II in Alta Italia e si presentava come la guida del partito ghibellino, con tutte le ambiguità che questo schieramento aveva assunto nella politica del Duecento[2].

Il dominio signorile sulle città comunali poteva basarsi soltanto sul controllo delle fortificazioni urbane. Come ricorderà ancora due secoli dopo Leon Battista Alberti, se chi governa non si fida dei suoi sudditi, dovrà munire la città «considerando i concittadini come suoi nemici, allo stesso modo degli stranieri»[3]. Il consiglio di Alberti si adatterebbe bene alla politica di Ezzelino, che sistematicamente aveva costruito castelli e fortificazioni urbane nei maggiori centri della Marca trevigiana sottoposti al suo dominio. I castelli urbani non erano costruiti dal tiranno per difendere le città, ma per difendersi dalle città. L'architettura più emblematica in questo senso era il castello di Padova, utilizzato non soltanto come base militare ma anche come luogo di detenzione per i ribelli, che venivano rinchiusi tra le mura, torturati e lasciati morire di fame. Un luogo veramente infernale, che agli occhi dei cittadini oppressi si presentava «tenebroso, sporco, pieno d'immondizia, tristo, tartareo, orribile e mortale»[4]. Il castello assumeva dunque un ruolo

Nel presente saggio il primo capitolo è redatto da Carlo Tosco, il secondo da Alessandra Panicco. Gli autori ringraziano il Comune di San Zenone degli Ezzelini per il supporto offerto nelle indagini sul campo.

[1] *Ein Donaueschinger Briefsteller. Lateinische Stilübungen des XII Jahrhunderts aus der Orleanschen Schule,* a cura di Alexander Cartellieri (Wagner, 1898), 57, doc. 251; il formulario è tramandato dal ms. 910 del Fürstlich Fürstenbergisches Archiv di Donaueschingen e raccoglie una compilazione di modelli epistolari, basata soprattutto sulla *Summa dictaminis* orleanese di Bernard de Meung. Per gli aspetti ambigui della figura dell'artista nel medioevo: Paolo Galloni, *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali* (Laterza, 1998).

[2] Paolo Grillo, *La falsa inimicizia. Guelfi e Ghibellini nell'Italia del Duecento* (Salerno ed., 2018). Sul dominio di Ezzelino, sulle tecniche militari e sull'impiego delle fortificazioni: Aldo A. Settia, "Uomini e armi nella Marca trevigiana al tempo di Ezzelino III", in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II. Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 2001-2002*), a cura di Carlo Bertelli, Giovanni Marcadella (Skira, 2001), 209-213; Sante Bortolami, *Ezzelino III da Romano: signore della Marca tra impero e comuni (1195-1259)* (La Garangola, 2009).

[3] Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, a cura di Giovanni Orlandi, Paolo Portoghesi (Il Polifilo, 1966), lib. V,1, 333.

[4] Aldo A. Settia, *Proteggere e dominare. Fortificazioni e popolamento nell'Italia medievale* (Viella, 1999), 162.

non soltanto difensivo, ma anche simbolico nell'ostensione di forza del tiranno contro la città. Per attuare il suo progetto di dominio il signore aveva bisogno di tecnici specializzati nell'arte della guerra. L'aggiornamento delle tecniche di difesa e delle strategie ossidionali si basava sulla competenza di una classe emergente di maestri, specializzati nella costruzione di fortificazioni e di macchine belliche. I documenti dell'epoca li definiscono come *ingegnerii*, *ingeniarii*, *inzegnerii* o con termini similari[5]. È importante ricordare che queste figure professionali si affermano in Italia proprio nell'età federiciana. Sappiamo che l'imperatore nella sua corte si era circondato non soltanto di intellettuali, poeti, filosofi e giuristi, ma anche di matematici e studiosi di scienze meccaniche[6]. Il ricorso ai loro saperi faceva parte del suo programma di governo e l'arte militare rappresentava un capitolo importante in tale quadro. Nel Mezzogiorno durante il regno di Federico II sono attestati diversi *magistri ingeniorum*, attivi soprattutto nel progetto delle fortificazioni[7]. Tra i costruttori di castelli al servizio dell'imperatore la figura più nota è quella del siciliano Riccardo da Lentini, un *magister aedificiorum* attivo in diversi cantieri come architetto e come amministratore delle opere edilizie[8].

Sebbene nell'Italia del Duecento si registrino le più numerose informazioni documentarie, gli ingeneri militari sono testimoniati, nel medesimo periodo, anche all'estero. Durante le crociate gli eserciti cristiani impiegano frequentemente tecnici specializzati nell'arte della guerra. In Francia compaiono i *maistres engignerres* e al servizio di Luigi IX troviamo l'ingegnere militare Jocelin de Cornaut, esperto nella costruzione di macchine contro i saraceni all'assedio di Damietta nel 1249[9]. Anche nelle fonti catalane si possono reperire diverse informazioni sull'attività di questi maestri[10]. La capacità degli *ingegnerii* era applicata soprattutto nel settore militare, come nell'architettura civile troviamo testimonianze del loro impegno. Esempi significativi per il periodo in esame sono l'*inzignerius* Alberto, che dirige lavori idraulici per il comune di Bologna attestato nello statuto del 1252[11], e Ambrogio da Milano, documentato a Brescia nel 1237 per lo scavo di un fossato con terrapieno[12].

L'arte della guerra però restava l'ambito in cui le competenze degli ingegneri erano più richieste. I campi di applicazione erano principalmente due: l'ideazione di macchine belliche e la costruzione di fortificazioni. I congegni militari avevano conosciuto un notevole sviluppo tecnico nel corso del Duecento, soprattutto per le artiglierie a leva, che operavano tramite l'azione bilanciata di contrappesi. Sappiamo che dai più semplici trabucchi a contrappeso fisso, diffusi già nel XII secolo, si era passati a congegni a contrappeso mobile, molto più efficaci nel tiro, denominati 'briccole' o 'bride'[13]. All'aumento della capacità offensiva di queste macchine, corrispondeva un potenziamento delle architetture per la difesa, sempre più perfezionate nell'età federiciana. Quando intervenivano nel progetto delle fortificazioni, gli ingegneri militari assumevano il ruolo di veri architetti, impegnati nelle opere edilizie e nella gestione dei cantieri, con tutte le competenze necessarie.

La capacità operativa rendeva questi maestri molto richiesti dai poteri signorili e dalle città comunali che si armavano per difendere la loro autonomia. Lo stato di guerra permanente dilagato nel Nord Italia con l'offensiva di Federico II, culminata nel 1237 con la battaglia di Cortenuova, aveva stimolato il perfezionamento delle tecniche militari, delle architetture fortificate e delle macchine belliche[14].

[5] Aldo A. Settia, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo* (Laterza, 2002), 97-109.

[6] Maria Stella Calò Mariani, "Federico II e le artes mechanicae", in *Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma (Roma, 1978)*, a cura di Angiola Maria Romanini (Congedo, 1980), vol. II, 259-75; Aldo A. Settia, "L'ingegneria militare all'epoca di Federico II", *Studi storici*, 32/1 (1991), 69-85; Aldo A. Settia, "L'ingegneria militare", in *Federico II e le scienze*, a cura di Pierre Toubert, Agostino Paravicini Bagliani (Sellerio, 1994), 272-289; Fulvio Delle Donne, *La porta del sapere: cultura alla corte di Federico II di Svevia* (Carocci, 2019).

[7] Giovanni Coppola, "Ingegneria civile e pensiero tecnico dell'imperatore Federico II di Svevia", *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, 85 (2018), 23-46.

[8] Henri Bresc, Laura Sciascia, *All'ombra del grande Federico. Riccardo da Lentini architetto* (Torri del Vento, 2016).

[9] Jean de Joinville, *Histoire de Saint Louis,* a cura di Natalis de Wailly (Société de l'histoire de France, 1868), 242.

[10] Luis Monreal y Tejada, *Ingenieria militar en las cronicas catalanas* (Real Academia de Buenas Letras, 1971).

[11] Francesca Bocchi, *Per antiche strade. Caratteri e aspetti delle città medievali* (Viella, 2013), 143.

[12] Marco Rossi, "Le cattedrali e il Broletto di Brescia fra XII e XIV secolo: rapporti e committenze", in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2005)*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle (Electa, 2007), 531.

[13] Per la meccanizzazione della guerra tra XII e XIII secolo: Settia, *Proteggere e dominare*, 368-373, e Paul E. Chevedden, "The Invention of the Counterweight Trebuchet: a Study in Cultural Diffusion", *Dumbarton Oaks Papers*, LIV (2000), 71-116.

[14] Dario Canzian, "Castelli, fortezze e guerra d'assedio", *Guerre ed eserciti nel Medioevo*, a cura di Paolo Grillo e Aldo A. Settia (Il Mulino, 2018), 161-163.

Compaiono così nella documentazione duecentesca riferimenti ai professionisti della guerra, che collaboravano attivamente con gli eserciti signorili e comunali. È questa forma di collaborazione che occorre indagare, pur nella scarsità delle fonti disponibili, per comprendere un aspetto in pieno sviluppo nell'architettura dell'epoca: in età gotica l'architetto instaura un rapporto privilegiato con il potere. Questa affermazione è valida, ovviamente, per qualsiasi epoca, e nell'epoca che stiamo esaminando si concretizza nell'indagine sulle forme che il potere assume, sul riconoscimento della dignità professionale, sui rapporti di dipendenza instaurati tra maestri e committenti.

Un esempio significativo è quello di un maestro esperto nella costruzione di macchine da guerra, descritto da Salimbene de Adam nella sua *Cronica*[15]. Nella fase culminante degli scontri, papa Innocenzo IV aveva bandito la crociata contro Ezzelino, denunciato come un figlio del demonio, nominando l'arcivescovo di Ravenna Filippo legato pontificio per la guida delle operazioni militari. Durante l'assedio di Padova nel giugno del 1256 l'arcivescovo seppe che nelle sue fila era presente un costruttore di macchine belliche di grande abilità, che un tempo aveva militato nell'esercito di Ezzelino come *magister ingenierius*. Il personaggio però, di cui non è tramandato il nome, aveva cambiato vita, si era convertito ed era entrato nell'ordine dei Minori. Il legato non ebbe scrupoli ad esercitare la sua autorità ecclesiastica e ridusse temporaneamente il maestro allo stato laicale, per consentirgli di contribuire ad una guerra santa. Il frate così svestì l'abito di san Francesco, indossò una veste bianca e si mise al lavoro, costruendo un formidabile 'gatto' (*cattus*), una macchina d'assedio che racchiudeva al suo interno gli armati e gettava fuoco contro i nemici. Grazie a questo espediente le mura di Parma furono abbattute e la città occupata dalle forze dei crociati. È interessante osservare il rito della veste, che nel medioevo assumeva un forte significato simbolico, e il rapporto di dipendenza che l'anonimo maestro aveva instaurato prima con il tiranno Ezzelino e poi con il legato pontificio.

Tra le figure d'ingegneri militari più importanti al servizio dei Ezzelino si distingue il maestro Mesa di Treviso, protagonista del nostro racconto. Sebbene oggi sembri del tutto dimenticato dalla storiografia architettonica, il maestro Mesa era molto noto ai suoi tempi. La fonte più importante che fornisce informazioni su di lui è la *Cronica* di Rolandino da Padova, un colto notaio attivo nella vita politica cittadina, che descrive gli eventi del suo tempo con gli occhi del testimone diretto dei fatti narrati. Il testo di Rolandino è un documento storico affidabile per la correttezza delle informazioni e per la sua capacità di attingere alle fonti archivistiche disponibili, dovuta alla professione notarile[16]. Seguiamo dunque il suo racconto dettagliato.

Dopo la morte di Federico II nel 1250 lo schieramento ghibellino in Italia settentrionale aveva mantenuto la sua forza e si era riorganizzato. Per ancora un decennio Ezzelino conservò saldo l'apparato di potere, rafforzando la sua capacità militare. Alla fine, però il tiranno rimase isolato nel gioco politico e venne eliminato per un regolamento di conti all'interno dello stesso schieramento ghibellino. Mentre tentava con una spedizione decisiva di puntare verso Milano, venne sconfitto da un esercito guidato da Oberto Pelavicino, alleato di re Manfredi e delle forze imperiali. Con la cattura e la morte di Ezzelino alla battaglia di Cassano d'Adda, nell'ottobre del 1259, lo scenario politico italiano cambiò improvvisamente.

[15] Salimbene de Adam, *Cronica*, nuova ediz. critica a cura di Giuseppe Scalia (Laterza, 1966), vol. I, 572; sulla storiografia di Salimbene è recente il volume: *Salimbene de Adam. Filologia, arte, storia*, a cura di Marco Gentile, Paolo Rinoldi (Viella, 2024). La costruzione della macchina da guerra durante l'assedio di Parma è descritta anche da Rolandino da Padova, ma senza riferimenti al frate ingegnere: Rolandino, *Vita e morte di Ezzelino da Romano (Cronaca)*, a cura di Flavio Fiorese (Fondazione Lorenzo Valla, 2004), VIII, 13, 392.

[16] Sulla cronaca di Rolandino e l'immagine di Ezzelino: Gina Fasoli, "Un cronista e un tiranno: Rolandino da Padova e Ezzelino da Romano", *Atti della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Rendiconti*, vol. 72 (1983/84), 25-48, e Girolamo Arnaldi, "Il mito di Ezzelino da Rolandino al Mussato", *Cronache e cronisti dell'Italia comunale*, a cura di Girolamo Arnaldi, Lidia Capo (CISAM, 2016), 371-82.

Le sorti della famiglia da Romano vennero raccolte dal fratello minore Alberico, che aveva assunto la signoria di Treviso e, dopo una fase di avvicinamento al partito papale, si era nuovamente schierato dal 1257 a fianco di Ezzelino[17]. Puntuale era arrivata, anche per lui, la condanna di scomunica da parte della Santa Sede. Il governo dispotico e le pubbliche violenze di Alberico lo rendevano un odiato tiranno. La situazione era ormai radicalmente mutata, le forze comunali della Marca si erano riorganizzate e la città di Treviso non era più sicura. Alberico allora decise di raccogliere tutte le sue milizie, con un contingente di cavalieri tedeschi ancora fedeli, e di ritirarsi nel castello di San Zenone, considerato una fortezza inespugnabile.

La fortificazione sorgeva nel territorio trevigiano sul limite del Pedemonte, nel cuore dei domini della famiglia signorile, vicino al castello eponimo di Romano. Rolandino ci informa che il castello di San Zenone era stato ricostruito dallo stesso Ezzelino nel decennio precedente, con un grande dispendio di mezzi, con la finalità precisa di realizzare un rifugio sicuro per sé e per la sua famiglia in caso di pericolo. La costruzione venne affidata all'*enzignerus et magister* Mesa di Treviso, che aveva lavorato con grande capacità, sfruttando le prestazioni d'opera imposte alle città della Marca e alle popolazioni circonvicine. La qualifica che Rolandino attribuisce alla figura professionale di Mesa corrisponde alla terminologia dell'epoca: alla designazione generica di *magister* è associata la specificazione di *enzignerus*, che indica un esperto di tecnologie applicate in campo bellico.

Il castello viene descritto come un'opera straordinaria. Era formato da una cinta esterna, che racchiudeva rifugi sotterranei e un palazzo residenziale, mentre al centro si ergeva una grande torre autonoma, forte come la Torre di Babele:

> Erat enim castrum Sancti Zenonis in monte quodam illic in partibus Pedemontis, in confino Tarvisii ipsiusque districtu, multum artificiose constructum, fondatum muris fortibus et munitum, domos subterraneas habens, tutum et pulcrum palacium, turrim quoque arduam et fortissimam et inexpugnabilem quasi, ut eam posses credere turrim quodammodo Babilonis[18].

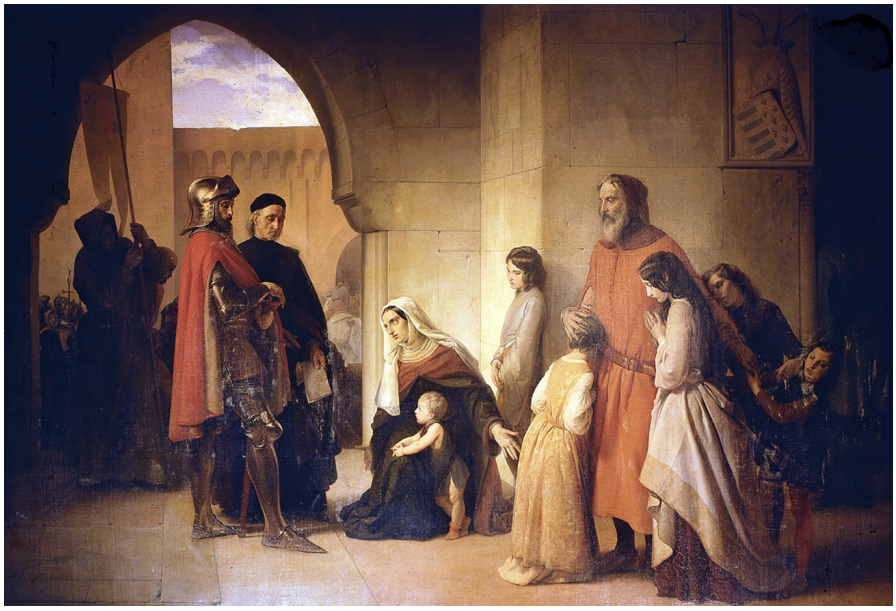
Il richiamo di Rolandino alla Torre di Babele è naturalmente simbolico, ed evoca l'emblema biblico del peccato di superbia del tiranno costruttore.

Nell'estate del 1260 quindi Alberico si riteneva al sicuro tra le mura del castello, e i primi scontri campali si erano risolti a suo favore. Una potente coalizione però si era formata con a capo il rinato comune di Treviso, rafforzata dalle truppe del marchese d'Este, da contingenti inviati dai veneziani e da altre città della Marca. Il 16 marzo le autorità comunali decretarono la condanna a morte di Alberico, insieme alla sua famiglia, e l'esercito della coalizione aveva cinto d'assedio la collina del castello.

Di fronte alla massa dei nemici, la situazione era divenuta molto difficile ed è a questo punto che nel racconto di Rolandino rientra in scena il maestro Mesa. Nella speranza di salvarsi, il maestro si era segretamente accordato con alcuni cavalieri tedeschi per tradire il suo signore e il 23 agosto, durante un assalto alle mura, fingendo di difendersi aveva consegnato ai nemici la fortificazione esterna, provocando il cedimento della struttura. Alberico e la sua famiglia, con gli ultimi fedeli,

[17] Per la politica ambigua di Alberico e il suo governo dispotico a Treviso cfr. la voce a lui dedicata di Dario Canzian, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88 (2017).

[18] Rolandino, *Vita e morte di Ezzelino da Romano (Cronaca)*, a cura di Flavio Fiorese (Fondazione Lorenzo Valla, 2004), XII, 13, 556-557: «Il castello di San Zenone si trovava su un monte dalle parti del Pedemonte, ai confini di Treviso e nel suo distretto, costruito con molta perizia, dotato di robuste mura e fortificato, con dimore sotterranee, un sicuro e bel palazzo, e una torre alta e fortissima e quasi inespugnabile, tale che la si sarebbe potuta quasi credere la torre di Babilonia». La capacità difensiva del castello era potenziata dalle macchine belliche collocate all'interno: «In faciendis ibidem prederiis, collocandis ballistis» (petriere per il lancio parabolico e balestre per il tiro teso).



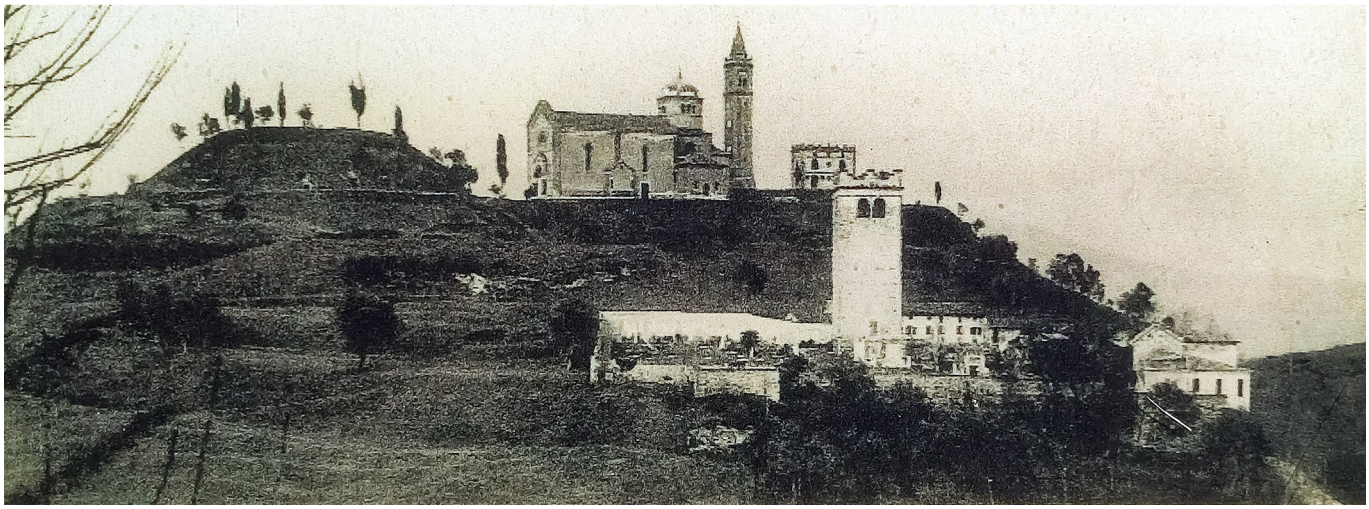
1.1
Francesco Hayez, *Alberico da Romano, fratello di Ezzelino, si dà prigioniero con la sua famiglia al Marchese d'Este*, 1845. Milano, collezione privata.

si erano quindi asserragliati nella torre centrale, che rappresentava l'estremo ridotto difensivo. La resistenza però era ormai insostenibile e, dopo tre giorni, il signore si era arreso sperando di risparmiare almeno la famiglia. Era una speranza vana: Alberico e tutti i suoi figli maschi vennero uccisi ai piedi della torre a colpi di spada, mentre la moglie e le giovani figlie furono bruciate vive sul rogo come streghe. Si consumava così, con una scena atroce degna di un *gothic novel*, l'eccidio della famiglia da Romano, mentre il maestro Mesa ebbe salva la vita.

Il tragico epilogo del castello di San Zenone, e tutta la vicenda del feroce tiranno Ezzelino, ebbero in seguito grande risonanza nei romanzi storici e nella letteratura popolare. Nella stagione romantica, con la riscoperta del fascino per il medioevo, la fosca fine del tiranno di Treviso trovò spazio nel teatro e nella pittura: alla Fenice di Venezia nel 1846 andò in scena la tragedia lirica *Alberigo da Romano*, composta da Francesco Malipiero, mentre la resa di Alberico venne descritta da Hayez in
1.1 un dipinto storico. Il vivo racconto di Rolandino restava alla base di tutte queste evocazioni. A questo punto del nostro percorso, cerchiamo di passare 'dal documento al monumento' e d'indagare cosa possiamo conoscere oggi dell'architettura del castello di San Zenone.

Il castello di San Zenone alla luce degli scavi

La storia del maestro Mesa non rimane relegata al racconto di Rolandino, che potrebbe suscitare qualche sospetto di esagerazione narrativa, ma trova riscontro anche in altre fonti. Un documento



1.2
San Zenone degli Ezzelini. Castello di San Zenone, 1928. Collezione privata.

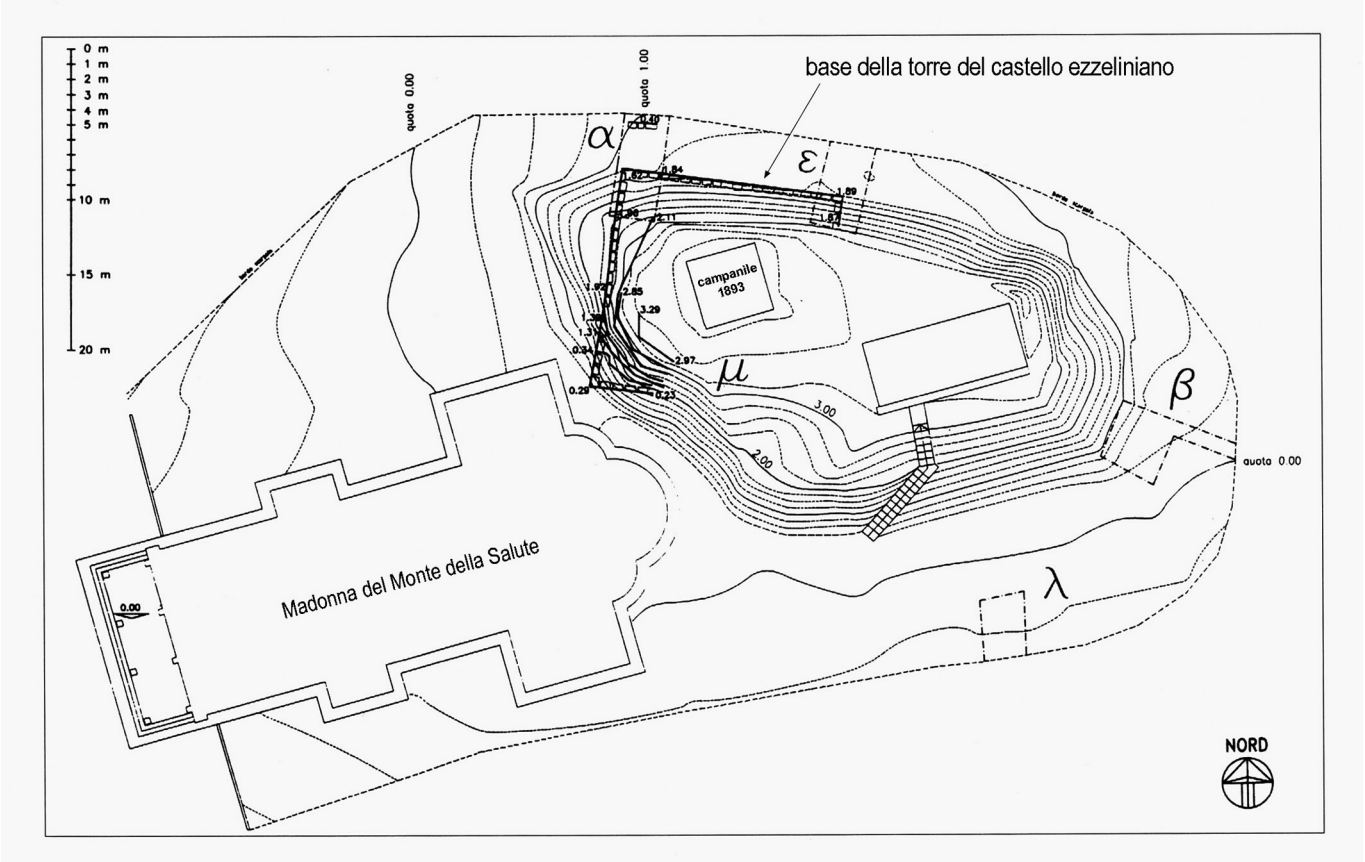
1.3
San Zenone degli Ezzelini. Madonna del Monte della Salute, torre campanaria. Foto di Alessandra Panicc).

prezioso, per il suo carattere amministrativo, è rappresentato da una rubrica degli Statuti di Treviso redatta nel 1261, un anno dopo la caduta del castello:

> Et quod Meza encegnarius, et cognati eius, et illi qui steterunt in turre S. Zenonis cum Albrico de Romano, et alii servi eius, qui steterunt in castro usque dum castrum fuit datum Tarvisinis, non debeant habitare, nec venire, nec stare in districtu Tarvisii; et quod nulla persona debeat habitare in castro S. Zenonis, nec in burgo, sed potius debeat destrui, et non debeat habitari, nec hedificari sine verbo consilii maioris civitatis Tarvisii[19].

Le autorità comunali decretano il bando del maestro Mesa, insieme alla sua famiglia, dalla città di Treviso e impongono che il castello di San Zenone venga abbandonato, nella prospettiva di essere definitivamente demolito. Evidentemente il maestro restava una persona non gradita per il comune perché troppo compromesso con il potere ezzeliniano, nonostante il suo tradimento. È interessante osservare che la sua qualifica professionale di 'encegnarius' resti, in una forma latina diversa, la stessa attribuita nel testo di Rolandino. A questo punto si perdono le tracce nei documenti del maestro Mesa, e non sappiamo se abbia proseguito altrove la sua attività professionale. Insieme a lui, viene condannato all'oblio anche il castello di San Zenone, divenuto il luogo simbolico della odiata tirannia nel territorio trevigiano.
In realtà la documentazione successiva dimostra che l'ordine statutario di demolizione non venne del tutto eseguito, e nel secolo successivo il castello ricompare partire dal 1327 come fortificazione utilizzata dal comune di Treviso e successivamente dagli Scaligeri[20]. La struttura era stata quindi ricostruita come punto di forza strategico per la difesa del Pedemonte, per essere poi definitivamente abbandonata e smantellata in età moderna, quando appariva ormai obsoleta, con l'avvento delle nuove tecniche militari.
L'interesse verso il castello scomparso è rinato però in anni recenti. Il luogo in cui sorgeva è stato individuato nella collina dominante del comune che, nel nome attuale, ha conservato la memoria del castello: San Zenone degli Ezzelini, a 42 chilometri da Treviso. Il rilievo, isolato sulla pianura circostante, sale a 219 m slm. e alla sommità presenta una conformazione piatta, che denuncia un modellamento artificiale: si tratta del vasto ripiano su cui venne realizzata la fortificazione. Le foto d'epoca consentono di leggere meglio il paesaggio, grazie all'assenza della vegetazione spontanea che si è sviluppata di recente. La collina mostra ancora con chiarezza il ripiano livellato e una ripida scarpata su tutti i lati, che rafforzava le caratteristiche difensive del sito. 1.2

[19] Giambatista Verci, *Codice diplomatico eceliniano,* in *Giambatista Verci, Storia degli Ecelini* (Stamperia Remondini, 1779), vol. III, 441-42, doc. 256.
[20] Verci, *Codice diplomatico eceliniano*, vol. IX, 113-114, doc. 1025.



1.4
San Zenone degli Ezzelini. Castello di San Zenone, Planimetria dello scavo archeologico. Da Riccardo Ercolino, Anna Nicoletta Rigoni, Andrea Saccocci, Ivana Venturini, "San Zenone degli Ezzelini (Treviso). Colle Castellaro: indagini archeologiche nell'area del 'castrum' medievale", *Quaderni di Archeologia del Veneto*, 10 (1994), 57.

Al posto del castello oggi troviamo l'imponente santuario della Madonna del Monte della Salute, terminato nel 1893, che ha cancellato con le sue profonde fondazioni le tracce delle strutture più antiche. La torre campanaria della chiesa moderna venne fondata nel punto più alto del rilievo, e una scritta commemorativa ricorda l'antica presenza del castello: «Sui mesti avanzi del castello ezzeliniano questa torre posa MDCCCXCIII». Nell'estate del 1993 nell'area venne realizzato uno scavo archeologico diretto dall'Università di Padova, che ha indagato alcuni settori ancora liberi dalle costruzioni moderne[21]. Il ritrovamento più importante si distingue nel punto più alto della collina, in un settore che mostrava, anche prima degli scavi, una probabile presenza di strutture sepolte. 1.3

Le indagini archeologiche hanno identificato quella che sembra essere la base della torre principale del castello di Ezzelino. La torre presentava un impianto quadrangolare, che è stato riportato alla luce per tutta la lunghezza del lato nord e per alcuni tratti dei lati limitrofi. La tecnica costruttiva era di notevole qualità, composta da grandi blocchi di arenaria ben squadrati, legati da giunti sottili di malta, che formavano i paramenti verticali di una struttura muraria che possiamo definire a 'semisacco'. La costruzione era avvenuta per corsi orizzontali, con gettate successive di materiale incoerente all'interno del nucleo, formato da pietre irregolari di misure disomogenee, affogate in abbondante malta. Ogni gettata corrispondeva all'altezza di ciascun corso del paramento portante di pietre squadrate. Questo tipo di tecnica costruttiva a strati sovrapposti era diffuso nella costruzione delle opere fortificate dell'area veneta nel corso del Duecento e conferma che le strutture ritrovate dovrebbero corrispondere alla torre maestra del castello di Ezzelino[22]. 1.4 1.5

L'aspetto più significativo però si riconosce nella lunghezza del basamento, che nel lato superstite raggiunge 15,7 m. La torre, quindi, presentava una dimensione eccezionale rispetto alle fortificazioni dell'epoca che, se proiettata in altezza, poteva raggiungere un livello veramente imponente, tanto da giustificare l'immagine della Torre di Babele ricordata dalla cronaca di Rolandino. Per

[21] Lo scavo è stato coordinato dal prof. Guido Rosada dell'Università degli Studi di Padova, e pubblicato da Riccardo Ercolino, Ivana Venturini, Anna Nicoletta Rigoni, Andrea Saccocci, "S. Zenonne degli Ezzelini. Colle Castellaro: indagini archeologiche nell'area del castrum medievale", *Quaderni di archeologia del Veneto*, X (1994), 56-64.

[22] Ercolino, Venturini, Rigoni, Saccocci, "S. Zenonne degli Ezzelini. Colle Castellaro: indagini archeologiche nell'area del *castrum* medievale", 58; cfr. anche Gianni Perbellini, *Le opere militari di difesa dei territori veneti nel Medioevo: glossario ragionato* (Antiga, 2014), 83-86, e Carlo Tosco, *L'architettura italiana nel Duecento* (Il Mulino, 2021), 104-116.

1.5
San Zenone degli Ezzelini. Castello di San Zenone, Resti archeologici della torre sommitale allo stato odierno. Foto di Alessandra Panicco.

richiamare un confronto, possiamo ricordare la torre rettangolare del mastio di Monselice[23], l'esempio più rappresentativo oggi conservato in alzato dell'architettura militare promossa nell'età di Federico II in Alta Italia: nel lato maggiore la torre misura 9 m.

I risultati degli scavi archeologici, nonostante il loro carattere limitato e la presenza dell'ingombro delle costruzioni moderne, hanno consentito di comprendere alcuni caratteri del castello di San Zenone e di destituire da ogni fondamento la tradizione, ancora viva nella memoria locale, che identi-
1.6 ficava con un resto del castello medievale la cosiddetta Torre degli Ezzelini, che sorge a tutta altezza sul versante meridionale del colle. In realtà il manufatto può essere identificato con il campanile della limitrofa pieve di Santa Maria, un edificio di fondazione medievale, dotato di una cripta, che presenta complesse stratificazioni e meriterebbe di essere indagato con future indagini sul campo. La torre venne edificata tra XVI e XVII secolo, utilizzando però alla base dei grandi blocchi squadrati che potrebbero derivare da elementi di spoglio del vicino castello. Oggi è stata recuperata con un intervento di restauro e rifunzionalizzata come spazio espositivo del comune.

I ritrovamenti nel castello di San Zenone possono essere posti in rapporto con i resti di strutture fortificate del Duecento presenti nell'area veneta e friulana, tra Treviso e Pordenone, nei luoghi dove si era radicato il potere di Ezzelino e della famiglia da Romano. Le nostre conoscenze negli ultimi anni sono notevolmente aumentate, grazie all'apporto di nuovi scavi archeologici. Un intervento importante si è svolto sul Colle Bastia, nel comune di Romano degli Ezzelini, dove sorgeva
1.7 il castello originario da cui prendeva il nome la famiglia signorile. Le indagini, svolte in modo più approfondito rispetto a quelle di San Zenone, supportate da prospezioni geofisiche, hanno consentito di identificare il sito della fortificazione e il ridotto difensivo dove sorgeva la torre principale di forma quadrata[24]. Anche altre ricerche si segnalano nel vicino Friuli, con il ritrovamento dei castelli di Montereale Valcellina[25] e di Caneva[26], in provincia di Pordenone. In tutti questi casi, e in

[23] Alexandra Chavarría Arnau, "Architetture a Monselice tra XI e XIII secolo", *Monselice. Archelogia e architetture tra Longobardi e Carraresi*, a cura di Eadem, Gian Pietro Brogiolo (All'Insegna del Giglio, 2017), 201-203, e Giuliano Romalli, "Dal Regnum Siciliae alla terra Imperii: Federico II e la rifondazione del castrum di Monselice", *Arte medievale*, IV ser., VI (2016), 125-138.

[24] *Il Castello da Romano sul Colle Bastia*, a cura di Guido Rosada (Canova, 2000).

[25] David Andrews et al., "Ricerche archeologiche nel castello di Montereale Valcellina (Pordenone). Campagne di scavo del 1983-1986", *Archeologia medievale*, XIV (1987), 89-156.

[26] Anna Nicoletta Rigoni, Ivana Venturini, "Caneva. Castello. Scavi 1997", *Aquileia Nostra*, LXXIX (1997), 467-70 (con bibliografia degli scavi precedenti).

1.6
San Zenone degli Ezzelini, la cosiddetta Torre degli Ezzelini. Foto di Alessandra Panicco.

altri esempi che qui non possiamo approfondire, si riscontra una struttura planimetrica ricorrente, formata da una cinta esterna e da un ridotto difensivo sopraelevato, un dongione, chiuso da strutture murarie e dominato da una torre preminente di forma quadrangolare[27]. È lo stesso schema architettonico che doveva caratterizzare il castello di San Zenone: il progetto del maestro Mesa condivideva quindi un modello diffuso nel territorio, ma ad una scala più vasta e dotato di una torre di dimensioni eccezionali.

A questo punto possiamo tracciare un quadro conclusivo. La nostra indagine ha consentito di far luce su una classe emergente di ingegneri militari, attiva in Italia settentrionale nel quadro delle guerre tra l'imperatore Federico II, i suoi alleati ghibellini e le città che difendevano la loro autonomia. I ritrovamenti archeologici hanno confermato le notizie fornite dalle fonti scritte e l'importanza del castello dove si era consumata la tragica fine della famiglia da Romano. La figura del maestro Mesa, al centro del nostro racconto, si presenta in tutta la sua complessità storica. La sua vicenda aiuta a comprendere l'importanza e il riconoscimento sociale che i poteri signorili attribuivano ai professionisti della guerra. È un abile costruttore, un *enzignerus* esperto di tecnologie militari, che allestisce il potenziamento di una struttura fortificata preesistente, ormai obsoleta, e la rende adeguata alle esigenze difensive più aggiornate. In termini moderni, agisce come un architetto-ingegnere che progetta la struttura, dispone le opere e dirige di persona il cantiere. Il risultato del suo lavoro appariva stupefacente agli occhi dei contemporanei. La presa del castello non è dovuta all'assalto dei nemici, ma al tradimento dello stesso costruttore: è probabile che la sua conoscenza diretta dei dispositivi difensivi abbia giocato un ruolo determinante nella consegna della fortificazione.

[27] Per la corretta interpretazione del 'dongione', da intendersi non come una sola torre ma come un ridotto difensivo interno al castello: Aldo A. Settia, *Castelli medievali* (Il Mulino, 2017), 81-90.

1.7
Romano degli Ezzelini. Castello, planimetria dello scavo archeologico. Da *Il castello da Romano sul Colle Bastia: intra Rialto e le fontane di Brenta e di Piava*, a cura di Guido Rosada (Canova 2000), 87.

Il legame instaurato tra il maestro e il suo signore è un aspetto di grande interesse per la nostra ricerca, basata sul tema delle 'collaborazioni'. Mesa non è soltanto un tecnico specializzato, ma appartiene alla cerchia più ristretta della corte signorile. La collaborazione inizia con Ezzelino, quando il tiranno è al culmine della sua potenza e dispone di tutti i mezzi necessari per realizzare l'impresa progettata. Grazie alla sua autorità signorile può imporre alle città i contributi finanziari e alle popolazioni rurali le *corvées* di mano d'opera coatta. Il legame iniziale si trasferisce, dopo la morte di Ezzelino, al suo erede familiare e politico Alberico, che a sua volta dispone del maestro come di un fedele vassallo. È significativo che Mesa venga obbligato a seguire Alberico nel castello di San Zenone, per garantire il suo apporto alle opere di difesa. Il tradimento è l'esito di una sua scelta, che spezza la dipendenza personale dal signore committente. Avrà salva la vita, ma l'infamia del tradimento, la 'fellonia' in termini feudali, verrà giudicata severamente anche dal comune di Treviso, con un decreto di esilio dalla città natale.

DOI: 10.6093/2532-2699/12485

Giorgio Vasari's Collaborations

Keywords
Giorgio Vasari, Building Sites, Collaborations, History of 16th Century Architecture, Rome, Florence and Naples

Abstract
Giorgio Vasari was a versatile artist active as historiographer, painter and architect. Given his multifaceted activity, the network of contacts he weaved was considerably wider than the usual collaborative relationships held by similar figures in the same age. In the building sites in which he worked as architect, Vasari usually also played the role of coordinator, making the work of his collaborators converge towards the project he had outlined. This paper aims to shed light on a previously unseen aspect of Vasari's professional activity. The essay also argues that, in some sites, Vasari also worked as a construction manager, collecting large sums of money to be shared with his team of collaborators, also providing materials, as well as labourers, and coordinating the helpers active in architecture, painting and sculpture. Based on the examination of the sites in which Vasari worked, the study uncovers the contribution of Vasari as construction site manager, as opposed to mere organizer of construction sites under the control of other managers. Furthermore, the essay provides insights on how he chose his contributors depending on the specific circumstances and the challenges of each construction site.

Biography
Francesca Funis is an architect, PhD and researcher (RTDB) in History of Architecture at University of Perugia. For three semesters Professor of History of Renaissance Architecture at Kent State University, for nine years Adjunct Professor at the University of Florence (DIDA-Department of Architecture), with assignments from MIBACT (Direzione Generale, Soprintendenza ai Beni architettonici Firenze and Polo Museale Fiorentino), an American fellowship (The Medici Archive Project) and research grants (University of Udine and University of Florence), she has focused her studies on architecture of the second half of the 16th century, on Medici patronage, on building techniques and on urban development of Livorno. She has dedicated many publications to these themes, two exhibitions at the Uffizi Gallery ("Vasari, gli Uffizi e il duca" and "I cieli in una stanza") and three monographs: "La costruzione degli Uffizi, nascita di una Galleria", "The Vasari Corridor. A road above the city" and "La villa dell'Ambrogiana dai Frescobaldi ai Medici".

Francesca Funis
Università degli Studi di Perugia

Le collaborazioni di Giorgio Vasari

Introduzione

Giorgio Vasari (1511-1574) è un ingegno versatile e poliedrico: storiografo, pittore e architetto si misura anche con ruoli politici e diplomatici che, apparentemente, esulano dal mero esercizio artistico. Per Pio V Ghisleri (1504-1572), Vasari svolse un ruolo che non era limitato alle prestazioni artistiche, ma aveva indubbi obiettivi politici e diplomatici[1]. Esigenze diverse, che soddisfano l'attività sia dell'artista, che dello storiografo, che dell'uomo di corte, giustificano anche le peregrinazioni vasariane tra centro e Nord Italia nella primavera del 1566, quando Vasari compie un viaggio di studio assieme a due abati cassinesi, Jacopo Dei e Placido da Poppi, finalizzato alla pubblicazione della seconda edizione delle Vite e al rinnovamento architettonico delle chiese di San Pietro a Perugia e delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo[2].

Ne consegue che, nel caso di Vasari, la vasta e sfaccettata rete di contatti stretti dall'artista amplia notevolmente i consueti rapporti di collaborazione che usualmente intrattengono gli architetti suoi contemporanei. Egli si giova di relazioni più o meno amicali, legate alle corti secolari e religiose di cui partecipa, oppure all'ampia organizzazione ecclesiastica di conventi e monasteri con i quali intrattiene rapporti di familiarità. È forse dalla collaborazione con artisti, dotti prelati e persone che provengono da ambiti diversi della sua multiforme attività professionale di storiografo, pittore e architetto che Vasari trae la linfa vitale per trovare soluzioni architettoniche inedite e procedure che gli consentono una notevole semplificazione del cantiere[3]? È forse anche il materiale che studia e raccoglie per la pubblicazione delle *Vite* che gli suggerisce tali soluzioni? E, inoltre, l'infaticabile aretino è anche impresario costruttore oltre che architetto? Di quali maestranze si serve a seconda dei diversi cantieri? Quali collaborazioni intrattiene?

Le collaborazioni di Vasari

È indubbio che proprio grazie ai suoi studi Vasari tesse una fitta rete di contatti, che gli consente di approdare alla pubblicazione delle *Vite*. L'ampio dibattito storiografico relativo alla stesura dell'opera ha messo in luce come le fasi di elaborazione, organizzazione e revisione furono accompagnate da un costante processo di aggiornamento reso possibile anche dall'aiuto di amici e collaboratori, iter che ha caratterizzato anche la pubblicazione dell'edizione Torrentiniana. Si distinguono figure rilevanti come Vincenzio Borghini, monaco benedettino e spedalingo degli In-

Questo scritto è dedicato a Claudia Conforti con la quale ho condiviso vent'anni di peripezie vasariane.

[1] Claudia Conforti, "Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?", in *L'immagine del rigore: committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di Luisa Giordano e Gianpaolo Angelini (Collegio Ghislieri, 2012), 79-99.

[2] Francesca Funis, "Un progetto di Giorgio Vasari per l'Abbazia di San Pietro a Perugia", *Critica d'Arte*, n. 19/20 (2023/2024), 111-19.

[3] Ogni cantiere storico ha una sua peculiarità che può dipendere dal sito, dalla disponibilità dei materiali, dalla logistica del trasporto, dal progetto, dalle capacità tecniche e artistiche dell'architetto, dalla committenza e dalle leggi vigenti, solo per citare alcune tra le principali variabili che contraddistinguono ciascuna fabbrica. Benché per modalità di appalto, o per tecniche costruttive, o per altri singoli aspetti, un cantiere possa avere stringenti analogie con altre *fabbriche* vicine nel tempo e nello spazio esso rimane comunque un *unicum*. Non per niente gli studi sul cantiere del Cinquecento, come in generale del cantiere storico, procedono prevalentemente affrontando caso per caso. Per il cantiere nel Cinquecento, si rimanda a: Claudia Conforti, "Architetti, committenti e cantieri", in *Storia dell'architettura italiana*, vol. IV, *Il secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard J. Tuttle (Electa, 2001), 9-22; *I grandi cantieri del rinnovamento urbano. Esperienze italiane ed europee a confronto (secoli XIV – XVI)*, a cura di Patrick Boucheron e Marco Folin (École Française de Rome, 2011), 219-36; *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di Maria Felicia Nicoletti e Paola Carla Verde (Officina Libraria, 2019); *I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione. I Roma*, a cura di Silvia Ginzburg et al. (Officina Libraria, 2024). Anche la prassi vasariana nell'organizzazione dei diversi cantieri cambia adattandosi alle loro diverse peculiarità, come nel presente scritto si dirà.

nocenti, probabilmente coinvolto fin dalle prime fasi del progetto, che dette un contributo regolare e significativo anche alla seconda edizione; Paolo Giovio (1483-1552), vescovo di Nocera, storico comasco filomediceo, corrispondente di Vasari e suo saggio consigliere per la stesura delle *Vite*; Cosimo Bartoli, amico e collaboratore sin dall'edizione Torrentiniana, che svolse un'attività come informatore, soprattutto contestualmente all'arte veneta[4].

A questo proposito sono forse proprio gli studi che Vasari compie come storiografo che gli consentono di ampliare l'orizzonte delle conoscenze, applicando esempi esaminati per la pubblicazione delle *Vite* alla pratica del cantiere del Cinquecento. Gli studi condotti dall'aretino sull'attività professionale degli architetti che lo hanno preceduto devono avergli consentito di comprendere come il progetto e la prassi edificatoria sono opere collettive, determinate da una sinergia fra diverse maestranze abilmente disposte dal direttore che coordina l'impresa. Nel descrivere la costruzione della Cupola di Santa Maria del Fiore, Giorgio Vasari mette in evidenza la grande capacità di Filippo Brunelleschi (1377-1446) nel controllare con diligenza i mattoni prodotti, le pietre e i ferramenti, tenendo costantemente i contatti con i fornaciai, gli scalpellini e i fabbri[5].

Sebbene nel Cinquecento, all'interno del dibattito sulla superiorità tra le arti, l'architettura non goda dello stesso credito di pittura e scultura[6], tuttavia Vasari la valuta come «la più universale e più necessaria et utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due»[7]. Proprio in merito a questo aspetto, nelle *Vite*, Vasari attribuisce a Michelangelo (1475-1564) il primato sugli altri artisti: infatti oltre alla sua capacità di padroneggiare straordinariamente e contemporaneamente pittura e scultura Buonarroti ha ricevuto dalla «natura» un dono superiore, «la scienza dell'architettura». In virtù di questa sua capacità, Michelangelo raggiunge, agli occhi di Vasari, una superiorità incondizionata. È interessante osservare che proprio in questo passo delle *Vite*, Vasari sottolinea come Michelangelo riesca a primeggiare lavorando «da sé solo … senza avere bisogno d'altrui». Il sommo artista, cioè, senza bisogno di alcun aiuto né di altra collaborazione riesce a disporre le figure in uno spazio conveniente, «di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architettore, anzi della architettura vero maestro»[8].

Vasari, invece, pur ponendosi nella scia del maestro, a differenza di Michelangelo, non lavora mai da solo, anzi è sempre circondato da una valida e numerosa schiera di collaboratori. Queste considerazioni che trapelano dalla lettura delle *Vite* mi portano a porre alcuni interrogativi su un aspetto non secondario dell'azione architettonica e delle collaborazioni di Vasari, che è compendiato nella seguente domanda: l'instancabile Giorgino fu anche impresario costruttore, sulla scorta di un Antonio da Sangallo il Giovane, per esempio? Oppure si faceva carico di cantieri intrapresi da imprenditori terzi? E qualora le due ipotesi non si escludessero vicendevolmente, quali circostanze videro Vasari agire come impresario e quali invece come geniale organizzatore di cantieri altrui?

Anticipo fin da ora che laddove Vasari può giovarsi di relazioni legate alle corti laiche o religiose con le quali collabora, oppure alla vasta e intricata rete ecclesiastica di conventi e monasteri con cui ha fitti rapporti di lavoro ed estrema familiarità, Vasari tende ad agire come impresario: un caso per tutti il cantiere di Monteoliveto a Napoli (oggi Sant'Anna dei Lombardi), dove la preminente azione

[4] Per le vicende editoriali e tipografiche dell'edizione torrentiniana, si veda: Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni* (Olschki, 2005), 58-79; per quelle della Giuntina, Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane*, 105-17. Si veda anche: Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite* (Officina Libraria, 2016). L'aiuto (e gli aiuti) di cui si avvalse Vasari nella stesura dell'opera hanno dato luogo a un acceso dibattito sull'integrità dell'autografia vasariana delle *Vite*. A questo proposito, si vedano: Marco Ruffini, *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death* (Fordham University Press, 2011), 72-103; Marco Ruffini, "Vasari e la scrittura delle 'Vite'", in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato (Aracne, 2014), 63-70.

[5] «Et egli stesso andava alle fornaci dove si spianavano i mattoni, e voleva vedere la terra et impastarla, e cotti che erano gli voleva scerre di sua mano con somma diligenza; e nelle pietre agli scarpellini guardava se vi era peli dentro, se eran dure, e dava loro i modelli delle ugnature e commettiture di legname e di cera, così fatti di rape; e similmente faceva de' ferramenti ai fabbri. E trovò il modo de' gangheri col capo e degli arpioni, e facilitò molto l'architettura, la quale certamente per lui si ridusse a quella perfezzione che forse ella non fu mai appresso i Toscani». Il passo è tratto da Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi* (Sansoni, 1906), II, 360-61, e citato da Eliana Carrara, *Vasari e l'architettura. Una riflessione storiografica tra teoria e pratica di cantiere* (Edifir, 2022), 92.

[6] Alessandra Giannotti, "La disputa del paragone: arti 'sorelle' o 'cognate'?", in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di Claudia Conforti et al. (Giunti, 2011), 396-97.

[7] Nel proemio delle *Vite* Vasari scrive: «Comincerommi dunque dall'architettura come da la più universale e più necessaria et utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due, e brevemente dimostrerrò la diversità delle pietre, le maniere o modi dell'edificare con le loro proporzioni, et a che si conoschino le buone fabbriche e bene intese. Appresso ragionando della scultura, dirò come le statue si lavorino, la forma e la proporzione che si aspetta loro, e quali siano le buone sculture con tutti gli ammaestramenti più segreti e più necessarii. Ultimamente discorrendo della pittura, dirò del disegno, de' modi del colorire, del perfettamente condurre le cose, della qualità di esse pitture e di qualunche cosa che da questa dependa, de' musaici d'ogni sorte, del niello, degli smalti, de' lavori alla damaschina, e finalmente poi delle stampe delle pitture». Si veda: Vasari, *Le opere*, I, 104-5.

[8] «Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in uno sol parto et ad un tempo […] Ma nella nostra età ci ha prodotto la Bontà divina Michelagnolo Buonarroti, nel quale amendue queste arti sì perfette rilucono e sì simili et unite insieme appariscono, che i pittori delle sue pitture stupiscono e gli scultori le sculture fatte da lui ammirano e reveriscono sommamente. A costui, perché egli non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato sì fattamente la scienza dell'architettura, che, senza avere bisogno d'altrui, può e vale da sé solo et a queste et [a] quelle imagini da lui formate dare onorato luogo et ad esse conveniente; di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architettore, anzi della architettura vero maestro. E ben possiamo certo affermare che e' non errano punto coloro che lo chiamano divino, poiché divinamente ha egli in sé solo raccolte le tre più lodevoli arti e le più ingegnose che si truovino tra' mortali, e con esse, ad essempio d'uno Iddio, infinitamente ci può giovare». Il passo è tratto da Vasari, *Le opere*, I, 103-4, e citato da Carrara, *Vasari e l'architettura*, 125.

2.1
Napoli. Monastero di Monteoliveto (oggi Sant'Anna dei Lombardi), refettorio, 2009. Armando Mancini. Creative Commons, Wikimedia Commons.

pittorica è servita da una messa a punto architettonica, che modifica gli intradossi delle volte a
2.1 crociera del refettorio, così da smussarne gli spigoli delle vele.

Eccessivamente delicata e complessa è invece, per esempio, l'impresa degli Uffizi per le tredici magistrature, dove i vari provveditori della fabbrica messi in carica da ciascuna magistratura si rivelano inefficienti, ostacolandosi a vicenda, tanto da essere esautorati e sostituiti dall'ingegnere militare Bernardo Puccini (1521-1575)[9], nominato provveditore generale. Oltre alle difficoltà relazionali e agli antagonismi istituzionali, la fabbrica degli Uffizi si rivela particolarmente macchinosa perché nello stesso sedime si trovano a lavorare squadre che simultaneamente procedono a opere di demolizione e di costruzione.

Vediamo alcuni cantieri in cui Vasari ha un ruolo, molto probabilmente, di impresario oltreché di artista e consideriamo, caso per caso, le collaborazioni che intrattiene. Dal novembre 1544 Vasari è attivo nel già rammentato complesso di Monteoliveto a Napoli, prima per la tavola dell'altare

[9] Su Bernardo Puccini, si veda: Daniela Lamberini, *Il principe difeso, vita e opere di Bernardo Puccini* (Editrice La Giuntina, 1990).

maggiore della chiesa, poi nel rifacimento del refettorio dei monaci olivetani. L'incarico è pervenuto a Vasari per il tramite di don Miniato Pitti, che lo aveva in precedenza introdotto presso lo stesso ordine degli olivetani a San Michele in Bosco a Bologna, dove nel 1539-1540 aveva affrescato il refettorio del monastero, coordinando un piccolo gruppo di aiuti[10]. A Bologna, con 'prestezza' e affidabilità, oltre che con amore, fatica, studio e diligenza, virtù di cui egli stesso non manca di fregiarsi nelle *Vite*, Vasari aveva terminato i lavori in soli otto mesi, ovvero con sei mesi di anticipo rispetto ai tempi pattuiti dal contratto (2 febbraio 1539 - fine marzo 1540). Qui i validi collaboratori furono Giovan Battista Cungi (attivo dal 1538 al 1592), Cristoforo Gherardi detto il Doceno (1508-1556)[11] e Stefano Veltroni (attivo dal 1536 al 1565), una piccola equipe di artisti provenienti dall'aretino, di cui Vasari si era servito e si servirà poi costantemente[12].

A Napoli Vasari ha un incarico di ampio respiro, dovendosi occupare delle tre arti sorelle, figlie del disegno: architettura, pittura e scultura (in stucco). Vasari interviene sull'architettura gotica del refettorio, tagliando i costoloni in tufo per smussare la curvatura degli archi ogivali e delle volte a crociera. Soprintende sia alle pervasive decorazioni a fresco a grottesche sia alla modellazione dello stucco, che dissimula gli archi a sesto acuto con cornici geometriche, che riformulano alla moderna le volte goticizzanti «per levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sesti»[13].

Per un anno di lavoro, Vasari riscuote scudi 749: l'entità della somma rivela la presenza di una nutrita squadra di aiuti, il cui numero ci è tramandato da un episodio di 'cronaca nera'. Nel luglio 1545 una rissa nel cantiere vede contrapposte le guardie vicereali ai monaci olivetani, ai quali danno aiuto i collaboratori di Vasari: «circa quindici giovani che meco di stucchi e pitture lavoravano», narra Vasari nell'autobiografia[14].

È stato sottolineato quanto tale incarico contribuisca alla fama di un Vasari artista versatile e poliedrico[15]. Ritengo tuttavia che proprio questa opera particolarmente impegnativa ne consacri anche le doti di impresario, che gli varranno alcuni anni più tardi il prestigiosissimo incarico da parte del pontefice Giulio III Ciocchi Del Monte (1487-1555) di compendiare architettura, pittura e scultura nel progetto e nella costruzione della cappella funeraria di famiglia nella chiesa di San Pietro in Montorio a Roma. La cappella doveva accogliere il cenotafio del nonno del pontefice, Fabiano, e il sepolcro del cardinale Antonio Del Monte (1462-1533), zio di Giulio III. La comune provenienza geografica era stata all'origine dell'amicizia tra l'artista e il futuro pontefice che nel 1549, ancora cardinale, aveva esortato Vasari a raggiungerlo a Roma allorché sarebbe stato eletto al sacro soglio[16].

Giunto a Roma all'indomani dell'elezione papale di Giulio III (febbraio 1550), Vasari ottenne immediatamente l'incarico di riconfigurare la cappella semicircolare di transetto, alla destra dell'altare maggiore della chiesa francescana di San Pietro in Montorio. Se l'impresa è garantita dalla supervisione artistica di Michelangelo, al quale Vasari ricorre durante queste prime commissioni romane importanti, la progettazione e la costruzione della cappella sono direttamente e interamente confidate all'aretino[17]. L'opera consacrerà il successo di Vasari, dei suoi talenti architettonici e della sua capacità organizzativa: in definitiva di Vasari artista e impresario.

2.2-2.5

[10] Sull'attività di Vasari a Monteoliveto a Napoli si vedano: Pierluigi Leone de Castris, "Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto", *Bollettino d'arte* 66, n. 12 (1981), 59-88; Claudia Conforti, *Vasari architetto* (Electa, 1993), 101-4; per San Michele in Bosco a Bologna, Conforti, *Vasari architetto*, 101.

[11] Per la Vita di Cristoforo Gherardi dal Borgo San Sepolcro, si veda Vasari, *Le opere*, VI, 213-44.

[12] «Onde avendo l'anno 1539 a fare per i monaci di Monte Oliveto nel monasterio di San Michele in Bosco fuor di Bologna, in testa d'un refettorio grande, tre tavole a olio con tre storie lunghe braccia quattro l'una, et un fregio intorno a fresco alto braccia tre con venti storie dell'Apocalisse di figure piccole, e tutti i monasterii di quella Congregazione ritratti di naturale, con un partimento di grottesche, et intorno a ciascuna finestra braccia quattordici di festoni con frutte ritratte di naturale, scrisse sùbito a Cristofano che da San Iustino andasse a Bologna insieme con Battista Cungii borghese e suo compatriota, il quale aveva anch'egli servito il Vasari sette anni». Si veda: Vasari, *Le opere*, VI, 219. I termini 'prestezza', 'diligenza', 'fatica' compaiono ripetutamente nell'autobiografia vasariana, spesso abbinati tra di loro. Solo i tre sostantivi «studio, fatica e diligenza», così associati tra loro, compaiono ben due volte. Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, passim.

[13] Conforti, *Vasari architetto*, 102. «Il medesimo anno 1544, condotto a Napoli da don Giammateo d'Anversa, Generale de' monaci di Monte Oliveto, perch'io dipignessi il refettorio d'un loro monasterio fabricato dal re Alfonso Primo, quando giunsi fui per non accettare l'opera, essendo quel refettorio e quel monasterio fatto d'architettura antica e con le volte a quarti acuti, e basse e cieche di lumi, dubitando di non avere ad acquistarvi poco onore. Pure, astretto da don Miniato Pitti e da don Ipolito da Milano, miei amicissimi et allora visitatori di quell'Ordine, accettai finalmente l'impresa; là dove conoscendo non poter fare cosa buona, se non con gran copia d'ornamenti, gl'occhi abagliando di chi avea a vedere quell'opera con la varietà di molte figure, mi risolvei a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sesti. Nel che mi furon di grande aiuto le volte e mura fatte, come si usa in quella città, di pietre di tufo, che si tagliono come fa il legname, o meglio cioè come i mattoni non cotti interamente, perciò che io vi ebbi commodità, tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati et ottangoli, ringrossando con chiodi e rimettendo de' medesimi tufi. Ridotte adunque quelle volte a buona proporzione con quei stucchi, i quali furono i primi che a Napoli fussero lavorati modernamente». Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, 674.

[14] L'accordo pattuito per scudi 749 è ricordato in: Giorgio Vasari, *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita (Dalla Casa Vasari, 1927), 48.
«Per lo medesimo [Don Pedro da Toledo] si era dato ordine di far due gran logge, ma la cosa non ebbe effetto per questa cagione. Essendo stata alcuna differenza fra il veceré e detti monaci, venne il bargello con sua famiglia al monasterio per pigliar l'abate et alcuni monaci, che in processione avevano avuto parole, per conto di precedenza, con i monaci Neri.
Ma i monaci facendo difesa, aiutati da circa 15 giovani che meco di stucchi e pitture lavoravano, ferirono alcuni birri; per lo che, bisognando di notte cansargli, s'andarono chi qua e là. E così io, rimaso quasi solo, non solo non potei fare le logge di Pozzuolo, ma né anco fare 24 quadri di storie del Testamento Vecchio e della vita di S. Giovanni Batista». Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, 676-77.

2.2
Roma. San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, 2016. Peter1936F. Creative Commons, Wikimedia Commons.

[15] Conforti, *Vasari architetto*, 104.

[16] «Ma non erano anche finite le Teoriche, quando, essendo morto papa Paulo Terzo, cominciai a dubitare d'avermi a partire di Fiorenza prima che detto libro fusse finito di stampare. Perciò che, andando io fuor di Fiorenza ad incontrare il cardinal di Monte che passava per anelare al conclave, non gli ebbi sì tosto fatto riverenza e alquanto ragionato, che mi disse: Io vo a Roma, ed al sicuro sarò papa. Spedisciti, se hai che fare, e subito avuto la nuova, vientene a Roma senza aspettare altri avvisi, o d'essere chiamato. Nè fu vano cotal pronostico, però che essendo quel carnovale in Arezzo, e dandosi ordine a certe feste e mascherate, venne nuova che il detto cardinale era diventato Giulio III». Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, 692-93.

[17] Sulla cappella si vedano: Conforti, *Vasari architetto*, 130; Claudia Conforti, "Momenti di un sodalizio artistico e professionale: Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati", in *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto, 1511-1592*, a cura di Niccolò Rosselli Del Turco e Federica Salvi (Alinea, 1995), 139-46; Claudia Conforti, "La cappella Del Monte a Roma in un disegno di Giovan Antonio Dosio", *Il disegno di architettura*, n. 21/22 (2000), 34-35; Claudia Conforti, "La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna", in *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di Adriano Amendola (Edizioni Musei Vaticani, 2017), 43-60; Claudia Conforti, "1550-1552. La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio", in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti (Edifir, 2011), 121-41.
Per Giulio III Vasari lavora anche a Villa Giulia dove allestisce il ninfeo assieme a Bartolomeo Ammannati. Si vedano, da ultimi, Denis Ribouillault, "La fortune poétique du nymphée de la Villa Giulia", in *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles, dirigé par Michael Jakob et Jacques Berchtold* (MetisPresses, 2020), 98-157; Eliana Carrara, "La bottega vasariana e la narrazione mitologica", *Ricerche di storia dell'arte*, n. 131 (2020), 67-68 e nota 8; Eliana Carrara, "Vasari e Ammannati nel cantiere della villa medicea di Castello: due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York", *Opus Incertum*, n. 4 (2018), 44-9 e nota 9 per relativa bibliografia.

Un modello «di legniame finito et misurato proportionalmente a palmi piccoli», cioè con unità di misura romana, forse per agevolare il lavoro della manodopera locale, è lo strumento di controllo progettuale, costruttivo e di spesa, vincolato al contratto per la costruzione della cappella, come risulta dalla trascrizione del rogito riportata da Vasari nelle *Ricordanze* (3 giugno 1550). Il modello risulta terminato a giugno: un tempo incredibilmente breve che attesta il grandissimo impegno di Vasari e aiuti nel portare a compimento rapidamente l'opera. Anche il modello, al pari del progetto, fu approvato da Michelangelo che in quel momento era architetto della Fabbrica di San Pietro. Il contratto stabilisce che Giorgio ha trenta mesi di tempo per portare a termine l'impresa obbligandosi a «far detta opera a tutte mie spese»[18].

È chiaro che per un lavoro di collaborazione di questo tipo, disegni e modelli sono di fondamentale importanza per illustrare gli aspetti della progettazione e impartire le opportune direttive e i compiti giornalieri alle maestranze. Vengono redatti numerosi disegni per la cappella, adesso sparsi tra diverse collezioni europee, attestanti anche eventuali varianti ideate da Vasari per la decorazione[19]. Marmi, storie dipinte e ornamenti di stucco sono riportati su disegni poi applicati sul modello, affinché le indicazioni siano chiare ed eseguibili perfino in assenza dell'architetto dal cantiere.

Anche in questo caso il compito di Vasari consiste nel coordinare gli aiuti attivi nell'architettura, nella pittura e nella scultura, facendo convergere l'azione collettiva verso il comune risultato prefigurato dal modello e dai disegni. Anche se Vasari non era digiuno di scultura, per le parti plastiche di complemento pensa di arruolare Raffaello da Montelupo (1504-1566) e Simone Mosca (1492-1554), poi rimosso dall'incarico[20]. Vasari affida di buon grado la statuaria a Bartolomeo Ammannati (1511-1592), indicato presumibilmente dal Pontefice e, soprattutto, da Michelangelo. In breve, l'aretino riporrà una fiducia illimitata nel suo coetaneo scultore fiorentino: sarà infatti Ammannati a guidare il cantiere in assenza di Vasari e sarà lui stesso a scegliere i marmi nelle cave[21] che saranno trasportati a Roma per vie d'acqua e poi, presumibilmente con carri e buoi sul Gianicolo, dove sorge la quattrocentesca chiesa di San Pietro in Montorio, accanto al celebre tempietto di Bramante (1444-1514). Michelangelo interviene durante i lavori anche in merito ai materiali scegliendo il nobile marmo bianco di Carrara che, per la sua grana finissima e la carenza di venature, Buonarroti predilige non solo nella statuaria ma anche nei rivestimenti, come per la facciata, mai realizzata, di San Lorenzo. Anche nel contratto per la Cappella Del Monte è indicato esplicitamente l'impiego di marmi nuovi di Carrara, per le opere di scultura come per l'ornato architettonico. Per questo motivo, all'inizio dell'estate, Vasari e Ammannati si recano personalmente alle cave di Carrara a scegliere i pezzi da impiegare[22]. Michelangelo adotta questo materiale in sostituzione dei marmi 'misti' colorati, che Vasari apprezzava moltissimo per le loro vibrazioni cromatiche e che aveva inizialmente scelto per quest'opera[23]. Al servizio del duca Cosimo, per ornare le stanze di Palazzo Vecchio di portali e camini, Vasari userà marmi 'mischi' con hanno «colore di paonazzo rossigno, macchiato di vene bianche e giallicce»[24].

L'efficienza e l'affidabilità di Vasari 'impresario' sono ancora una volta confermate: alla fine del 1552, rispettando perfettamente i termini del contratto, la cappella è completata. La retribuzione è pari a scudi 3700 d'oro per l'opera a tutto corpo, ovvero completa sia nel murario che negli ornati[25].

[18] «Ricordo come questo dì 3 di giugnio 1550 la Santità di Nostro Signore Iulio III pontefice massimo conviene questo dì con meco che io pigli a fare e far condurre un'opera di marmi picture e statue di scoltura e stucchi inella chiesa di Santo Pietro a montorio di Roma [...] da farsi e finirsi per me come sta un modello di legniame finito e misurato proporzionalmente a palmi piccoli per farlo grande in detta capella dalla cornice in giù tutto lavorato di marmi nuovi di Carrara e la volta di storie dipinte con ornamenti di stuchi atorno et in quelle fussino i fatti di San Pavolo come sono disegniate nel modello [...] E sopra in dua tabernacoli, come sta il modello, vi sia dua statue di braccia 3 ½ l'una, tutte tonde in piede, una per una Iustizia, l'altra per una Religgione, lavorate di marmo con diligenzia e quelle per ordine di Michelagniolo Buonarroti e mio fussino date a Bartolomeo Amannati scultor fiorentino e l'altre due a chi a Messer Michelagniolo et io ci parrà parrà; et io convenissi a fare il prezzo con seco o dandole a altri. E più volsono che io fussi obligato far detta opera a tutte mie spese ecettuato tetti, rienpimenti di mura et altri cose rustiche per i stuchi, che sieno fuor dell'ornamento del marmo, s'intendono datemi come il consueto di tal lavoro, ci[o] è ponti, legni, armadure, canapi, argani, calcie et altre cose grosse e che detto lavoro sia finito in termine di 30 mesi. Item volsono ancora che detta opera fussi il prezzo suo per ogni fatica di detto lavoro [...] scudi 4700». Si veda: Vasari, *Il libro delle Ricordanze*, 66-67.

[19] Conforti, *Vasari architetto*, 130-36.

[20] «Perciò che avendo il cardinal vecchio di Monte, quando morì, lasciato agl'eredi che se gli dovesse fare in San Piero a Montorio una sepoltura di marmo, et avendo il detto papa Giulio suo erede e nipote ordinato che si facesse e datone cura al Vasari, egli voleva che in detta sepoltura facesse il Mosca qualche cosa d'intaglio straordinaria. Ma avendo Giorgio fatti alcuni modelli per detta sepoltura, il Papa conferì il tutto con Michelagnolo Buonarruoti prima che volessi risolversi; onde avendo detto Michelagnolo a Sua Santità che non s'impacciasse con intagli, perché, se bene aricchiscono l'opere, confondono le figure, là dove il lavoro di quadro, quando è fatto bene, è molto più bello che l'intaglio e meglio accompagna le statue, perciò che le figure non amano altri intagli attorno, così ordinò Sua Santità che si facesse. Per che il Vasari non potendo dare che fare al Mosca in quell'opera, fu licenziato; e si finì senza intagli la sepoltura, che tornò molto meglio che con essi non arebbe fatto». Si veda la biografia dello scultore Simone Mosca, in Vasari, Le opere, VI, 308. Si vedano: Conforti, "La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna", 54; Conforti, *Vasari architetto*, 133. Sull'uso dei modelli nell'architettura, si veda: Claudia Conforti, "Il 'modello' nelle Vite vasariane e nei documenti fiorentini del Cinquecento", in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessando Masi e Chiara Barbato (Aracne, 2014), 199-210; Emanuela Ferretti, "All'ombra di Leon Battista Alberti e Michelangelo: modelli lignei e cultura architettonica fra Cosimo Bartoli, Vincenzio Borghini e Giorgio Vasari", *Kritiké*, n. 1 (2020), 83-114.

[21] Conforti, "La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna", 53.

[22] Nella trascrizione vasariana del rogito, qui riportata a nota 18, relativamente al modello si legge: «per farlo grande in detta capella dalla cornice in giù tutto lavorato di marmi nuovi di Carrara». Vasari, *Il libro delle Ricordanze*, 66-67. È lo stesso Vasari a scrivere, nella vita di Michelangelo, che «fu ciò cagione che a quell'opera di Montorio si diede principio, e che il medesimo anno il Vasari e lo Ammannato andarono a far condurre i marmi da Carrara a Roma, per far detto lavoro». Vasari, *Le opere*, VII, 227. I documenti relativi alla scelta del marmo di Carrara sono citati da: Conforti, "1550-1552", 136.

2.3
Roma. San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, 1991. Ralph Lieberman. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 491637.

2.4
Roma. San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, Sepolcro del cardinale Antonio Del Monte, 1991. Ralph Lieberman. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 491791.

[23] Sulle tecniche e sui materiali usati da Vasari, si veda: Claudia Conforti, "Vasari: le parole delle pietre", in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato (Aracne, 2014), 13-18. Per una nitida rappresentazione cromatica delle pietre citate da Vasari nelle Vite, si veda l'illustrazione che apre il volume di Gerard Baldwin Brown, *Vasari on Technique* (Dover Publications, 1960). Sul primo progetto vasariano con uso di marmi policromi, si vedano: Conforti, "1550-1552", 128; Carrara, *Vasari e l'architettura*, 125.

[24] Il 'mistio', o breccia, è una pietra molto apprezzata da Vasari e ancor di più dal duca Cosimo de' Medici che «di questi [misti] me ne ha fatto ornare tutte le stanze nuove del palazzo [Vecchio] in porte e camini che sono riusciti molto belli [...]. Questa pietra, perché tiene d'alberese, piglia bellissimo pulimento, e trae in colore di paonazzo rossigno, macchiato di vene bianche e giallicce». Vasari, *Le opere*, I, 115, citato da Conforti, *Vasari architetto*, 157-58. Il 'mistio' è una roccia frammentaria composta da un cemento, nero o violetto, che salda frammenti calcarei. Si veda: Francesco Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia* (Le Monnier, 1953), 247-48.

[25] Conforti, "1550-1552", 136 e 141, n. 42.

2.5
Giorgio Vasari, progetto per la cappella Del Monte in San Pietro in Montorio. GDSU 639 F. Su concessione del Ministero della Cultura.

2.6
Firenze. Palazzo Vecchio, Sala di Leone X. Ivo Bazzechi. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 538718.

È una somma ingente che, anche in questo caso, serve a compensare un gruppo di collaboratori nutrito, oltre che composito per competenze.

Vasari dimostra ripetutamente di essere in grado di gestire contestualmente l'opera architettonica, quella plastica e quella pittorica, avvalendosi della cooperazione di esperti e fidati collaboratori: la sua versatilità professionale gli guadagna un'indiscutibile superiorità rispetto alla gran parte dei pittori e frescanti. Non a caso sono proprio la 'prestezza' e l'affidabilità le doti di cui Giorgio va fiero e che gli consentono di farsi carico di lavori molto onerosi quanto remunerativi.

Sul versante pittorico è stato ripetutamente sottolineato che Vasari si avvaleva, prevalentemente, di collaboratori originari dall'area aretina: da Borgo San Sepolcro provenivano Cristoforo Gherardi, Giovan Battista Cungi, Giovanni Paolo del Colle (1518-1556) e Raffaellino del Colle (1494/1497-1566); da Monte San Savino, il fidatissimo Stefano Veltroni. Si tratta di una piccola officina vasariana, cioè di un gruppo di lavoro al quale Vasari ricorre costantemente[26].

Oltre che a questi collaboratori, Vasari resterà legato anche agli artisti della sua giovinezza con i quali aveva lavorato a Roma, come Battista Botticelli (1507-1575 circa) e Francesco Salviati (1510-1563)[27]. Proprio di questi due artisti l'aretino si servì a Palazzo Vecchio, dove fu il direttore d'orchestra che riuscì a orientare le fatiche dei collaboratori verso un concerto all'unisono delle tre arti. Vasari si occupò dell'architettura, della pittura e della scultura coordinando le decorazioni ad affresco, le tavole dipinte, gli intagli e le dorature dei soffitti lignei, ma anche le lavorazioni dei marmi misti dei portali, delle finestre e dei camini, gli stucchi e i pavimenti a intarsio all'interno della nuova compagine architettonica volta a trasformare l'antico palazzo dei Priori in residenza ducale[28].

2.6-2.8

Ma ancora prima della direzione del cantiere, Vasari redige il progetto iconografico assieme a don Vincenzio Borghini che lo affiancava fin dagli anni Quaranta del Cinquecento. Vasari e Borghini collaborano sinergicamente proponendo progetti e varianti al duca Cosimo, spesso intervenendo sullo stesso foglio di lavoro, anche in tempi diversi[29].

[26] Sull'officina vasariana si vedano: Conforti, *Vasari architetto*, 101, 119 n. 55; Francesca de Luca, "L'Officina vasariana", in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di Claudia Conforti et al., 152-53; Eliana Carrara, "La bottega vasariana e la narrazione mitologica", *Ricerche di storia dell'arte*, n. 131 (2020), 67-78.

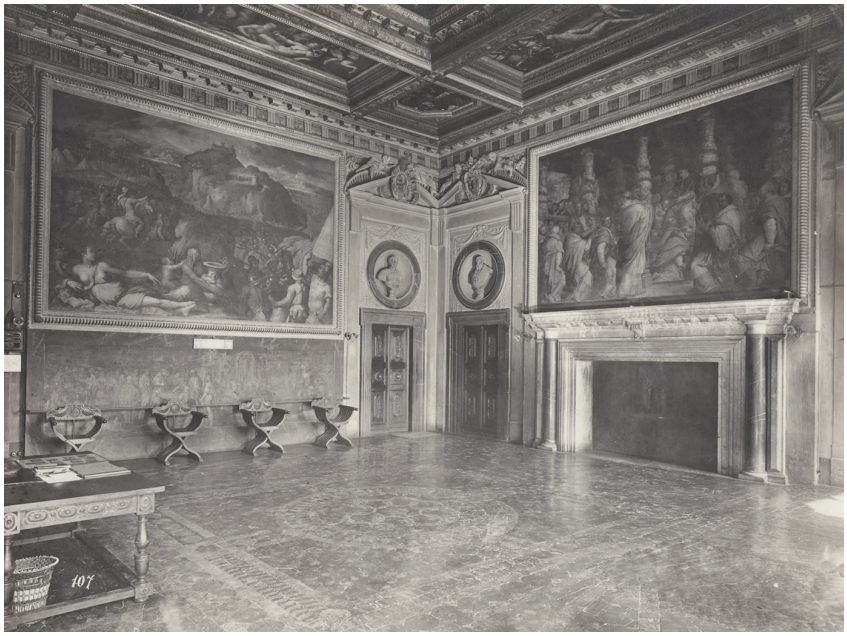
[27] Secondo le parole di Vasari, su disegno di Francesco Salviati, Botticelli aveva realizzato tra il 1537 e il 1538 gli archi trionfali effimeri, in legname, per l'ingresso solenne di Pierluigi Farnese a Castro, della quale città era stato nominato duca da Paolo III. Nel palazzo romano in via Giulia del cardinale Giovanni Ricci, Battista Botticelli aveva inoltre realizzato i soffitti lignei a cassettoni del salone affrescato da Francesco Salviati. Si veda la biografia di Francesco Salviati, in Vasari, *Le opere*, VII, 15.

Su Battista Botticelli, si veda: Maddalena Trionfi Honorati, "Note sui maestri legnaioli", in *Le arti del principato mediceo*, a cura di Candace Adelson (SPES, 1980), 371-82. Sui suoi lavori in Palazzo Vecchio si vedano Ettore Allegri e Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica* (SPES, 1980), 109, 183, 195-212, 235, 251; Alessandro Cecchi, "Battista Botticelli, «maestro di legname» di Vasari", in *Soffitti lignei a lacunari a Firenze e a Roma in età Moderna*, a cura di Gianluca Belli et al., *Opus Incertum*, n. 10 (2017), 56-61.

Su Francesco Salviati: *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, édité par Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna et Michel Hochmann (École Française de Rome, 2001).

[28] De Luca, "L'Officina", 152-53.

[29] Carrara, *Vasari e l'architettura*, 89, 129. Su Borghini, si vedano: *Vincenzio Borghini, Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi (Olschki, 2002); *Fra lo spedale e il principe. Vincenzio Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di Gustavo Bertoli e Riccardo Drusi (Il Poligrafo, 2005).



2.7
Firenze. Palazzo Vecchio, Sala di Leone X, particolare. Mannelli. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografia n. 113040.

2.8
Firenze. Palazzo Vecchio, Quartiere degli Elementi, particolare. Mannelli. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografia n. 113041.

Ad esempio, per il soffitto a lacunari del Salone, Vasari presenta al duca Cosimo un primo schema di insieme, contenente un programma allegorico e iconografico (1563), che verrà in seguito sottoposto a diverse revisioni generali e a proposte di dettaglio. I progetti complessivi del palco disegnati da Vasari saranno tre, dei quali l'ultimo raccoglie anche una revisione da parte di Vincenzio Borghini di cui restano sul foglio le correzioni[30]. Ed è proprio in merito al palco del Salone che Vasari ottiene una collaborazione nevralgica, riuscendo a far assegnare l'esecuzione dell'opera lignea del soffitto e la decorazione (escluse le capriate, affidate al muratore) al legnaiolo di fiducia, di cui abbiamo detto sopra, Battista Botticelli[31]. **2.9** **2.9, 2.10**

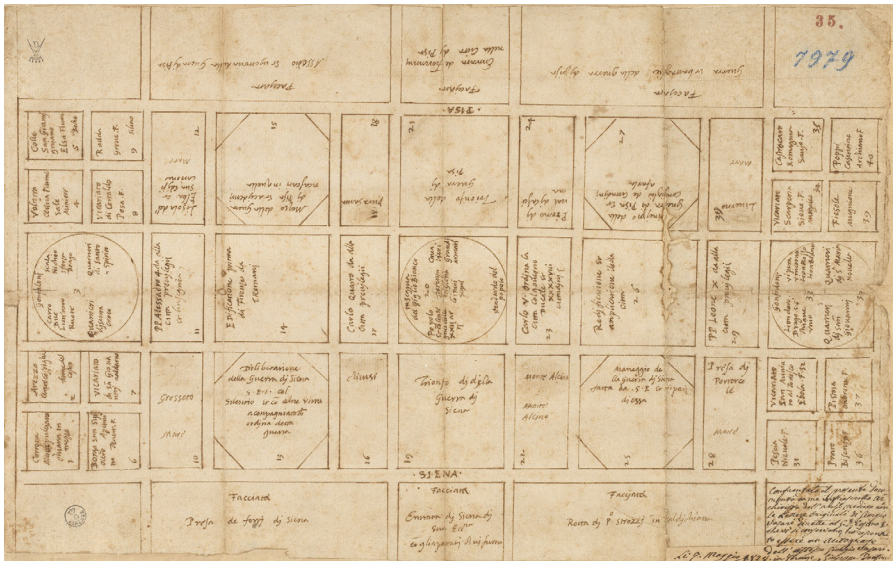
A Palazzo Vecchio per le opere murarie e per le possenti capriate Vasari si serve di un controverso artefice, qual è l'impresario Bernardo di Monna Mattea (1524-1605?) che si rivela perno risolutivo nei cantieri di emergenza, quali sono quello del Corridore detto Vasariano e degli Uffizi[32].

Se il contributo dell'officina pittorica vasariana si dispiega su ogni superficie interna di palazzo Vecchio, un tempo dei Priori, gli interventi architettonici si concentrano negli spazi di apicale rappresentanza – il quattrocentesco cortile di Michelozzo, lo scalone a doppia rampa concatenata che riconnette le disarticolate parti della fabbrica medievale, il salone dei Cinquecento – e negli appartamenti privati, come il quartiere di Leone X, quello degli Elementi, il passetto che, scavalcata via della Ninna, connette palazzo Vecchio con la fabbrica in costruzione delle Magistrature, cioè il primo tratto del Corridoio Vasariano[33].

Per i lavori di muratura del Salone dei Cinquecento, per l'adeguamento delle capriate, il sollevamento della copertura del Salone, Vasari si affida alla sapienza del capomastro Bernardo di Monna Mattea con cui pattuisce fiorini 2000, un prezzo contenuto, considerate le dimensioni della sala e la complessità dell'opera. Al ribasso non deve essere risultato estraneo il fatto che l'impresario edile nello stesso periodo porta avanti, sotto la direzione di Vasari, altri due cantieri limitrofi: quello di uno dei due lotti orientali degli Uffizi e il Corridoio Vasariano. La contemporaneità e l'intrinseca vicinanza di tre cantieri di committenza ducale consentono a Vasari di giostrare abilmente maestranze e materiali laddove volta a volta le fasi di lavorazione dei tre cantieri lo richiedono e contestualmente di contenere i costi.

Lavorare con maestranze che riscuotono la sua totale fiducia, consente a Vasari di accettare numerosi incarichi in contemporanea, coordinando i lavori anche a distanza, attraverso i suoi addetti di fiducia. Ad esempio, a Pisa la presenza dell'aretino sul cantiere della chiesa dell'ordine di Santo

[30] Sono noti tre disegni che attestano la genesi del progetto iconografico generale del soffitto della Sala Grande. Il primo è allegato alla lettera di Vasari al duca Cosimo de' Medici del 3 marzo 1563, in Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Mediceo del Principato*, 497/A, c. 1597. Si vedano: Nicolai Rubinstein, "Vasari's Painting of The Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio", in *Essays presented to Rudolf Wittkower on His Sixty-fifth Birthday. I. Essays in the History of Architecture*, eds. Douglas Fraser, Howard Hibbard and Milton J. Lewine (Phaidon, 1967), 64-73, fig. 1; Henk Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture* (Cambridge University Press, 2006), figg. 22, 57.
Il secondo progetto risale all'aprile dello stesso anno: Firenze, Gabinetto Disgni e Stampe degli Uffizi, 7979 A. Si vedano: Gunther Thiem, "Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz", *Zeitschrift für Künstgeschichte* XXIII, no. 2 (1960), 97-135, fig. 1; van Veen, *Cosimo I*, figg. 23, 57.
Il terzo progetto (ASFi, *Carte Stozziane*, I, CXXXIII, c. 141) rappresenta una revisione da parte di Vincenzio Borghini del quale rimangono vistose correzioni. Si vedano Rubinstein, "Vasari's Painting", 65, nota 22; van Veen, *Cosimo I*, figg. 24, 58; Allegri e Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, 236-37.



2.9
Giorgio Vasari, schema per la decorazione del palco del Salone dei Cinquecento. GDSU 7979 A. Su concessione del Ministero della Cultura.

2.10
Firenze. Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, 1991. Ralph Lieberman. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 491571.

Stefano non è veramente assidua, grazie alla provata professionalità di David Fortini (1515/20-1594), aiuto nonché genero di Niccolò Pericoli detto Tribolo (1497-1550)[34]. Nello stesso anno 1565, infatti, Vasari è impegnato nei numerosi cantieri ducali fiorentini di Palazzo Vecchio e appendici di cui abbiamo parlato. Oltre a ciò, deve predisporre, in pochi mesi, gli apparati per le nozze tra il principe Francesco de' Medici (1541-1587) e l'arciduchessa Giovanna d'Austria (1547-1578), figlia dell'imperatore[35]. Queste imprese lo bloccano a Firenze per circa un anno, dal marzo 1565 allo stesso mese dell'anno successivo. Per dirigere il cantiere a distanza, Vasari trasmette a Pisa direttive, disegni e modelli mediante staffette a cavallo che tornano a Firenze riportando le richieste e le risposte dei Dodici del Consiglio dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano[36].

[31] Francesca Funis, "Arte e tecnica: Giorgio Vasari e il nuovo cielo per la Sala Grande a Palazzo Vecchio", in *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la "Battaglia di Anghiari" di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, a cura di Roberta Barsanti et al. (Leo S. Olschki, 2019), 223-49.

[32] Francesca Funis, "Il capomastro Bernardo e l'architetto Giorgio", in Claudia Conforti e Francesca Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una Galleria* (WriteUp, 2018 [2016]), 51-56.

[33] Conforti, *Vasari architetto*, 143-44; Francesca Funis, *Il Corridoio Vasariano: una strada sopra la città* (Sillabe, 2018), trad. in *The Vasari Corridor: a road above the city* (Sillabe, 2020).

[34] Emanuela Ferretti, "Davitte di Raffaello Fortini da Castelfiorentino, architetto e ingegnere di Sua Altezza", *Miscellanea Storica della Valdelsa* CIII, n. 1/3 (1997), 81-100; Emanuela Ferretti, "Maestro David Fortini, dal Tribolo al Buontalenti, una carriera all'ombra dei grandi", in *Niccoló Pericoli detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, a cura di Elisabetta Pieri e Luigi Zangheri (Poggio a Caiano, 2001), 73-85; Emanuela Ferretti e Giovanni Micheli, *Il Palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. Dalla fabbrica di Davitte Fortini alla corte di Isabella* (Strumenti-memoria del territorio, 1999).

[35] Eliana Carrara, "Feste e apparati medicei per le nozze di Francesco I e di Giovanna d'Austria (1565-1566): qualche riflessione e alcuni spunti di ricerca", *Italianistica* XLVII, n. 1 (2018), 131-51.

[36] Francesca Funis, "Il cantiere della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa: nuovi documenti", in *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio*, a cura di Simona Esseni, Nicoletta Lepri e Maria Camilla Pagnini (Edifir, 2012), 119-31; Francesca Funis, "Dirigere un cantiere a distanza: Giorgio Vasari e il campanile della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa", in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato (Aracne, 2014), 229-48.

2.11
Firenze. Uffizi, 2016. Foto dell'A.

Vasari riesce così a dirigere due importanti cantieri a scala urbana, quello dell'ambizioso programma dell'Ordine di Santo Stefano che rimodella la piazza pisana, poi detta dei Cavalieri, e quello fiorentino della Fabbrica dei Magistrati che mira alla formulazione di una strada/corte loggiata volta a innervare la nuova sede dei tredici Uffizi alla residenza ducale di palazzo Vecchio. 2.11

Agli Uffizi Vasari non è impresario. Il cantiere è estremamente complesso poiché realizzato «in sul fiume, e quasi in aria»[37], con una superficie totale che supera l'ettaro, con sforzi economici ingentissimi, «quattrocentomila scudi»[38], con l'impiego di tre squadre di maestranze, ognuna diretta da un capomastro e composta da tre maestri muratori e otto manovali, con trasporto di circa 8.100 mc di pietra del Fossato (senza contare la galleria aggiunta dopo la morte di Vasari) da San Martino a Mensola presso Settignano al cantiere, per più di 5 km[39].

Tuttavia, oltre alla complessità logistica del sito, anche ulteriori ragioni spingono l'aretino a cercare imprenditori terzi. Infatti, qui Vasari ha a che fare con un committente esigente, il duca Cosimo (1519-1574), con le Tredici magistrature, con i vari provveditori della fabbrica che inizialmente gestiscono autonomamente il cantiere[40]. In questa situazione di emergenza permanente, simile a una guerra, è chiamato, non a caso, un ingegnere militare a coordinare i lavori, appunto Bernardo Puccini nella veste di provveditore generale. La decisione era stata presa in modo tale che il «provveditore insieme con l'architetto resolvino tutto lo che bisogna ora per ora e levar via tanti ministri, cioè un per arte, perché si fa la maggior confusione del mondo, e ognuno vol essere papa»[41]. In realtà, la collaborazione tra l'architetto e il provveditore, con competenze tecniche oltre che mansioni amministrative, in modo tale che eventuali fasi critiche possano essere affrontate anche in assenza del primo, sarà faticosissima a causa di continue divergenze sul tipo di assegnazione dei lavori. Puccini – che puntava alla massima economia della fabbrica – per risparmiare tempo e denaro favoriva i contratti a cottimo, che invece Vasari – il cui fine era la massima qualità poiché preoccupato per la buona riuscita dell'opera architettonica – detestava, cercando di imporre contratti ad opera, cioè a giornata.

Inoltre, i contrasti tra architetto e provveditore nascevano proprio dalla scelta dei collaboratori. A questo proposito Vasari era estremamente pragmatico poiché riusciva a cogliere e a valorizzare al meglio i talenti delle singole maestranze e dei diversi artisti, armonizzandoli nell'organizzazione di un cantiere, sia edile che pittorico o plastico per approdare a un fine unitario e coerente; aveva una grandissima lungimiranza nel farsi carico dei suoi collaboratori, anche quando sbagliavano e lo mettevano in difficoltà. Anche nel caso degli Uffizi, è un aspro dissidio, o per meglio dire un ammutinamento, a dare la misura non tanto dell'impresa vasariana, quanto della benevolenza

[37] Vasari, *Le opere*, VII, 703-4.
[38] Agostino Lapini, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596, pubblicato da O. Corazzini* (Sansoni, 1900), 207.
[39] Claudia Conforti, "Gli Uffizi: progetto e cantiere della fabbrica dei Tredici Magistrati", *Rassegna di Architettura e Urbanistica* XXVIII, n. 84/85 (1994/95), 38-46; *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di Claudia Conforti et al. (Giunti, 2011); Claudia Conforti, "Una fabbrica bifronte", in Claudia Conforti e Francesca Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una Galleria* (WriteUp, 2018 [2016]), 23-30.
[40] La prima annotazione sul *Libro della Fabbrica degli Uffizi*, riguarda appunto gli stipendiati della Fabbrica: il provveditore Luca Mini (solo fino alla fine di maggio 1561); con aiuto Giuliano del Vigna; i cinque provveditori: Antonio de' Nobili deceduto nell'ottobre 1562 e sostituito da Bartolomeo Gondi, Giovanni Acciaiuoli, Francesco di Giuliano da Sangallo, Giovanni Baldovinetti e Cristofano Spini; il cancelliere, Ser Giuliano Speziali da Terranuova; l'Architetto, Giorgio Vasari; e il suo aiuto Maestro Dionigi legnaiolo (detto Nigi della Neghittosa). Si veda: ASFi, *Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione Fiorentina*, 3710, c. 1r, in *Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati*, a cura di Claudia Conforti e Francesca Funis (Gangemi, 2007), 15-16.
[41] ASFi, *Mediceo del Principato*, 604, inserto 8, cc. 391v-94r.

2.12
Giorgio Vasari e aiuti, ritratto dei collaboratori di Vasari. Firenze. Palazzo Vecchio, Soffitto del Salone dei Cinquecento, lacunare. Da sinistra a destra sono raffigurati Bernardo di Monna Mattea, Battista Botticelli, Stefano Veltroni e Marco da Faenza. Public domain.

dell'aretino nei confronti dei suoi fidati. L'ammutinamento scoppia per l'esiguo prezzo pagato per la realizzazione delle fondazioni, quando il temperamentoso capomastro, il più volte citato Bernardo di Monna Mattea[42] si fa «chapo populo» dei mastri muratori e li esorta ad «abbottinarsi», cioè ad ammutinarsi[43]. Viene immediatamente condannato al divieto per un anno di murare alla fabbrica dei Magistrati e in ogni altra fabbrica del duca Cosimo. Sarà Vasari, spinto dalla necessità del valente capomastro, a trovare un artificio capace di aggirare il rescritto ducale e di reintegrare Bernardo, prima nel cantiere di Palazzo Vecchio poi in quello degli Uffizi[44].

La benevolenza di Vasari non era dettata da valutazioni cortigianesche, come ritenuto in passato, ma dalla sua capacità di valutare le attitudini dei singoli, capacità che improntava i suoi rapporti con i collaboratori e gli aiuti. I ritratti dei suoi fidati, disseminati negli affreschi vasariani di Palazzo Vecchio, sono prova sia della stima nei loro confronti che della volontà che anche essi fossero gratificati dal riconoscimento pubblico.

Vasari loda il collerico Bernardo, definendolo nei *Ragionamenti* «muratore raro, e dell'arte sua molto intelligente»[45]; di lui rammenta, nelle Vite, l'inusitato collezionismo delle opere di Giambologna, presumibilmente bronzetti[46]; infine lo onora con un ritratto, assieme a Battista Botticelli, Stefano Veltroni e Marco Marchetti da Faenza (1528?-1588), inserito in un lacunare irregolare nel soffitto del Salone de' Cinquecento, a riprova del legame che lo univa ai suoi collaboratori più meritevoli nel mestiere.

2.12

Conclusioni

Dall'analisi qui condotta emerge come la 'collaborazione' rappresenti un tratto distintivo della modalità operativa di Vasari, nell'attività teorica come in quella pratica – architettonica, decorativa e di gestione dei cantieri – e come i contatti instaurati grazie a tali collaborazioni abbiano procurato occasioni lavorative e alimentato la carriera dell'aretino. Riesaminare i pur noti cantieri vasariani attraverso una lente che, in modo innovativo, guarda alla rete di queste collaborazioni, ha inoltre permesso di differenziare i cantieri in cui l'instancabile Giorgio ha assunto meramente il ruolo di architetto (come nei casi di Uffizi, Corridoio Vasariano e Palazzo Vecchio), da quelli in cui ha assunto anche la funzione di impresario costruttore, alla stregua di Antonio da Sangallo (come a Monteoliveto a Napoli e nella Cappella Del Monte a Roma). Si è potuto così precisare le diverse modalità con cui Vasari lavora quando i cantieri sono affidati alla gestione di altri operatori e quando, al contrario, si occupa personalmente anche della gestione imprenditoriale.

[42] Per una nota biografica si veda: Francesca Funis, "Scavalcando il fiume: la costruzione del corridoio vasariano, Firenze 1565", in *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, a cura di Claudia Conforti e Andrew Hopkins (Argos, 2002), 68.

[43] ASFi, *Otto di Guardia e Balia del Principato*, 2237, supplica n. 87.

[44] Non mi soffermo su questo aspetto avendone già scritto nel capitolo: Funis, "Il capomastro Bernardo", 51-56.

[45] «Ma in questo secondo pare che si affaccino certi uomini ritratti al naturale; per chi li avete voi fatti?
Tutti sono servitori di Sua Eccellenza, e che l'hanno servita nella fabbrica di questo salone. Il primo è maestro Bernardo di Mona Mattea, muratore raro, e dell'arte sua molto intelligente, che ha alzato il tetto di questa sala braccia quattordici più che non era, e le mura attorno, con tutta quella muraglia che s'è fatta nelle stanze che aviamo viste; l'altro è Batista Botticelli, maestro di legname, che ha condotto il palco di quadro e d'intaglio; quest'altro di pel rosso con quel barbone è M. Stefano Veltroni dal Monte S. Savino, che ha guidato il metter d'oro e l'altre fregiature; e l'ultimo è Marco da Faenza». Si vedano i *Ragionamenti*, Giornata Terza, in Vasari, *Le opere*, VIII, 206.

[46] «Hanno di mano di costui molte opere e bellissimi modelli di cose diverse messer Bernardo Vecchietti, gentiluomo fiorentino, e maestro Bernardo di mona Mattea, muratore ducale, che ha condotto tutte le fabriche disegnate dal Vasari, con gran eccellenza». Si veda la biografia di Giovanni Bologna, in Vasari, *Le opere*, VII, 630.

DOI: 10.6093/2532-2699/12493

Santa Maria della Vita in Bologna: New Sources on a Collaborative Composition

Keywords
Bologna, Giovanni Battista Bergonzoni, Baroque Architecture, Confraternities, Architectural Drawings

Abstract
The church of Santa Maria della Vita in Bologna was designed by Giovanni Battista Bergonzoni in 1688. Thanks to the discovery of unpublished archival documentation, it is possible to understand how the final project was drawn up. The study of the congregation records of the confraternity, which promoted the construction, highlights an ideational process that involves the architect himself and the brothers, who intervened directly by proposing planimetric models, suggesting drawings made by other architects, and presenting critical reports on the work of the technicians. The archival documentation presents drawings relating to at least three projects. In fact, the final draft by Bergonzoni is based on a plan by an anonymous Florentine architect. Ultimately, Santa Maria della Vita is the result of a sequence of events that can be considered a collaboration between various architects, as well as among architects and clients.

Biography
Daniele Pascale Guidotti Magnani is a Tenure Track Researcher at the Department of Architecture of the University of Bologna, where he obtained the PhD in History of Architecture (2015). He focuses his research on the history of architecture and the city, with a particular interest in the Bologna and Romagna areas and the period from the 15th to the 18th century. He has participated in national and international conferences and has held grants at foreign institutions (The Warburg Institute in London; the Harry Ransom Center at the University of Texas). His latest publications include *L'opera di Coriolano Monti a Bologna (1859-1866). «La saggia architettura» negli anni dell'unità d'Italia* (Silvana Editoriale, 2023) and *Una piazza del Rinascimento. Città e architettura a Faenza nell'età di Carlo II Manfredi (1468-77)* (BUP, 2021).

Daniele Pascale Guidotti Magnani
Università di Bologna

Santa Maria della Vita a Bologna: nuove fonti su un processo compositivo a più mani

Già nel 1958 la chiesa di Santa Maria della Vita[1] aveva destato le attenzioni di Rudolf Wittkower, in un momento storico nel quale l'architettura bolognese, e in particolare quella di età barocca, riscuoteva ben poco interesse nel mondo storiografico internazionale. Il grande storico tedesco proponeva un'illuminante chiave di lettura dell'edificio («un [...] miscuglio di idee romane e dell'Italia del Nord»[2]), chiarendo le matrici dell'architettura bolognese del Seicento, costantemente in bilico tra modelli romani e suggestioni lombarde, rafforzate dalla secolare presenza in città di maestranze ticinesi, nonché dagli stretti legami instaurati in età controriformistica tra i cardinali Paleotti e Borromeo anche in ottica artistica e culturale. I recenti ritrovamenti archivistici, ben difficilmente noti a Wittkower, confermano la sua analisi e gettano nuovi spunti per ricostruire la figura professionale di Giovanni Battista Bergonzoni (1628-1692), architetto dell'edificio[3]. Se da un lato l'aspetto della chiesa mostra oscillazioni stilistiche tra due contesti culturali differenti, dall'altro il processo decisionale che portò alla sua definizione architettonica si caratterizza per un costante dialogo tra tecnici – non solo Bergonzoni, ma anche maestri che le carte mantengono anonimi – e una committenza che è per sua natura 'plurale', dal momento che la chiesa fu voluta dall'Arciconfraternita della Vita che gestiva il vicino ospedale. Il risultato è un'architettura che per la sua grandiosa impostazione pare concepita in modo unitario, e invece è frutto di un tortuoso processo di collaborazioni e scontri tra le parti in gioco.

Antefatto: il crollo del 1686

La chiesa che oggi si presenta all'osservatore è la terza costruita in progresso di tempo nello stesso sito. Mentre della chiesa duecentesca non rimane alcuna traccia grafica, più chiari sono invece l'aspetto e la dimensione della seconda chiesa, completata nel 1502. Si trattava di un ambiente a tre navate, orientato canonicamente e disposto in parallelo alle vie Clavature e Pescherie Vecchie[4].

3.1 La chiesa era inserita all'interno del vasto 'casamento' dell'ospedale della Vita, che giungeva, a ovest, fino a piazza Maggiore; dal momento che diversi spazi d'uso della confraternita si trovavano al piano superiore e sovrapposti alla chiesa, questa risultava piuttosto compressa in altezza e poco riconoscibile dall'esterno in quanto edificio sacro[5].

La ricostruzione tardo-seicentesca della chiesa si deve a un fatto drammatico: il 28 novembre 1686, uno dei pilastri ottagonali della seconda chiesa cedette improvvisamente, provocando il crollo di

[1] Per la storia del complesso di Santa Maria della Vita, cfr. Lino Sighinolfi, *La chiesa e l'oratorio dell'ospedale di Santa Maria della Vita* (Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1927); Angelo Raule, *Il santuario di S. Maria della Vita in Bologna* (A. Nanni, 1967); Francesca Bocchi, *L'edilizia civile bolognese fra Medioevo e Rinascimento. Le miniature del Campione di Santa Maria della Vita, 1585-1601* (Grafis, 1990); Corinna Giudici, "Antichi trasporti di pittura murale. Il caso della 'Madonna' di Santa Maria della Vita", *Arte a Bologna* 2 (1992):, 46-62; Mario Fanti, "La Confraternita bolognese dei Disciplinati e la Chiesa di Santa Maria della Vita", in *L'Oratorio di Santa Maria della Vita*, a cura di Marco Poli (Costa, 1997); Francisco Giordano "L'Oratorio dei Battuti. Vicende architettoniche e decorative", in *L'Oratorio di Santa Maria della Vita, a cura di Marco Poli* (Costa, 1997); Giovanni Sassu, "Le decorazioni pittoriche dell'Oratorio della Vita", *L'Oratorio di Santa Maria della Vita*, a cura di Marco Poli (Costa, 1997); Francesco Ceccarelli, "Le legazioni pontificie: Bologna, Ferrara, Romagna e Marche", in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di Aurora Scotti Tosini (Electa, 2003), 350; Giorgio Galeazzi, "La grande cupola di Santa Maria della Vita", *Il Carrobbio* 33 (2007), 74-83; Giorgio Galeazzi, "La chiesa di Santa Maria della Vita e il suo altare dedicato alla Madonna", *Arte a Bologna* 7/8 (2010-2011), 61-81; Daniele Pascale Guidotti Magnani, "L'ospedale e la chiesa di Santa Maria della Vita in Bologna. Vicende architettoniche e rapporti urbani tra Medioevo ed Età Moderna", in *La città e la cura. Spazi, istituzioni, strategie, memoria*, a cura di Marco Morandotti e Massimiliano Savorra (AISU International, 2021), 221-232. I documenti presentati in questo articolo, per la maggior parte inediti, provengono dai seguenti archivi:
Bologna, Archivio Generale Arcivescovile = AGABo; Bologna, Archivio di Stato = ASBo; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio = BCABo.

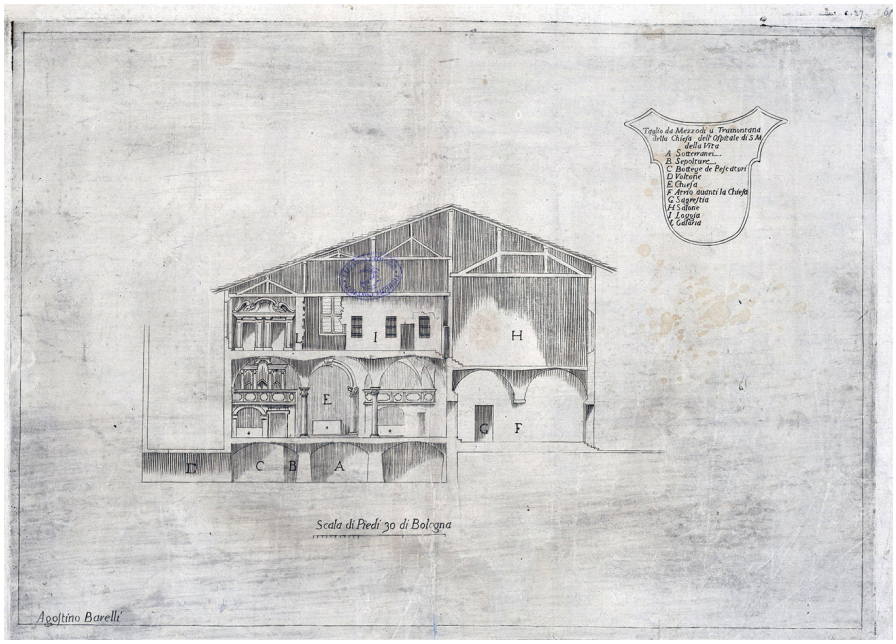
[2] Cfr. Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750* (Einaudi, 2005; prima ed. Penguin Books, 1958), 243-244.

[3] La biografia di Giovanni Battista Bergonzoni è ancora piuttosto oscura: per un sintetico profilo cfr. Silla Zamboni, "Bergonzoni, Giovanni Battista", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9 (1967); per una ricostruzione appena più approfondita, cfr. Franco Bergonzoni, *I Bergonzoni. Cronache bolognesi con un poco di storia* (Minerva, 2003), 16-19 (con bibliografia precedente). Battezzato con il nome di Giovanni Antonio, assunse il nome di Giovanni Battista all'ingresso nel Terz'Ordine Regolare di San Francesco (1644); compì gli studi di teologia fino a essere aggregato al collegio dei Teologi dell'Archiginnasio di Bologna (1655) e per qualche anno svolse anche l'incarico di provinciale del proprio ordine. In parallelo, coltivò anche interessi architettonici, anche se non è noto quale sia stata la sua formazione in questo campo, né se si sia compiuta a Bologna o a Roma. Con certezza, si sa solo che ebbe la possibilità di misurarsi con l'attività progettuale solo in età matura. Per i suoi confratelli costruì la chiesa di San Paolo alla Regola a Roma, iniziata nel 1680 e, nello stesso torno di anni, ampliò la chiesa bolognese di Santa Maria della Carità (su queste due chiese, cfr. n. 12). La chiesa di Santa Maria della Vita, di cui si parla in questo saggio, è indubbiamente la sua opera più importante.

[4] La conformazione planimetrica e la sezione della chiesa si evince dalle piante e sezioni di Agostino Barelli che saranno discusse più avanti. Altre fonti grafiche utili sono i disegni di inizio Seicento, che per grafia paiono attribuibili a Giulio della Torre, conservati in ASBo, Ospedale di Santa Maria della Vita, s. X, cart. 20, nn. 4-6, 21.

[5] La facciata del 'casamento' verso via Clavature è ben rappresentata nel fregio dipinto di casa Marchesini (via Marsala, 26), che rappresenta la cavalcata di Clemente VII e Carlo V in occasione dell'incoronazione di quest'ultimo; la presenza della chiesa è del tutto indistinguibile nella disordinata cortina laterizia.

Piazza Maggiore
Via degli Orefici
Via delle Clavature
Via della Morte
Via Marchesana
Portico de' Banchi
Portico della Morte
Portico Pescherie
Portico Pescherie Vecchie
Portico Pescherie Nuove
Portico Signorelli
Portico Manolo
Portico Ghisilardi
Portico Ghisilardi Nuovo
Portico Ghisilardi Vecchio
Portico Ghisilardi Nuovissimo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuovo
Portico Ghisilardi Nuovissimo Nuov



3.2
Agostino Barelli, *Pianta e disegno della chiesa di Santa Maria della Vita e Pianta e disegno del secondo piano della chiesa di Santa Maria della Vita*, 1686?, BCABo, *Gabinetto Disegni e Stampe*, Fondo Gozzadini, cart. 27, nn. 66 e 67.

3.3
Agostino Barelli, *Taglio da mezzodì a tramontana della chiesa dell'ospitale di Santa Maria della Vita*, 1686?, BCABo, *Gabinetto Disegni e Stampe*, Fondo Gozzadini, cart. 27, n. 68.

[8] Nelle piante è evidenziato il crollo con una campitura rigata.
[9] Per il più recente contributo sull'affresco della Madonna della Vita, cfr. Gianluca del Monaco, "Tra la Vita e la Morte. Simone di Filippo e Pietro di Giovanni Lianori per i Battuti bolognesi", *Arte cristiana* 109 (2021), 54-61; per la relazione sullo stato di conservazione dell'affresco, il distacco del muro sul quale si trovava, e il suo trasporto prima nella cappella di San Carlo e poi nella nuova chiesa, cfr. Giudici, "Antichi trasporti". Alla ricognizione dell'affresco parteciparono anche i capimastri Carlo Perti e Alessandro Maderni (cfr. ASBo, *Ospedale di Santa Maria della Vita*, s. VI, reg. 5, c. 27r), entrambi di famiglia ticinese.
[10] Cfr. ASBo, *Ospedale di Santa Maria della Vita*, s. VI, reg. 5, c. 31.

Nel momento in cui si iniziò a pensare alla ricostruzione della chiesa, Barelli e Torri furono messi da parte, e l'incarico fu affidato a Bergonzoni, il cui progetto fu «stimato fra gl'altri dati da molti de' principali architetti il più gallante et il più a proposito»[11]. A quanto pare, dunque, fu indetto una sorta di 'concorso' anche se purtroppo la documentazione relativa è andata in gran parte perduta – si tornerà su questo punto; da notare anche che le incisioni Barelli riportano, oltre alla scala in piedi bolognesi, anche una scala in palmi romani: forse furono richiesti pareri anche a Roma? Non è del tutto chiaro il motivo dell'esclusione di Barelli e Torri: mentre questi erano architetti pratici con all'attivo numerosi cantieri, Bergonzoni aveva realizzato ben poco fino ad allora. Come già accennato, negli anni '80 del Seicento aveva lavorato a due chiese del suo ordine, quella romana di San Paolo alla Regola e quella bolognese di Santa Maria della Carità.[12] Per entrambe le chiese, Bergonzoni avevo proposto il medesimo schema planimetrico, una pianta centrale a quincunx che, seppur derivante dal San Pietro bramantesco, aveva anche diversi legami con l'architettura seicentesca lombarda.[13]

I primi progetti di ricostruzione

Appare chiaro dalla lettura dei documenti che, in un primo tempo, la confraternita meditò un cantiere il più possibile economico: le entrate dell'istituzione erano infatti in gran parte assorbite dalla gestione dell'ospedale. Inoltre, la collocazione del 'casamento' nel pieno centro della città, fitto di case e di botteghe, rendeva impensabile un allargamento sui lotti confinanti. Il crollo non aveva avuto effetti sul tetto dell'edificio, che si reggeva su grandi capriate posate sui muri di confine nord e sud, mentre il pilastro che aveva ceduto era collocato nel mezzo del complesso. I confratelli ritennero dunque più facile ed economico ricostruire la chiesa grosso modo nella stessa posizione di quella antica e con volumi di poco superiori, conservando le murature perimetrali e il tetto; allo stesso tempo si sarebbe mantenuta anche la fruibilità dei locali al primo piano. Come si è detto, era poi necessario preservare la venerata immagine trecentesca della Madonna della Vita, dipinta sul muro settentrionale della chiesa; in un primo tempo, si pensò infatti di adattare gli spazi della nuova chiesa al muro con l'affresco, che non avrebbe dovuto essere spostato.

Di queste due esigenze resta testimonianza in due interessanti elaborati grafici finora inediti. Si tratta di due progetti, realizzati su un ricalco leggero della pianta Barelli, ognuno costituito da piante del piano terreno e del piano superiore, accompagnate da sezioni[14]; si noti che i disegni sono concepiti per essere sovrapponibili, grazie a tagli e piegature, e formare quindi due semplici modelli tridimensionali in carta. Il primo progetto, a tratti ingenuo, ma indubbiamente più brillante del secondo, prevede l'inserimento, nell'invaso della seconda chiesa, di una complessa struttura cruciforme costituita da un corpo centrale rettangolare sul quale sono innestati due vani dal fondo ricurvo a nord – con l'altare della Madonna «che si mantiene» – e a sud, con l'ingresso; due grandi esedre si aprono invece a est e a ovest, ciascuna con tre cappelle, la maggiore delle quali, a est, contiene l'altare maggiore «che si mantiene». La percezione spaziale del progetto, disorientante a causa dell'inserimento di un asse trasversale di importanza maggiore rispetto a quello longitudinale, potrebbe derivare da una riflessione sulla pianta della michelangiolesca cappella Sforza in Santa Maria Maggiore; una riflessione tuttavia immatura e dall'esito confuso rispetto al modello. Lo

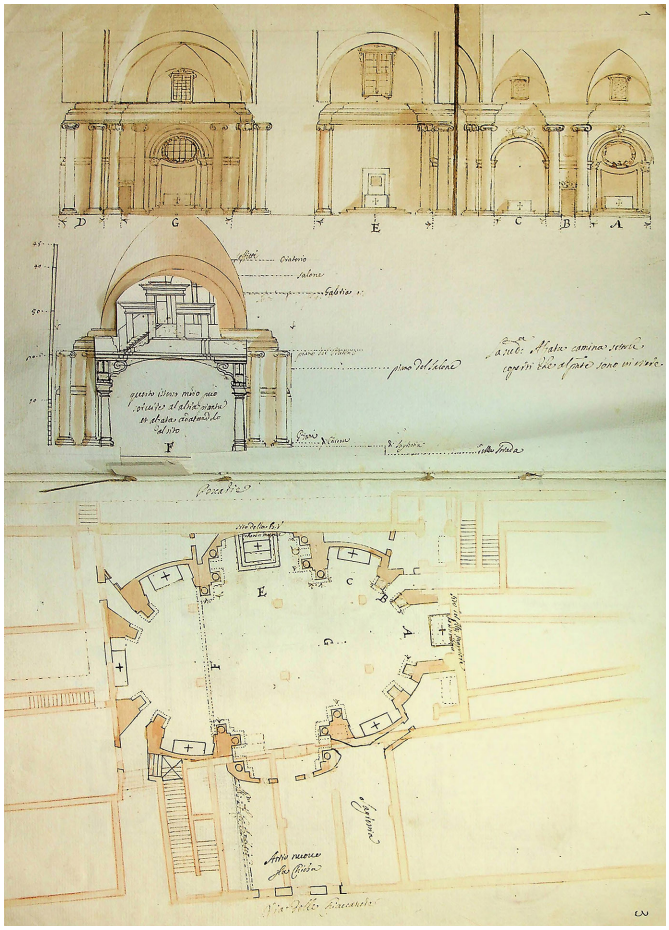
3.4

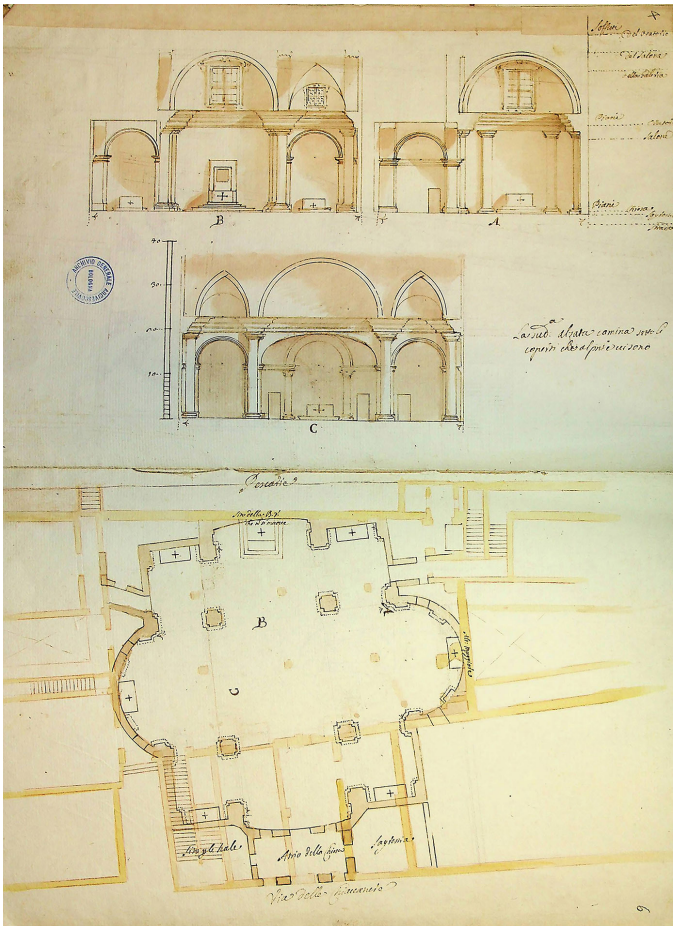
[11] AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1611, p. 2.

[12] Sulla romana San Paolo alla Regola, cfr. Carlo Benveduti, "La chiesa di San Paolo alla Regola. Un esempio di riutilizzazione dell'impianto centrale del San Pietro di Roma", *Arte Lombarda* 134 (2001), 79-84; Maria Costanza Pierdominici, Maria Grazia Turco, "La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso", *Bollettino d'Arte* 145 (2008), 43-68). Sulla bolognese Santa Maria della Carità, alla cui originaria pianta cruciforme, opera tardo-cinquecentesca di Pietro Fiorini, Bergonzoni aggiunse quattro cappelle angolari illuminate da cupolette con lanterne, cfr. Mario Fanti, *Santa Maria della Carità in Bologna. Storia e arte*, (Labanti&Nanni, 1981), 70-72.

[13] In particolare, si possono trovare punti di contatto planimetrici e proporzionali con la chiesa di San Paolo a Casale Monferrato, di Binago, cfr. Benveduti, "La chiesa di San Paolo alla Regola", 80.

[14] I disegni, rilegati in un fascicolo intitolato *Ripezzi per la chiesa di Santa Maria della Vita in parte ruinata*, si trovano in AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1606. Dalle didascalie di questi disegni sono tratte le due brevi citazioni che seguono.





3.4
Giovanni Battista Bergonzoni [?], Primo progetto per la ricostruzione della chiesa di Santa Maria della Vita, variante ionica, 1687?, AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1606.

3.5
Giovanni Battista Bergonzoni [?], Primo progetto per la ricostruzione della chiesa di Santa Maria della Vita, variante dorica, 1687?, AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1606.

spazio è articolato con un ordine ionico di colonne libere nella parte centrale, e pilastri nelle esedre. L'aspetto più interessante del progetto è il fatto che l'esedra occidentale è ricavata sotto l'oratorio preesistente ed è dunque coperta da una volta molto ribassata. Il profilo di questa – indicato con linea tratteggiata nella sezione F del disegno – è nascosto da due colonne doriche molto compresse che reggono due mensole a voluta di natura non solo scenografico-ornamentale, ma anche poste a supporto della trave sulla quale si imposta la cantoria lignea. Su quest'ultima si prevedeva di risistemare l'organo dell'oratorio in modo che potesse essere utilizzato anche in chiesa. La soluzione, per quanto macchinosa, consente però di tenere insieme ingegnosamente le esigenze di culto pubblico, la chiesa, e privato, l'oratorio destinato ai soli confratelli.

Il secondo progetto invece consta di una chiesa quadrata, con impianto a *quincunx* retto da pilastri dorici; un ordine minore di lesene tuscaniche definisce il piano d'imposta degli archi che danno accesso agli spazi angolari e al contempo misurano l'altezza della porzione di chiesa sottostante l'oratorio. Anche in questo caso l'altare della Madonna è mantenuto nella posizione originale, mentre l'altare maggiore è lievemente spostato verso sud. Già questi due progetti dimostrano la varietà di ispirazioni che ruotano intorno alla chiesa della Vita: mentre il primo progetto è memore della chiesa dell'Annunziata di Parma[15], il secondo riporta alla mente l'analogo piano quincunciale della chiesa di San Paolo alla Regola, realizzata pochi anni prima da Bergonzoni.

3.5

Su questi disegni, che mostrano la mano di un architetto di discreto talento nel riuscire a tenere insieme le diverse necessità della confraternita, si può riconoscere una grafia simile – ma non del tutto uguale – a quella di Bergonzoni[16]. Anche lo stile grafico appare più grossolano rispetto a quello di altri disegni di Bergonzoni. La somiglianza del secondo disegno con il progetto di San

[15] Curiosamente, l'impianto qui descritto non pare fosse ignoto a Girolamo Frigimelica nella progettazione del posteriore oratorio di San Giovanni Battista di Modena.

[16] Si confronti a proposito il libro di cantiere di Bergonzoni (*Registro delle fatture della fabrica della Beata Vergine della Vita*, 1687-1691) in AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1610.

3.6
Giovanni Battista Bergonzoni, Secondo progetto per la ricostruzione della chiesa di Santa Maria della Vita, 1687?, BCABo, *Gabinetto Disegni e Stampe*, Fondo Gozzadini, cart. 23, nn. 138-139.

Paolo alla Regola, però, rende plausibile ipotizzare che i due disegni siano stati stilati dal frate bolognese, magari in collaborazione con il capomastro che poi seguì il cantiere, Carlo Perti[17], cui potrebbe forse spettare l'esecuzione materiale dei disegni.
Contemporaneamente, Bergonzoni portò avanti anche un altro tipo di progetto: alcune sue testimonianze grafiche documentano una chiesa di stampo più tradizionale, che nei documenti della confraternita è indicata, per semplicità, come «quella a similitudine del Giesù»[18], intendendo con ciò un edificio longitudinale a navata unica. I disegni che rappresentano questa soluzione furono abbozzati da Bergonzoni direttamente in pianta sopra l'incisione di Barelli, aggiungendo a margine un rapido schizzo della sezione. Questi schizzi mostrano un impianto che solo epidermicamente può essere ricollegato al Gesù di Roma: se si eccettua la navata unica e le tre cappelle per parte, le somiglianze con il tempio vignolesco si esauriscono rapidamente. Mancano completamente il transetto e la cupola, e il presbiterio è ridotto a uno spazio poco profondo vitalizzato dalla presenza di due colonne libere. Le cappelle laterali, inoltre, non sono della stessa dimensione, dal momento che quelle collocate al centro del lato maggiore della navata sono più larghe delle altre: si tratta di una soluzione assai consueta a Bologna, che trae origine dalla navata di San Salvatore, di Ambrogio Mazenta, e che fu poi imitata in numerose chiese del Sei e Settecento. Bisogna anche pensare che

3.6

[17] Cfr. AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1610, c. 1r; il saldo finale di pagamento con Carlo Perti (1695) è in ASBo, *Ospedale di Santa Maria della Vita*, s. II, reg. 6, cc. 5v-6r.
[18] AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, n. 2.

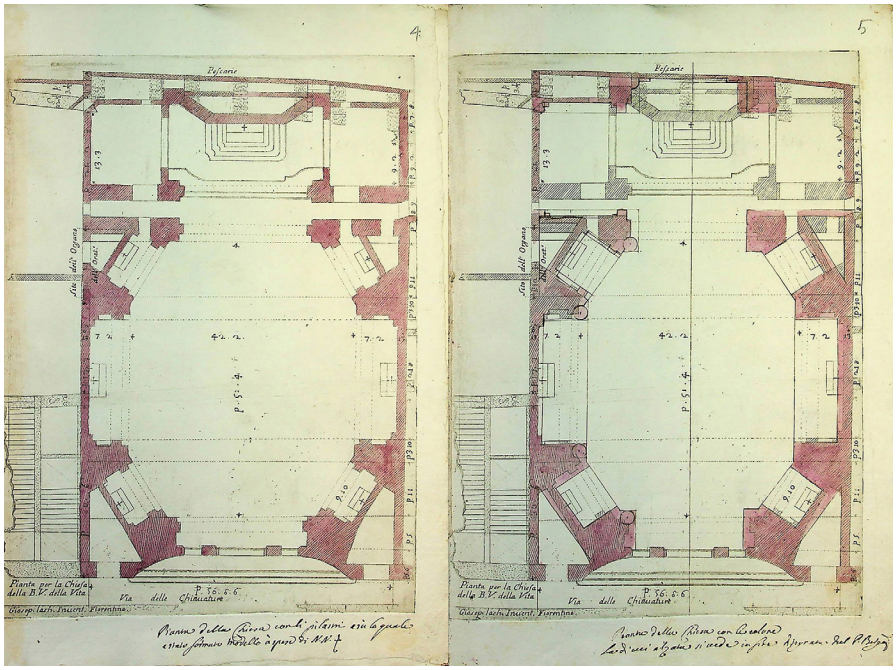
Bergonzoni immaginava di impostare una volta più alta per queste cappelle centrali, e più bassa per le cappelle minori[19]. In questo modo si sarebbe mantenuta la possibilità di sovrapporre alcuni ambienti del piano superiore del 'casamento' a queste cappelle minori: in particolare, la cantoria con l'organo dell'oratorio avrebbe sormontato la terza cappella a sinistra della navata, consentendo, anche in questo caso, l'uso del medesimo strumento per entrambi gli spazi.
Bergonzoni, in questi elaborati, è molto attento alle presumibili richieste della confraternita; al contempo, si inizia a delineare il ruolo fondamentale di un confratello, don Ercole Campana, che, contemporaneamente a questi primi progetti, sembra andare in cerca di modelli nell'architettura ecclesiastica bolognese: in un suo fascicolo di note di spesa, è conservato un elenco di chiese bolognesi (San Mattia, Santi Gregorio e Siro, San Giacomo delle Cappuccine, Santa Cristina), delle quali annota l'ordine architettonico prevalente e le misure delle varie parti. Campana era il delegato della confraternita alla cura del 'Sacro Altare', cioè dell'altare ornato dell'affresco miracoloso, e per tutta la durata del cantiere tenne i conti delle spese sostenute; questa lista di misurazioni di fabbriche ecclesiastiche dimostra anche che non fosse del tutto all'oscuro della disciplina architettonica e che, forse, fosse costantemente al fianco di Bergonzoni con richieste e suggerimenti.

Nuove prospettive e nuovi progetti

Un evento inaspettato cambiò radicalmente il destino del cantiere. La prima pietra era stata infatti posta il 23 luglio 1687[20]. Da quel momento si era iniziato a scavare le fondazioni seguendo il semplice progetto longitudinale descritto. Nel settembre dello stesso anno, però, morì uno dei più rispettati confratelli della Vita, il conte Vincenzo Hercolani, che, privo di eredi diretti, lasciò il godimento delle rendite dei suoi numerosi beni immobili alla confraternita stessa; allo scadere di trent'anni l'eredità sarebbe stata devoluta ad altro ramo della famiglia Hercolani. Questo lascito era motivato dal fatto che la confraternita si dibatteva ormai da decenni in notevoli difficoltà gestionali: a causa della citata collocazione topografica del 'casamento', era ormai impossibile ampliare l'ospedale e adempiere con dignità ai primari scopi di assistenza della confraternita, che aveva dunque pensato già da alcuni decenni di costruire un nuovo ospedale. L'area prescelta per la nuova costruzione era stata individuata nel quadrante nord-occidentale della città, nei pressi del canale di Reno, dove si aprivano orti e giardini e c'era dunque la possibilità di future espansioni[21]. Il lascito Hercolani avrebbe dunque sopperito alle necessità economiche di questa nuova costruzione, che avrebbe consentito di liberare molto spazio nel Casamento; si iniziò dunque a pensare all'erezione di una chiesa più vasta, in modo da poter osservare con più magnificenza i doveri liturgici.
È in questa fase così delicata che il magistero di Bergonzoni sembra essere messo in dubbio. Nel gennaio del 1688, infatti, il senatore Mario Casali, rettore dell'ospedale, fece presente che i disegni sopra descritti, dovendo mantenere una serie di 'servitù' nei confronti dell'oratorio (in particolare veniva chiesta una loggia di affaccio verso l'erigenda chiesa), avrebbero dato luogo a un edificio sproporzionato, e suggerì di orientarsi verso una soluzione «sopra altro disegno»[22]. Questo nuovo disegno è testimoniato da un'incisione, verosimilmente fatta circolare a uso interno della confraternita[23], che presenta per la prima volta l'idea di una chiesa ottagonale, definita in tutti i

[19] Come è mostrato da un rapido disegno, tracciato da Bergonzoni sulla pianta Barelli, che mostra la sezione della navata centrale e l'altezza di una delle cappelle minori, cfr. AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1605, s.n.
[20] La semplice benedizione della prima pietra è descritta dallo stesso Bergonzoni in AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1610, c. 1r.
[21] Cfr. Raule, *Il santuario di Santa Maria della Vita*, 19; BCABo, *Fondo Ospedali*, Piante di beni e prospetti di edifici, tav. 10.
[22] ASBo, *Ospedale di Santa Maria della Vita*, s. IX, reg. 11, cc. 15r-15v.
[23] Gli unici esemplari reperiti di questa incisione sono infatti conservati nei diversi fondi archivistici della confraternita.

3.7
Giovanni Battista Bergonzoni, *Pianta della chiesa con li pilastri [...] e Pianta della chiesa con le colone [...]*, 1688?, AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, nn. 4 e 5.



documenti coevi come la «pianta detta delli pilastri»[24]. Il motivo di questa denominazione, evidentemente usata per semplicità durante le discussioni tra i membri della confraternita, risiede nella struttura stessa dell'edificio: una chiesa a ottagono irregolare, allungato secondo la direttrice longitudinale, definito da massicci pilastri cui sono applicate lesene piegate a libro; tra i pilastri si aprono cappelle, quattro minori lungo le diagonali, due maggiori sugli assi trasversali, mentre l'asse longitudinale è definito da un ingresso tripartito e da una più vasta cappella affiancata da spazi laterali. La facciata è risolta con una semplice linea concava affiancata da due tratti rettilinei[25]. 3.7

I modelli formali di questa pianta vanno ricercati in area lombarda, dove si sviluppa una fecondissima linea di sperimentazione sul tema degli invasi ottagonali: Francesco Maria Richino utilizzò la pianta ottagonale definita da pilastri in San Pietro in Cornaredo (ottagono regolare)[26] e in San Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte (ottagono allungato)[27], così come in progetti ineseguiti, come quello della chiesa esterna delle monache di Santa Marta[28]. In precedenza, Giovanni Ambrogio Mazenta aveva progettato chiese a pianta ottagonale su pilastri (disegni per San Martino ad Asti e per San Paolo a Macerata)[29]. L'area lombarda è ricca di molti altri edifici ecclesiastici a pianta ottagonale che richiamano in qualche modo la pianta 'delli pilastri', come, ad esempio, Sant'Orsola a Mantova (Antonio Maria Viani, 1608)[30], il santuario della Madonna del Bosco di Imbersago (Carlo Buzzi, 1641)[31], San Bernardino alle Ossa a Milano (Carlo Buzzi, 1643)[32]. Contemporaneamente sono da tenere in considerazione altri edifici ecclesiastici con piante a ottagono allungato, non più in Lombardia ma sempre in area settentrionale: l'oratorio di San Carlo Rotondo a Modena, completato nel 1634 dall'evanescente Antonio Vacchi – ma forse su progetto di Giovanni Battista Aleotti[33] –, e la chiesa degli Scalzi a Verona, disegnata da Giuseppe Pozzo[34]. In ambito romano, si potrebbe leggere un precedente nella chiesa di Santa Rita in Campitelli, di Carlo Fontana (1665), in cui però la pianta ottagonale si combina con una cruciforme, creando una trabeazione mistilinea del tutto estranea agli edifici citati in precedenza; inoltre, le lesene corinzie non sono piegate a libro, ma poste accoppiate sui lati diagonali, lasciando liberi gli spigoli. Più pregnante, anche se non immediato, appare il confronto con una chiesa romana del secolo precedente, quale l'ellittica San Giacomo degli Incurabili (Francesco da Volterra); nonostante la differenza nella figura geometrica di partenza, l'impostazione appare molto simile, con piloni decorati da lesene e cappelle intercluse tra essi.

[24] Ad esempio, in AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, n. 2.

[25] Nel presente articolo non si approfondirà la questione della facciata, che non fu mai realizzata (quella attuale risale al 1905). Ne resta un disegno databile all'inizio del '700 (pubblicato in Galeazzi, "La chiesa di Santa Maria della Vita", 64), che richiama alcuni aspetti del progetto originale per la facciata di San Giuseppe a Milano (cfr. Giuseppe Stolfi, "Progetto della chiesa di San Giuseppe, facciata", in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, a cura di Manuela Kahn-Rossi e Marco Franciolli (Skira 1999), 152-153), e che potrebbe risalire a un'idea bergonzoniana. La facciata concava ipotizzata nella pianta 'delli pilastri' è invece vicina (per quanto molto meno grandiosa) a quella di Sant'Agnese in Agone.

[26] Cfr. Milano, Archivio Storico Civico, *Raccolta Bianconi*, t. IX, pp. 32, 33, 35; Isabella Balestreri, *La raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco* (Guerini e associati, 1995), 84.

[27] Cfr. Milano, Archivio Storico Civico, *Raccolta Bianconi*, t. X, p. 4, 5, 5v; Balestreri, *La raccolta Bianconi*, 88-89; Aurora Scotti Tosini, "Lo Stato di Milano", in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini (Electa, 2003), 449-450.

[28] Cfr. Milano, Archivio Storico Civico, *Raccolta Bianconi*, t. VIII, p. 5, 6, 8v; Balestreri, La raccolta Bianconi, 77; Isabella Balestreri, "Francesco Maria Ricchino (1584-1685), progetti milanesi fra storia e storiografia", *Studi e ricerche di storia dell'architettura* 1 (2017): 35.

[29] Cfr. Valentina Milano, "La fondazione barnabitica di Macerata: il ruolo di Binago e Mazenta nella vicenda progettuale", *Arte Lombarda* 134 (2001), 55.

[30] Claudia Bonora, "[Chiesa di Sant'Orsola]", "Atlante del Barocco lombardo", a cura di Maria Luisa Gatti Perer e Andrea Spiriti, *Arte Lombarda* 119 (1997), 75-76.

[31] Andrea Spiriti, "[Santuario della Madonna del Bosco]", "Atlante del Barocco lombardo", 70-71.

[32] Andrea Spiriti, "[Chiesa e ossario di San Bernardino alle Ossa]", "Atlante del Barocco lombardo", 58. Senza pretesa di esaustività, ai casi citati possono essere anche aggiunte due opere di Girolamo Quadrio, San Giuseppe a Luino (cfr. Valeria Fortunato, "Quadrio, Girolamo" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85 (2016), e San Giovanni Battista a Morbegno (cfr. *Matrici di un impianto chiesastico tardo-barocco. Il caso di San Giovanni Battista a Morbegno e gli sviluppi europei*, a cura di Simona Benedetti e Maria Piera Sette, Quasar 2021), nonché lo scurolo di San Gaudenzio a Novara, di Francesco Castelli, e l'oratorio degli Angeli Custodi nel palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno, forse di Giovanni Ambrogio Pessina (cfr. Scotti Tosini, "Lo Stato di Milano", in *Il Seicento* (Electa, 2003), 449-450).

Dunque, il progetto 'delli pilastri' parrebbe radicato in un ambiente padano, mentre i riferimenti romani sembrerebbero più sfumati. Non fosse che l'incisione è firmata in un modo che dà adito a qualche dubbio: «Giosep. Iach. invent. Fiorentino». Questo 'inventor' (Giuseppe Iachi? Iachini?)[35], del tutto sconosciuto in ambito bolognese, e mai citato nelle carte della confraternita, introduce nel processo di progettazione della chiesa la variabile fiorentina: nel Seicento, però, mancano a Firenze esempi di chiese o oratori di pianta ottagonale, allungata o meno, e fuori luogo sembra un parallelo con la cappella dei Principi di San Lorenzo.

Al di là di questioni attributive, però, quello che più interessa in questa sede è il fatto che il progetto 'delli pilastri' fu fortemente sostenuto da una frangia della confraternita, che, pur di imporre questo progetto, ne fece anche realizzare un modello ligneo[36]; questa fazione era capeggiata dall'influente senatore Mario Casali[37]. Casali è ricordato nelle cronache bolognesi come grande finanziatore di spettacoli teatrali, tanto da gestire un teatro in prima persona[38]. Si ricorda anche che nel 1662 sovrintese allo svolgimento di una festa teatrale svoltasi nel palazzo Pubblico, cioè ideò il teatro provvisorio, le scene e le macchine[39]. È chiaro, dunque, che Casali era un discreto conoscitore di architettura, seppure in un ambito più scenografico ed effimero, e che il suo interesse per il cantiere della Vita si spingeva su un terreno semi-professionale: si può immaginare che questo 'inventore' fiorentino fosse in qualche modo legato a Casali, magari come apparatore di spettacoli teatrali[40].

In risposta a queste interferenze, Bergonzoni rispose con una nutrita serie di otto progetti alternativi. Questi disegni, raramente di particolare qualità compositiva, sono progetti per certi versi di reazione, perché vengono tutti stilati sopra esemplari dell'incisione con il progetto 'delli pilastri': pur affermando la sua indipendenza professionale, egli non faceva altro che partire dalla medesima
3.8A impostazione del progetto rivale, in un'ottica che è a tutti gli effetti collaborativa. Il primo riprende l'idea di navata unica con tre cappelle per parte – le centrali di maggior larghezza –, con la sola differenza che gli angoli della navata sono sostituiti da tratti murari convessi: soluzione che, se da un lato rimanda alla soluzione d'angolo borrominiana di San Giovanni in Laterano, dall'altro pare una variazione sul tema proposto dal San Sisto milanese, dove i tratti murari terminali sono concavi anziché convessi. Il secondo è una ripresa del motivo 'a colonne' che sarà poi messo in opera. Il
3.8B terzo prevede un grande ottagono nel quale, ai lati diagonali, sono impostate alternativamente cappellette chiuse circolari, o cappelle di pianta curvilinea (in un modo che ricorda il progetto richiniano per la cappella della Madonna dell'Albero nel Duomo di Milano)[41], e transennate da pilastri; si noti anche il coro ovoidale, che forse richiama il coro circolare, progettato da Domenico Tibaldi,
3.8C per la chiesa bolognese di San Procolo[42]. Il quarto prevede un ottagono irregolare nel quale le
3.8D cappelle maggiori sono inquadrate da pilastri, convenientemente ribattuti a parete da lesene. Il quinto, indubbiamente il più originale e il meno influenzato dalla pianta 'delli pilastri', presenta una curiosa pianta a quattro lobi, con quattro gruppi di tre colonne a evidenziare le giunzioni tra i lobi: quasi una versione semplificata di San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini, sulla quale rifletteva negli stessi anni anche Ferdinando Bibiena per la quadratura affrescata sulla volta dell'o-
3.8D ratorio di San Cristoforo a Piacenza. Il sesto presenta uno spazio centrale affiancato da due cappelle per parte e chiuso in senso longitudinale da due grandi esedre semi-circolari. Il settimo disegno

[33] Cfr. Graziella Martinelli Braglia, "Un luogo per la musica nella Modena estese: l'oratorio di San Carlo Rotondo", *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi* 46 (2024), 94-103. Questo edificio, in particolare, doveva essere ben noto ai confratelli della Vita, e in particolare a Mario Casali, perché ospitava celebratissime esecuzioni di oratori musicali, patrocinate da Francesco II duca di Modena, alle quali partecipavano con regolarità i maestri di cappella e strumentisti bolognesi che risultano operanti anche a Santa Maria della Vita (ringrazio Francesco Lora per l'osservazione).

[34] Cfr. Scipione Maffei, *Verona Illustrata*, vol. IV (Società tipografica de' Classici italiani, 1826), 143.

[35] Si è anche pensato di interpretare il cognome come Lachi (cfr. Grazia Agostini, Luisa Ciammitti, *Nicolò dell'Arca. Il compianto di Santa Maria della Vita* (Nuova Alfa, 1985), 316); questa lettura permetterebbe di ricollegare il personaggio alla ben nota dinastia degli architetti Laghi, operanti a Bologna, ma nell'incisione non pare proprio possibile leggere una 'L' al posto di una 'I'. Un proficuo confronto con Francesco Repishti, che ringrazio, indurrebbe anche a ipotizzare, come prima lettera, una 'T'. Va poi detto che un personaggio con un nome simile è sconosciuto alla storiografia fiorentina (ringrazio Mario Bevilacqua per il parere).

[36] «Pianta della chiesa delli pilastri su la quale è stato formato modello a spese di N. N.» (AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, n. 4); è probabile che l'anonimo finanziatore del modello vada ricercato proprio in Casali.

[37] Cfr. Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna [...]* (Giovanni Battista Ferroni, 1670), 249.

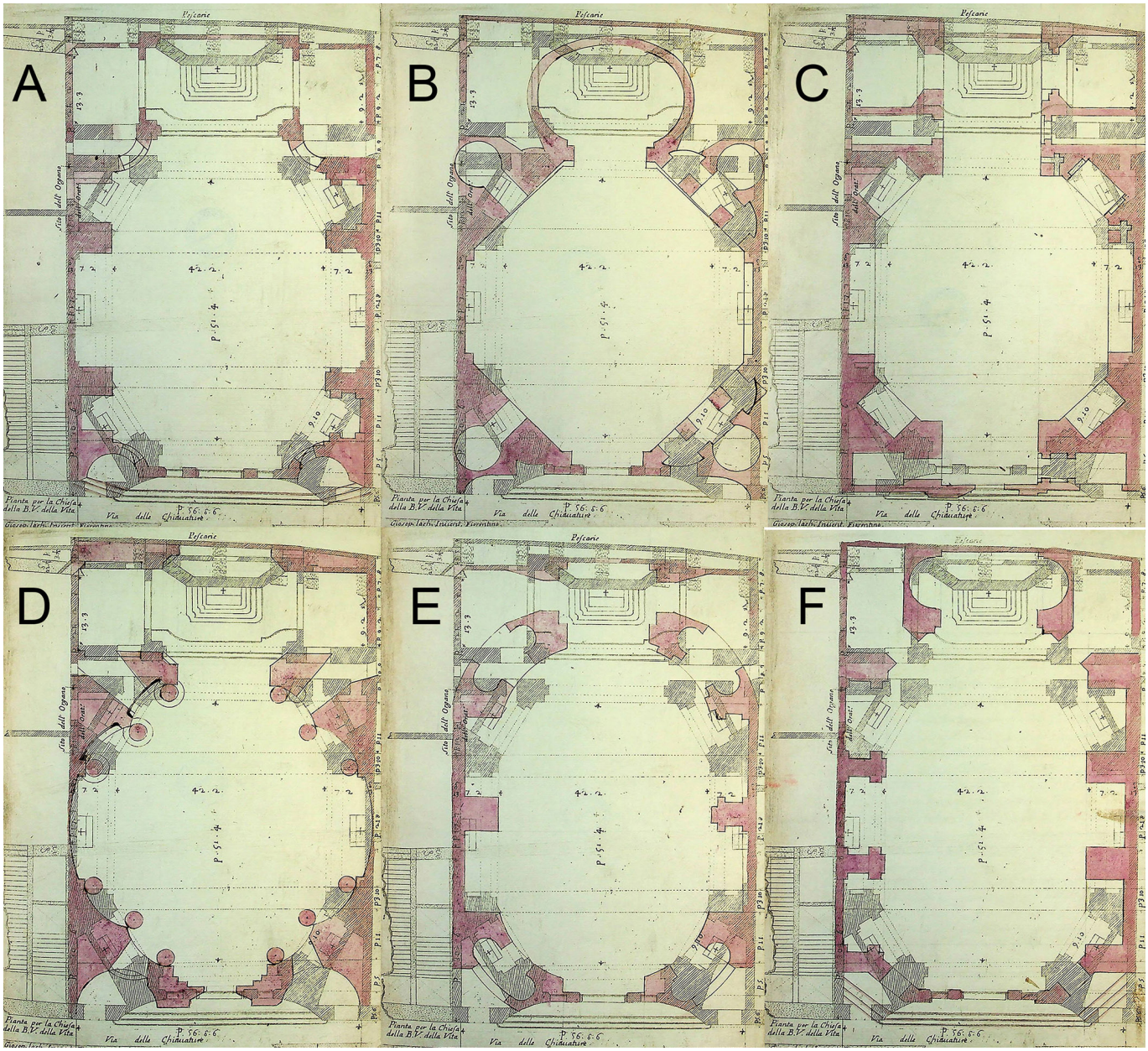
[38] Cfr. Giuseppe Guidicini, *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna* (Regia Tipografia, 1877), 33.

[39] Cfr. Francesco Salvadori, *Le gare d'Amore e di Marte [...]* (Giacomo Monti, 1662), 39..

[40] Singolare è la quasi omonimia tra questo 'inventore' e il violoncellista Giuseppe Maria Iacchini (cfr. Paolo Da Col, "Jacchini, Giuseppe Maria", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61 (2004)), che però non era fiorentino. L'ipotesi di un ruolo progettuale per questo giovane potrebbe essere corroborata dal caso dei fratelli Giuseppe e Felice Torelli, che in giovane età mantennero vivi interessi musicali e pittorici. Questo passaggio da un'arte all'altra non doveva essere difficile nel mondo teatrale, che vedeva la compresenza di numerosi artisti di ambiti differenti. Non sarebbe poi da escludere un'ipotesi estrema, cioè che dietro a questo nome si nascondesse qualcuno (un professionista rivale di Bergonzoni? Un membro della confraternita?) che voleva rimanere anonimo.

[41] Cfr. Milano, Archivio Storico Civico, *Raccolta Bianconi*, t. II, p. 22; Balestreri, *La raccolta Bianconi*, 23.

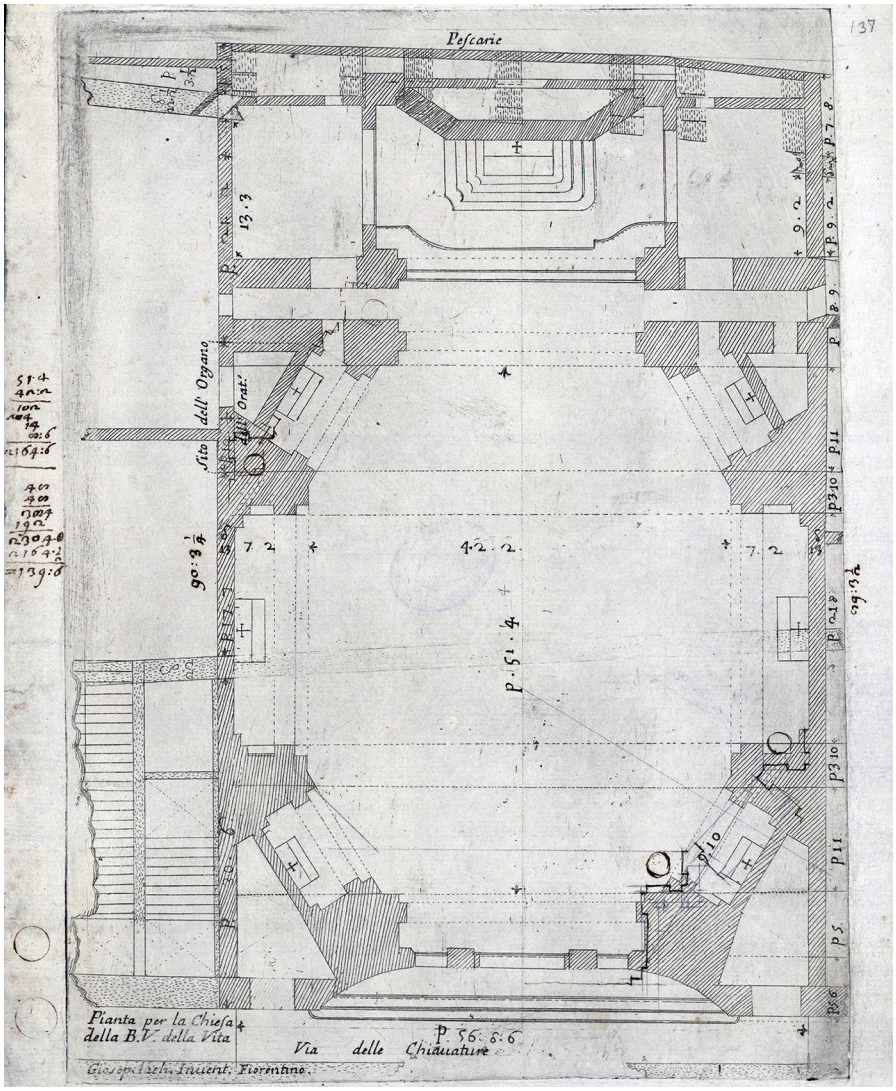
[42] Cfr. Augusto Roca De Amicis, "Spazi centrali e centralizzanti nelle chiese di Domenico Tibaldi", in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di Francesco Ceccarelli e Deanna Lenzi (Marsilio, 2011), 200-203.



3.8
Giovanni Battista Bergonzoni, Varianti progettuali per S. Maria della Vita, 1688?, AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, nn. 7, 9, 10, 11, 12, 14.

è semplicemente un piano delle fondazioni. L'ottavo, infine, mostra una navata fiancheggiata da tre cappelle uguali per parte; gli angoli della navata sono risolti, contrariamente al primo disegno, da segmenti diagonali, come avviene nel progetto di Lorenzo Binago per la chiesa di San Paolo a Macerata[43]; il presbiterio è pensato come un modulo rettangolare fiancheggiato da semplici absidi semicircolari, uno spazio che pare di ascendenza palladiana e in generale veneta ma che richiama anche uno dei progetti per San Giovanni Decollato alle Case Rotte[44]. Si noti che, in quasi tutti questi progetti, Bergonzoni cerca di mantenere nella posizione originale l'antico muro con l'immagine miracolosa, che si sarebbe dunque venuta a trovare nella cappella a sinistra dell'altare maggiore; una posizione defilata, ma che avrebbe garantito una migliore funzionalità alla chiesa, relegando le pratiche devozionali a uno spazio più protetto e, al contempo, lasciando libero il presbiterio per le cerimonie più solenni. 3.8F

[43] Cfr. Milano, "La fondazione barnabitica di Macerata", 55. Si veda anche il caso di San Martino ad Alzano Lombardo, con la navata conclusa da angoli smussati.
[44] Cfr. Milano, Archivio Storico Civico, *Raccolta Bianconi*, t. X, 5.



3.9
Giovanni Battista Bergonzoni, Variante progettuale con colonne e lesene ribattute, 1688?, BCABo, *Gabinetto Disegni e Stampe*, Fondo Gozzadini, cart. 23, n. 137.

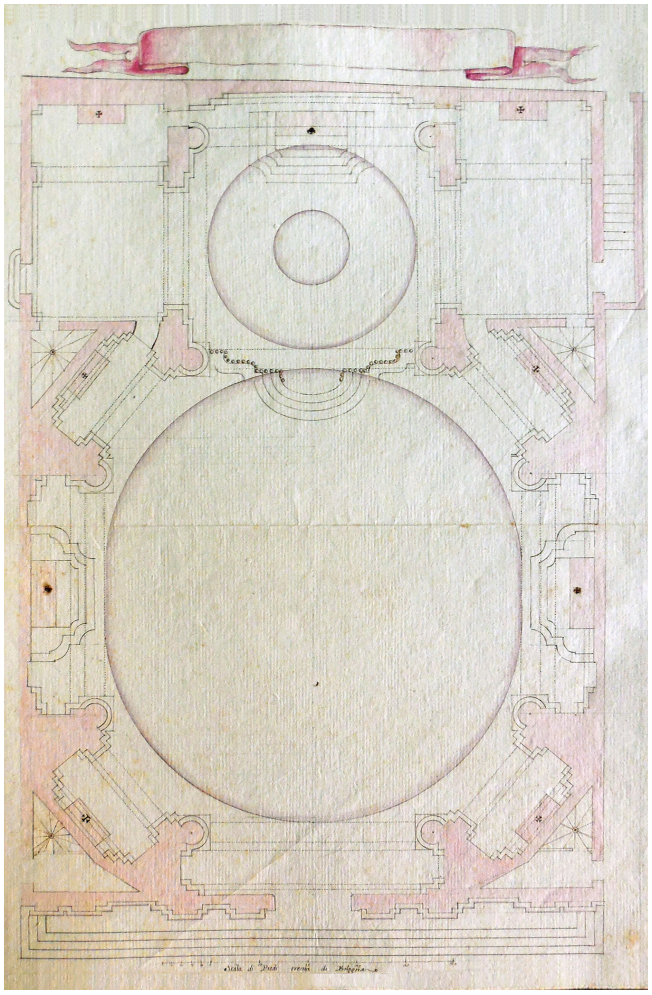
Ultima fase: critiche e contro-critiche

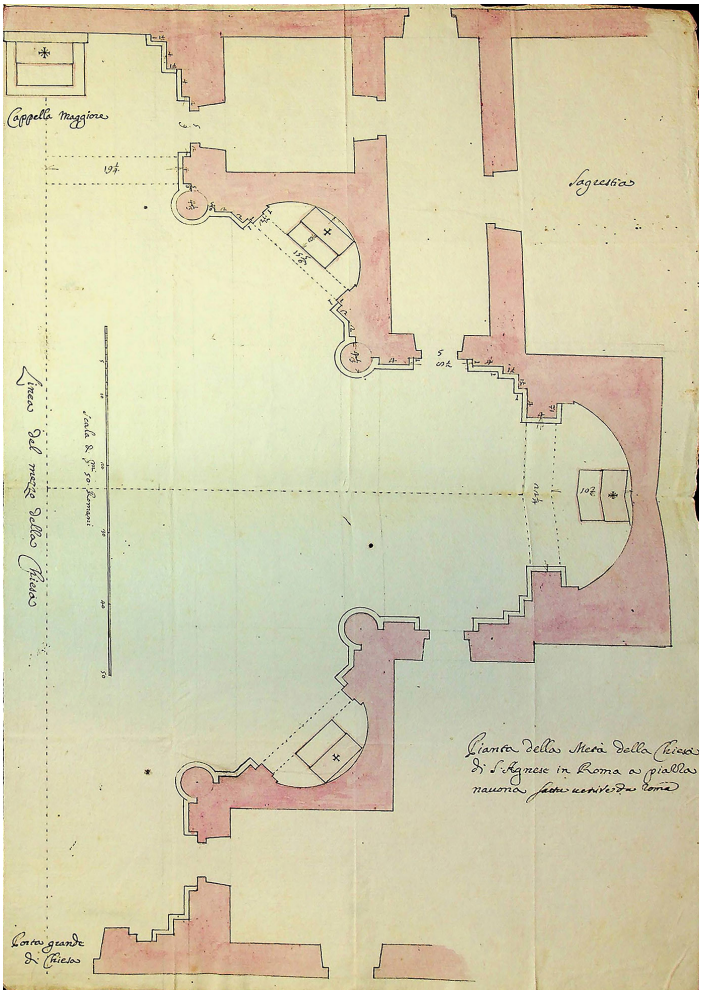
Il progetto definitivo di Bergonzoni, che nelle carte della confraternita è definito 'delle colonne', in contrapposizione a quello 'delli pilastri' ha un suo antecedente in un elaborato costituito da alcune
3.9 linee schizzate dall'architetto sopra l'incisione: i quattro lati perpendicolari dell'ottagono vengono vivacizzati dalla presenza di colonne ribattute da lesene, in modo simile a quanto si è visto nel quarto progetto sopra descritto. Si tratta di un modo di intendere l'impianto centralizzante che riprende esempi di qualche decennio precedenti, come la soluzione adottata da Binago per i piloni di sostegno della cupola della milanese Sant'Alessandro in Zebedia[45]. Successivamente, Bergonzoni aggiornò questo impianto aggiungendo otto colonne incassate per un quarto nella muratura, a sostenere gli arconi che espandono lo spazio centrale lungo le direttrici longitudinale e trasver-
3.10 sale, come testimoniato da un disegno posteriore. Si tratta del modello, semplificato, della chiesa romana di Sant'Agnese in Agone[46]; si noti che in questo *corpus* di disegni è contenuto anche un rapido schema planimetrico della basilica romana, steso sempre in sovrapposizione all'incisione 'delli pilastri', nonché una planimetria di Sant'Agnese misurata in palmi romani, e dunque richiesta
3.11 direttamente – da Bergonzoni o dai confratelli? – a Roma[47]. Si noti anche che le due proposte colonnate di Bergonzoni riprendono i due progetti per Sant'Agnese rispettivamente di Girolamo

[45] Replicata da Binago anche nel Duomo nuovo di Brescia, ma non altrove, cfr. Francesco Repishti, "Lorenzo Binago architetto. Le 'altre chiese simili già fatte per modello' e 'tutte quelle cose che potessero arechare dignità, grandeza, maestà et splendore'", *Arte Lombarda* 134 (2001), 146-47.

[46] Sul tema della progettazione di Sant'Agnese in Agone, cfr. Fulvio Lenzo, "Una cupola su colonne. Nuovi elementi per la comprensione di Sant'Agnese in Agone", *Annali di architettura* 24 (2012).

[47] La grafia presente in questo disegno sembra combaciare con quella di Pietro Paolo Drei, misuratore della fabbrica di San Pietro attivo anche nel cantiere di piazza Navona (cfr. Lenzo, "Una cupola su colonne", 113-15).





3.10
Marcantonio Cavazzoni, Pianta di Santa Maria della Vita, primo ventennio del XVIII secolo, Bologna. Archivio dell'Opera Pia Davia Bargellini. B. 972, n. 44.

3.11
Pietro Paolo Drei [?], Pianta della metà della chiesa di Sant'Agnese in Roma a piazza Navona, 1688?, AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, n. 15.

Rainaldi – colonne libere ribattute da lesene – e di Borromini: colonne a tre quarti, incassate nella muratura per il restante quarto[48].

In quest'ottica, il parallelo con il richiniano San Giuseppe, richiamato da Wittkower, assume una connotazione aggiuntiva. Wittkower, infatti, trovava una concordanza generica tra le due chiese, riconoscendo a quella bolognese una maggior coesione tra spazio principale e presbiterio[49]. Ma si può dire di più. Nella chiesa milanese, infatti, le colonne sono leggibili in maniera ambigua: mentre verso la parete di fondo delle cappelle cui si riferiscono esse sono ribattute da lesene, verso i lati obliqui dell'ottagono centrale sono invece strettamente connesse alla muratura, senza lesene. A Santa Maria della Vita, invece, le colonne si sporgono con più libertà verso il centro dell'ottagono, movimento sottolineato anche dagli aggetti di trabeazione, assenti in San Giuseppe. Pare quindi che Bergonzoni, pur conoscendo probabilmente San Giuseppe – del resto la sua familiarità con l'ambiente lombardo è evidente da tanti dettagli notati in precedenza – si sia qui voluto ispirare decisamente alla chiesa romana, e in particolare alla sua versione più innovativa, con le colonne angolari volute da Borromini.

L'accettazione del progetto definitivo costò a Bergonzoni diverse difficoltà. Casali, infatti, si astenne dal voto favorevole al progetto e ritenne opportuno motivare la sua uscita dall'aula del voto con una lettera inviata ai confratelli. Le critiche rivolte al progetto di Bergonzoni, pur partendo da una certa conoscenza architettonica, non sono esenti da marchiani errori che denotano il dilettantismo del loro autore. Tra le riserve mosse al progetto 'dalle colonne', meritano di essere

[48] Cfr. Lenzo, "Una cupola su colonne", 113, fig. 8.
[49] Cfr. Wittkower, *Arte e architettura in Italia*, 244.

discusse quelle relative alla struttura in alzato dei due progetti: Casali riteneva infatti il progetto di Bergonzoni foriero di problemi statici, vista la necessità di pennacchi per raccordare gli angoli obliqui con la cornice di imposta della cupola, mentre il progetto 'delli pilastri' era pensato senza pennacchi, con una cornice ottagona e una volta a padiglione anch'essa a pianta ottagonale: «l'architettura seguita sempre con lo stesso ordine dal bordo alla cima; non vi è niente sul falso, né peso superfluo che daneggi posando la volta realmente sopra li suoi dritti»[50]. Inoltre, il *cahier de doléances* di Casali proseguiva con l'accusa che l'inserimento delle colonne avrebbe tolto spazio a confessionali e cantorie e, in più – e qui si vede il dilettante – che il modello 'a colonne' avrebbe avuto due ordini in alzato.

A queste critiche, Bergonzoni replicò chiedendo alla confraternita la costruzione di un modello di legno da porre a confronto con quello che era stato approntato per la chiesa 'delli pilastri'. Inoltre, produsse una relazione nella quale ribatté punto per punto alle critiche; a proposito dei problemi strutturali, egli faceva giustamente notare che i pennacchi, fondati su una figura ottagona, avrebbero avuto uno sbalzo molto minore che se fossero fondati su una figura quadrata o rettangolare e, dunque, non si sarebbe posto alcun problema di natura statica. Lo spazio per i confessionali sarebbe stato convenientemente ricavato in luoghi riparati, nelle cappelle o negli spazi ai lati dell'altare maggiore; inoltre pareva del tutto illogica la critica all'alzato formato da due ordini, poiché quanto sovrasta la trabeazione non sarebbe un altro ordine, ma «muro liscio»[51]. In questo scritto, Bergonzoni si dimostra interessato anche ad aspetti teorici e compositivi: giustifica la presenza di colonne quasi libere con l'osservazione che le lesene piegate a libro – per niente innovative a Bologna perché già presenti, ad esempio, nel coro di San Domenico – possano presentarsi troppo esili, da particolari punti di vista, mentre le colonne, per la loro natura tridimensionale, mostrano sempre il loro volume senza subire alterazioni visuali.

Con l'astensione di Casali e dei suoi sostenitori, dunque, il progetto 'delli pilastri' fu definitivamente accantonato a vantaggio di quello 'delle colonne'. La documentazione archivistica, tuttavia, manca di un vero scioglimento della vicenda: è infatti possibile seguire lo svolgersi della costruzione, che si chiuse nel 1692, grazie ad alcune note di Campana[52], a un taccuino di misure e di conti di Bergonzoni[53], a liste di ricevute per i pagamenti a diversi artigiani[54]. Indubbiamente si tratta di materiale consistente. Mancano però del tutto i documenti ufficiali perché non si sono conservati i 'Libri di decreti', cioè i verbali delle riunioni ufficiali della confraternita, risalenti proprio agli anni di costruzione della chiesa; al contempo sono assenti, e per lo stesso torno di anni, i libri mastri e giornali che permetterebbero di ricostruire a pieno l'impegno profuso nella costruzione. Si tratta di una mancanza sospetta, quasi che alcuni documenti siano stati volontariamente distrutti. Due le possibili motivazioni: non lasciare documentazione di spese forse divenute troppo ingenti – tra il 1690 e il 1691 Bologna affrontò una drammatica carestia e sarebbe stato alquanto imbarazzante, per un'istituzione assistenziale, dirottare troppi fondi su un'opera architettonica – oppure nascondere per quanto possibile lo strappo istituzionale che si era consumato al momento della scelta del progetto. La documentazione rimasta è infatti di natura principalmente privata, raccolta quasi certamente da Campana, e solo in seguito riunita all'archivio della confraternita.

[50] AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, *Lettera di Mario Casali ai confratelli della Vita* (1688, maggio 10), c. 4v.
[51] AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1607, *Risposta di Giovanni Battista Bergonzoni*, c. 2r.
[52] Cfr. AGABo, *Ricuperi Beneficiari*, b. 174, fasc. 1611.
[53] Pubblicato in Mario Fanti, "Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna", *Il Carrobbio*, 4 (1978).
[54] Contenute in ASBo, Ospedale di Santa Maria della Vita, s. X, b. 23.

3.12
Bologna, Santa Maria della Vita, veduta interna, 2023. Foto dell'A.

In conclusione, la chiesa oggi visibile mostra in maniera lampante il prevalere dell'idea progettuale di Bergonzoni. Eppure, a un'analisi più attenta, restano alcune domande che rendono questa affermazione meno granitica. Quanto il progetto definitivo di Bergonzoni è debitore della pianta 'delli pilastri'? Si è visto infatti che, fino alla pubblicazione di questo progetto, Bergonzoni era orientato su una planimetria del tutto diversa, più rigida e tradizionale. E, di conseguenza, Bergonzoni avrebbe potuto sviluppare il suo progetto se la sua committenza fosse stata meno partecipativa e critica? Gli interventi di confratelli come Campana e Casali, in positivo e in negativo, hanno infatti contribuito a plasmare il progetto definitivo. 3.12

In sostanza, l'architettura di Santa Maria della Vita, che rimane un unicum a Bologna per novità di spazio e articolazione dell'ordine, diventa il capolavoro di Bergonzoni proprio in virtù di un processo compositivo plurale, reso possibile dalla particolare tipologia di committenza[55], ma anche, forse, dalla capacità dell'architetto di cogliere dal progetto rivale gli aspetti positivi – la dinamica pianta a ottagono allungato – e arricchirli di elementi seducenti, cioè le colonne a tre quarti incassate nei pilastri. Quando Bergonzoni sceglie questo dettaglio, sta usando un elemento che era indubbiamente familiare al pubblico bolognese – si pensi agli esempi cronologicamente prossimi delle colonne libere di San Salvatore o del coro di San Pietro, ma anche alla peruzzesca cappella Ghisilardi di San Domenico[56] –, però lo aggiorna secondo un'ottica decisamente barocca. La colonna a tre quarti di matrice borrominiana perde la rigorosa correlazione con la parete retrostante – dichiarata negli esempi bolognesi sopra citati, come anche in quelli di Binago e Richino, dalla presenza di lesene ribattute a parete – e si svincola per occupare, materialmente e visivamente, lo spazio centrale. Dove il progetto 'delli pilastri' immaginava una semplice trabeazione corrente per tutto lo spazio dell'ottagono centrale, Bergonzoni rompe quella trabeazione con i quattro arconi che si ricollegano visivamente e concettualmente con le colonne a tre quarti sottostanti: lo spazio si fa dinamico sia in orizzontale sia in verticale grazie a un uso calibrato dell'ordine. Dinamismo che è vieppiù accentuato dai quattro grandiosi pennacchi sferici, resi possibili proprio dalla dilatazione dei lati obliqui dell'ottagono, dilatazione però già presente nel progetto rivale. Diverse esperienze progettuali, dunque, e tutte di impostazione piuttosto tradizionale, portano a un risultato che è, al contrario, innovativo in un contesto statico come quello bolognese. Al contempo, gli spunti lombardi e quelli romani di partenza vengono superati e si combinano in un modo nuovo: le colonne ispirate a Sant'Agnese in Agone rivitalizzano l'aula ottagonale del Seicento lombardo, mentre l'ottagono allungato sdrammatizza l'impostazione così monumentale e all'antica di Sant'Agnese. Il risultato, ormai al termine del Seicento bolognese, è indubbiamente anche il capolavoro di questo capitolo dell'architettura padana.

[55] Un processo decisionale e progettuale accidentato aveva del resto caratterizzato anche la costruzione dell'oratorio di Santa Maria della Vita (1611-1617), opera di Floriano Ambrosini (cfr. Maurizio Ricci, Paola Zampa, *Teoria e pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La 'Nuova Regola' di Floriano Ambrosini* (Campisano 2009), 27).

[56] Cfr. Sergio Bettini, *Baldassarre Peruzzi e la cappella Ghisilardi* (Diabasis 2003), 33-35.

DOI: 10.6093/2532-2699/12489

The Challenge of Decoration: Design, Execution, Collaboration in the 18th Century

Keywords
Interior Decoration, Ornament, Professional Practices, 18th Century, Rococo

Abstract
The article analyses the practices of design collaboration in 18th-century interior decoration. Through French and Piedmontese case studies, the research aims to consider the conceptual contribution of wood sculptors in the artistic societies of the Ancien Régime, with a careful consideration of territorial and chronological contexts. The leitmotif of the discussion is the role of drawing as the pivot of the design process. Can the degree of freedom that emerges from certain case studies be interpreted as representative of the general picture or, on the contrary, is it an anomaly of a specific context? A closer examination of the documentary series on 18th-century ornamental building sites reveals different degrees of collaboration.

Biography
Aurora Laurenti is an art historian. She earned her PhD from the University of Turin in 2017 and obtained national and international scholarships (Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura; Università degli Studi di Torino; Burlington Magazine Scholarship for the study of French 18th-century fine and decorative art). She is currently a research fellow at the University of Turin. Her research and publications primarily focus on: the interplay between decorative arts and interior architecture; the processes of stylistic development through prints and drawings; and the application of digital humanities and storytelling.

Aurora Laurenti
Università di Torino

La sfida della decorazione: progettare, eseguire e collaborare nel XVIII secolo

Lo studio della decorazione d'interni nel XVIII secolo si rivela particolarmente adatto a indagare le dinamiche di condivisione progettuale, in una prospettiva transdisciplinare. Il Settecento si configura come un periodo di intensa sperimentazione, caratterizzato dalla ricerca di soluzioni innovative fondate sull'interconnessione dei saperi e sulla mobilità delle competenze. In quest'epoca ricca di contrasti, che vede una radicale trasformazione delle strutture dell'antico regime alle istanze universalistiche dell'età dei Lumi, architetti, artisti e artigiani parteciparono attivamente all'elaborazione di nuove strategie progettuali, ciascuno apportando il proprio specifico contributo. Tra 1720 e 1750, il periodo di elaborazione e diffusione del rococò, l'ossessione per l'ornamento rubò spazio alla devozione verso gli ordini architettonici e così la decorazione più bizzarra prese il sopravvento su ogni settore[1]. Il rinnovamento dei princìpi su cui si basava l'architettura degli interni aveva così creato un particolare spazio d'azione per le professioni specializzate nell'ornato (scultori, argentieri, mobilieri), che assunsero una inedita posizione di rilievo. La loro azione fu valorizzata dai committenti, sempre alla ricerca del gusto più alla moda; stimolata da alcuni architetti più inclini a un approccio gestionale; ma anche derisa da altri di stampo più accademico. L'idea di un rapporto tra le arti rigidamente verticistico si incrinò, lasciando maggiore spazio allo scambio tra le professioni. Fu poi con il ritorno al classicismo della seconda metà del secolo che la critica all'autonomia degli artigiani e la celebrazione delle arti meccaniche misero infine alla prova il ruolo creativo dell'artista specializzato nell'ornamento.

Dagli anni Ottanta del Novecento, il tema del rapporto tra arte e società ha stimolato le ricerche, soprattutto francesi, sulla professionalità di chi creò gli interni delle *maisons de plaisance*, soffermandosi, più recentemente, sul tema della collaborazione con gli architetti[2]. Si tratta però di un interesse non sistematico, dal momento che il mondo della decorazione è valorizzato per lo più sul lato esecutivo: l'attenzione è concentrata sulla materialità preziosa dei singoli oggetti d'arte, mentre il tema della progettazione è più spesso tralasciato o riferito alle mani degli architetti. Se nel campo delle arti figurative non si ha alcuna difficoltà a immaginare il pittore al centro dell'atto ideativo, l'immagine della creazione come qualcosa di misterioso, prerogativa della mente geniale, si sposa in effetti bene con la figura dell'architetto. È però necessario valutare il fatto che la creazione è peculiarità di qualsiasi professione artistica, anche nel settore decorativo, e che essa passa necessariamente attraverso forme di ideazione. La portata delle trasformazioni nel rap-

[1] Per la decorazione del Settecento, restano fondamentali i contributi di Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo* (Philadelphia Museum of Art, 1943); Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris* (Yale University Press, 1995); Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier: un genio del rococò* (Allemandi, 1999).

[2] Si vedano Bruno Pons, *De Paris a Versailles 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi* (Association des publications près les Universités de Strasbourg, 1983), più recentemente Valérie Nègre, *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)* (Classiques Garnier, 2016) e Andrew Tierney e Melanie Hayes, *Between Design and Making. Architecture and craftsmanship, 1630-1760* (UCL Press, 2024).

porto tra architettura e decorazione nel XVIII secolo solleva una serie di interrogativi che questo articolo si propone di esplorare: considerando la complessità delle fasi di lavorazione degli interni, ambito di competenza di diverse figure professionali, chi inventava le soluzioni decorative? È davvero rilevante fornire attribuzioni autoriali per la decorazione? Esiste storicamente una netta distinzione tra il progettista e l'esecutore? Per provare a fornire risposte puntuali sulle dinamiche di invenzione dell'ornato è fondamentale un approccio che valuti la progettazione decorativa come parte della storia del design, anche se il termine è oggi associato al periodo iniziato con la rivoluzione industriale: si tratta infatti di una storia di ideazione e progettualità, sostanziata attraverso specifici metodi e fasi[3]. Per affrontare le pratiche progettuali nel mondo dell'ornato è quindi necessario centrare la discussione sugli strumenti che rivelano informazioni sull'evoluzione delle idee. Diverse sono le forme con cui si esprime il "disegno", termine polisemantico da cui deriva il concetto di *design*[4]: nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, il *dessein* stava in effetti ad indicare allo stesso tempo la produzione di un artista attraverso matita o penna; l'invenzione di un soggetto; la rappresentazione geometrica o prospettica su carta; la realizzazione di un modello[5]. Sotto tutte queste forme, il *disegno* serviva come strumento di comunicazione tra le diverse personalità attive nella creazione.

Le pagine seguenti indagano le pratiche progettuali attraverso l'analisi di disegni e modelli che sono stati ideati da scultori in legno europei, oppure a loro affidati per l'esecuzione. I contesti presi in esame sono la Parigi degli *hôtels particuliers* e le residenze sabaude torinesi, due realtà spesso accostate per la riconosciuta influenza dello stile decorativo parigino in ambito piemontese. Tale affinità è stata recentemente circostanziata evidenziando come a Torino si sia fatto ricorso a modelli decorativi sviluppati nella capitale francese[6]. L'obiettivo è ora valorizzare il potenziale informativo di tale relazione per delineare un quadro più sistematico delle dinamiche progettuali, attingendo, da un lato, alla ricchezza delle collezioni di disegni conservate a Parigi e, dall'altro, all'abbondanza della documentazione di cantiere disponibile a Torino. Il panorama europeo offre così una cornice interpretativa più ampia entro cui collocare le dinamiche di passaggio tra una rigida gerarchia funzionale e un modello collaborativo nella definizione delle responsabilità ideative.

Lo status professionale

Considerata la diffusione, nel corso del Settecento, della moda per i rivestimenti in boiserie e per gli intagli dorati, il cantiere decorativo – tanto in Francia quanto in Piemonte – vedeva coinvolti principalmente falegnami, minusieri e scultori in legno, operanti sotto la direzione degli architetti. A differenza delle prime due categorie, vincolate agli statuti corporativi, le professioni dell'architetto e dello scultore godevano di una maggiore autonomia, potendo esercitare liberamente la propria attività. Tale condizione rappresentava una delle peculiarità distintive del sistema artistico settecentesco. Fino alla fine dell'Ancien Régime, l'architettura, intesa come campo professionale, non era infatti legata ad un percorso specifico, ma era una questione pratico-giuridica: in Francia l'architetto doveva rinunciare all'attività di impresario e doveva essere in grado

[3] Su questo tema si veda Peter Fuhring, *Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato, in Sfida al barocco, Roma Torino Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra a cura di Michela Di Macco, Giuseppe Dardanello e Chiara Gauna (Sagep, 2020), 75.

[4] Michael Baxandall, English "disegno", in Michael Baxandall, *Words for Pictures: Seven Papers on Renaissance Art and Criticism* (Yale University Press, 2003), 83-97.

[5] Cfr. Voce *Dessein*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris: chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1754), IV, 889-92.

[6] Aurora Laurenti, *Disegni e modelli d'ornato per la decorazione intagliata rococò. Da Parigi a Torino, 1730-1750* (Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2019).

di elaborare progetti sufficientemente dettagliati per la redazione dei contratti. Solo il titolo di architetto del re era normato (derivava dalla frequentazione dell'Accademia Reale di Architettura), mentre per accedere alla professione non vi erano restrizioni di carattere formativo, né di età o appartenenza sociale: la realtà degli architetti era insomma piuttosto varia[7]. Per quanto riguarda gli scultori in legno, in Francia erano iscritti alla *Communauté des Maîtres peintres et sculpteurs* e, parallelamente, i loro colleghi piemontesi partecipavano alle attività della Compagnia di San Luca: entrambe le realtà erano legate alle declinazioni territoriali delle Accademie di San Luca, e vi si iscrivevano gli artisti che praticavano arti liberali e che non erano tenuti a pagare le tasse dovute alle attività commerciali[8]. Queste comunità erano nettamente separate da quelle dei mastri minusieri, ebanisti, mastri da bosco e da carrozze, i cui confini professionali erano tanto importanti da causare, molto spesso, liti interne sedate da liste di specifiche competenze. In Piemonte questi ultimi dovevano compiere un preciso iter di formazione, iscrizione e pagamento del cotizzo stabilito dalla propria corporazione. A garanzia della qualità del mestiere, prima di poter aprire la propria attività erano obbligati a presentare un capo d'opera, vale a dire una dimostrazione pratica delle proprie capacità tecniche[9]. Al contrario, l'unica restrizione allo svolgimento del mestiere di scultore dipendeva dall'atto di emancipazione, una dichiarazione pubblica di liberazione dalla patria potestà. Questo atto, solitamente stipulato intorno ai 25 anni, permetteva loro di «agire, negoziare, e contrattare» autonomamente[10]. Si tratta di una precisazione importante per entrare nell'ottica del lavoro di cantiere: gli scultori in legno non lavoravano entro limiti professionali prestabiliti e, di conseguenza, avevano la possibilità di intavolare rapporti di collaborazione con gli altri artisti con cui si interfacciavano. Non sono precetti statutari a determinare l'interazione e la libertà progettuale, che si configura, per il XVIII secolo, come uno spazio continuamente negoziato. Le pratiche di cooperazione derivano piuttosto dalle condizioni specifiche dei luoghi e degli attori coinvolti in grado di far emergere, o meno, le competenze progettuali dei singoli individui.

Tali competenze dipendevano principalmente dalla capacità di comunicare le proprie idee attraverso lo strumento del disegno. L'apprendistato presso lo studio di un maestro offriva una formazione di base, ma l'elaborazione inventiva dell'ornato richiedeva un ulteriore affinamento delle abilità grafiche. A tal fine, già nei primi decenni del Settecento, accanto alle accademie si diffusero scuole specializzate che formalizzavano l'insegnamento di competenze artistiche specifiche, funzionali alla progettazione e decorazione degli ambienti delle residenze[11]. Dal 1678 in Piemonte esisteva l'Accademia dei pittori, degli scultori e degli architetti di Torino, aggregata alla Compagnia di San Luca e dotata di statuti dal 1716[12]. Qualche decennio dopo, nacquero alcune scuole pensate in stretto rapporto con le esigenze dei cantieri di corte: tra 1737 e 1738 re Carlo Emanuele III apriva a Torino lo Studio di Scultura, la Scuola del disegno e il Regio studio di Architettura[13]. In Francia, nel 1743 l'architetto Jacques-François Blondel (1705-1774) aprì al pubblico la sua *École des beaux-arts*, già fondata nel 1739, dove ammetteva qualsiasi studente in grado di pagare 1500 *livres*. La scuola prevedeva, oltre allo studio dell'architettura, corsi di matematica e di economia, disegno, modellazione ornamentale, prospettiva, architettura militare e navale,

[7] Laurent Pelpel, Claude Cohen e Marie-Pierre Perdrizet, *La formation architecturale au dix-huitième siècle: rapport de recherche*, Fondation Royaumont Secrétariat du Comité de la recherche et du développement en architecture (Gourdon arts graphiques, 1980), 36-37; Alexandre Cojannot e Alexandre Gady, *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte su XVIIe siècle* (Le Passage, 2017), 35-37.

[8] Cfr. per la Francia: Pons, *De Paris a Versailles*, 13-15 e Charlotte Guichard, "Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle: peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale," *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 49, n. 3 (2002): 54-68; per il Piemonte: Aurora Laurenti, *Intagli rococò. Professionalità e elaborazione del gusto nel Palazzo Reale di Torino* (Accademia University Press, 2020), 9.

[9] Per le corporazioni artigianali piemontesi dei minusieri, ebanisti, mastri da bosco e da carrozze, Cecilia Laurora, Isabella Massabò Ricci e Federica Paglieri, a cura di, *Antica Università dei Minusieri di Torino. Documenti per la storia delle arti del legno* (Archivio di Stato, 1986).

[10] Laurenti, *Intagli rococò*, 10.

[11] Fuhring, *Parigi, Roma, Torino*, 77.

[12] Luigi Cesare Bollea, *La R. Accademia Albertina delle Belle arti e la R. Casa di Savoia* (Bocca, 1930); Franca Dalmasso, Pierluigi Gaglia e Francesco Poli, *L'Accademia Albertina di Torino* (Arti grafiche, 1982).

[13] Giuseppe Dardanello, *Lavorare sui modelli. Pittori e scultori alla scuola del disegno di Beaumont*, in Giuseppe Dardanello, a cura di, *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento* (Nerosubianco, 2011), 3.

scultura di pietra e legno. La sua politica contemplava l'insegnamento non solo ai giovani aspiranti architetti, ma anche ad artisti, artigiani e clienti. Il suo corso acquisì rapidamente un ruolo di primo piano, a discapito dell'Accademia di Architettura fondata nel 1671, presso la quale, in virtù del crescente prestigio raggiunto, Blondel fu chiamato a insegnare nel 1747[14]. Il suo intento era quello di diffondere i principi dell'architettura presso un pubblico ampio, non solo attraverso l'attività didattica, ma anche mediante la pubblicazione di testi a carattere divulgativo, come *L'Homme du monde éclairé par les arts*, e di trattati teorici[15]. In particolare, con la sua prima opera, *De la distribution des maisons de plaisance* (1737-1738), si rivolgeva sia a chiunque volesse diventare un «bon architecte», sia ad un generico pubblico di «dessinateurs»[16]: l'obiettivo era «inspirer aux élevés à venir le bon goût de l'Architecture, la noble simplicité, & l'harmonie judicieuse que doivent avoir entre eux tous les Arts qui concourent à former la perfection d'un Edifice»[17]. Blondel realizzò così una vera e propria guida completa di spiegazioni teoriche ed esempi illustrati, in grado di diffondere in tutta Europa le novità emerse negli ultimi anni in Francia nel campo della decorazione. La stessa scelta di accompagnare il testo con stampe che mostrano diverse varianti per uno stesso soggetto è indice dell'idea di utilizzare questo trattato come uno stimolo, sebbene guidato, per l'immaginazione e non come un vocabolario di precetti da seguire e replicare incondizionatamente. Blondel voleva così fornire gli strumenti di base perché tutti coloro che si trovavano impegnati nella realizzazione delle raffinate *maisons de plaisance* (architetti, scultori, pittori, professionisti di vario genere, ma anche committenti) avessero una buona base conoscitiva e tecnica del disegno e dell'ornamento. Solo così l'architettura francese, a suo avviso, si sarebbe elevata: «l'objet principal de cet ouvrage étant d'inspirer aux amateurs du Bâtiment, un juste dégoût pour tout ce qui n'a qu'une médiocre bauté dans l'Architecture»[18]. Per raggiungere tale obiettivo, Blondel aveva coinvolto diverse «personnes consommées dans la pratique des matières»: tra questi, si rivolse allo scultore Nicolas Pineau perché inventasse le illustrazioni ornamentali del trattato[19].

Il processo creativo di uno scultore: il caso Pineau

Pineau fu un prolifico scultore e disegnatore d'ornato cui Bondel stesso riferisce una attitudine all'architettura:

> à son retour à Paris, Pineau crut pouvoir y exercer l'architecture, comme il avoit fait en Russie, après la mort de Le Blond; mais, surpris de trouver tant d'architectes dans cette capitale, il reprit la sculpture[20].

Lo scrittore si riferisce al momento in cui, dopo aver lavorato in Russia nei cantieri diretti da Jean-Bapstiste Alexandre Le Blond per lo zar Pietro il Grande, sfruttò il delicato momento della morte dell'architetto (1719) per allargare il suo campo di attività, per poi tornare alla scultura una volta rientrato in Francia nel 1727[21]. La possibilità di proporsi come architetto, in un momento favorito dall'assenza di un direttore dei lavori, è motivata dalla sua facilità nel disegno, verificabile nella for-

[14] Sulla scuola di Blondel, Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel, architecte des Lumières* (Classiques Garnier, 2018), 121-64.

[15] Jacques-François Blondel, *L'Homme du monde éclairé par les arts* (Amsterdam: de Batside, 1774); sull'intento 'universalizzante' dell'insegnamento di Blondel: Richard Cleary, "Romancing the Tome; or an Academician's Pursuit of a Popular Audience in 18th-Century France," *Journal of the Society of Architectural Historians* 48, n. 2 (1989): 139-49. Si veda inoltre Bruno Pons, *Le theatre de cinq sens, postfazione a Jean-François de Bastide, La petite maison* (Gallimard, 1993), 71-97.

[16] Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance* (Paris: Jombert, 1737-1738), I, xvi e II, 67.

[17] Blondel, *De la distribution*, I, xv.

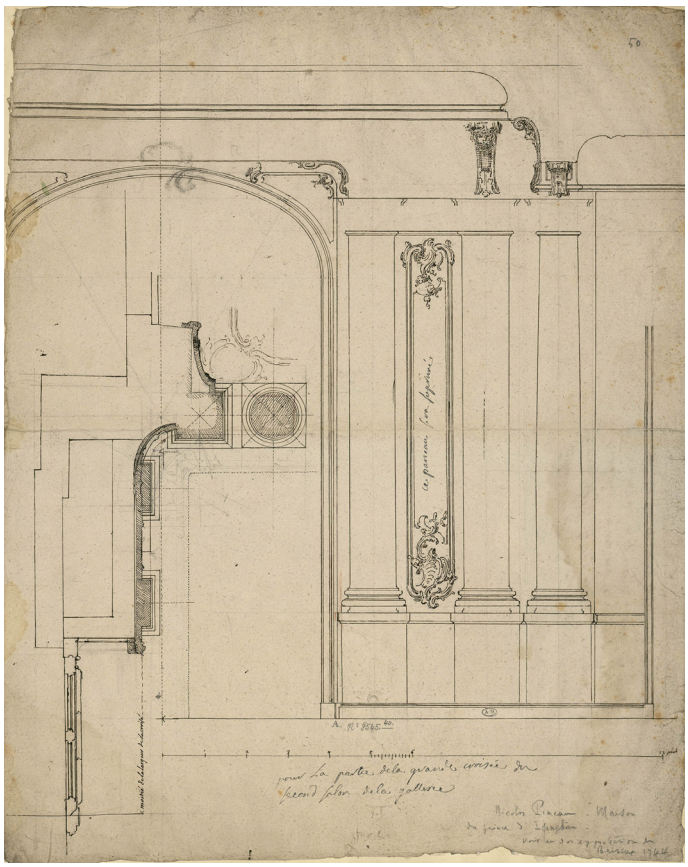
[18] Blondel, *De la distribution*, II, ii.

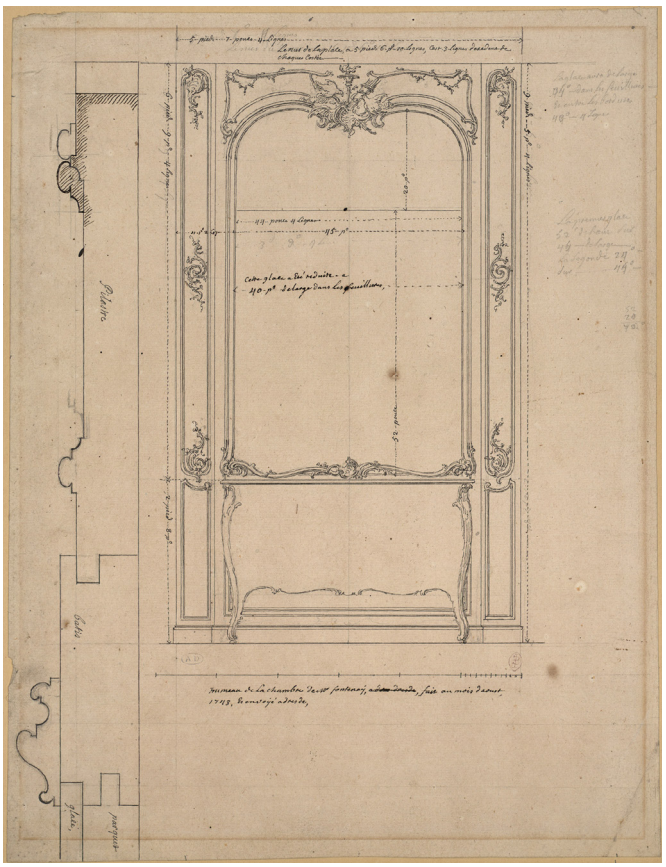
[19] Blondel, De la distribution, I, ii. Per le tavole di Pineau pubblicate nel volume di Blondel: Aurora Laurenti, "Nicolas Pineau as a designer of ornament prints," *The Burlington magazine* 164 (2022): 872-73.

[20] Blondel, *L'Homme du monde*, 292, n. 12.

[21] Cfr. Alexandre Gady, *Nicolas Pineau architecte*, in *Nicolas Pineau (1684-1754). Un sculpteur rocaille entre Paris et Saint-Pétersbourg*, a cura di Bénédicte Gady, Turner Edwards e François Gilles (Le Passage, 2025), 61.

[22] Il corpus di disegni è conservato al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Su Pineau si veda il recente volume: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*; per un approfondimento sull'approccio comunicativo dei suoi disegni, Katie Scott "Persuasion: Nicolas Pineau's Designs on the Social," *RIHA Journal* 86 (2014); Bénédicte Gady, *Codes, conventions, circulations: drawings as an instrument of collaboration in the work of Nicolas Pineau*, in *Between Design and Making. Architecture and craftsmanship, 1630-1760* a cura di Andrew Tierney e Melanie Hayes (UCL Press, 2024), 85-117.





4.1
Nicolas Pineau, Progetto per il secondo salone per il principe d'Isenghien a Suresnes, 1744. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 8545.40. ©Les Arts Décoratifs.

4.2
Nicolas Pineau, Progetto per trumeau per la camera di Gaspard de Fontenay, 1743. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 29135. ©Les Arts Décoratifs.

tunata conservazione del suo fondo d'atelier al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Attraverso queste raccolte è possibile verificare le modalità di creazione progettuale sperimentate da un ornatista del XVIII secolo[22]. Oltre che per i soggetti (progetti di edifici, giardini e interni; interi ambienti, singoli arredi e particolari ornamentali), i suoi disegni sono classificabili sulla base della loro funzione: schizzi tracciati rapidamente a sanguigna o matita, per elaborare un'idea; disegni di presentazione completi di proiezioni ortogonali, misure e indicazioni, tracciati con basi a matita e compasso, per discutere e far approvare il progetto; disegni esecutivi in scala 1:1, per il trasferimento del decoro al legno. Se gli schizzi sono elaborati anche 'su due piedi', su fogli di fortuna, come se l'idea decorativa potesse sorgere in qualsiasi momento[23], l'analisi dei disegni di presentazione racconta più esplicitamente la misura della collaborazione tra il disegnatore, gli architetti, i committenti e i minusieri. Si tratta di disegni che propongono soluzioni per sopracaminiere, specchiere, intere pareti, sovente annotati da Pineau stesso segnalando il luogo di destinazione del decoro. Alcuni fogli sono stati utilizzati per appuntarsi le decisioni prese durante le presentazioni dei progetti: vi si rintracciano le approvazioni dei committenti sull'esecuzione di singole porzioni decorative (porte, sovrapporte o specchiere segnate «Bon»[24]) e le indicazioni per la modifica degli elementi non coerenti («ce panneau sera supprimé»[25], «cette glace a eté reduite»[26]); vi sono appuntati promemoria per la fase successiva («il sera bon de faire…»[27]), scritti usando un altro inchiostro e confermando così come
4.1, 4.2 il tempo per la scrittura sia stato diverso da quello per il disegno. Si leggono poi approvazioni del progetto presentato da parte sia dell'architetto incaricato dei lavori, sia del committente:

> approuvé le dessein de lautre part destiné pour le sallon de la gallerie du côte de la salle a manger a Paris ce doze fevrier 1744 – Briseux architecte de Monseigneur le marechal de Lanquis J.C. Le Compte[28].

[23] Si veda ad es. Paris, Musée des Art Décoratifs (d'ora in avanti MAD), CD 1704; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 491, 435.
[24] "Ad es. Paris, MAD, CD 1494 e CD 1475: «bon a executer le 20 mars 1738 Boutin»; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 5, 347 e cat. 293, 397.
[25] MAD, 8545.40; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 37, 351.
[26] MAD, 29135; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 30, 350.
[27] Si veda ad es. MAD, 29085b; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 206, 384.
[28] MAD, 8545.18; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 33, 350.

La collocazione di questi disegni di presentazione, rimasti nel fondo di famiglia dell'artista e non confluiti nei fondi degli architetti o dei committenti cui erano destinati, è un fatto singolare che permette di comprendere quanto la progettazione fosse un lavoro condiviso. Pineau tracciava i disegni, li presentava e ne discuteva con chi doveva approvarli; venivano quindi segnalate brevemente modifiche o accettazioni o ancora più articolate spiegazioni; a quel punto, i disegni non venivano consegnati ma restavano in mano allo scultore, che ne faceva promemoria per la stesura dei disegni a grandezza naturale, necessari sia per la lavorazione delle sculture, sia per fornire direttive da consegnare ai minusieri che avrebbero preparato i legni[29]. Anche il rapporto con gli altri lavoranti era regolamentato sugli stessi fogli: su un disegno per una specchiera, completo del profilo della cornice, un tratto a penna specificava: «Monsieur le menuisier prendra la peine de vérifier les mesures»[30]. Allo stesso modo, in un disegno per il conte Middelbourg a Suresnes datato 1747 sono segnalati i nomi degli artigiani, probabilmente minusieri, che avrebbero lavorato le diverse sezioni[31]. Altro caso ancora è quello di un disegno di Pineau per una parete in boiserie che incornicia un quadro. L'architetto Jacques Hardouin Mansart appose la propria firma sul foglio, indicando: «Donné ce jourd'houi 11 8bre 1739 au s. Pineau le fis [Dominique] pour être exécutés en la maison rue de Richelieu en la salle a manger»[32]: siglando il foglio, l'architetto specificava l'approvazione del progetto presentato dallo scultore e lo rimetteva quindi nelle mani dell'esecutore, vale a dire il figlio del progettista.

L'eccezionale ricchezza di questo patrimonio grafico permette di verificare come il lavoro di Pineau fosse condiviso tra lo scultore, che proponeva le sue idee, l'architetto direttore dei lavori, il committente e gli eventuali altri lavoranti. Certamente si tratta di un caso particolare, vista la qualità della sua inventiva, già celebrata dai suoi contemporanei. La sua dimestichezza progettuale, però, si inserisce in un contesto comune: in quegli anni, la decorazione assunse una posizione egemonica in tutta Europa e i professionisti dell'ornato trovarono uno specifico spazio per avanzare le proprie proposte a fianco degli architetti. Un aneddoto relativo a François Roumier, uno scultore d'ornato attivo a Versailles e a Parigi negli anni Venti del Settecento, rafforza questa idea. Incaricato di eseguire la decorazione degli stalli di una chiesa basandosi su disegni schematici forniti dall'architetto, Roumier scolpì trofei molto più ricchi e pretese un pagamento maggiore, sostenendo che era consuetudine lasciare allo scultore il compito di comporre i trofei, sulla base del suo gusto[33]. Roumier era in grado di concepire gli ornamenti e di andare oltre la mera esecuzione di un disegno: i decoratori erano professionisti che dovevano essere in grado di ideare le proprie soluzioni, in modo tale da realizzare creazioni innovative e di qualità.

Disegni, istruzioni e modelli

Qual era quindi il rapporto tra architettura e decorazione, nella progettazione degli interni? Dove finiva una e iniziava l'altra? Nel 1739, Blondel segnalava:

> Le vrai mérite de la décoration dépend de son ordonnance générale & de la relation des parties avec leur tout: on doit y observer avec un soin extrême que l'Architecture

[29] Cfr. ad es. MAD, CD 1709; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat.180, 379. MAD, 8399; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 187, 381.

[30] MAD, 29101 A; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 245, 372.

[31] MAD, 19131 B.

[32] MAD, CD 1656; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 27, 349.

[33] Pons, *De Paris a Versailles*, 41-42, 165-67, 260-62.

> soit toujours supérieure aux ornemens, & c'est à quoi cependant on apporte souvent le moins d'attention[34].

All'architettura spettava sicuramente un compito regolamentatore, ma ciò non significava che l'invenzione dell'ornatista non fosse plausibile. L'importante era che tutto fosse regolato dal buon gusto[35]. Alla composizione generale fornita dall'architetto, lo scultore rispondeva con l'invenzione dell'ornato, che Blondel apprezzava come espressione feconda del gusto dell'artista[36].
È proprio la ricerca di uno specifico concetto di gusto che, nel 1736, portò il misuratore piemontese Anton Maria Lampo, al servizio della casa reale dei Savoia, a richiedere il coinvolgimento degli scultori Pietro Giuseppe Valle e Giovanni Luigi Bosso per la definizione degli ornati della Camera da letto, del Gabinetto dei Fiori e del Gabinetto Cinese del Palazzo Reale di Torino. Questo episodio è tratto dalla storia decorativa delle residenze sabaude piemontesi, un contesto fortunato dove l'aggiornamento sulla vicina Francia e la presenza di una specifica tradizione di scultura in legno produsse alcuni degli interni rococò più significativi per la storia della decorazione europea[37]. In quell'occasione, Lampo fornì alle maestranze istruzioni e disegni, raccomandandosi tuttavia:

> Siccome che dai Disegni suddetti non si può apertamente vedere l'Effetto dell'Intaglio, ed il vero gusto, che deve Havere la Figura, sarà obligo dello Scultore in quelle parti dove non si sono fatte le mostre di fornir li dissegni in grande come deve esser il lavoro, e quelli presentare al posto, che devono venir messi, affine che possino esser visitati, ed approvati da S. M., e da chi ha la Direzione dell'opera[38].

Attraverso queste parole, Lampo ci informa del fatto che agli scultori erano stati forniti dei disegni, che però esplicitavano solo l'idea generale della composizione. La definizione dell'ornato era invece in mano agli scultori, secondo una modalità in tutto simile a quella riscontrata nei casi francesi di Pineau e di Roumier: gli scultori avrebbero presentato i propri disegni «in grande» (in scala 1:1), e sarebbero stati eventualmente aggiustati sul posto, durante la discussione con chi aveva la direzione dell'opera. Queste fasi risultavano essenziali perché il solo disegno generale (probabilmente illustrante le pareti della sala) non esauriva le questioni della scelta del gusto: era necessario che gli esperti dell'ornamento proponessero le loro specifiche riflessioni al vaglio della committenza. I disegni in grande giunti sino a noi sono in generale molto rari e purtroppo quelli piemontesi non si sono conservati, ma per immaginarne la foggia ci si può rivolgere ancora una volta alle raccolte parigine. Su un foglio del Musée des Arts Décoratifs uno scultore francese disegnò un tavolo console a grandezza naturale, utilizzando un vigoroso tratto
4.3 a sanguigna per evidenziare l'aggetto dell'intaglio. Si può dedurre che il disegno non sia stato creato per il trasferimento al legno, ma per verificare in situ la composizione, dato che sulla conchiglia centrale vi è la traccia di un secondo foglio che un tempo era attaccato al disegno: probabilmente vi era illustrata una variante ornamentale e la soluzione più congeniale fu scelta direttamente sul posto[39].

[34] Blondel, *De la distribution*, II, 66.
[35] Anche quando, nei decenni seguenti, la critica condannò la posizione egemone dei decoratori, la visione di Blondel rimase di più ampio respiro: Cfr. Davrius, *Jacques-François Blondel*, 288.
[36] Si veda ad esempio il suo giudizio sulle *agraffes* inventate da Pineau: Blondel, *De la distribution*, II, 46.
[37] Sui cantieri dell'ornato rococò nelle residenze sabaude si veda Gianfranco Gritella, *Juvarra. L'architettura* (Franco Cosimo Panini editore, 1992), II, in part. 265-66; Lucia Caterina e Cristina Mossetti, a cura di, *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento* (Umberto Allemandi, 2005); Giuseppe Dardanello, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di Giuseppe Dardanello (Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007), 186; Giuseppe Dardanello, a cura di, *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani* (Editris, 2016).
[38] Torino, Biblioteca Reale (d'ora in poi BRTO), *Scritture private e capitulazioni*, vol. I, 1717-1736, c. 135r; Cfr. Laurenti, Intagli rococò, 53-54.
[39] MAD, 7621. Cfr. Peter Fuhring, *Parigi, Roma, Torino*, cat. 114, pp. 369-70.

4.3
Intagliatore francese, Progetto per console, 1715-1725 circa. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 7612. ©Les Arts Décoratifs.

Il caso del piemontese Lampo permette di addentrarsi nel tema della comunicazione progettuale: nelle raccomandazioni già citate precedentemente, il misuratore fece riferimento, oltre ai disegni in grande, anche a quelli di presentazione, alle istruzioni e ai modelli intagliati. È su questi strumenti che si gioca la partita della decorazione, di volta in volta bilanciata secondo la disponibilità alla collaborazione da parte degli attori coinvolti. Non sono molti i disegni conservati tra quelli di presentazione che siano stati tracciati da scultori, ma le poche testimonianze pervenute permettono di valutare lo stretto dialogo, e a volte la sfida, giocata con gli architetti. Dove sapeva di poterlo fare, infatti, anche il primo architetto dei Savoia Filippo Juvarra, noto per il suo coinvolgimento in ogni fase del processo ideativo, si affidava alle competenze dei maestri dell'ornato, lasciando loro l'impostazione della concatenazione di ornamenti e la scelta degli effetti materici. Lo si vede nella proposta per un camino con sopracamino il cui tratto rivela il modo di disegnare tipico degli scultori[40]: ogni ornamento è descritto con minuzia di particolari, evidenziando il corpo della scultura. La firma dell'architetto, qui, indica l'approvazione della proposta avanzata e non la comunicazione dell'autorialità dell'idea. Non si è invece conservato il progetto avanzato dallo scultore Giovanni Luigi Bosso per il Gabinetto del Pregadio al primo piano del Palazzo Reale di Torino nel 1739: i documenti d'archivio raccontano come l'architetto Benedetto Alfieri avesse progettato l'ambiente ma, durante la sua assenza per un viaggio a Roma, lo scultore propose un proprio disegno al sovrano, che lo preferì al primo[41].

Tra gli strumenti di comunicazione progettuale, le istruzioni sono quelli che più esplicitano un rapporto verticistico: di norma, l'architetto *istruiva* lo scultore su ciò che avrebbe dovuto compiere consegnandogli dettagliate prescrizioni spesso corredate di disegni, affinché non si discostasse dai progetti approvati. Come noto, questa prassi operativa caratterizza la stagione di Juvarra, giunto a Torino nel 1714 come architetto del re Vittorio Amedeo II: la sua gestione del cantiere andò di pari passo con la progressiva burocratizzazione dello Stato sabaudo, che aveva normato le modalità di conferimento dei lavori e le fasi del cantiere, controllate rigidamente dal primo architetto proprio attraverso le istruzioni[42]. Dalla seconda metà degli anni Trenta, però, a Torino lo strumento delle istruzioni perde progressivamente il ruolo delimitante degli spazi d'azione progettuale per concentrarsi piuttosto sulla definizione degli obblighi contrattuali. L'approccio del successore di Juvarra, Alfieri, è di tipo gestionale e la sua direzione si sostanzia nell'indirizzo e nell'organizzazione del cantiere[43]. Il 12 marzo 1740 Alfieri firma un'«Istruzione per li modiglioni che devono servire per le divisioni delle loggie del Regio Nuovo Teatro». A questa seguirà il 15 aprile il contratto per l'esecuzione dei lavori, firmato dagli scultori Giuseppe Marocco, Giuseppe Stroppiana e Giuseppe Micheletti[44]. L'istruzione si configura come un accordo giuridico, più attento a segnalare le date e le modalità di consegna, che al disegno e all'estetica: è raccomandata l'attenzione alle dimensioni, alla quantità e alla qualità dei materiali («né manchino nepur di mezzo quarto d'oncia [...] tanto in altezza, che grosseza [...] il legno sarà di tiglio stagionato di molti anni, e che non abbia in se nepur la minima umidità»). Non fu necessario allegare uno schizzo illustrativo, perché le forme dei modiglioni avrebbero dovuto essere verificate direttamente attraverso i «modelli o sian mostre esistenti in questo Reale Ufficio». Il tutto andava poi consegnato nello studio di Simone Martinez, scultore di

[40] Dardanello, *Circa 1730*, 184.

[41] Laurenti, *Intagli rococò,* 60-61.

[42] Sulle istruzioni si veda Gritella *Juvarra*, I, 43; Costanza Roggero Bardelli, *Juvarra Primo Architetto Regio: le istruzioni di cantiere*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali. Da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra a cura di Vera Comoli Mandracci, Andreina Griseri (Fabbri, 1995), 215-26; Giuseppe Dardanello, *Filippo Juvarra. Pensieri e Architettura. I volumi di disegni delle collezioni pubbliche torinesi*, in *Filippo Juvarra pensieri e architettura*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Dardanello, Maria Gattullo e Isabella Massabò Ricci (Archivio di Stato, 1999), in part. p. 11; Elena di Majo, Michela Goi, *Disegni e parole per comunicare in cantiere: le istruzioni*, in *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Dardanello e Rosa Tamborrino (Silvana editoriale, 2008), 107-11.

[43] Questo cambiamento emerge a partire dalla creazione di un moderno Studio di architettura, con disegnatori professionisti al servizio di Alfieri: Giuseppe Dardanello, *Il Palazzo dell'Università e lo studio dell'architettura a Torino nella prima metà del Settecento*, in *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, a cura di Ada Quazza e Giovanni Romano (Fondazione CRT, 2004), 19-90; Beatrice Maria Fracchia, *L'architettura di Benedetto Alfieri attraverso le istruzioni*, in *Benedetto Alfieri 1699-1767, architetto* di Carlo Emanuele III, a cura di Paolo Cornaglia, Elisabeth Kieven e Costanza Roggero (Campisano, 2012), 203-11. Per Alfieri e il suo ruolo nei cantieri di corte: Amedeo Bellini, *Benedetto Alfieri* (Electa, 1978) e *Benedetto Alfieri: architetto di Stato*, in Benedetto Alfieri 1699-1767, 27-36; Paolo Cornaglia, *La messa a regime delle sedi del potere e delle residenze di corte: la Zona di Comando, Venaria Reale, Stupinigi. Architettura, distribuzione e confort*, in *Benedetto Alfieri 1699-1767*, 133-48.

[44] Torino, Archivio di Stato (d'ora in poi ASTO), *Miscellanea Quirinale*, Materie militari, Minutari contratti fabbriche, 54, 7, cc. 67r e 70r.

4.4
Giuseppe Stroppiana su modello di Giuseppe Gianotti, Tavolo console, 1748. Torino, Palazzo Reale, Galleria del Daniel. Su concessione del MiC – Musei Reali.

Sua Maestà, per il collaudo precedente alla messa in opera. I modelli, vale a dire gli intagli in scala 1:1, erano stati precedentemente realizzati da scultori al servizio di Sua Maestà e il lavoro di chi si sarebbe aggiudicato l'appalto consisteva nel replicarne la figura.

Creare un modello tridimensionale aveva diversi vantaggi: da un lato permetteva la replica in serie di un prototipo (molto utile quindi in caso di arredi fissi e mobili), dall'altro forniva la possibilità di dare indicazioni specifiche sulla qualità dell'intaglio (come la profondità e le textures delle superfici), cosa che i disegni riuscivano solo in parte ad esplicitare attraverso il tratto grafico e l'uso di acquerellature. Nell'ornamentazione è di fondamentale importanza la scelta dell'effetto materico e includere nella contrattazione l'uso dei modelli significa valorizzare le competenze ideative degli scultori. Sempre in un cantiere alfieriano, quello della Galleria del Daniel in Palazzo Reale, nel 1748 lo scultore Giuseppe Stroppiana si occupò dei bellissimi tavoli console seguendo un modello approntato dal suo collega Giuseppe Gianotti. Sarebbe stato difficile esprimere, con un disegno, la qualità sfrangiata degli intagli a sottili lamelle e così Gianotti offrì una dimostrazione dello stile dell'opera scolpendo metà di una tavola. Stroppiana, che si era aggiudicato la produzione, proseguì il lavoro nell'altra metà e lo replicò in un'altra tavola, creando una coppia unitaria[45]. Questa pratica, che non sembra avere così fortuna in Francia, si prefigura come una tipicità piemontese, dove gli intagli furono in effetti caratterizzati da una particolare attenzione agli effetti di superficie[46]. 4.4

La creazione era un lavoro condiviso, fatto di proposte, modifiche, accettazioni, revisioni, in cui ognuno ricalibrava le proprie idee finché non si passava alla fase successiva. Per questo motivo, l'autorialità nella realizzazione degli interni risulta particolarmente difficile da classificare: chi ha avuto una prima idea generale, chi l'ha modificata, chi l'ha disegnata o modellata e chi l'ha scolpita sono spesso persone differenti, ma tutte hanno contribuito al risultato finale dell'opera.

[45] ASTO, *Camerale Piemonte*, Real Casa, Conti della Tesoreria Generale, art. 217, 1748, cap. 10/115. Per Gianotti e Stroppiana: Laurenti, *Intagli rococò*, 111-12, 120-22.
[46] Cfr. gli esempi in Laurenti, *Intagli rococò*, 16, 82.
[47] Charles Nicolas Cochin, "Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres", *Mercure de France* (Paris: Chaubert, de Nully, Pissot, Duchesne, 1754), 2, 184-85; Charles Nicolas Cochin, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz* (Baur, 1880), 143. Sul passaggio dal rococò al classicismo si veda Kimball, *The creation of rococo*, 198-222.

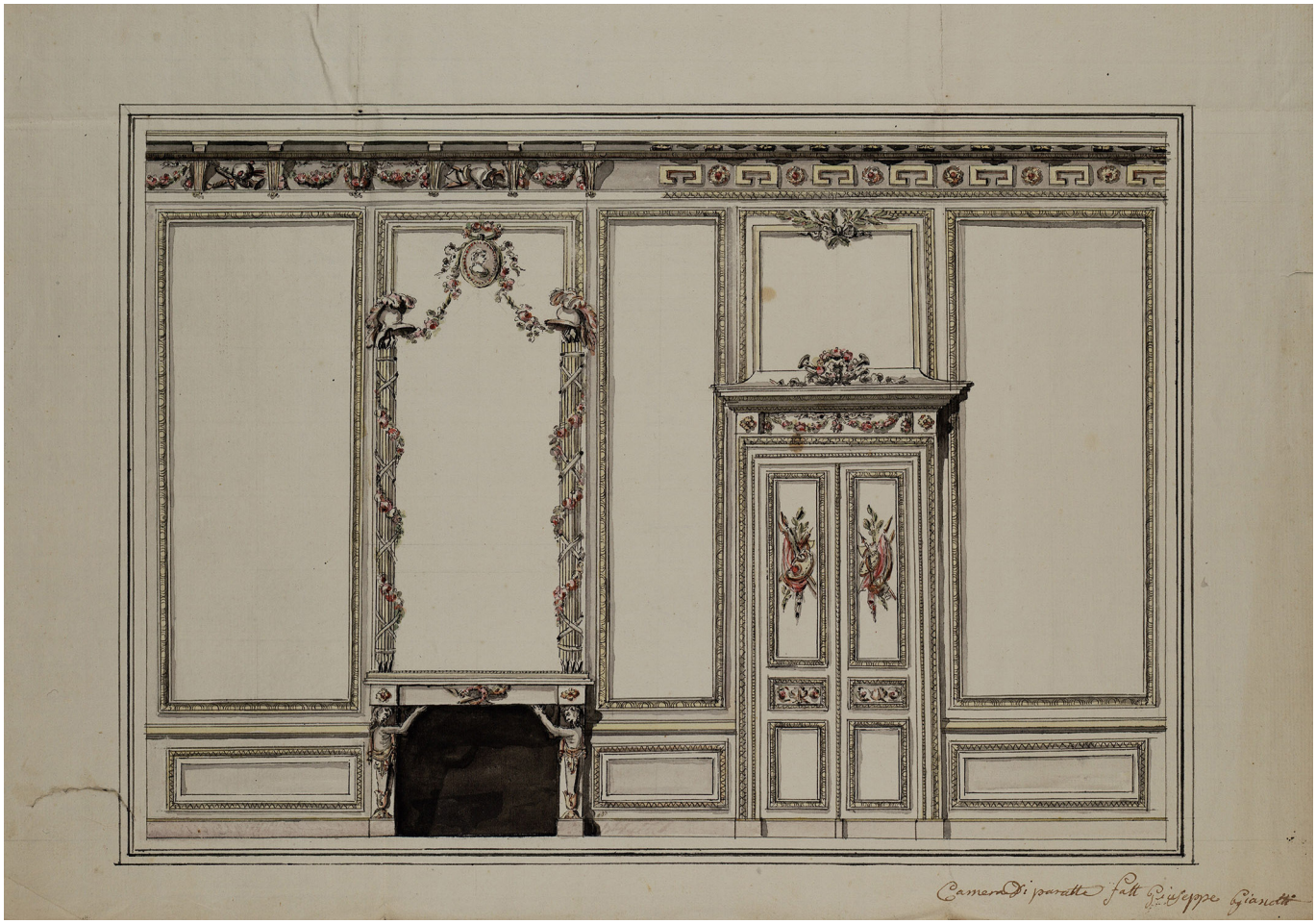
L'accentramento alla fine del secolo

Con la seconda metà del secolo, la stagione del rococò si apprestò a concludersi, modificando ancora una volta la percezione del ruolo degli ornatisti. La mancanza di verosimiglianza, il gusto per la novità e l'allontanamento dalle forme regolari iniziarono ad essere criticate da chi, come Charles-Nicolas Cochin nella sua celebre supplica agli orafi (1754), implorava argentieri e scultori di rimettersi sulla via del «buon gusto» del secolo precedente[47]. La centralità dell'ornamento nello sviluppo artistico non veniva più vista di buon occhio e lo stesso Blondel, che negli anni Trenta aveva preso parte ad una politica di collaborazione tra professioni, nel 1777 definì distintamente il compito dell'architetto, che doveva «soumettre les Beaux-Arts à son génie»[48].
Lo status dello scultore d'ornato venne messo in discussione all'interno della stessa comunità artistica francese: tra 1766 e 1767 una lite tra i membri della corporazione si tradusse nella separazione dei maestri che si autoproclamano artisti accademici da coloro che praticavano arti meccaniche:

> Il n'y avait sous l'invocation de Saint-Luc, qu'une maîtrise, une communauté: mais cette maîtrise, cette communauté, rassemblait deux sortes de membres, qui tous y étaient reçus maîtres. L'un des membres était composé des maîtres véritablement peintres ou sculpteurs; ils méritaient le nom d'Académiciens; ils en faisaient toutes les fonctions; dessinant, peignant, sculptant. [...] L'autre membre était composé de la mécanique de ces deux Arts; c'est-à-dire, des peintres en bâtiment, des marbriers, des étoffeurs, des doreurs, des sculpteurs en bois, des enlumineurs[49].

Parallelamente, si moltiplicarono i trattati teorici dedicati alle professioni artigianali, come l'*Art du Menuisier* di André-Jacob Roubo (1769)[50], mentre l'*Encyclopédie* conferì una nuova dignità ai mestieri tecnici. Se il sapere tecnico-pratico veniva valorizzato come elemento essenziale per lo sviluppo della società, d'altra parte la celebrazione dell'artigianato destinò l'ornato ad una classificazione differente da quella delle "belle arti": l'abilità dello scultore in legno risiedeva sempre più nelle sue capacità tecniche, meglio ancora se in grado di facilitare la produzione in serie per il nuovo pubblico alto borghese, a scapito di quelle ideative [51]. Gli ornatisti si trovarono così stretti tra l'emergere di un nuovo lessico classificatorio delle arti e la crescente enfasi sull'utilità pratica delle creazioni. L'avvento della rivoluzione, con la soppressione delle corporazioni (1791) e delle accademie (1793) e il mutamento nelle esigenze della committenza, pose infine gli scultori di fronte ad un nuovo cambiamento del proprio contesto professionale[52].
In Piemonte, sul finire del secolo, risultano attivi numerosi cantieri presso le residenze della corte sabauda. Le fonti documentarie attestano ancora la presenza di proposte decorative formulate da scultori, soprattutto nei contesti in cui la direzione architettonica era affidata a figure meno accentratrici, capaci di lasciare margini di intervento progettuale alle maestranze. Nell'ambito dei lavori di riammodernamento del corpo centrale della palazzina di caccia di Stupinigi diretti da Ludovico Bo, misuratore ed estimatore regio, questa possibilità veniva colta da Giuseppe Maria

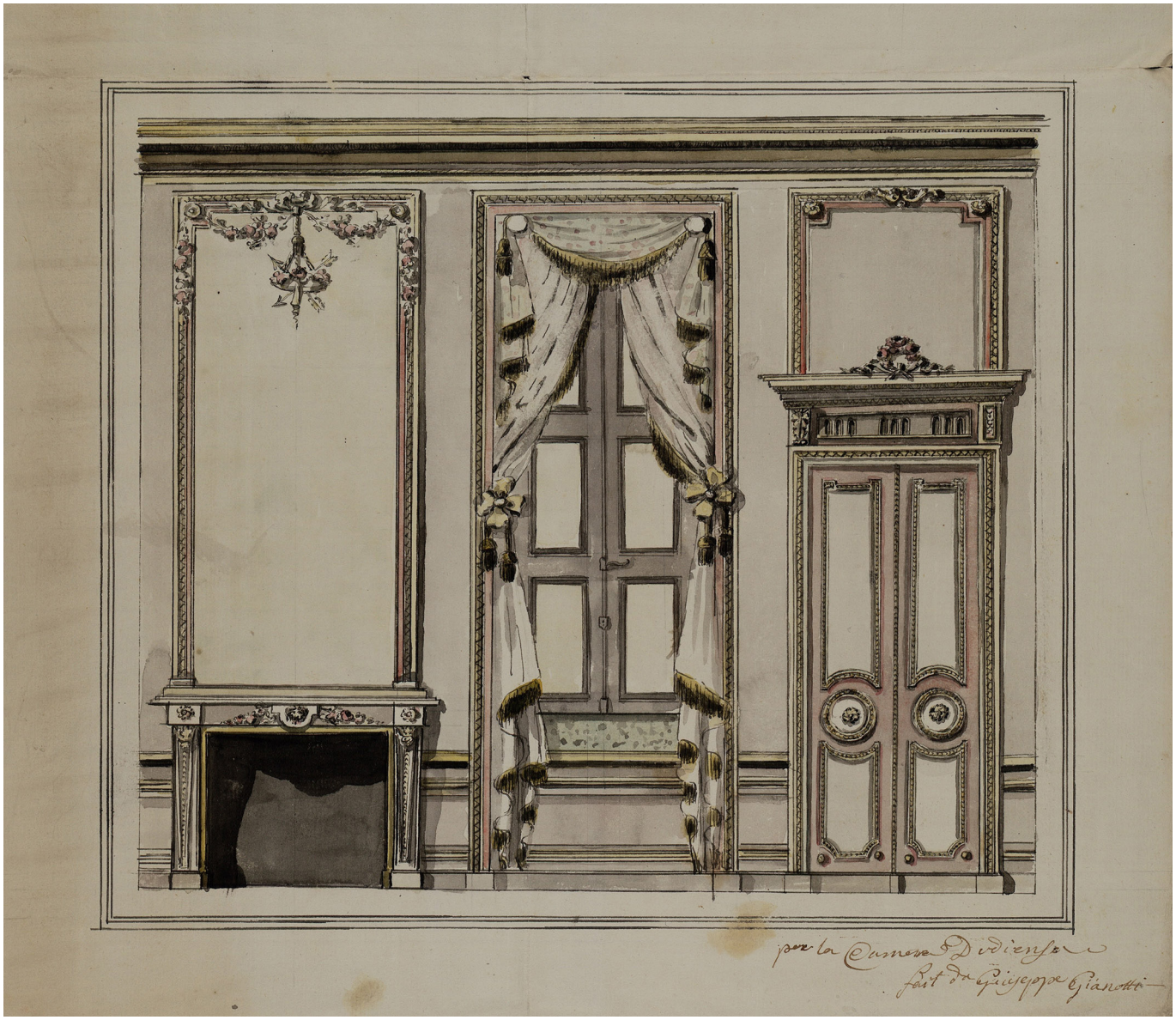
[48] Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments* (Paris: R***, 1777), V, 38-39.
[49] *Mémoire signifié POUR les Officiers de l'Académie de Saint-Luc, Appelants et Demandeurs. CONTRE les prétendus Directeurs-Gardes & Maîtres de la Communauté & Académie de Saint-Luc, Intimés & Défendeurs* (Paris: Houry, 1766), 31, in Nègre, *L'art et la matière*, 58-59 e Katie Scott, "Hierarchy, liberty and order: languages of art and institutional conflict in Paris (1766-1776)," *Oxford Art Journal* 12, n. 2 (1989): 59-70.
[50] André-Jacques Roubo, *L'Art du Menuisier* (Paris: Académie Royale des Sciences, 1769-1770), 2 voll.
[51] Su questo tema di vedano Valérie Nègre, *L'Art et la matière*, 13-14; Carl Magnusson, *Entre centre et périphérie. Le statut de la décoration dans les discours français sur les arts au XVIIIe siècle*, in *L'art de l'Ancien Régime. Sortir du rang!*, a cura di Thomas Kirchner, Sophie Raux, Marlen Schneider (Heidelberg: arthistoricum.net, 2022), 57-70, in part. 67-70. Sul passaggio verso la produzione in serie e l'apertura di empori di mobili si veda il catalogo della mostra *Mogano ebano oro! Interni d'arte a Genova nell'Ottocento da Peters al Liberty*, a cura di Luca Leoncini, Caterina Olcese Spingardi e Sergio Rebora (Scalpendi, 2020).
[52] Nègre, *L'art et la matière*, 77-78.



4.5
Giuseppe Gianotti, Progetto per una camera di parata, 1785-90 (?). Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, 15, c. 2. ©Archivio di Stato di Torino.

Bonzanigo, un anno prima la sua nomina a scultore in legno di Vittorio Amedeo III di Savoia (1787)[53]. L'intagliatore progettò alcune porte esplicitando sul relativo disegno: «la scultura colla provvista del boscame, ed incamotatura è stata meco convenuta nel giorno d'oggi per le quattro porte volanti da mettersi nella Camera di Parata dell'appartam.to di S.M. in Stupinigi, cioè due a lire trecento settanta e le altre due a lire trecento cinquanta per cad.na rispettivam.te ad opera collaudata»[54]. Il foglio aveva un duplice scopo comunicativo: proporre il proprio progetto e firmare l'impegno a prestar fede all'accordo convenuto. Gli scultori continuavano ad avanzare sporadicamente idee non solo per singole porzioni decorative, ma anche per interi ambienti, come si riscontra nel cantiere diretto dalla fine degli anni Ottanta da Carlo Randoni, primo architetto civile del re, per la sistemazione degli appartamenti del secondo piano del Castello di Rivoli[55]. A quell'occasione sono destinati due disegni di presentazione «fait de Giuseppe Gianotti»[56]. Lo scultore era il figlio dell'omonimo modellatore dei tavoli per la galleria del Daniel e faceva qui mostra delle sue capacità ideative, perfezionate a Parigi tra il 1779 e il 1782[57]. Si tratta di disegni di presentazione acquerellati, illustranti l'elevazione delle pareti di una camera di parata e di una d'udienza con la possibilità di scelta tra due proposte per il cornicione. Il repertorio ornamentale è in linea con il gusto decorativo di fine secolo, epurato dalle stravaganze del rococò: linee geometriche ingentilite da ghirlande, fasci con festoni arrotolati, elmi fiorati e trofei. Sui fogli non vi è alcun segno di approvazione e il disegno non è riconoscibile negli ambienti oggi conservati: probabilmente non fu tenuto in considerazione e Gianotti lavorò quindi alla realizzazione degli ornati disegnati dall'architetto Randoni[58]. 4.5, 4.6

[53] Roberto Antonetto, *Il mobile piemontese del Settecento* (Allemandi, 2010), 337; Andrea Merlotti e Vittorio Natale, *Cercando l'imperatore. La bottega di Bonzanigo nella Torino di Napoleone: un'analisi alla luce della storia*, in *Genio e maestria*, catalogo della mostra (Allemandi, 2018), 75-85, in part. 82-85.
[54] Stefania De Blasi, *Genio e maestria. Mobili ed ebanisti alla corte sabauda tra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Allemandi, 2018), cat. 99, 337-38.
[55] Paolo Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I Reali Palazzi fra Torino e Genova (1773-1831)* (Celid, 2012), 70-75.
[56] ASTO, *Sezione Corte*, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, 15, c. 2r e 3r.
[57] Antonetto, *Il mobile piemontese*, 392.
[58] Cfr. i pagamenti citati in Paolo Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I Reali Palazzi fra Torino e Genova (1773-1831)* (Celid, 2012), 70-75.

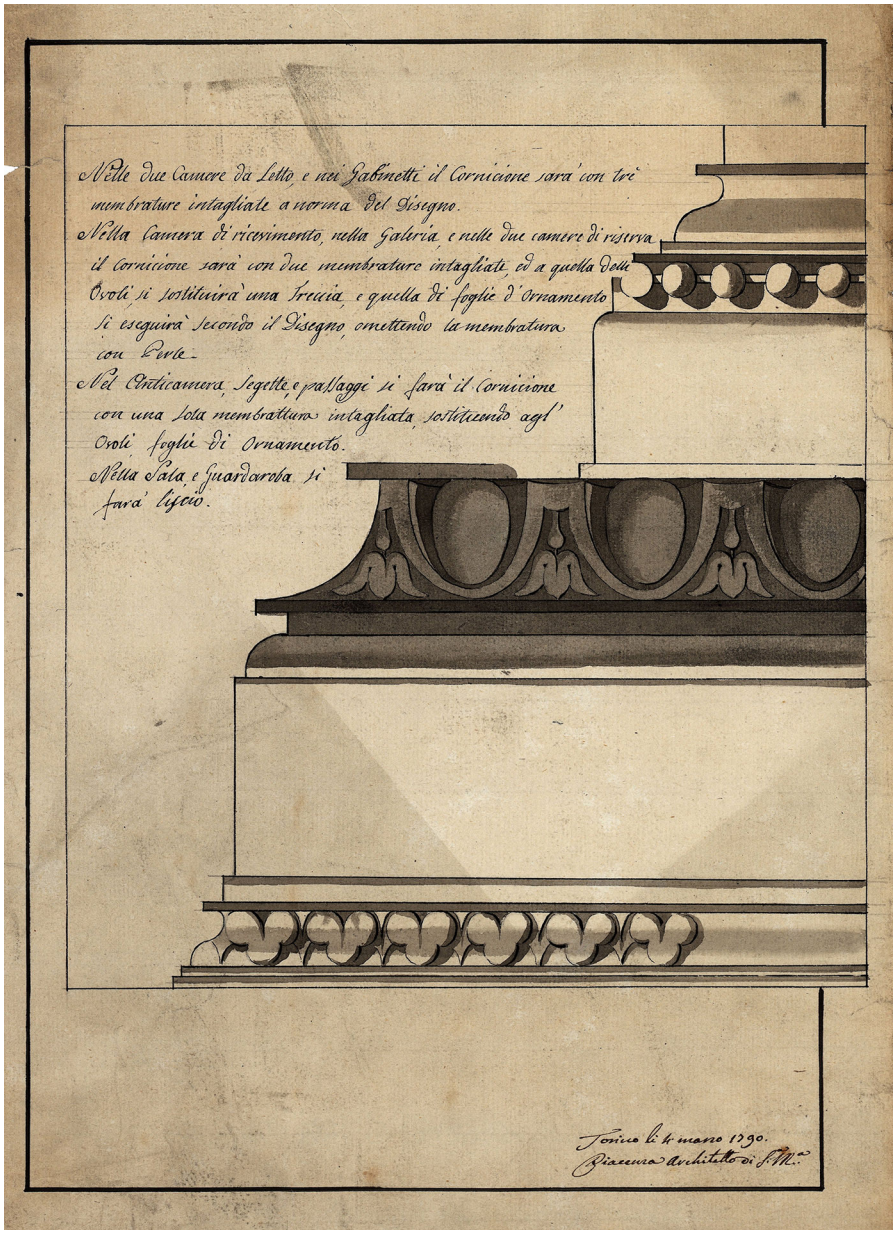


4.6
Giuseppe Gianotti, Progetto per una camera di udienza, 1785-90 (?). Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, 15, c. 3. ©Archivio di Stato di Torino.

Al di là di questi singoli casi, gli spazi di autonomia progettuale iniziarono però progressivamente a ridursi, come attestano due dinamiche significative: da un lato, dopo gli anni Cinquanta il ricorso alle 'mostre' ideate dagli scultori si fece sempre più sporadico; dall'altro, i disegni elaborati dai direttori dei lavori cominciarono a disciplinare con crescente capillarità ogni dettaglio dell'apparato ornamentale. La capacità dello scultore di concepire soluzioni fantasiose e insolite smise progressivamente di essere una qualità valorizzata, mentre il repertorio ornamentale rientrò entro modelli più codificati. Ad esempio, nel 1790 l'architetto Giuseppe Battista Piacenza fornì indicazioni più che minuziose per le cornici di due camere al palazzo del duca di Chiablese,
4.7 composte da semplici modanature di perle, ovoli e fogliami. La risolutezza di quelle istruzioni è evidenziata non solo dal disegno, il cui tratto è tanto preciso e dettagliato da sembrare una tavola da pubblicare. Le stesse indicazioni scritte specificano al decoratore come replicare ogni dettaglio ornamentale: gli esecutori furono qui esautorati da ogni inventiva[59]. Molto simile è l'impostazione di Leonardo Marini, nominato nel 1782 «disegnatore ordinario della camera e

[59] Giuseppe Battista Piacenza, progetto per cornici per soffitti nel nuovo appartamento dei duchi del Chiablese, 4 marzo 1790 in ASTO, *Sezioni Riunite*, Carte topografiche e disegni, Duca di Genova, Tipi Duca di Genova, Torino, Palazzo Chiablese, 11/1r. Cfr. Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza*, 66-67.

4.7
Giuseppe Battista Piacenza, Progetto per cornici per soffitti nel nuovo appartamento dei duchi del Chiablese, 1790. Torino, Archivio di Stato, Sezioni Riunite, Carte topografiche e disegni, Duca di Genova, Tipi Duca di Genova, Torino, Palazzo Chiablese, 11/1. ©Archivio di Stato di Torino.



del gabinetto del Re», che in due disegni per porte di una Camera di Ricevimento tratteggia la composizione generale in un foglio, per poi ingrandire la scala sui singoli ornamenti della chiambrana a foglia di lauro, acanto e perle[60]. Fino a trent'anni prima, questi focus sui singoli ornamenti sarebbero stati tracciati dallo specialista del legno, che avrebbe presentato i relativi disegni in grande. Tuttavia, tale pratica sembra progressivamente attenuarsi, e la sua scomparsa lascia intravedere un crescente accentramento del ruolo progettuale. I casi di Piacenza e Marini appaiono come anticipazioni della stagione ottocentesca di Pelagio Palagi, il quale assumerà il controllo diretto dell'intero processo di elaborazione grafica, fino alla produzione dei disegni in scala 1:1, relegando le maestranze all'esecuzione di un progetto già definito. Il disegno 'in grande', che nelle mani degli scultori costituiva uno strumento per verificare combinazioni ornamentali, volumi ed effetti superficiali, si trasformò in un mezzo di trasmissione unidirezionale di informazioni progettuali[61]. **4.8, 4.9**

[60] BRTO, *Varia 218*, Leonardo Marini, Studi diversi di decorazione, n. 99r e 100r. Su Marini, si veda Laura Facchin, voce *Marini, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 70 (2008), con bibliografia precedente.

[61] Si veda, a titolo di esempio, il disegno per i laterali di un tavolo a muro per la sala del trono a Palazzo Reale, che non lascia spazio per le elaborazioni personali dell'intagliatore Gabriele Capello: Francesca Romana Gaja, in *Pelagio Palagi. Memoria e invenzione nel Palazzo Reale di Torino*, a cura di Giorgio Careddu, Franco Gualano, Marinella Pigozzi e Lorenza Santa (Sagep, 2019), cat. 5, 112; Cfr. per Palagi e gli scultori Bertrand de Royere, *Pelagio Palagi. Decorateur des palais royaux de Turin et du Piemont (1832-1856)* (Mare & Martin, 2018); Roberto Antonetto, *Gabriele Capello "Moncalvo". La vita e gli scritti* (Allemandi, 2006).

4.8
Leonardo Marini, Progetto per porta con sovrapporta, inchiostro e acquerello su carta. Torino, Biblioteca Reale, Varia 218, Studi diversi di decorazione, n. 99. Su concessione del MiC – Musei Reali.

DOI: 10.6093/2532-2699/12490

Rediscovering Villa Favorita in Ercolano. Owners, Patrons, Designers, and Craftsmen in one of the most renowned Episodes of the Vesuvian Villas

Keywords
Ville Vesuviane, Domenico Antonio Vaccaro, Errico Alvino, Gardens and Parks, Amusement Rides

Abstract
Villa Favorita, a masterpiece of Neapolitan late Baroque and Neoclassicism, is one of the most famous and imposing aristocratic residences – known as 'Ville Vesuviane' – nestled along the fertile strip on the slopes of Vesuvius, between the Barra district and Torre del Greco.
This essay aims to offer new interpretative perspectives on Villa Favorita, providing a more detailed view of its history, revisiting the main historiographical assumptions and, above all, highlighting how it was the result of a close collaboration between the client, prestigious architects, renowned artists and skilled workers, whose skills have contributed significantly to the excellent quality of the villa and its large green space.

Biography
Elena Manzo is an architect and holds the position of Full Professor of History of Architecture and Design at the University of Campania Luigi Vanvitelli, where she also presides over the Quality Assurance Unit. She holds a Ph.D. in History and Criticism of Architectural and Environmental Resources from the Polytechnic University of Turin.
She coordinates national and international research programmes and has authored numerous scholarly articles, monographs, and contributions to edited volumes. Her research primarily investigates architecture and urban development in the modern and contemporary periods, with a particular focus on: the Kingdom of the Bourbons in Southern Italy (1734-1861); nineteenth- and twentieth-century Naples; Danish and Scandinavian architecture; nineteenth- and twentieth-century spa and thermal architecture; and the role of travel and the reception of classical antiquity in the modern period. She is the recipient of several national and international research fellowships, including a notable award from the Accademia di San Luca, and holds distinguished membership in the UNESCO University and Heritage Forum.

Michele Cerro, Ph.D. candidate in History of Architecture at the University of Campania *Luigi Vanvitelli*.
He graduated in Architecture from the University of Naples Federico II in 2020, and in 2021 he earned a Master's degree in *Restauro e progetto per l'archeologia* from the same university. He has been involved in national and international research groups, including, in 2023, the T.H.E.R.M.E. project, whose study was funded under the Valere Giovani University Grant Program of the University of Campania *Luigi Vanvitelli*.
His research interests include the gardens of aristocratic residences in the Neapolitan context between the eighteenth and nineteenth centuries.

Elena Manzo
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Michele Cerro
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Riscoprire villa Favorita a Ercolano. Proprietari, committenti, progettisti e maestranze in uno dei più rinomati episodi delle Ville Vesuviane

Premessa

5.1

Non lontano da Napoli[1], a Ercolano, tra via Gabriele d'Annunzio e Corso Resina (cioè, l'antica Strada Regia per le Calabrie), in una località un tempo denominata Resìna, c'è la 'Favorita'[2], una delle più celebri e prestigiose residenze aristocratiche tra quelle note come 'Ville Vesuviane'[3]. Edificate tra il XVI e il XIX secolo su quell'ampia fascia territoriale alla periferia orientale di Napoli estesa dal quartiere di San Giovanni a Teduccio fino a Torre Annunziata, tra la fertile campagna alle pendici del Vesuvio e la costa del golfo, sono l'esito, per lo più, della trasformazione di preesistenti casini rurali, masserie produttive o palazzi suburbani. Si svilupparono con particolare intensità a partire dal 1738 – anno in cui iniziarono i lavori per la costrizione del Palazzo Reale di Portici, voluto da Carlo di Borbone – principalmente tra villa De Bisogno di Casaluce, sitata a Corso Resina 189, e palazzo Vallelonga a Torre del Greco, cioè lungo quel tratto della SS18 Tirrena Inferiore, oggi identificato come 'Miglio d'oro' proprio per l'elevata concentrazione di tali pregevoli episodi insediativi[4]. Di questo patrimonio dallo straordinario valore artistico, 122 edifici sono stati inclusi nell'elenco approvato con D.M. del 19/10/1976 e tutelati ai sensi del medesimo, poi, pubblicato sulla G.U. del 7/1/1977.

Nonostante la varietà degli architetti coinvolti per le loro realizzazioni – distinti per generazione, provenienza e formazione artistica, specificità linguistiche ed espressive proprie – l'insieme di queste residenze si presenta omogeneo e unitario, tanto da essere considerato come 'un sistema territoriale'[5]. Il valore delle ville, dunque, trascende la singola dimora, acquisendo un significato più ampio nella loro comune matrice culturale e sociale, al di là delle specificità decorative e tipologiche.

Accomunate da una duplice funzione, di diletto e di risorsa economica rurale, infatti, tali residenze hanno da sempre instaurato un rapporto osmotico con la storia dei luoghi, con il territorio, con la cultura sviluppatesi intorno ad esse, nonché con il paesaggio circostante, celebre per le sue vedute mozzafiato e la vegetazione lussureggiante, rappresentando così una realtà sociale inconfondibile.

Tuttavia, la loro originaria relazione al contesto urbano, nel tempo, è stata pregiudicata dall'espansione edilizia e, talvolta, dalla scomparsa di elementi fondamentali, quali parchi e aree agricole. A seguito di tali trasformazioni, che hanno compromesso l'integrità di questo sistema insediativo, alterandone il significato e la corretta percezione, anche il Miglio d'Oro ha cessato di fungere da elemento strutturante nella crescita del comprensorio vesuviano, venendo inglobato in un tessuto abitativo

[1] I paragrafi "Premessa" e "Domenico Antonio Vaccaro e il 'casino' a Resina di Ignazio Barretta" sono stati curati da Elena Manzo, mentre il paragrafo "«Dopo che Sua Maestà fece [...] il disegno di sola linea a diversi colori». Il parco della Real villa Favorita" è stato curato da Michele Cerro.

[2] Resìna, è menzionata per la prima volta nel X secolo come un casale: sorse sul territorio dell'antica *Herculaneum*, distrutta dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. Carlo Celano la descrisse come una "borgata", in effetti fusa con Ercolano. Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, Lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del Canonico Carlo Celano* (Salvatore Palermo, 1792), 93-94. Nel XV secolo, il casale Resìna era già citato come Università; nel 1967 il suo nome fu cambiato in Ercolano, riconoscimento poi ufficializzato a livello nazionale con il D.P.R. n. 40 del 1969. Cfr. Bartolomeo Capasso (a cura di) "Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam pertinentia, quae partiam nunc primum, partim iterum typis vulgantur", *Regesta Neapolitana in Società Napoletana di Storia Patria*, seconda serie, tomo II, parte I, 1881, 100; Mario Carotenuto, *Da Resina ad Ercolano. Una città tra storia e cronaca* (Edizioni pro Ercolano, 1983); Amedeo Maiuri, *Pompei ed Ercolano: fra case e abitanti* (Giunti Editore, 1998).

[3] Nicola Del Pizzo, "La Favorita", *Napoli Nobilissima*, vol. II, fasc XI (1893), 161-64, 189-92; Roberto Pane, *Ville Vesuviane del Settecento* (ESI, 1959); Cesare De Seta, Leonardo Di Mauro, Perone Maria, *Ville Vesuviane* (Rusconi, 1980); Vittorio Gleijeses, *Le Regali Delizie in terra vesuviana* (ESI, 1992); Sergio Attanasio, Celeste Fidora, *Ville e delizie vesuviane del '700: passeggiata da Napoli a Torre del Greco* (Grimaldi, 2004).

[4] Sul 'Miglio d'Oro' si leggano: Vincenzo Proto, *Il Vesuvio e il Miglio d'Oro: San Giorgio a Cremano, Portici, Resina, Torre del Greco* (Electa, 1995); Domenico Maria, *Oltre il Miglio d'Oro: storia, ville, luoghi di delizie e residenze reali all'ombra del Vesuvio* (Intra Moenia edizioni, 2019).

[5] Nel riconoscerle come parte di un sistema organico e non come singole residenze isolate, un ruolo chiave è stato svolto dall'Ente per le Ville Vesuviane (oggi, Fondazione Ente Ville Vesuviane), fondato nel 1971. Su tali temi cfr. Roberto Pane, *Ville Vesuviane del Settecento* (ESI, 1959); Ente Ville Vesuviane, *Le ville Vesuviane* (s.n., 1981); Urbano Cardarelli, Paolo Romanello, Arnaldo Venditti, *Ville vesuviane: progetto per un patrimonio settecentesco di urbanistica e di architettura* (Electa, 1988); Vincenzo Cazzato, "Il 'sistema' delle ville vesuviane", in *Ville e giardini medicei in Toscana*. Atti del Convegno internazionale, a cura di Luigi Zangheri (Olschki, 2017), 125-39.

5.1
Ercolano, prospetto posteriore, villa Favorita, fotografia di Elena Manzo.

disorganico, che relega le ville a episodi architettonici isolati in un contesto antropico disarticolato e privo di identità. Inoltre, sebbene abbiano continuato ad essere oggetto di interventi o rimaneggiamenti, non sempre pertinenti, gran parte di esse versa in condizioni di degrado. Si rende necessaria, pertanto, una rivisitazione critica di questo inestimabile patrimonio e del vincolo nella sua declaratoria, soprattutto nella sua estensione, tenendo conto dei principi sanciti dall'Agenda 2030, in modo da valorizzarne il potenziale in termini di fruizione consapevole e sviluppo sostenibile[6]. A tal fine, è primaria una costante azione interdisciplinare, in cui l'esegesi delle fonti deve essere sempre più il cardine di una metodologia basata sul sistematico intreccio tra accertamento archivistico e campagna di studio. Malgrado l'importanza storico-artistica e sociale delle Ville Vesuviane, la conoscenza relativa a gran parte di esse, del resto, rimane ancora lacunosa, sebbene continuino a essere oggetto di studi e approfondimenti. Le indagini storiche condotte fino ad ora, infatti, hanno apportato un contributo significativo alla loro comprensione, ma hanno lasciato irrisolte numerose questioni, tra le quali proprio quelle relative alle presunte attribuzioni delle paternità progettuali, che, in molti casi sono state espresse sulla base di letture formali, morfologiche e stilistiche ovvero avvalendosi di fonti indirette, quali guide storiche e diari di viaggiatori, che non sempre consentono di superare l'incertezza legata alla complessità delle ristrutturazioni subite dalle ville nel corso del tempo. La frammentarietà delle informazioni documentarie e la molteplicità delle trasformazioni, che tali residenze hanno subito nel corso del tempo, d'altronde, hanno sempre reso difficoltosa l'identificazione dei progettisti e dei costruttori, anche laddove si siano riscontrati interventi di figure di primo piano nel panorama architettonico del XVIII e del XIX secolo, quali Ferdinando Sanfelice, Domenico Antonio Vaccaro, Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga, Mario Gioffredo o Errico Alvino. Troppo frequentemente, poi, sono state lasciate nell'ombra e trascurate le collaborazioni con le maestranze e gli artigiani, la cui partecipazione, invece, ha impresso segni indelebili e caratterizzanti.

[6] Per quanto attiene all'Agenda 2030 e ad eventuali approfondimenti, che esulano dalla presente trattazione, si rimanda al link ufficiale: https://sdgs.un.org/goals (consultato il 31/05/2025).

5.2
Ercolano, villa Favorita, sala cinese, fotografia di Elena Manzo.

Domenico Antonio Vaccaro e il 'casino' a Resina di Ignazio Barretta

Le problematiche finora esposte si manifestano in modo esemplare nel caso della Favorita, esempio eloquente di quanto l'architettura sia un'impresa collettiva. Tradizionalmente attribuita all'architetto Ferdinando Fuga, è il risultato di una regia complessa, pur presentandosi con
5.2, 5.3 un'immagine unitaria e coerente. Dietro la sua elegante facciata, gli apparati decorativi, il parco e l'articolazione degli spazi, si celano non solo l'alternanza di committenti – differenti per formazione culturale e intenti – ma anche il lavoro concertato di maestranze locali, ingegneri, artigiani, giardinieri, amministratori e funzionari di corte, in un processo protrattosi per oltre due secoli. Il loro contributo individuale, ma agito in forma corale, ha dato vita a un'architettura che non è solo espressione estetica, ma vero e proprio dispositivo sociale, frutto di scambi, mediazioni e competenze condivise. Il lungo e articolato cantiere della villa Favorita, alla luce del *corpus* documentario consultato, invita così a superare la visione dell'architetto come unico autore, restituendo visibilità e valore storiografico a tutte le figure coinvolte nella costruzione della sua bellezza.

In questo senso, la stessa paternità a Fuga merita di essere rivisitata, poiché, sebbene ampiamente accettata, essa si basa prevalentemente su quanto ha riportato Francesco Milizia senza il supporto di riscontri documentari[7]. La reale entità dell'intervento dell'architetto fiorentino per la realizzazione della dimora aristocratica è dunque il primario nodo cruciale da sciogliere, come già ha evidenziato Maria Perone[8]. D'altronde, primi dubbi sorgerebbero leggendo quanto aveva registrato Carlo Celano, informandoci che il palazzo noto come Favorita, «fu edificato dal Duca Barretta e quindi comprato dal Principe di Aci siciliano, Capitan Generale delle armi negli tempi di Re Carlo»[9].

Pertanto, alla luce di tali considerazioni, si è resa necessaria una revisione interpretativa, fondata su ulteriori ricerche, condotte in relazione al contesto artistico dell'epoca, sin dall'avvio della prima ristrutturazione, incominciata nei primi anni Quaranta del XVIII secolo.

[7] Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni, quarta edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore* (Remondini, 1785), tomo II, 291. Sull'attribuzione a Ferdinando Fuga, si cfr. Roberto Pane, *Ferdinando Fuga* (ESI, 1956), 148, 164, 182; Maria Perone, "Ercolano, Villa Favorita", in *Ville Vesuviane*, a cura di Cesare De Seta, Leonardo Di Mauro, Maria Perone (Rusconi, 1980), 166-68.

[8] Perone, *Ercolano*, 168.

[9] Carlo Celano, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli, raccolte dal can. Carlo Celano divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de viaggiatori; con aggiunzioni de piu notabili miglioramenti posteriori fino al presente [...] per cura del cav. Giovanni Battista Chiarini* (Stamperia di Agostino De Pascale, 1860), vol. V, 702.

5.3
Ercolano, villa Favorita, sala degli specchi, fotografia di Elena Manzo.

Se, infatti, è oramai acclarato che Don Ignazio Barretta fosse il proprietario di quell'edificio con ampio terreno ubicato dove oggi sorge la Favorita, proprio là, dove «terminano le belle Ville di Resina»[10], solo recentemente è emerso che questi sottoscrisse un accordo con cui stabilì un compenso di ducati 3507 al capomastro "fabricatore" Silvestro Pernice per «l'opera del suo magistero per là fabrica che stà facendo nel suo Casino in Resina à prezzi convenuti»[11]. La somma dovuta gli fu corrisposta «per mano del notaio di Napoli Luca Imperato», secondo quanto definito in una polizza bancale del 17 novembre 1742. Tale documento, tra l'altro, fornisce una informazione fondamentale poiché indica con esattezza la data in cui fu avviata la prima trasformazione di questa proprietà e, inoltre, rivela un impegno economico considerevole, esclusivamente per le opere di muratura,

[10] Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, Lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del Canonico Carlo Celano* (Salvatore Palermo, 1792), 94.

[11] Archivio Storico del Banco di Napoli (da ora, ASBN), Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1471, partita di ducati 30 del 20 settembre 1745.

suggerendo che l'intenzione del committente fosse di intraprendere una radicale ristrutturazione dell'edificio[12]. Ciò trova ulteriori conferme nelle altre polizze bancali emesse per il pagamento alle maestranze coinvolte nei lavori al "casino" di Resina, lavori che furono tutti eseguiti sempre «secondo disegno fatto dal Regio Ingegnero Domenico Antonio Vaccaro»[13], che fu compensato anche «in conto delli favori che compartisce per la diretione del casino»[14].
Un altro atto notarile, per di più, documenta che, appena alcune settimane prima, il 22 ottobre 1742, attraverso l'intermediazione del suo procuratore il signor Serafino, Barretta aveva acquistato un'area di 1,45 moggi di terreno arbustato nel Casale di Resina, «confinante colla Strada Regia, colli beni di Giovan Battista Iacomino, Domenico Scognamiglio e Giovanni Cozzolino per il prezzo di docati 850». In aggiunta,

> il dì del prossimo passato mese di Novembre comprò similmente un altro pezzo di terreno confinate con quello di sopra decritto di moggia due [...] per il prezzo di docati 1240 [...] e nella polizza fatta per lo Banco dello Spirito Santo si disse [...] per fare l'acquisto di detti terreni per giusté suoi confini [...] di modo che li suddetti due pezzi di terreni e siano in pieno dominio di detto signor Duca[15].

Ignazio Barretta, benché ancora poco noto alla storiografia, era stata una figura prominente nella politica economica del Mezzogiorno d'Italia già durante il viceregno austriaco, prevalentemente per le sue attività mercantili, in particolare per la vendita del grano, per cui continuò a rivestire un ruolo rilevante anche durante il governo dei Borbone, al punto da rifornire direttamente l'esercito reale in qualità di 'barone granista' e 'mercante-cambiatore'[16]. Le cedole di cambio, infatti, gli garantirono stabilità e vantaggi nel commercio, contribuendo al rafforzamento progressivo della sua posizione nel Regno, come testimoniano i consistenti depositi finanziari custoditi presso i Banchi di Napoli[17]. Il matrimonio con Ippolita Ammone segnò l'ascesa di Ignazio Barretta nell'aristocrazia partenopea: nel 1738 acquisì il feudo di Simeri, un decennio dopo, il titolo ducale di Mesagne; reintegrato, poi al sedile del Campo dei Longobardi di Trani nel 1744, acquisì un prestigioso palazzo del principe di Monteleone, situato a Napoli, vicino la Porta dello Spirito Santo[18].
In questo contesto di consolidamento sociale, è dunque plausibile ipotizzare che Ignazio Barretta, quando avviò la ristrutturazione del suo casino a Resina, avesse un programma ambiziosamente orientato, non solo a rispondere alle sue mutate esigenze, ma soprattutto a porsi in competizione con le altre dimore aristocratiche che si stavano intensificando lungo il Miglio d'Oro. Il progetto e la direzione dei lavori, sebbene molto probabilmente fossero avviati, come si è detto in precedenza, furono dunque completamente affidati a Domenico Antonio Vaccaro, uno dei più abili architetti del Regno, che già aveva realizzato la vicina villa del principe di Caramanico e, a Napoli, stava terminando palazzo Tarsia[19]. Se la sua presenza è stata già attestata da due polizze di pagamento, pubblicate da studiosi locali senza però darle la giusta collocazione nell'analisi documentale del lungo e complesso cantiere della villa[20], è ora possibile asserire con certezza che Vaccaro ebbe un ruolo primario nella definizione dell'impianto generale, segnatamente del corpo centrale della

[12] ASNa, Notai del XVIII secolo, Notaio Luca Imperato di Napoli, scheda 346.
[13] Tra i numerosissimi documenti di polizze bancali, vale per tutti a esempio: ASBN, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1011, partita di ducati 25 del 5 gennaio 1745.
[14] ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1460, partita di ducati 25 del 2 gennaio 1745, ora in Vincenzo Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio* (Altrastampa, 2001), 266.
[15] ASNa, Notai del XVIII secolo, Notaio Francesco Tommasulo di Napoli, 1742, scheda 1037, vol. 4, ff. 564v-567r. L'atto documenta l'acquisto avvenuto il 22 ottobre 1742.
[16] Fara Fusco, "Committenti, artisti ed artigiani a Napoli durante il viceregno austriaco", *Napoli Nobilissima*, vol. XXXII (1993): 106. Sul ruolo e le attività del 'mercante-cambiatore', si cfr. Vittoria Ferrandino, "La clientela dei banchi pubblici napoletani al tempo di Carlo di Borbone (1734-1759)", in *Rivista di storia finanziaria*, n. 22 (gennaio-giugno, 2009): 70.
[17] Ignazio Barretta aveva cospicui conti soprattutto presso il Banco dello Spirito Santo e di Sant'Eligio. In particolare, presso quest'ultimo risulta tra i depositanti con saldo più elevato nel 1734. Cfr. Ferrandino, *La clientela dei banchi pubblici*, 71. Prime informazioni biografiche su di lui risalgono alla dedica fattagli dallo stampatore Francesco Ricciardo nel 1688, quando fu edito il libro *Lo Tasso Napoletano* di Gabriele Fasano. Gabriele Fasano, *Lo Tasso napoletano, zoè la Gierosalemme liberata de lo Sio Torquato Tasso votato a llengua nosta da Gabriele Fasano, de sta cetate. Colle figure de lo azzellente segnò Bernardo Castiello. Corrietto e restampato pe seconnà lo gusto de lli vertoluse* (Jacopo Raillardo, 1688). Si legga inoltre Bartolomeo Capasso, *Il Tasso e la sua famiglia a Sorrento. Ricerche e narrazioni storiche di Bartolomeo Capasso* (fratelli De Luca, 1866), 230-33.
[18] Erasmo Ricca, *Istoria de' feudi d'Italia intorno alle successioni legali ne' medesimi con documenti de' pubblici archivi* (Stamperia De Pascale, 1865) vol. III, 143; Luigi Volpicella, *Bibliografia storica della provincia di Terra di Bari* (Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1884), 772-73. Per approfondimenti documentari: ASNa, Cancelleria e Consiglio Collaterale, Consulte originali, Pandetta, Volume 4, carta 9 e 25; ASNa, Notai del XVIII secolo, Notaio Francesco Tommasulo di Napoli, 1743, scheda 1037, vol. 5, fgll. 76-77.
[19] Cfr. Elena Manzo, "Il 'Casino con Giardino' a Portici di Giacomo d'Aquino di Caramanico, da villa di delizie a Herculanense Museum", in *Carlo Bonucci, Ercolano. Le Due Sicilie*, a cura di Elena Manzo, ristampa dell'edizione del 1835 con saggi critici, con il patrocinio dell'Accademia Ercolanese (ESI, 2017), 35-83; Elena Manzo, *La merveille des principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo* (ESI, 1997).
[20] Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, 266.

residenza. Questo è quanto si evince già da una più attenta lettura della attuale conformazione del vestibolo principale, specie se tale lettura è supportata da un confronto con l'iconografia a disposizione, ma soprattutto l'ipotesi avanzata è confermata dall'esegesi delle fonti storiche rinvenute alla luce di più approfondite indagini archivistiche.

Al contempo, rivestì un'importanza cruciale la collaborazione e la partecipazione ai lavori di una nutrita compagine di artigiani partenopei di sua fiducia, molti dei quali già avevano operato con lui in precedenti cantieri, come i "mastri" falegnami Angelo Antonio Di Blasio e Alessio Roscigliuolo, da lui convocati anche in questa occasione. Le polizze bancali, infatti, testimoniano la presenza nel cantiere di operai e artisti molto esperti, sebbene molti di essi siano ancora poco noti, come il fabbro Baldassarre Speraindeo, l'attintatore di "bussole" Nicol'Antonio Alfano, Giuseppe Cordu o Giuseppe Schioppa[21]. Una così proficua sinergia tra le competenze di alcune delle più valenti maestranze del Regno, coordinate dalla sapiente regia di Vaccaro, fu senza dubbio fondamentale per la qualità del risultato finale. Riscoprire questi nomi e ruoli, oggi significa soprattutto restituire centralità a una dimensione collettiva del costruire, troppo a lungo rimasta ai margini della narrazione storiografica.

Sulla base delle informazioni emerse dalla documentazione consultata, segnatamente dai pagamenti e dai versamenti effettuati presso il Banco dello Spirito Santo a saldo dei lavori in corso "per servizio" del casino di Resina, inoltre, è possibile asserire che il progetto di Vaccaro, iniziato negli ultimi mesi del 1742, fosse ormai prossimo alla conclusione già tre anni dopo, tant'è che, mentre si stava procedendo alacremente al completamento degli infissi e delle opere di rifinitura, tra cui l'installazione delle inferriate, le serrature e le "pitture delle bussole"[22], Carlo d'Adamo posò in opera i marmi negli ambienti della residenza[23]. Inoltre, il pittore Domenico Antonio Alfano verniciò le "bussole"[24], mentre Di Blasio e Roscigliuolo completarono gli infissi dei balconi, "secondo il disegno" dell'architetto napoletano e

> cioè li balconi ornati da dietro simile alle bussole e le bussole lavorate a due faccie simili per grana 10 il palmo, le mostre de balconi à grana 8 il palmo corrente e le mostre delle bussole, essendo più grande, e di più fatica a grana 12 il palmo, con bonificarli il di più che andrà d'intaglio e li fondi laterali, così li detti balconi, come delle bussole à grana 3 il palmo così come essi convenuti[25].

È dunque plausibile ritenere che Vaccaro abbia impresso una trasformazione così significativa alla proprietà del duca di Casalicchio da rendere improbabile la sua completa demolizione per edificare una struttura interamente nuova – identificabile con l'odierna villa Favorita – quando la residenza e il suo parco furono venduti a Stefano Raggio Gravina, principe di Jaci e Campofiorito[26]. Ciò, vale la pena ribadirlo, trova ulteriore riscontro nella lettura architettonica dell'attuale impianto e, segnatamente, nella conformazione spaziale dell'ampio vestibolo, generalmente dalla letteratura artistica definito come ellittico o ovale, ma che, più precisamente, andrebbe indicato come di forma ottagona allungata, matrice geometrica caratterizzante l'architettura di Vaccaro[27]. Questa parte centrale dell'attuale Favorita cioè, corrisponderebbe alla residenza di diletto fatta costruire da Barretta sulla trasformazione del suo preesistente casino, per poi essere incorporata

[21] A riferimento, valgano i documenti: ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1469, partita di ducati 35 del 9 agosto 1745; ivi, partita di ducati 40.1.18 del 9 agosto 1745; ivi, 10 del 21 agosto 1745; ivi, partita di ducati 36 del 6 e 17 settembre 1745; ivi, partita di ducati 36 del 6 e 17 settembre 1745.

[22] Tra i numerosissimi documenti contabili consultati, si leggano le polizze in ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1460, partita di ducati 30.1.17 del 14 giugno 1745; ivi, matr. 1469, partita di ducati 10 del 6 ottobre 1745; ivi, partita di ducati 35 del 9 agosto 1745.

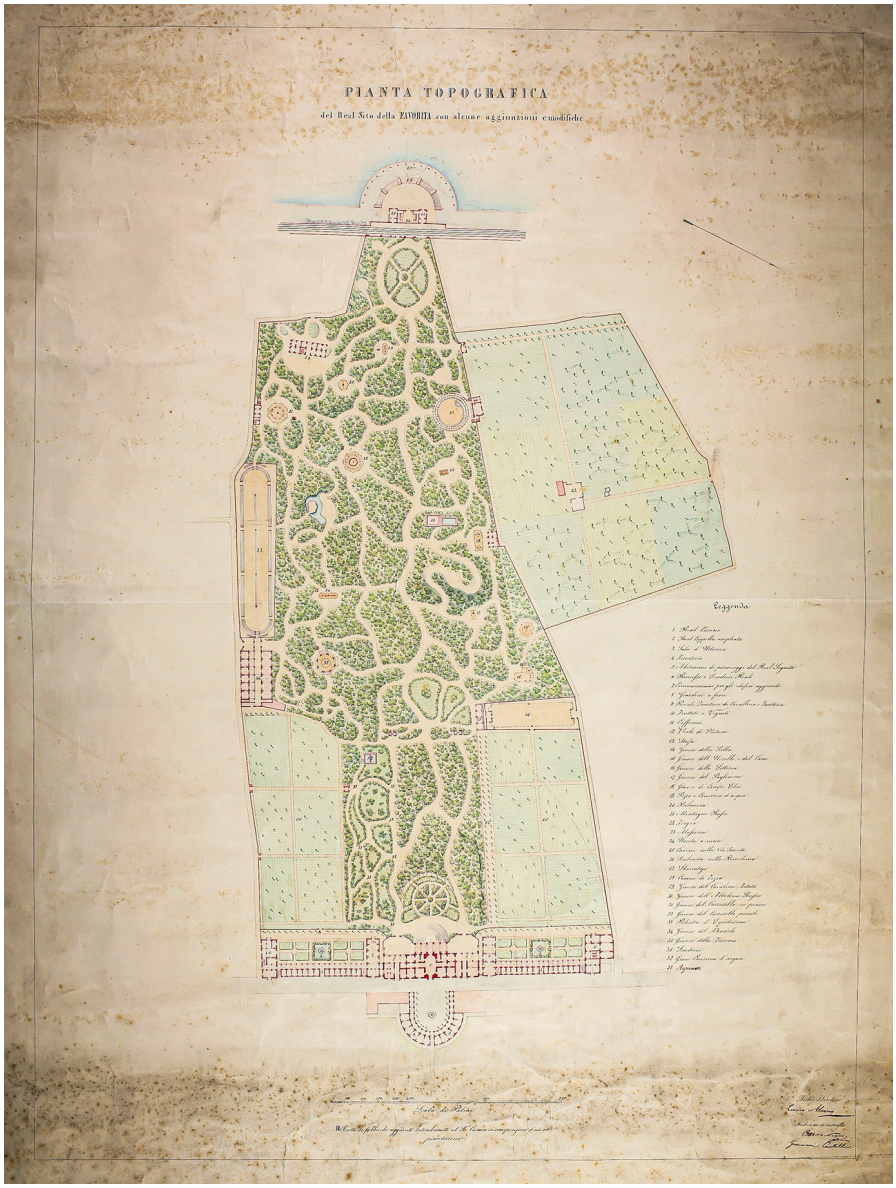
[23] Ivi, matr. 1469, partita di ducati 20 del 20 ottobre 1745.

[24] Ivi, matr. 1470, partita di ducati 15 del 23 agosto 1745.

[25] Ivi, matr. 1011, partita di ducati 25 del 5 gennaio 1745. A "tenore" di questa polizza del 2 gennaio 1745, in seguito, i falegnami furono pagati anche tramite il Banco dello Spirito Santo, presso cui Barretta aveva un conto, così come, tra le varie, testimoniano le polizze ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1469, partite di ducati 20 del 9 agosto 174; ducati 10 del 21 agosto 1745, ducati 10 del 6 ottobre 1745; ducati 5.2.10 e 8.2 del 18 novembre 1745.

[26] ASNa, Notai del XVIII secolo, Notaio Giovanni Scherillo, 4 dicembre 1761, fgl. 183, ora in Sergio Attanasio, *Dimore storiche nel golfo di Napoli. Palazzi di città e ville vesuviane delle famiglie del Regno* (Kairos, 2009), 175.

[27] Sul tema della matrice ottagona come elemento caratterizzante la ricerca architettonica di Vaccaro cfr. Elena Manzo, *La Merveille dei principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo* (ESI, 1997), 42-43, Elena Manzo, "Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro", *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, n. 2, (2014): 13-24.



5.4
Errico Alvino, Pianta topografica del Real Sito della Favorita con alcune aggiunzioni e modifiche, Biblioteca Nazionale di Napoli, Bancone Palatino, VI 48, 1855 (in Ruggiero, *Città d'Europa e cultura urbanistica nel mezzogiorno borbonico. Il patrimonio della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 144).

negli ampliamenti previsti per la nuova e più prestigiosa villa. Del resto, anche nella legenda illustrativa della "Pianta topografica del Real Sito della Favorita con alcune aggiunzioni e modifiche",
5.4 redatta da Enrico Alvino nel 1855, l'indicazione del "Real Casino", contrassegnato con il n. 1, sembra confermare che tale nucleo sia proprio quello della porzione dell'edificio trasformata da Vaccaro, soprattutto se la didascalia è messa in relazione con quella contrassegnata con il n. 7 della stessa legenda, indicante le "Comunicazioni per gli edifici aggiunti".

Piuttosto, è maggiormente credibile che la villa di Barretta, quando fu acquistata dal principe di Jaci, abbia subito principalmente un adeguamento formale incline all'avanzare del linguaggio neoclassico, adeguamento che non esclude quella paternità a Fuga, ricordata da Milizia[28]. Quando iniziarono i lavori di trasformazione, tra il 1762 e il 1768, la preesistente residenza doveva infatti presentarsi come «massa pesante e scorretta di un palazzo della metà del settecento», caratterizzata da "forme gravi" e da una «svariata distribuzione delle aperture e delle cornici»[29]. Senza dubbio, non dovette essere «stato agevole illeggiadrirla con purità di disegno, eleganza di linee, e buon

[28] Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 291.
[29] Gaetano Nobile, *Un Mese a Napoli. Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate. Opera corredata di figure intagliate in legno sia per dilucidazione delle cose narrate e sia per ricordo delle cose vedute* (s. e., 1863), vol. III, 173.

discernimento d'ornati», se Gaetano Nobile, nella sua guida su Napoli, edita nel 1863, ritenne che «forse il più bello aspetto di essa è dalla parte de' giardini, nel verso di mezzogiorno; dove il disegno della gradinata semicircolare, la disposizione delle terrazze, e gli ornamenti di marmi figurati e di vasi di fiori fan più vedere le allegre sembianze di una villa»[30].

Tale interpretazione spiegherebbe il successivo compromesso dell'ortodossia neoclassica dei registri decorativi, sia con la spazialità barocca del vestibolo, sia con quel sapiente gioco di fusione tra interno ed esterno legato alla tradizione partenopea. Di quest'ultima, Vaccaro fu senza dubbio il maggiore interprete, arricchendola di alcuni temi, quali quello della Metamorfosi e delle tecniche cromatiche mediterranee, acquisite quando era giovane apprendista presso la bottega di Francesco Solimena e sviluppate poi con una matura versatilità e poliedricità senza pari tra gli allievi del Maestro Nocerino[31].

Il giovane Domenico Antonio aveva imparato a indagare le potenzialità espressive della materia e a trasfigurarla fino a sperimentare i più estremi stadi della metamorfosi per plasmare lo spazio e raggiungere una dimensione scenografica e teatrale[32]. Il risultato finale, che ne scaturiva, era una esperienza percettiva globale di sintesi e unità, fortemente aderente al più generale spirito del Barocco, dove non solo lo stucco e il marmo, ma soprattutto i materiali tipici della tradizione costruttiva autoctona – come, ad esempio, i rivestimenti maiolicati – erano elementi essenziali perché tutto diventasse tattile e corporeo, persino ciò che era frutto della sua fantasiosa capacità ideativa. Esemplificativi in tal senso sono il rinomato Chiostro delle Clarisse nella chiesa di Santa Chiara a Napoli ovvero i *parterres* maiolicati del loggiato del già ricordato palazzo Tarsia. Con Vaccaro, poi, l'illuminazione assumeva un fattore determinante in questo suo processo di trasfigurazione. D'altronde, la luce mediterranea, zenitale, gli offriva articolate possibilità nel creare, con discrezione, effetti stupefacenti, sempre più spettacolari, dove natura e artificio si potevano mischiare senza soluzione di continuità, fino a coincidere. Al fruitore, dunque, regalava un'esperienza cognitiva che si sarebbe compiuta e sostanziata proprio nella intuizione sensoriale dello spazio, per cui l'integrazione osmotica con la componente decorativa delle cosiddette 'arti minori' era di prioritaria definizione.

La realizzazione del progetto di Vaccaro, dunque, richiese l'apporto di un folto numero di collaboratori: dalle maestranze edili agli scalpellini, che plasmarono il piperno e il marmo; dai falegnami, che si occuparono sia del completamento degli infissi, sia di parte degli arredi interni, agli ingegneri idraulici, che gestirono le acque per le fontane del parco retrostante, fino ai giardinieri, che diedero forma al *genius loci* attraverso scelte botaniche precise.

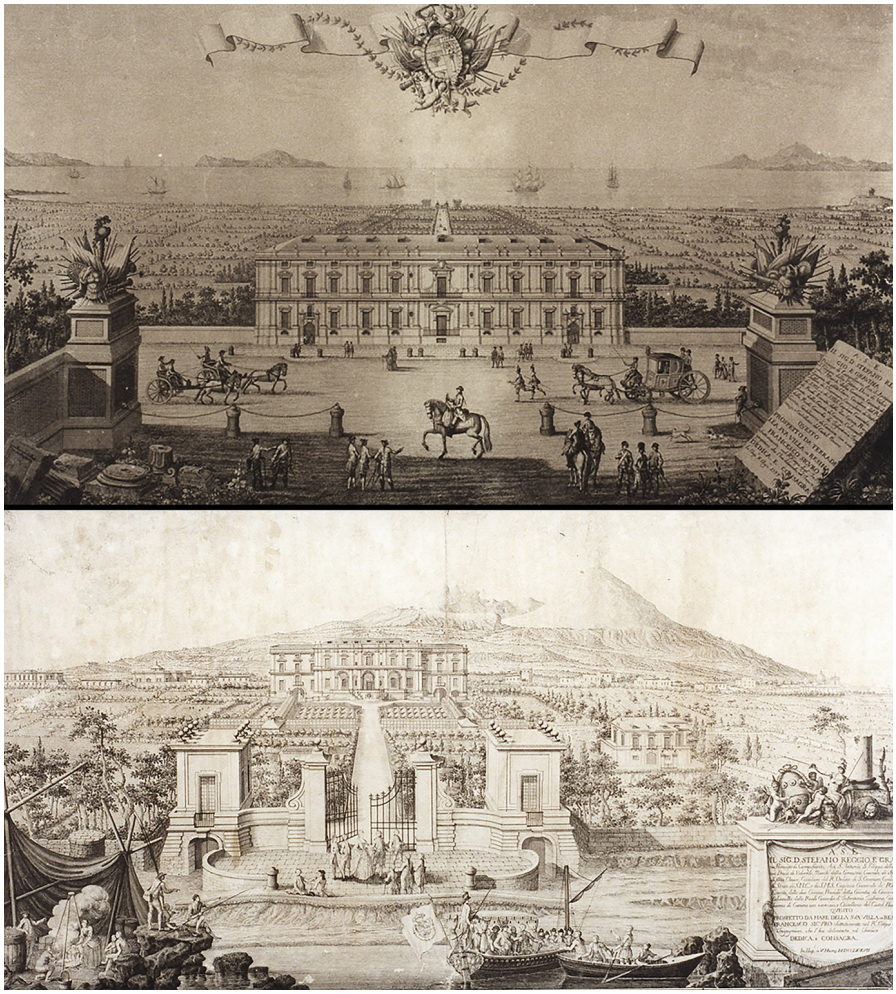
La serrata compenetrazione e sinergia tra le differenti maestrie professionali e il concerto delle competenze artigianali fu fondamentale per raggiungere in modo compiuto un prodotto assolutamente unitario e ottenere una perfetta simbiosi espressiva.

Presupposto di questa architettura, per l'appunto, è la compenetrazione tra le due parti – il palazzo residenziale e il verde circostante – e di queste con la dimensione ambientale, da cui sono avvolte. Il progetto, infatti, all'esterno, si dovette confrontare con un contesto di grande impatto scenico e sfidarne l'incomparabilità: da un lato, c'era il Vesuvio, verso cui Vaccaro rivolse la facciata principale, prospiciente e allineata alla Strada Regia delle Calabrie. Il vulcano, così, diventò lo sfondo maestoso di una potente esperienza estetica, sollecitata da un sapiente gioco di contrasti

[30] Nobile, Un Mese a Napoli, vol. III, 173.

[31] Sul tema della Metamorfosi nel Barocco, si rimanda ad Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco* (Einaudi, 1967), imprescindibile e sempre attuale riferimento.

[32] Sulla lettura di tali temi nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro, si rimanda a: Manzo, "Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro", 13-24.



5.5
Francesco Securo, villa Favorita vista dal Vesuvio e villa Favorita vista dal mare, Certosa e Museo Nazionale di San Martino, Archivio Disegni e Stampe, fondo Ernesto Corona, stipo 5, cartella 20, 1777 (in De Seta, Di Mauro, Perone, *Ville Vesuviane*, 171).

e armonie, volto a suscitare stupore e senso di "Sublime" nel fruitore. Dall'altro lato, invece, c'era la suggestiva e bucolica vista del golfo di Napoli.

Il punto cruciale era dunque il varcare l'ingresso – come, in realtà, in molte altre sue opere – poiché, da qui, aprì il lungo cannocchiale prospettico teso verso la linea di costa, fino ad oltrepassare una cancellata da cui tutt'oggi si accede alla piccola darsena. Secondo una consequenzialità simmetrica di episodi tenuti insieme da un asse longitudinale, segnato dal lungo viale di attraversamento del parco, tutto lascia trapelare che, sul retro, si compì il legame tra l'architettura dei giardini e la stupefacente natura partenopea, grazie a una regia in cui, ancora una volta, riusciamo a leggere la sapiente consuetudine progettuale vaccariana.

5.5 È questo, d'altronde, quanto descrivono anche le due acqueforti attribuite a Francesco Securo (o Sicuro), disegnate nel 1777, le quali restano oggi le uniche testimonianze grafiche della villa prima delle trasformazioni ottocentesche[33]. Gran parte degli elementi architettonici qui riprodotti, oltretutto, trovano riscontro nelle descrizioni allegate alle polizze di pagamento emesse a favore degli artigiani coordinati da Vaccaro. È il caso della "Loggia scoverta"[34], rivolta verso il golfo, che si potrebbe identificare con quella riprodotta da Securo, sebbene nell'acquaforte si presenti già chiusa da murature di tamponamento, costruite in corrispondenza delle tre arcate centrali, nonché della scenografica scala a forcipe, frequente nella tradizione del barocco partenopeo e vicina alla soluzione adottata da Vaccaro a Napoli per le due rampe di accesso a palazzo Tarsia[35]. Benché anche in questo caso non siano ancora stati rintracciati i grafici del progetto della "Loggia", le polizze

[33] Certosa e Museo Nazionale di San Martino, Archivio Disegni e Stampe, fondo Ernesto Corona, stipo 5, cartella 20, Francesco Securo, *Villa Favorita vista dal Vesuvio e Villa Favorita vista dal mare*, 1777. Le sue stampe riproducono, una, la Favorita con la darsena, il viale principale del parco e la facciata posteriore con la scalinata semicircolare; l'altra, la vista del prospetto principale della villa sul Miglio d'Oro e del parco circostante con l'asse ottico del viale proteso verso il mare.

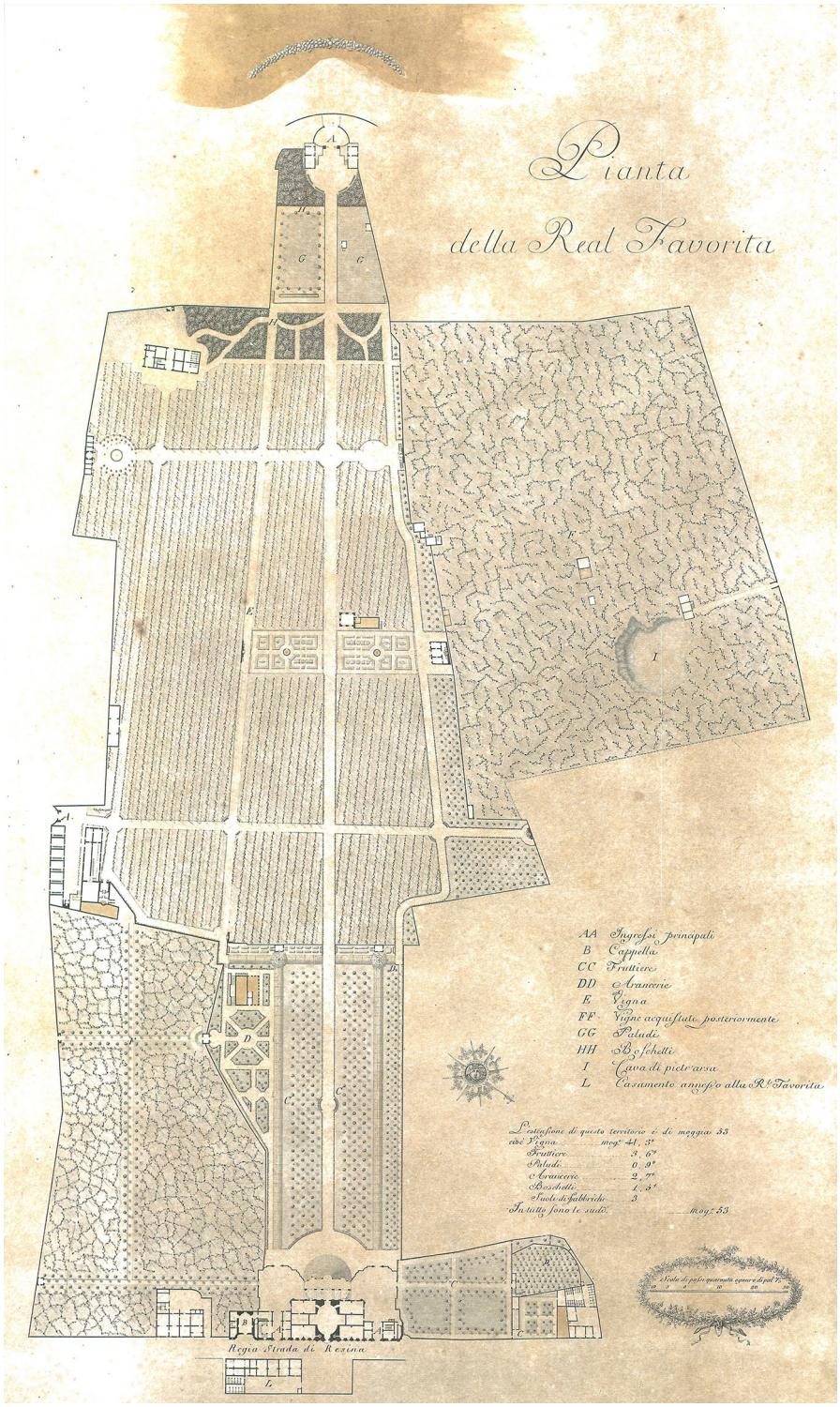
[34] Tra i vari documenti sulla Loggia si cfr. ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1470, partita di ducati 15 dell'11 agosto 1745; ivi, partita di ducati 10 del 21 ottobre 1745.

[35] Su palazzo Tarsia cfr. Manzo, *La Merveille dei principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*.

5.6
Giovanni Carafa Duca di Noja, Niccolò Carletti, Mappa topografica Della Città di Napoli E De' Suoi Contorni, incisione su rame, particolare fgl. n. 35, Napoli, 1775 (in De Seta, Di Mauro, Perone, *Ville Vesuviane*, 169).

di pagamento alle maestranze, per l'appunto, documentano che fosse stata orientata verso il mare e completata dall'abile piperniere Nicola Varnato con un paramento in Pietra di Sorrento, lavorato a «tutta perfezione da dentro e fuori secondo il disegno datoli»[36]. Un riscontro aggiuntivo a tali ipotesi, tra l'altro, si evince anche dal foglio n. 35 della cartografia del Duca di Noja, edita nel 1775[37]. 5.6
La pianta redatta da Luigi Marchese nel 1804[38], però, testimonia già quella conformazione semicircolare dello scalone d'onore, mantenutasi inalterata fino ad oggi. Tale impianto, come illustrato magistralmente nel quadro *Palais de la Favorite. Portici*, dipinto da Joseph Rebell intorno al 1814, 5.7 5.8
ha ribaltato la relazione del fruitore con la natura circostante, diversamente dalla soluzione vaccariana che lo poneva come spettatore di una percezione scenografica del paesaggio.
Alla morte di Vaccaro, avvenuta il 13 giugno 1745, i lavori erano pressoché conclusi. Quanto poco restava da completare fu eseguito sotto la direzione del Regio Ingegnere Francesco Scoppa, ma sempre conformemente al "disegno" di Domenico Antonio[39]. Nel 1761, però, quando la villa e il suo parco furono acquistati da Stefano Raggio Gravina, principe di Jaci e Campofiorito e fu avviata la nuova trasformazione, probabilmente affidata all'architetto romano Ferdinando Fuga, che dovette conferire una inedita sobrietà all'edificio residenziale, l'intero complesso iniziò ad assumere quell'aspetto monumentale che ne avrebbe definito l'identità architettonica fino ad oggi[40].
In assenza di riscontri documentari, tuttavia, non è ancora possibile ricostruire con precisione le vicende del nuovo cantiere, ma non si può escludere che l'organizzazione dei lavori sia stata particolarmente complessa, proprio e soprattutto per l'esigenza di adattare i registri decorativi barocchi a un'impronta ormai marcatamente neoclassica.
Nel 1768, una "suntuosa" festa organizzata in onore «della celebre sposa regina Maria Carolina» aprì la villa ai reali, al Serenissimo Granduca di Toscana Pietro Leopoldo, che tre anni prima aveva sposato Maria Luisa Borbone, infanta di Spagna, futuri imperatore e imperatrice d'Austria e

[36] ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1470, partita di ducati 10 del 21 ottobre 1745.
[37] Giovanni Carafa Duca di Noja, Niccolò Carletti, *Mappa topografica Della Città di Napoli E De' Suoi Contorni*, Napoli 1775, incisione su rame, 35 fogli, fgl. n. 35.
[38] Luigi Marchese, *Pianta della Real Favorita*, 1804, Museo Nazionale di Capodimonte.
[39] ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1469, partita di ducati 31.2.10 del 1° dicembre 1745. Nella maggior parte delle polizze bancali emesse dopo la morte di Vaccaro, è specificato che il pagamento veniva «secondo il disegno fatto del fù Ingegnere Domenico Antonio Vaccaro». Per tutte, valga Ivi, matr. 1470, partita di ducati 6.3.15 del 3 novembre 1745.
[40] ASNa, Notai del XVIII secolo, Notaio Giovanni Scherillo, 4 dicembre 1761, fgl. 183. Documento ora in Attanasio, *Dimore storiche nel golfo di Napoli*, 175.



5.7
Luigi Marchese, Pianta della Real Favorita, Museo Nazionale di Capodimonte, 1804 (in Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, 64).

5.8
Joseph Rebell, Palais de la Favorite, Portici, 1830 ca., Castello di Chantilly (in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Real_Villa_della_Favorita_(circa_1830)_Joseph_Rebell.jpg, consultato il 26/06/2025).

alla aristocratica società partenopea. «A re Ferdinando IV dovette piacere questa villa», tanto che «quando [...] l'ebbe in potere fu chiamata la real Favorita», con ogni probabilità, per ricordare alla Regina il suo castello di Schönbrunn a Vienna[41].
Da questo momento in poi, le alterne vicissitudini di questa pregevole e rinomata residenza vesuviana furono soprattutto legate alla Corona borbonica, poiché, tre anni dopo la morte del principe di Jaci, nel 1789, l'intera proprietà fu acquistata da Ferdinando IV, che la espanse, acquistando nuovi terreni limitrofi e abbellendo il parco con padiglioni e gli edifici annessi.

«Dopo che Sua Maestà fece [...] il disegno di sola linea a diversi colori». Il parco della Real villa Favorita

Alla luce della documentata attività di Domenico Antonio Vaccaro sulla residenza di Resina, la configurazione del giardino a quell'epoca rimane, in larga parte, oggetto di ipotesi interpretative, con numerosi interrogativi tuttora irrisolti. Tuttavia, il *corpus* iconografico risalente agli anni Settanta del Settecento – epoca in cui la villa fu di proprietà del principe di Jaci e Campofiorito, Stefano Reggio Gravina – consente di formulare letture più fondate riguardo alla composizione architettonica dell'intero giardino circostante. Se, infatti, la mappa del Duca di Noja[42], edita nel 1775, evidenzia una strutturazione dello spazio verde basata su un sistema modulare di sedici aiuole, disposte simmetricamente intorno all'asse centrale di percorrenza, esteso dalla residenza fino alla costa, le due vedute realizzate dall'architetto Francesco Securo nel 1777, ci restituiscono ulteriori dettagli. In particolare, i viali secondari, disposti parallelamente all'asse principale, insieme al primo viale trasversale, risultano coperti da una struttura a *berceau*, raccordata nei punti di intersezione mediante eleganti elementi a padiglione. Tale impianto definisce una sequenza

5.6
5.5

[41] Nobile, *Un Mese a Napoli*, vol. III, 173.
[42] Carafa Giovanni, Duca di Noja, Carletti Niccolò, *Mappa topografica Della Città di Napoli E De' Suoi Contorni, Napoli*, 1775, f. n. 35.

spaziale ombreggiata, caratterizzata da un'articolazione ritmica e da un controllo calibrato della vegetazione, funzionale alla modulazione della luce, alla percezione prospettica del paesaggio e alla definizione di ambienti di sosta e passeggiata all'interno del giardino.
Le fonti archivistiche e grafiche finora individuate, però, non restituiscono un quadro completo soprattutto per quanto riguarda il ruolo dei soggetti coinvolti nelle vicende architettoniche di questo periodo, lasciando così irrisolti importanti interrogativi proprio sulle dinamiche di collaborazione tra artisti, committenza e maestranze. È soltanto a partire dal 1792, anno in cui, secondo la letteratura storica[43], la proprietà fu trasferita per via testamentaria dal principe Jaci al re Ferdinando IV di Bordone e alla regina Maria Carolina d'Austria, che diversi documenti recentemente reperiti permettono di fare luce in modo più approfondito su tale tema.
A partire da questo momento, il casino fu rinominato 'Favorita', molto probabilmente in omaggio al palazzo di Schönbrunn di Vienna, caro alla regina e, come ci racconta Nobile, il re incaricò

> ad ornarla ed abbellirla [...] i più valorosi artefici del tempo; [...] volle decorate le sale di specchi boemi, di vasi, e pregiate stoffe di S. Leucio, e di mobili dorati con vario stile. Popolò di piante e di cacce i boschetti; non dimenticò la piccola pesca in ombroso laghetto; e di statue e busti di marmo antichi e moderni rallegrò dappertutto la veduta[44].

Tuttavia, sebbene gli interventi di adeguamento della residenza siano stati relativamente contenuti, limitati prevalentemente al riallestimento degli apparati decorativi[45] – come attestato anche da un atto[46] sottoscritto dagli architetti Francesco Collecini[47] e Domenico Brunelli, collaboratori di Luigi Vanvitelli – le opere realizzate nel giardino assunsero un rilievo decisamente maggiore. Ciò avvenne soprattutto a seguito dell'acquisizione, da parte del sovrano, di nuovi terreni agricoli adiacenti, alcuni dei quali risultavano ancora appartenere agli eredi Jaci[48].
Alla luce della documentazione recentemente rinvenuta, che si affianca alle informazioni già note alla storiografia[49], è ora possibile tratteggiare con maggiore precisione il ruolo degli attori coinvolti. L'incarico per la progettazione delle opere fu affidato dal sovrano all'architetto Antonio Todari, figura meno conosciuta nel contesto dell'epoca, il quale, in una relazione redatta nel 1802, annotava quanto segue:

> dopo che Sua Maestà fece l'acquisto della Casa e de' tre pezzi di territorio a confine della suddetta Real Villa si levò la pianta [...]. con tutti i diversi stradoni, e coi perimetri esterni, tanto del Real Palazzo, piccolo Casino, Prospettiva, Caffehaus [...]. Si fece il disegno di sola linea a diversi colori [...], con essersi anche delineati [...] li suddetti tre pezzi di territorio, acciò S.M. avesse disegnato i nuovi stradoni che si sono fatti in essi, e quindi descrittomi un'indicazione delle denominazioni de' principali luoghi[50].

Contestualmente l'architetto riferì ulteriormente che «pel progetto della nuova scala semicircolare, [...] che dalla loggia scoperta si discende nella Villa, e di noi assistito, e diretto il modello fattosi eseguire dal Real Ordine»[51].

[43] Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, raccolte dal canonico Carlo Celano divise dell'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunte de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e delle memorie degli eruditi scrittori napoletani per cura del cav. Giovanni Battista Chiarini, con aggiunte di Chiarini Giovanni Battista*, 702-11.
[44] Nobile, *Un Mese a Napoli*, 174.
[45] Cfr. Alvar Golzalez-Palacios, "Gli arredi e la decorazione della Favorita a Resina", in *Il tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, tomo I, *Roma e il Regno delle Due Sicilie* (Longanesi, 1984), 363-80.
[46] ASNa, Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale, III Inventario, Amministrazione generale dei siti reali, busta 1028.
[47] Riccardo Serraglio, *Francesco Collecini: architettura del secondo Settecento nell'area casertana* (ESI, 2001).
[48] ASNa, Segreteria di Stato di Casa Reale, busta 1507.
[49] Nicoletta D'Arbitrio, Luigi Ziviello, *Carolina Murat: la regina francese del Regno delle Due Sicilie: le architetture, la moda, l'Office de la Bouche* (Savarese, 2003), 255-63, e n.4 p. 458; Massimo Visone, "Architettura del giardino a Napoli in età napoleonica: permanenze e discontinuità", in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio*, a cura di Alfredo Buccaro, Cettina Lenza, Paolo Mascili Migliorini (Giannini editore, 2012), 337.
[50] ASNa, Amministrazione generale della Cassa di Ammortizzazione e del Demanio pubblico, busta 169, fs. 3319, *Elenco delle fatiche fatte dall'Architetto Antonio Todari per tutti i lavori eseguiti alla R. Favorita sita a Resina nell'anno 1802, ed Aprile 1803*.
[51] *Ibidem*.

Fu dunque lo stesso Ferdinando IV a delineare con precisione i tracciati, la struttura geometrica e l'articolazione spaziale e funzionale del giardino annesso alla nuova residenza reale situata alle falde del Vesuvio; pertanto, risulta plausibile attribuire al re la definizione del progetto paesaggistico del giardino della Favorita tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento. Tale dinamica sovverte radicalmente il consueto rapporto di collaborazione tra committente e architetto – come, ad esempio, quello improntato sulla piena fiducia che Ignazio Barretta intrattenne don Domenico Antonio Vaccaro – evidenziando, in questo caso, il netto predominio della volontà sovrana, esercitata a discapito dell'autonomia progettuale dell'architetto.

Pertanto, le scelte progettuali realizzate nel giardino della Favorita nel periodo storico in esame, ascrivibili in questo caso alla predominante volontà della committenza, possono essere osservate attraverso il confronto tra le fonti grafiche coeve. In particolare, la cartografia redatta da Luigi Marchese nel 1804[52] e la pianta elaborata da Pierre-Adrien Paris[53], databile intorno al 1807 – anno del suo secondo e ultimo viaggio a Napoli – costituiscono testimonianze grafiche significative. Da queste emerge come, attraverso il ricorso ad un impianto fondato su una rigida matrice geometrica, le nuove aree verso il mare siano state definite attraverso il prolungamento delle direttrici già stabilite dal tracciato del preesistente giardino. Inoltre, gli elementi a *berceau*, già rappresentati nelle incisioni di Securo e qui riproposti con maggiore accuratezza, risultano conservati e integrati nel nuovo impianto, delineando una corte verde che funge da margine spaziale del *parterre* ornamentale coltivato ad agrumi. Tuttavia, mentre nel disegno del viaggiatore, come già osservato[54], l'opera appare idealizzata e semplificata, depurata dalle sue irregolarità originarie in conformità a principi di ordine e classicismo, la rappresentazione di Marchese restituisce con maggiore aderenza il carattere utile del giardino di Resina. Quest'ultima evidenzia come, in aderenza con le scelte agronomiche già adottate in altri Siti Reali[55], la composizione botanica delle aiuole rivolte verso il mare è ordinata secondo l'allineamento dei filari stabilito dai sesti d'impianto dei vigenti. 5.7 5.9

Non va dimenticato che, nonostante la diffusione del gusto paesaggistico all'inglese nei contesti d'Oltralpe già a partire dalla metà del Settecento, i Borbone a Napoli mantennero, fino al primo decennio dell'Ottocento, una marcata adesione ai modelli formali, ritenuti maggiormente coerenti con l'identità estetica rappresentativa della corte. Tale orientamento, con l'unica eccezione rappresentata dal giardino all'inglese della Reggia di Caserta, progettato da Carlo Vanvitelli nel 1786, permette di interpretare le scelte adottate su impulso della committenza nei lavori di adeguamento del Real Sito della Favorita tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento.

Nel 1825, alla morte di re Ferdinando IV – che dal 1816 salì sul trono del Regno delle Due Sicilie con il nome di Ferdinando I – la villa entrò a far parte del patrimonio del suo secondogenito, Leopoldo, principe di Salerno, in virtù del diritto di Maggiorasco[56]. Personaggio eclettico e appassionato d'arte, il principe fu introdotto dalla madre, Maria Carolina d'Austria, negli ambienti mondani della corte asburgica, per i quali sviluppò una particolare predilezione[57]. È verosimile che sia stata proprio la fascinazione per questo *milieu* culturale a suggerirgli l'idea di realizzare, nel giardino della Favorita, un parco pubblico caratterizzato da una varietà di strutture ludiche e ricreative. Tale

[52] Museo Nazionale di Capodimonte, Luigi Marchese, *Pianta della Real Favorita*, 1804.

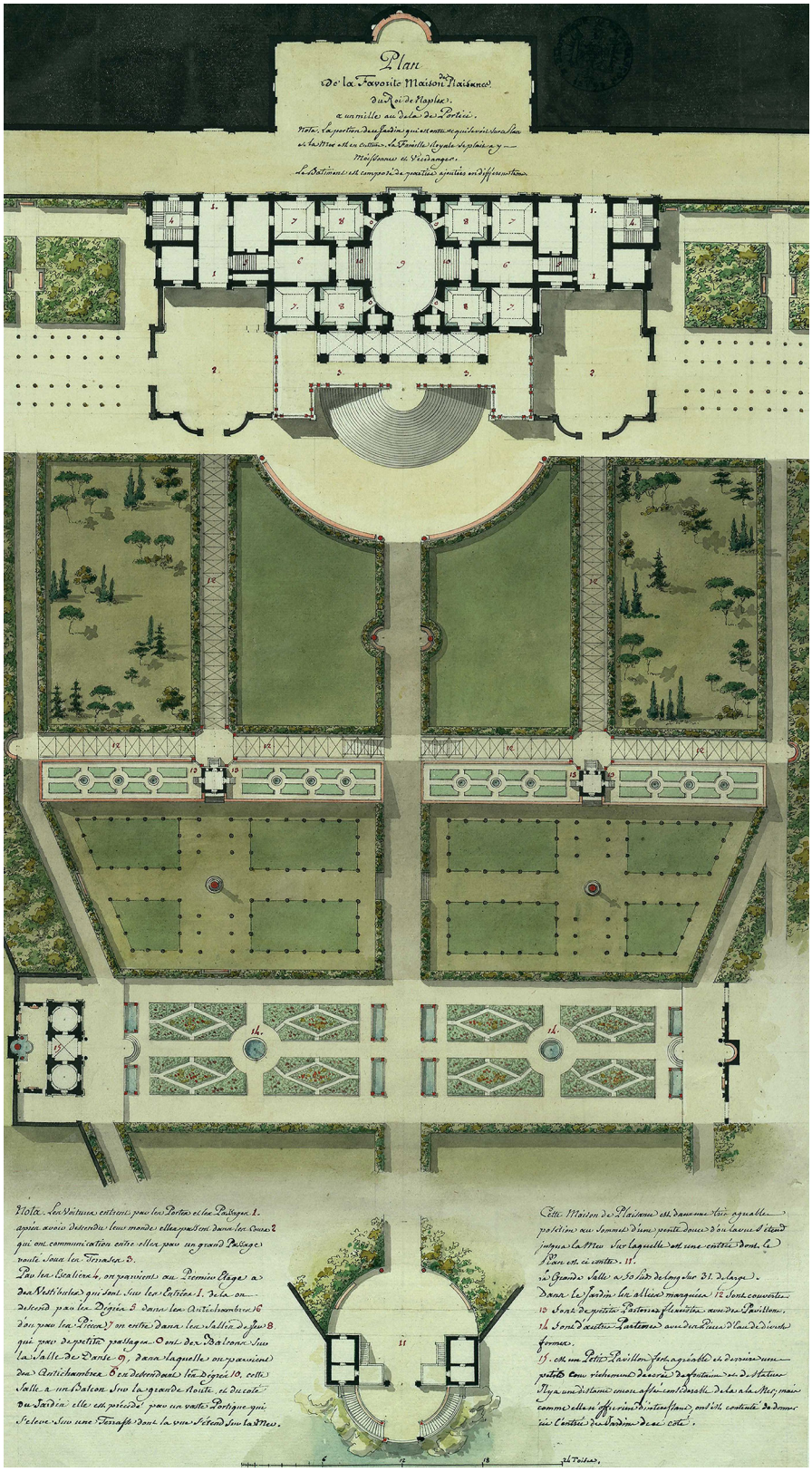
[53] Bibliothèque Municipale di Besancon, Fonds Pâris, *Plan de la Favorite Maison Plaisure du Roi de Naples*, s.d., vol. 481, n. 89.

[54] Cettina Lenza, "Dal modello al rilievo. La villa di Poggioreale in una pianta della collezione di Pierre-Adrien Paris", *Napoli Nobilissima*, vol. V, 181.

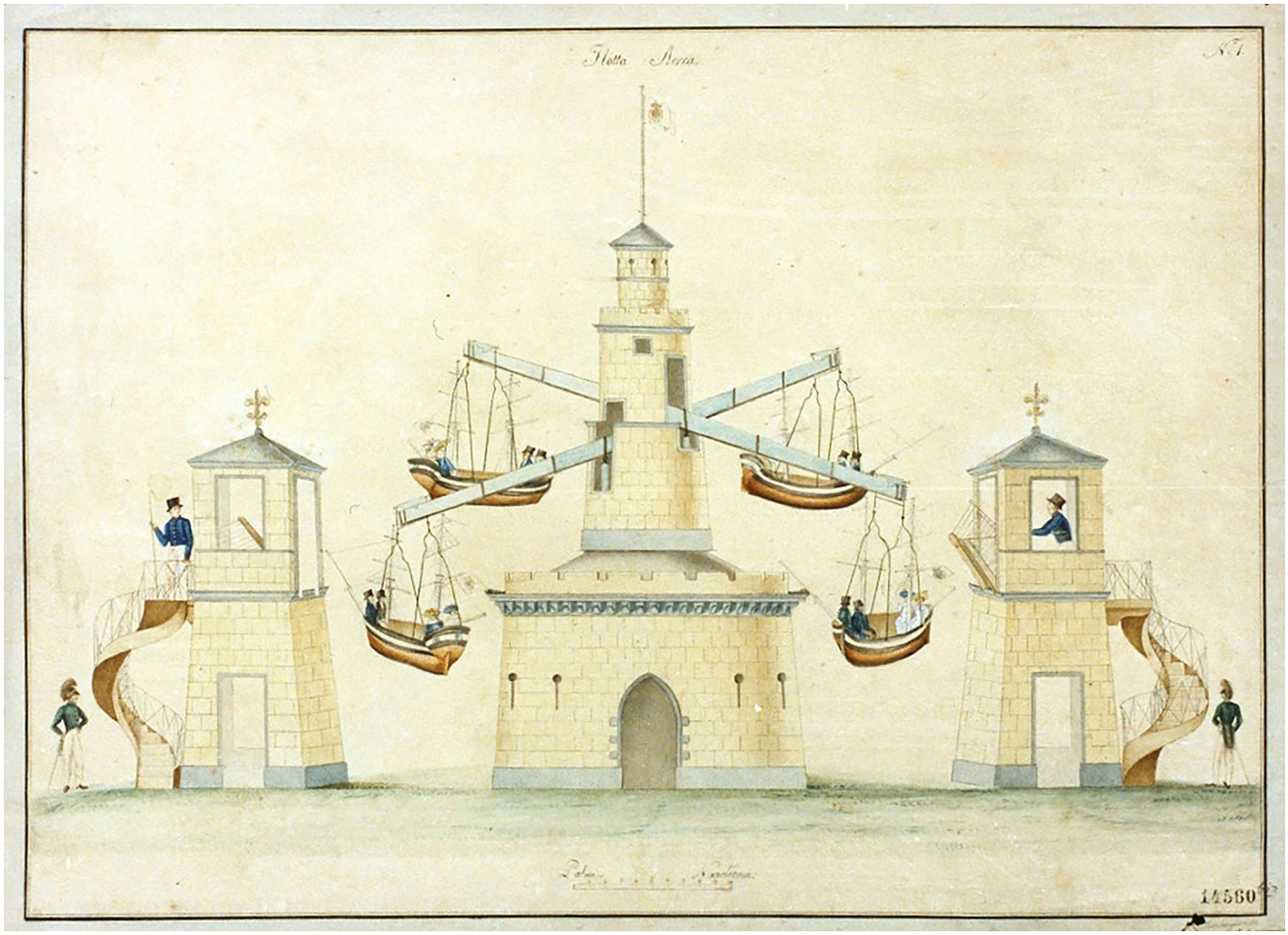
[55] Carmine Guardino, "Botanica e agricoltura nei Siti Reali", in *Il giardino Napoletano. Settecento e Ottocento*, Vanna Fraticelli (Electa, 1993) 66-68; Riccardo Serraglio, "Dal Giardino Inglese all'Orto Agrario Sperimentale presso la reggia di Caserta", in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio*, a cura di Cettina Lenza, Alfredo Buccaro, Paolo Mascilli Migliorini (Giannini editore, 2012), 363-73.

[56] Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle due Sicilie, anno 1825, semestre I, P. 120.

[57] Giovanni Bovi, *Leopoldo di Borbone principe di Salerno: 1790-1851* (A. Velardi, 1981).



5.9
Pierre-Adrien Pâris, Plan de la Favorite Maison Plaisure du Roi de Naples, Bibliothèque Municipale di Besancon, Fonds Pâris, vol. 481, n. 89. s.d.



5.10
Nicola Sangiovanni, Illustrazione di giochi nella Real villa della Favorita a Portici: flotta aerea, Certosa e Museo Nazionale di San Martino, 1830 (in Attanasio, Fidora, *Ville e delizie vesuviane del '700*, 103).

suggestione, infatti, sembra essere stata stimolata, probabilmente, da quanto si stava realizzando Oltralpe e, in particolare, nel *Prater* di Vienna, voluto da Giuseppe II nel 1766[58].

Benché andati perduti, è possibile apprezzare la laboriosità dei "giuochi", voluti da Leopoldo, grazie ai modellini lignei realizzati dai maestri artigiani Nicola e Paolo Ardito, tra i quali figurano il Carosello e la Flotta Aerea, attualmente esposti presso la Reggia di Caserta. Inoltre, le dieci tavole acquerellate realizzate da Nicola Sangiovanni nel 1830, oggi conservate presso il Museo Nazionale di San Martino a Napoli, documentano altre attrazioni del parco, tra cui le altalene, una 'stella' che doveva essere una ruota panoramica in grado di ospitare fino a quattro persone, l'Uccello Egiziano, un gioco di abilità che consisteva nel colpire con pallettoni un uccello di bronzo appeso a una lunga asta, due Ruote dei Campi Elisi, ovvero strutture rotanti alle quali erano agganciate quattro navicelle, disposte secondo il sesso dei partecipanti, nonché una Giostra a piano terreno, costituita da una piattaforma rotante sulla quale si muovevano due coppie di partecipanti, armati di lancia, con l'intento di colpire bersagli disposti lungo il percorso[59]. Nonostante le indagini archivistiche finora condotte non abbiano ancora permesso di identificare con certezza i nomi degli architetti o degli artigiani incaricati dal principe, è ragionevole supporre che, anche in questa circostanza, il ruolo del committente, l'eclettico mecenate Leopoldo di Borbone, abbia prevalso, imponendo gusti e modelli derivanti dalla corte viennese, sul contributo degli artefici e delle maestranze coinvolte. 5.10

I giochi alla Favorita, tuttavia, furono in funzione per poco meno di un decennio a causa della dissolutezza del principe e della sua scarsa attenzione verso la gestione del patrimonio familiare,

[58] Cfr. Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo: l'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo* (Zanichelli, 1993).

[59] Luciana Arbace, "Giochi reali. Le giostre dei piccoli principi. Minuziosi acquerelli e precisi modelli in scala sono le memorie che restano del parco di divertimenti nei giardini della Favorita", *Casa Vogue Antiques*, Speciale Napoli, n. 4, (maggio 1989) 98-103; Lorenza Di Filippo, "I giochi", in *Cose mai viste: musiche e svaghi a corte*, a cura di Lucia Bellofatto, Giuseppe Graziano, Mario Andolfi, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 19 dicembre 2008, 12-23.

circostanza che portò il sovrano a disporre, nel 1830, il sequestro dei suoi beni per soddisfare i debiti accumulati[60]. Questo evento determinò il parziale abbandono della villa, tanto che, nel 1851, Ferdinando II di Borbone affidò all'architetto Enrico Alvino – noto per le sue significative innovazioni urbanistiche a Napoli, sia prima che dopo l'Unità[61] – il compito di redigere un progetto di restauro, che comprendeva sia il recupero dei giochi esistenti che la realizzazione di nuove attrazioni.

Con Alvino le scelte progettuali furono nuovamente affidate all'architetto. In una lettera, datata 8 marzo 1856, infatti, informava il Commendatore della Real Casa, che nel novembre del 1855 aveva presentato «alla Prelodata Maestà Sua il disegno Topografico di tutto quel Real Sito con alquante modifiche ed ampliazioni, si pe' diversi fabbricati che pe' giardini e per gli stessi Giuochi»[62]. Il progetto, attualmente conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli[63] e solo parzialmente realizzato, completava il processo di trasformazione del giardino – in origine caratterizzato da rigide geometrie – in un parco pubblico destinato al *loisir*, ispirato ai modelli paesaggistici di matrice anglosassone. Le rigide geometrie settecentesche, i cannocchiali prospettici e le stanze a cielo aperto, che un tempo ospitarono i più solenni ricevimenti, cedettero il posto a viali sinuosi tra la fitta vegetazione di un bosco, sotto al quale furono riccamente disposte i più stravaganti giochi. Tra le innovazioni introdotte nel parco, oltre al restauro delle strutture preesistenti, l'architetto progettò e realizzò giostre di nuova concezione, tra cui le "Montagne Russe" e la "Ferrovia", che costituivano una vera e propria avanguardia tecnologica tra i giochi di divertimento.

5.4

Sebbene quanto riportato fosse già in parte noto alla storiografia[64], risultano invece meno indagate le vicende legate alle numerose collaborazioni con architetti, artisti e maestranze di cui Alvino si avvalse per la progettazione e la nuova sistemazione del parco delle Favorita. In una sua nota, datata 8 marzo 1856, sempre indirizzata al Comandante di Casa Reale,

> riferisce riservatamente quali e quanti lavori abbiano sostenuto gli Architetti Don Ottavio Negri e Don Giovanni Castelli, tanto durante le ripristinazioni dei giuochi della Real Favorita, quanto per tutti quei giorni in cui i detti giuochi ebbero luogo [...]. Sin dai principi di Giugno dello scorso anno 1855 avendo io incarico di ripristinare i noti giuochi, e nel medesimo tempo di aggiungere de' nuovi, quali sono le Montagne Russe, la Ferrovia, per ciò che il tutto doveva esser pronto al finir di settembre dell'anno medesimo, non saprei dire Signor Commendatore quale e quanta sia stata la difficoltà del lavoro impreso; in cui, per rilievi di piante, sopraluogo, per disegno e particolari assistenze , mi valsi dei Signori Negri e Castelli della cui operosità non posso che assai lodarli [...]. Similmente per tutto il mese di ottobre nel quale i giuochi in parola dovevano essere in ordine, i detti Signori Negri e Castelli non mancarono della loro cooperazione, non solo ne' giovedì, e nelle domeniche che al pubblico veniva aperto quel Real Sito, ma in tutti i giorni per ciò che le ultimazioni di taluni particolari loro affidati perdurarono in quel mese e però io le rassegno che fino ai principi di Novembre la costoro operosità non fu che continua e sempre lodevole[65].

[60] Bovi, *Leopoldo di Borbone principe di Salerno: 1790-1851*, 190.

[61] Cettina Lenza, "Errico Alvino", in *Atlante del giardino italiano, 1750-1940: dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, a cura di Cazzato Vincenzo (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato,2009), 833-35; Giuseppe Bruno, Renato De Fusco, *Errico Alvino: architetto e urbanista napoletano dell'Ottocento* (CLEAN, 2018).

[62] ASNa, *Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale, III Inventario, Amministrazione generale dei siti reali*, busta 1307.

[63] Biblioteca Nazionale di Napoli, Bancone Palatino, banc. VI, 48.

[64] Raffaele Ruggiero, *Città d'Europa e cultura urbanistica nel Mezzogiorno borbonico il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli* (Federico II University Press, fedOA Press, 2018), 141, n. 17.

[65] ASNa, Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale, III Inventario, Amministrazione generale dei siti reali, busta 1307.

L'analisi del documento, finora inedito, offre l'opportunità di riconsiderare il ruolo svolto da Errico Alvino nell'ambito del programma di riassetto del Real parco della Favorita, ponendo in dialogo la sua attività progettuale in collaborazione con quella delle altre due figure professionali coinvolte. Si ritiene, infatti, ipotizzare che ad Alvino sia stata affidata la regia delle scelte progettuali a scala paesaggistica-territoriale, mentre ai due architetti meno noti fu affidato non solo il compito di redigere i disegni di rilievo, ma anche quello di occuparsi dei "particolari", presumibilmente da intendersi come dettagli tecnici-costruttivi relativi alla realizzazione delle strutture destinate alle giostre. Il documento evidenzia il coinvolgimento degli architetti Negri e Castelli nei giorni di apertura al pubblico del parco, suggerendo un loro ruolo attivo di supervisione tecnica durante il funzionamento delle attrazioni. A ulteriore avvaloramento di tale ipotesi, un'analisi più attenta della già menzionata planimetria progettuale rivela come essa rechi la sottoscrizione congiunta di Errico Alvino, investito del titolo di "Architetto Direttore", e di Ottavio Negri e Giovanni Castelli, qualificati come "Architetti di dettaglio". Non va trascurato, inoltre, il particolare talento di Alvino nelle esperienze progettuali a scala urbana. Il suo nome, infatti, è associato ad alcune delle più significative opere urbanistiche realizzate a Napoli tra la fine del Regno borbonico e l'inizio di quello d'Italia, tra cui la progettazione del Corso Maria Teresa e di via del Chiatamone[66]. Quanto detto concorre a definire con maggiore precisione l'assetto delle competenze e la distribuzione dei ruoli professionali all'interno del complesso iter progettuale relativo alla risistemazione del Real Parco della Favorita, intrapreso a partire dalla metà del XIX secolo. Questo elemento costituisce un elemento significativo che permette di interpretare l'intervento come il risultato di un'elaborazione corale, espressione di una sinergica collaborazione tra diverse figure tecniche coinvolte nel processo progettuale.

Contestualmente alle attività di progettazione, Alvino fu supportato da un nutrito gruppo di maestranze, come attesta il "Notamento grande della spesa occorsa per lo miglioramento del R. Sito della Favorita tanto in riguardo a' Casini, che al giardinaggio, nonché per la costruzione di Giuochi"[67], dove sono elencati i numerosi artigiani, tra cui indoratori, giardinieri e pittori che intervennero nel vasto programma di ammodernamento della Real villa Favorita. Tra le note di pagamento, si distingue quella indirizzata al Real Opificio di Pietrarsa, cui furono corrisposti 1.100 ducati per la costruzione dei giochi. L'industria del sovrano, sebbene maggiormente conosciuta dalla storiografia per il suo ruolo nella realizzazione delle locomotive e del tratto ferroviario che collega Napoli a Nocera e Castellammare, un progetto avviato da re Ferdinando II nel 1842[68], si distinse fin dalla sua fondazione nel 1840, per la qualità della produzione di elementi in ferro, anche decorativi[69]. Gran parte di questi, soprattutto nei primi anni di attività, tra cui figurano busti di illustri personaggi, come quello di Pio IX realizzato in occasione della sua visita nel 1852, furono ampiamente impiegati nei corredi decorativi di numerosi giardini, tra cui le imponenti cancellate in ghisa realizzate per i giardini di Palazzo Reale. Tuttavia, il culmine della produzione si raggiunse nel 1852, con la fusione in ghisa, a partire da un modello in gesso dello scultore Pasquale Riccia, della statua di Ferdinando II, altra 4,5 metri[70]. Questi episodi, qui sinteticamente ripercorsi, testimoniano, dunque, l'alta competenza del Real Opificio nella realizzazione di elementi ornamentali di non trascurabile pregio. A questi, pertanto, è ora possibile aggiungere con certezza anche la

[66] Bruno, De Fusco, *Errico Alvino: architetto e urbanista napoletano dell'Ottocento*.

[67] ASNa, Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale, III Inventario, Amministrazione generale dei siti reali, busta 1301.

[68] Valeria Pagnini, *La ferrovia da Napoli per Nocera e Castellammare. Le città vesuviane nel primo paesaggio ferroviario italiano (1839-1860)* (fedOA Press, 2019).

[69] Claudio Garofali, Fabio Mangone, *Cavalli di ferro. Pietrarsa da Officina a Museo* (Altrastampa, 1977).

[70] Fabio Mangone, "Le componenti ornamentali per l'architettura nella Napoli dell'Ottocento", in *La nuova età del bronzo. Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria (1861-1915) Patrimonio d'arte, d'impresa e di tecnologia, Supplementi* n. 17, 2024; Fabio Mangone, "Pietrarsa e le fusioni artistiche", in *Pietrarsa da officina a museo ferroviario a cura di Maggi Stefano* (Soveria Mannelli, Rubettino) 2024, 63-64.

5.11
Ercolano, Villa Favorita vista dall'alto.

realizzazione dei giochi nel parco della Favorita, parte integrante del vasto programma di lavori progettati dall'architetto Errico Alvino.
Inoltre, è opportuno sottolineare che la presenza delle fonderie reali fece la sua comparsa nei giardini del Real Sito della Favorita già in concomitanza con la costruzione della linea ferroviaria, precedentemente menzionata, quando furono realizzate le cancellate di confine tra i binari e il giardino[71]. Tuttavia, fu solo in occasione dei lavori eseguiti sotto la direzione di Errico Alvino che il "ponte della ferrovia" fu definitivamente sistemato, al fine di consentire l'accesso diretto del re alla villa dal treno, come documentato nella

> Misura e valuta de' lavori di fabbrica e pietra vesuviana eseguiti dall'Appaltatore Antonio Tarallo nel Real Sito della Favorita in occasione de' ristauri fatti in quel Real Sito nel corso dell'anno 1855 giusta gli ordini sovrani[72].

In definitiva, nell'esaminare la lunga, complessa e ancora aperta storia di villa Favorita, è evidente come la realizzazione di un'opera architettonica si configuri, inevitabilmente, come un processo articolato, che coinvolge una pluralità di attori.
A partire dall'Unità d'Italia però, per villa Favorita ebbe inizio un progressivo declino, il quale si manifestò in modo particolarmente evidente dopo la partenza del Viceré d'Egitto, Ismail Pascià, che vi aveva soggiornato in esilio dal 1879 al 1885. L'edificio e parte del giardino, acquistato all'asta nel 1893 da Emilia Cito, principessa di Santobuono, conobbero una nuova stagione di splendore, che perdurò fino al 1936, quando la proprietà fu nuovamente ceduta allo Stato. Da quel momento, la villa entrò in un lento e inesorabile stato di abbandono. Alla fine degli anni Settanta del Novecento, un discutibile intervento urbanistico promosso dal Comune di Ercolano portò alla realizzazione di via Gabriele d'Annunzio, compromettendo l'unità del giardino e separandolo in due settori distinti: uno adiacente alla villa, l'altro rivolto verso il mare. Dopo oltre un secolo di saccheggi, devastazioni, distruzioni e utilizzi impropri, a partire dal 2021, grazie a un significativo finanziamento del PNRR[73], sembra finalmente emergere una luce di speranza per una delle residenze più pregevoli del vasto sistema delle ville vesuviane.

5.11

[71] Pagnini, *La ferrovia da Napoli per Nocera e Castellammare. Le città vesuviane nel primo paesaggio ferroviario italiano (1839-1860)*, 99.
[72] ASNa, Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, III Inventario, busta 1304.
[73] Il parco di Villa Favorita è stato incluso, dal 2021, nelle graduatorie dell'avviso pubblico, emanato dal Ministero delle Cultura, per la presentazione di "Proposte di intervento per il restauro e la valorizzazione di parchi e giardini storici" da finanziare nell'ambito del PNRR, Missione 1 – Digitalizzazione, innovazione, competitività e cultura, Componente 3 – Cultura 4.0 (M1C3), Misura 2 – "Rigenerazione di piccoli siti culturali, patrimonio culturale, religioso e rurale", Investimento 2.3 – "Programmi per la valorizzazione l'identità dei luoghi: parchi e giardini storici" finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU. Tale misura ha previsto il finanziamento di 32 milioni di euro per il "Progetto di riunificazione dell'intero Complesso della Villa Favorita in Ercolano (NA)". Cfr. https://sabapmetropolitanana.cultura.gov.it/pnrr-villa-favorita-riqualificazione-bando/ (consultato il 31/05/2025).

DOI: 10.6093/2532-2699/12495

Architettura, metropoli e vita marina: note su un imbroglio collaborativo

Keywords
Bay of Naples, Marine Station, Financing, Metropolitan Life, Aquarium

Abstract
This paper explores the relationship between architecture, science, and metropolitan life through the lens of Anton Dohrn's zoological station in Naples. Founded in 1872, the station emerged not in isolation, but amid the complexities of a densely populated metropolitan environment, challenging traditional notions of biological field stations. Drawing on a wide array of literary, visual, and archival sources, the paper demonstrates that unlike the many other marine stations which were sited chiefly for their surrounding zoological wealth, Dohrn's station was positioned at the Bay of Naples principally due to, if not entirely dictated by, its proximity to a bustling former capital city of half a million, by far Italy's most populous. Which is to say that the metropolitan center, while typically eschewed by field biologists of the time who sought to break with the silent confines of the cabinet, became at Naples marine research's bedrock.
The study examines how the collaborative dynamics of human and nonhuman actors shaped the architecture and functionality of Dohrn's institute, transforming the original architectural idea of a humble cabin into a monumental palace housing one of the most prestigious biological research centers in Europe. While the initial intent was merely to accommodate his seaside water tanks at the Strait of Messina, the relocation to Naples brought about a whole set of entirely alien attributes including the public aquarium program, the spectacularization of living animals, and the monumentality of the architecture. They transformed what was intended as an oceanfront cottage into a veritable urban artifact. All of these non-scientific attributes were adventitious, in the sense that they were both incidental and foreign to the motivation of field research, as much as the zoological station itself was a foreigner's serendipitous expansion to the human engineering of the Neapolitan coastline. Yet it was precisely these secondary factors that proved essential in enabling research in the first place. In short, Dohrn begot his station at the expense of venturing into a paradoxical situation: to study nature within a whirlpool of artifacts, among which was the station itself.

Biography
An Tairan is an architectural historian of the long nineteenth century whose work investigates the material processes, environmental impacts, and epistemological ramifications of human research activities. He received a PhD in History and Theory of Architecture at Princeton University (2024), where he is currently a Postgraduate Research Associate. His dissertation examines how observatories, field stations, and expedition outposts – often conceived as neutral sites of inquiry – unwittingly became instruments of power in mid-to-late nineteenth-century Italy. He holds a bachelor's degree in Urban Planning from Peking University and an MDes in History and Philosophy of Design with distinction from Harvard GSD.

An Tairan
Princeton University

Architecture, the Metropolis, and Marine Life: Notes on a Collaborative Imbroglio

The author would like to thank the two anonymous reviewers for their comments and feedback, as well as Christiane Groeben and Andrea Travaglini at the Archivio Storico della Stazione Zoologica Anton Dohrn for their generous assistance with archival research.

Introduction

The present paper explores how scientific knowledge becomes spatially and institutionally embedded – how the architecture of science emerges not solely through deliberate design, but from historically contingent processes of (co)labor that draw in nonhuman actors, economic demands, and environmental constraints. The Naples aquarium captures this dynamic, presenting an unusual case where scientific work, public spectacle, and real estate speculation coalesced into architectural form. Founded in the aftermath of the Risorgimento as the home of Anton Dohrn's Zoological Station, the aquarium held a dual identity as a major marine research laboratory and a popular attraction for a growing urban public. The study approaches Dohrn's aquarium as a web of evolving relations, linking scientific inquiry to finance, biological display to urban development, and humans to the marine life they enclosed. Shifting the focus from the individual architect to a wider cast of patrons, practitioners, and nonhuman participants, it reveals how the aquarium's spatial and operational logic arose from intertwined pressures of personal aspiration, infrastructural necessity, institutional survival, and epistemic performance. In doing so, it draws architectural history into dialogue with the histories of science, urbanism, and the environment, anchoring this well-known edifice within a broader narrative of knowledge production.

Existing scholarship on the Naples aquarium has cast it alternately as a landmark of scientific innovation and a singularly sited work of architecture[1]. While historians of science have emphasized the Zoological Station's formative role in the rise of marine biology, attending to its experimental and logistical agendas, architectural historians, for their part, have studied the building as the material unfolding of the visionary spirit that animated its founder, attuned to the particular circumstances that have marked its architectural character and construction processes. Both fields engage the aquarium's urban site – its strikingly atypical location within a dense metropolis, in contrast to the many so-called biological field stations of the late nineteenth century chiefly sited in extramural, "natural" environments – yet often treat it as merely contextual. In these accounts, Naples figures either as an undesirable social milieu that ultimately frustrated the station's initial ambitions to study marine life *in situ*[2], or as a neutral ground upon which an intellectual as well as architectural authorship progressively asserted itself. This paper begins elsewhere. It does not consider the site as backdrop or the building as

[1] Literatures from historians of science on the Naples Zoological Station are too vast to enumerate. Particularly useful to this paper are the ones concerning the relationship between science and place, which has become a focus of research in history of science in recent decades. See, in particular, Irmgard Müller, *Die Geschichte der Zoologischen Station in Neapel von der Gründung durch Anton Dohrn (1872) bis zum Ersten Weltkrieg und ihre Bedeutung für die Entwicklung der modernen biologischen Wissenschaften* (Habilitations-Schrift, Universität Düsseldorf, 1976); Lynn Nyhart, "Civic and Economic Zoology in Nineteenth-Century Germany, The 'Living Communities' of Karl Mobius", *Isis* 89 no. 4 (1998): 605-630; Raf De Bont, "Between the Laboratory and the Deep Blue Sea: Space Issues in the Marine Stations of Naples and Wimereux", *Social Studies of Science* 39, no. 2 (April 2009): 199-227; Raf De Bont, *Stations in the Field: A history of place-based animal research, 1870-1930* (University of Chicago Press, 2015), 51-69; Katharina Steiner, "Copepods and Fisherboys: Advanced Biological Research and Street Poverty in the City of Naples", in *Urban History of Science: Making Knowledge in the City, 1820-1940*, ed. Oliver Hochadel and Agustí Nieto-Galan (Routledge, 2019), 80-101; Christiane Groeben, "Marine Biology Studies at Naples: The Stazione Zoologica Anton Dohrn", and Katharina Steiner, "The Scientific Fishery: Sampling, Dissecting, and Drawing in the Gulf of Naples", in *Why Study Biology by the Sea?*, ed. Karl S. Matlin, Jan Maienschein, and Rachel A. Ankeny (University of Chicago Press, 2020), 29-67, 144-166. Scholarly interest in the Naples Zoological Station from the perspectives of architectural history and media history are more recent yet fast-growing. See Christina Wessely, "Wässrige Milieus. Ökologische Perspektiven in Meeresbiologie und Aquarienkunde um 1900", *Berichte Zur Wissenschaftsgeschichte* 36, no. 2 (2013):128-147, translated by Nathan Stobaugh as "Watery Milieus: Marine Biology, Aquariums, and the Limits of Ecological Knowledge circa 1900", *Grey Room* 75 (2019): 36-59; Riccardo Florio, *L'architettura delle idee. La stazione zoologica Anton Dohrn di Napoli* (Artstudiopaparo, 2015); Martina Motta, "The Aquarium and the Globe: The Zoological Station at Naples in 1872", accessed October 4, 2021, https://ext.maat.pt/longforms/aquarium-and-globe-zoological-station-naples-1872.

[2] Raf de Bont points out that due to the unfavorable particularities of Naples, Dohrn's initial intention to facilitate observations within the animal's situated complexity led to the precise opposite, as the station ended up confining the sojourning zoologists indoors and detached them further away from the field. It became assimilated within the logic of urban industrialization, evolving into a veritable "factory" of science with a sophisticated division of labor – local fishermen delivered animal materials to the doorstep every morning, specialists in the sorting room prepared the standardized specimens, and zoologists directly found the living or freshly killed materials on the working table or in the tanks. Such an argument essentially presents the zoological station as a placeless fortress sheltering an enclave against a "hostile" foreign environment, enabling undisturbed research within a completely artificial setting. See De Bont, *Stations in the Field*. De Bont's argument has met disagreements, notably, from Steiner, "Copepods and Fisherboys."

product, but traces the aquarium's emergence as a situated outcome of improvised alignments and unforeseen collaborations among scientists, municipal officials, foreign patrons, local publics, and marine life itself.

To claim that the *laboratory* necessarily entails sundry forms of *co-laboration* verges on the tautological. Despite an obscure etymology, the early modern conversion of the unclassical Latin noun *laboratorium* – literally, "the place for labor" – into scientific usage already measures the force of the epochal rise of what came to be known as modern science: slowly yet definitively, *scientia* shifted from a mode of knowing to a kind of laborious activity[3], a reminder that its product – the matter of "fact" – is indeed a *factum*, "a thing done". Increasingly, to factualize was to (co)labor in the disciplined space of the laboratory, through the mediation of purposedly designed apparatus, and with the application of collective human labor. Yet from the outset, such collectivity was not merely a matter of co-working within the lab but also depended on an external audience as indispensable participants in science's fact-making, principally for two reasons: on the one hand, experimental science required eyewitnesses of proven discernment and trustworthiness, whose testimony secured the scientific fact's credibility and communicability; on the other, experimental demonstrations were, from the very moment of their enactment, a form of persuasive rhetoric conjured to court patronage and support. Often overlapped, these two imperatives of visibility drew an array of non-specialists from distinguished aristocrats to learned visitors to the laboratory's doorstep[4]. In other words, the production of true, non-rhetorical knowledge relied on an exhibitionism that would, at times, turn the laboratory into a theatre.

Preparing for a visit from King Charles II to the Royal Society, its cofounder and former president Christopher Wren insisted that while excessive theatrical flourish might risk reducing the natural philosopher into a mere "juggler", the demonstration ought to require "something of a pomp" to ward off the tedium of a prolonged lecture and sustain the appeal of natural philosophy under kingly auspices[5]. The key to the problem, according to Wren – the architectural virtuoso of London's Baroque resurrection from the 1666 fire and whose vast oeuvre had encompassed several major playhouses – was to let spectacle glitter just enough to stir wonder therefore secure patronage, but not so much as to eclipse the gravitas of the truth at hand. As Robert Boyle famously averred when demonstrating his air pump trials at the Royal Society, the witnessing must assume the form of a "public" performance – albeit a highly restricted one, as his critics like Thomas Hobbes were quick to point out[6]. On display were not only the piston vacuum pumps he built, but also vacuum's otherwise invisible effect that typically concerned, in Boyle's words, "the duration of a bird's life" while the air was withdrawn[7], as concern for suffocating animals gave way to the curiosity of huddled onlookers.

How the forced labor of living creatures – through their staged asphyxiation – helped forge Enlightenment epistemology lies beyond the focus here. Instead, specifically regarding the conflation of the laboratory and the theatre, the paper provides an appraisal of the architectural repercussions of unconventional forms of (co)labor relations, especially when involving nonhumans, in the collective and already-highly institutionalized production of scientific knowledge.

[3] On the emergence of the word *laboratory* in its modern sense, see Owen Hannaway, "Laboratory Design and the Aim of Science: Andreas Libavius versus Tycho Brahe," *Isis* 77, no. 4 (December 1986): 585-586 (584-610).

[4] On the double role of experimental demonstration in early modern Europe, see Jan Golinski, *Science as Public Culture: Chemistry and Enlightenment in Britain, 1760-1820* (Cambridge University Press, 1992).

[5] Christopher Wren, 30 July/9 August 1663, in Thomas Birch, *The History of the Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge, from Its First* Rise 4 vols. (Royal Society, 1756-1757), 1: 288, as cited in Steven Shapin and Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump* (Princeton University Press, 1985), 31.

[6] On this debate, see the well-known discussion in Shapin and Schaffer, *Leviathan and the Air Pump*.

[7] Robert Boyle, *The Philosophical Works of the Honourable Robert Boyle Esq.: Abridged, Methodized, and Disposed under the General Heads of Physics, Statics, Pneumatics, Natural History, Chymistry, and Medicine*, ed. Peter Shaw, vol. 2 (W. and J. Innys, 1725), 525.

Outfitting Water-Biology

In mid-October 1868, Anton Dohrn, then a 28-year-old entomology *Privatdozent* ("private lecturer") at Jena and former student of Ernst Haeckel[8], arrived in Messina for the first time after spending two consecutive summers at Millport in Scotland. The trip to Sicily, in part a grand tour, provided solace amid his battle with recurrent depression, at a time when his career prospects as a zoologist appeared bleak[9]. Italy was the place for the Germans where such escapism was still possible, needless to mention a deep-rooted Prussian tradition of fetishizing an unspoiled Italy and especially the Mezzogiorno, which had been profoundly bound up with a shared elitist desire for self-discovery. To be sure, Dohrn's zoological *Italienfahrt* was not unlike those of a long list of northerly naturalists that strolled along the Sicilian shore since the eighteenth century, from Spallanzani, Lyell, and Milne-Edwards to his Goethean fellow countrymen Müller, Krohn, and notably Haeckel[10]. All of them reveled in the striking abundance of marine fauna at the Strait of Messina, where tidal currents caused upwelling that facilitated more efficient capture of interested organisms[11]. Yet for Dohrn, new realities had unfolded: as Germany edged toward unification and imperialism, its path became increasingly entwined with Italy's protracted Risorgimento, a parallelism founded on mutual assistance at the same historical moment, set to culminate in 1870 with Italy reclaiming Rome from French control amid the Franco-Prussian War. The era marked the zenith of an Italo-Prussian brotherhood discourse that had been brewing since the early 1860s, compelling Germany to reconceive Italy from a timeless cultural muse to a contemporary political entity[12].

It seemed natural that a need for a stationary facility would surface at Messina, as Dohrn, "like a knight-errant"[13], carried along a homemade dismountable aquarium of three feet long, two feet wide, and one foot five inches high that amounted to two Zentner (about 100 kilograms)[14]. These reportedly "unusual, not very pilgrim-like, formless, and over-heavy" cases of slate and thick glass panels[15], constructed at Millport with the help of his Scottish host and former glass vendor David Robertson, were intended to address the vital needs of running seawater and oxygen input for the daily hauls' survival[16]. Transported by steamer from Glasgow to Sicily, the cumbersome equipment proved "of incalculable use" for his embryological pursuits[17]. Upon their chance encounter, Dohrn and Nicholas Miklouho-Maclay, another student of Haeckel and an old acquaintance, extended considerable effort but "to no avail" in erecting an improvised laboratory[18]. "Spontaneously", the two self-mockingly quixotic wayfarers fantasized the benefits of a zoological station on a permanent basis[19]. Prone to italicizing, Miklouho-Maclay retrospectively insisted in writing that at the Strait of Messina, a well-furnished laboratory where research was "undisturbed and undisturbing" had been an "absolute necessity"[20].

6.1

To reiterate: this architectural necessity was *not* driven by the observation of marine life in its natural habitats, but by the observation of organisms that *had been relocated to an aquarium*. In other words, the research here was premised on an emergent disciplinary site, in the shape of a seaside glass cuboid, that required novel forms of infrastructural underpinning. The wanted station bore out a set of concerns and practices that were to consolidate as "water-biology," as discussed by Christina Wessely, over the course of the second half of the nineteenth century. According to

[8] In German universities, a *Privatdozent* is an unsalaried university lecturer.

[9] Theodor Heuss, *Anton Dohrn: A Life for Science*, trans. Liselotte Dieckmann (Springer-Verlag, 1991), 74.

[10] See Christiane Groeben, "Anton Dohrn: The Statesman of Darwinism", *Biological Bulletin* vol. 168, Supplement: The Naples Zoological Station and the Marine Biological Laboratory: One Hundred Years of Biology (June, 1985): 4-25 (7); Jennifer Frazer, "Proteus: How Radiolarians Saved Ernst Haeckel", *Scientific American* (January 31, 2012).

[11] Antony Adler, *Neptune's Laboratory: Fantasy, Fear, and Science at Sea* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2019), 55.

[12] See Wilhelm Lang, *L'unita tedesca e l'unita italiana: memoria* (Salviucci; Libreria Internazionale Ermanno Loescher, 1871); Heinrich von Treitschke, "Cavour" (1867), in *Historische und politische Aufsatze: Neue Folge*, 2 vols. (S. Hirzel, 1870), 349-494.

[13] Anton Dohrn, "Der gegenwärtige Stand der Zoologie und die Gründung zoologischer Stationen", *Preußische Jahrbücher* vol. XXX (1872): 144 (137-161).

[14] Müller, *Die Geschichte der Zoologischen Station in Neapel*, 79.

[15] Heuss, *Anton Dohrn*, 75.

[16] Müller, *Die Geschichte der Zoologischen Station in Neapel*, 78. See also Christiane Groeben, "The Stazione Anton Dohrn as a Place for the Circulation of Scientific Ideas: Vision and Management", in *Information for Responsible Fisheries: Libraries as Mediators; Proceedings of the 31st Annual Conference, Rome, Italy, 10-14 October 2005*, ed. K. L. Anderson and C. Tony (IAMSLIC, 2006), 291-299 (293).

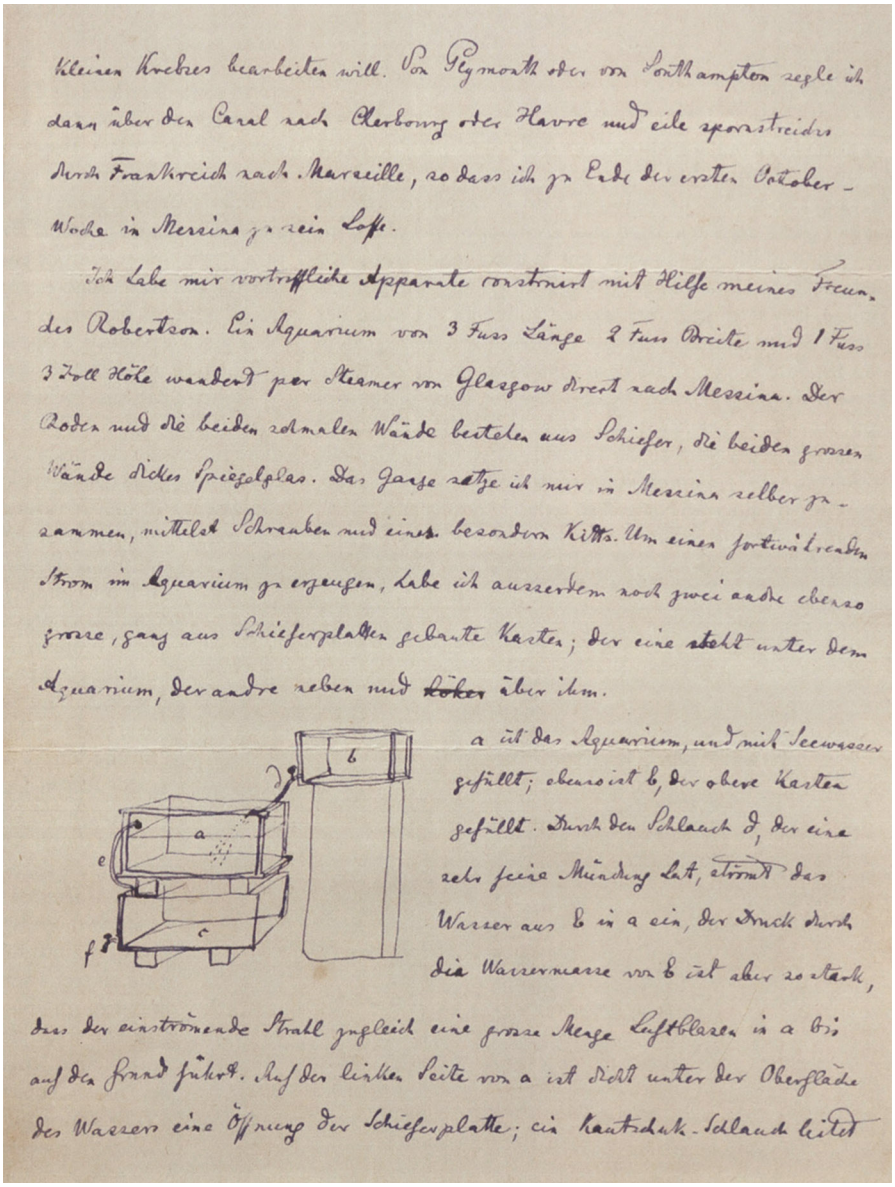
[17] "Damit tritt ein Element in die zoologische Methodik ein, das bisher zu wenig benutzt und ausgebeutet wurde, was aber von unberechenbarem Nutzen sein wird, falls es gelingt, es bequem und transportabel herzustellen. "Anton Dohrn to Fanny Lewald and Adolf Stahr, November 9, 1868 (Archivio Storico della Stazione Zoologica Anton Dohrn).

[18] "Troß ziem lich reicher Ausstattung mit Instrumenten und Büchern muß ich doch, will ich der Wahrheit die Ehre geben, bekennen, daß meine Leistungen weit hinter meinen Erwartungen zurückblieben. Nicht viel besser ging es meinem russischen Gefährten, Miclucho Maclay". Dohrn, "Der gegenwärtige Stand der Zoologie", 145.

[19] "Wir waren leibhafte Bei spiele für jene beiden oben erörterten Fälle der nuglos verschwendeten Arbeitskraft und wir beide wurden spontan dazu gebracht über die großen Vortheile nachzudenken, die wir von einem wohleingerichteten Laboratorium hätten haben können". Dohrn, "Der gegenwärtige Stand der Zoologie", 145.

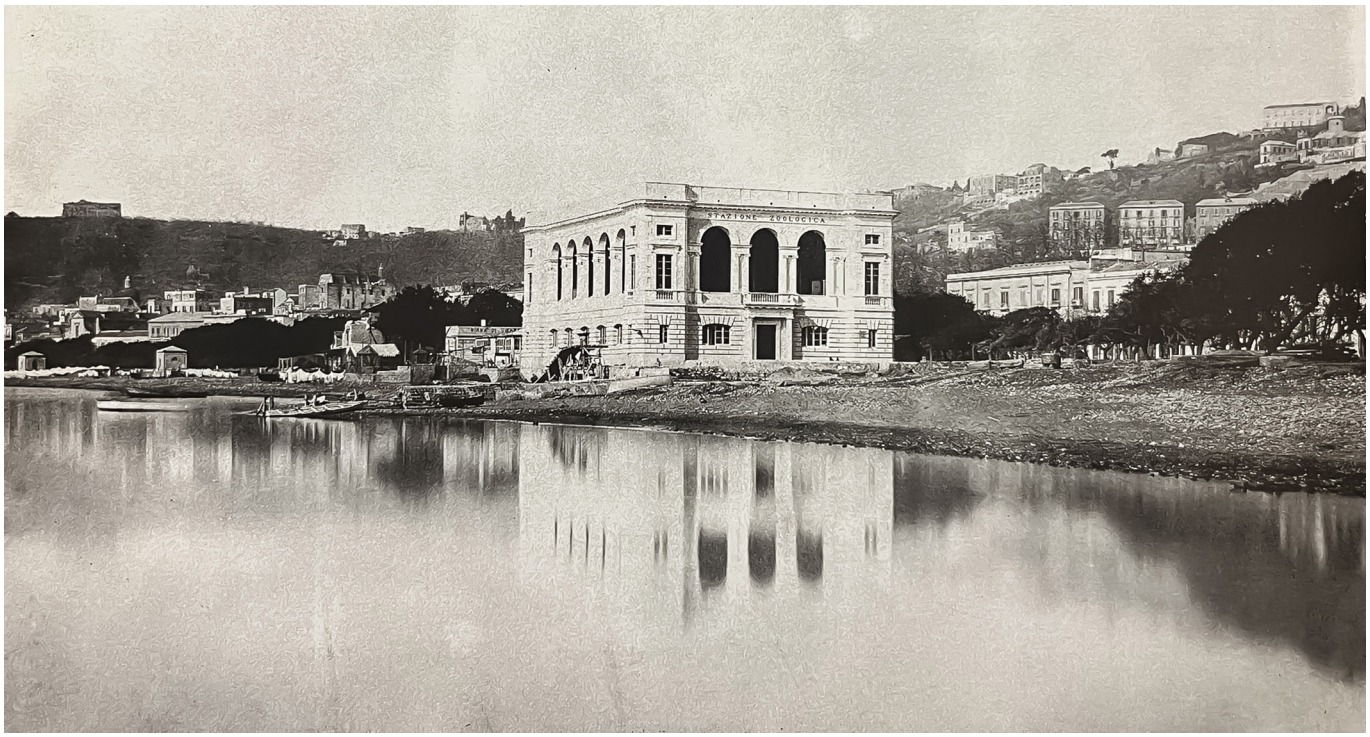
[20] Nicholas Miklouho-Maclay, "Proposed Zoological Station for Sydney", *Proceedings of the Linnean Society of New South Wales*, 3 (1879), 144-150 (146; 145).

6.1
Anton Dohrn, sketch for a "transportable aquarium", in Anton Dohrn to Adolf Stahr, September 3, 1868. BSB Ana 525.Ba 1237, Bayerische Staatsbibliothek. Dohrn wrote, "Der Boden und die beiden schmalen Wände bestehen aus Schiefer, die beiden grossen Wände dickes Spiegelglas…Um einen fortwährenden Strom im Aquarium zu erzeugen, habe ich ausserdem noch zwei andere ebenso grosse, ganz aus Schieferplatten gebaute Kasten; der eine steht unter dem Aquarium, der andere neben und über ihm. a ist das Aquarium, und mit Seewasser gefüllt; ebenso ist b, der obere Kasten gefüllt. Durch den Schlauch d, der eine sehr feine Mindung hat, strömt das Wasser aus b in a ein, der Druck durch die Wassermasse von b ist aber so stark, dass der einströmende Strahl zugleich eine grosse Menge Luftblasen in a bis auf den Grund führt. Auf der linken Seite von a ist dicht unter der Oberfläche des Wassers oine Öffnung der Schie-ferplatte; ein Kautschuk-Schlauch leitet von dort ebenso viel Wasser als fortwährend aus b zuströmt, nach C ab; dadurch entsteht in a ein ununterbrochenes Strömen und cin fortdauerndor Luft- und Wasserrechsel. Sobald C gefüllt ist, öffne ich einen Hahn, und lasse in ein kleines Gefäss Wasser ausfliessen, das wieder in b eingefüllt wird. So ist der Kreislauf fertig".



Wessely, "water-biology" (*Wasserbiologie*) is a term that rose to prominence around 1900 to encompass marine and limnological research on aquatic organisms, with a particular focus on their relationships with the watery surroundings. Such an epistemic turn, as it is argued, owed a striking debt to the technologies of the aquarium – not as a media of wonder, but as a research instrument for the collection, stabilization, and observation of vital milieux, which inadvertently led to an eruption of environmental considerations that laid the groundwork for modern ecology[21]. As a result, "animal geography first gained its ecological orientation through marine research"[22]. Suffice it to say that the attendant epistemic practices were intrinsically land-based, for the sake of extracting marine life's "mode of ordinary existence" out of the ocean, only to replicate it on *terra firma*[23].
The Cervantine mixture of hardship and jocularity was telling of the insufficient "means" of his water-biological research, which, in Dohrn's habitually figurative language, was "like a boy" who abruptly overgrew all his clothes to present "the ridiculous aspects of a man in a child's dress"[24]. Almost evoking Gottfried Semper's *Bekleidung*, Dohrn urged that the "father" would simply "go

[21] On the rise of the water-biological paradigm and its dependence on the aquarium, see Wessely, "Watery Milieus." See also Christian Reiß, "Gateway, Instrument, Environment: The Aquarium as a Hybrid Space between Animal Fancying and Experimental Zoology", *N.T.M.* 20 (2012): 309-336.
[22] Wessely, "Watery Milieus", 41.
[23] For a larger "aquacultural" movement to transplant ocean to the earth, see Darin Kinsey, "'Seeding the Water as the Earth': The Epicenter and Peripheries of a Western Aquacultural Revolution", *Environmental History* 11 (July 2006): 527-566.
[24] "Biology has undergone a complete revolution by Mr. Darwin's great work. This revolution has augmented the number of special problems in such enormous proportions that biology is now completely at a loss to solve all these problems by the aid of the means placed hitherto at its disposal, and looks pretty much like a boy who has suddenly grown in one year out of all his clothes, presenting the ridiculous aspect of a man in a child's dress". Anton Dohrn, "The Foundation of Zoological Stations". *Nature* vol. 5 (1872): 277-280 (277). Author's italics.
[25] "The thing which a father would do for his boy would be to go and buy another dress". Dohrn, "The Foundation of Zoological Stations": 277.
[26] Anton Dohrn to Charles Darwin, 30 December 1869, Darwin Correspondence Project, "Letter no. 7038", accessed December 23, 2023, https://www.darwinproject.ac.uk/letter?docId=letters/DCP-LETT-7038.xml.



6.2
Naples Zoological Station, first building, constructed March 1872 to September 1873. Unknown photographer, 1873. Archivio Storico della Stazione Zoologica Anton Dohrn.

and buy another dress"[25]. In due course, Dohrn wrote to Darwin about the want of a permanent station at the strait with "a little house of perhaps four rooms, an aquarium connected with the sea and the house, – the aquarium of perhaps 60 feet in cubes, where one might have streaming water, – a boat for dredging work, dredges, nets, ropes [...] glasses, larger tumblers, bottles [...] acids and other chemical objects, and lastly a library", in short, "all that is necessary for a marine zoologist"[26]. As Dohrn intended here, water-biology's *outfit* – the vestiary word once meant the act of fitting out a ship for an expedition – was spartan yet exhaustive. In essence, it was simply a seaside shelter for a running-water aquarium.

Should these pragmatistic aspirations come through, Dohrn's "little house" would have been akin to the "chalets" of his French rivals, be it Alfred Mathieu Giard at Wimereux or Giard's teacher Henri de Lacaze-Duthiers at Roscoff, which were typically characterized by an architectural approach that has been understood as unassuming and "anti-monumental"[27]. Despite the rising anti-French sentiment that peaked with the War of 1870–71, in which Dohrn enlisted, francophobia did not account for his veer towards Naples that resulted in everything but "little", though it manifestly fueled the mutual antipathy between Dohrn and Lacaze-Duthiers[28]. Obviously, one must explicate the impending reality that in less than three years, a palatial structure spanning 7,000 square feet, encompassing 53 public aquarium tanks, 24 laboratories, a 25,000-volume library, with living quarters, would grace the Neapolitan city center[29].

6.2

[27] See Edward Eigen, "Between Stations and Habitations: The Architecture of French Science at the Shore, 1830-1900" (PhD diss., MIT Department of Architecture, 2000), especially Chapter V, "The Double Program: Part One, Research", 175-213. For a comparative analysis of the zoological stations of Dohrn and Giard, see De Bont, "Between the Laboratory and the Deep Blue Sea".

[28] On Dohrn's fraught relationship with French biologists, notably Lacaze-Duthiers, see Jean Louis Fischer, "L'aspect social et politique des relations épistolaires entre quelques savants français et la Station zoologique de Naples de 1878 à 1912", *Revue d'histoire des sciences* 33, no. 3 (1980): 225-251.

[29] Brian K. Hall, "Tapping Many Sources: The Adventitious Roots of Evo-Devo in the Nineteenth Century", in *From Embryology to Evo-Devo: A History of Developmental Evolution*, ed. Manfred D. Laubichler and Jane Maienschein (The MIT Press, 2007), 467-497 (477).

The Metropolis and Marine Life

It is not the occasion or intent here to reiterate the Naples Zoological Station's extensively covered establishment in 1872, which has afforded a large number of historical narratives richly deserving of readers[30]. Neither is it to recapitulate a *Bildungsroman*-like biography of its celebrated founder, who justly merited the consideration as a subject by West Germany's first president[31]. Rather, the proposition is that unlike the many other marine stations which were sited chiefly for their surrounding zoological wealth, Dohrn's station was positioned at the Bay of Naples principally due to, if not entirely dictated by, its proximity to a bustling former capital city of half a million, by far Italy's most populous. Which is to say that the metropolitan center, while typically eschewed by field biologists of the time who sought to break with the silent confines of the cabinet, became at Naples marine research's bedrock.

The cause of the turn to Naples was economic (strictly, *oiko-nomic*, "household management"): as 1869 drew to a close, Dohrn's unsuccessful attempt to solicit financial assistance from his very own father led to their "complete break", forcing him to go on his own account[32]. Albeit affluent, his father firmly refused every appeal for aid and believed the son was chasing a will-o'-the-wisp. The about-turn was rather spontaneous, verging on epiphanic, even with a date and venue: on the fourth of January, 1870, as Dohrn pensively rode in a mail coach from Apolda to Jena, Alfred Brehm's newly opened Berlin Aquarium on Unter den Linden occurred to him "like a revelation"[33]. He was hit by the thought of "a large aquarium on the Mediterranean"[34], and such an "entirely original" idea, essentially to divert public aquarium income to fund marine science within a double-programed building, demanded "a large, much-visited city rich in fauna", a distinction arguably unique to Naples[35]. The metropolis of South Italy was suddenly singled out – out of the blue (sea) – as a "solution" to a Prussian paternal discord, by virtue of its 450,000 Neapolitans, an age-old tourist industry, its wonders, myths, foreigners, and clichés. Even the local color amid the roaring chaos was a source of attraction, which came to be increasingly portrayed in orientalist terms of fascinating vulgarity[36].

With "disarming innocence" in business matters[37], the unworldly entomologist figured out that drawing 120 visitors daily for 9 months would suffice for the zoological station's upkeep. Considering metropolitan ennui and the sirocco-stirred rainy days, Dohrn enthused in self-satisfaction over "how many more will be coming" for the "splendor of the animals"[38]. The point is that, what drew Dohrn to Naples was neither zoological abundance nor statistical reasoning (his unsophisticated financial forecasts turned out to be significantly off the mark)[39], but *metropolitan life* (human and nonhuman) as an exploitable economic abstraction. Besides echoing the Foucauldian problematic of "population as wealth" in biopolitical terms[40], Dohrn's plan was fundamentally premised on the belief that in the metropolis, science could literally and exclusively feed on the human consumption and exploitation of spectacularized animal labor. In other words, unlike any preceding research programs including Dohrn's own, which typically depended on royal patronage, governmental grants, university fellowships, or private donations, the kind of biological research devised here was downright buttressed by a profitable animal theatre in the name of public good. 6.3

[30] These literatures have consistently considered the Naples Zoological Station as the "most influential," "most important", "most successful", or "ground-breaking", essentializing a progressivist narrative that is not to be repeated here.

[31] Theodor Heuss compiled Anton Dohrn's biography for Dohrn's centenary in 1940. Heuss served as the first president of West Germany from 1949 to 1959. See Theodor Heuss, *Anton Dohrn in Neapel* (Atlantis, 1940). The English translation (titled *Anton Dohrn: A Life for Science*) came out in 1991.

[32] Quoted in Heuss, *Anton Dohrn*, 88.

[33] Quoted in Theodor Boveri, "Anton Dohrn", *Science* 36, no. 928 (October 11, 1912): 453-468 (459).

[34] Quoted in Heuss, *Anton Dohrn*, 89.

[35] Boveri, "Anton Dohrn", 459.

[36] See Tommaso Astarita, "The Grand Tour Heads South", in *Between Salt Water and Holy Water: A History of Southern Italy* (W. W. Norton & Company, 2005), 220-275.

[37] Heuss, *Anton Dohrn*, 90.

[38] "I have already calculated that for 120 visitors daily for 9 months of the year I can have profits, running, and everything. And how many more will come! The splendour of the animals. The boredom of the people! And in rainy weather! you must congratulate me, the idea is ready money, freedom, independence, and a nice home for my dear friends in Naples!" Anton Dohrn to Fanny Lewald and Adolf Stahr, January 13, 1870. Quoted in Christiane Groeben, in collaboration with Irmgard Müller, trans. Richard and Christl Ivell, *The Naples Zoological Station At the Time of Anton Dohrn: Exhibition and Catalogue* (Goethe Institut, 1975), 11. On a different occasion, Dohrn wrote that "I saw at a certain distance even the possibility of erecting other stations with the surplus of the Naples income, and giving in such a way quite a new development to biological science [...]". Dohrn, "The Foundation of Zoological Stations", 278.

[39] "Als im weiteren Verlaufe des Baues es bald klar ward, dass ein solcher Erfolg (covering the operating costs from the entrance fees) nicht zu er warten war [...]". Anton Dohrn, *Erster Jahresbericht der Zoologischen Station in Neapel* (Engelmann, 1876), 1. Upon the aquarium's opening, Dohrn soon realized the entrance income would not be enough for maintaining the station, and devised the "table system" in addition to limited subvention from the German government: for an annual fee, the contract partner (universities, ministries of education, scientific institutions, private individuals) was granted the right to nominate one scientist to use a table for one year.

[40] "One of the great innovations in the techniques of power in the eighteenth century was the emergence of 'population' as an economic and political problem: population as wealth, population as manpower or labor capacity, population balanced between its own growth and the resources it commanded." Michel Foucault, *A History of Sexuality: An Introduction, trans. Robert Hurley* (Vintage Books, 1990), 25.

6.3
Aquarium tank dedicated to Echinoderms (hedgehogs, stars, lilies) at the Naples Zoological Station, photograph by Johannes Sobotta, 1898. Archivio Storico della Stazione Zoologica Anton Dohrn.

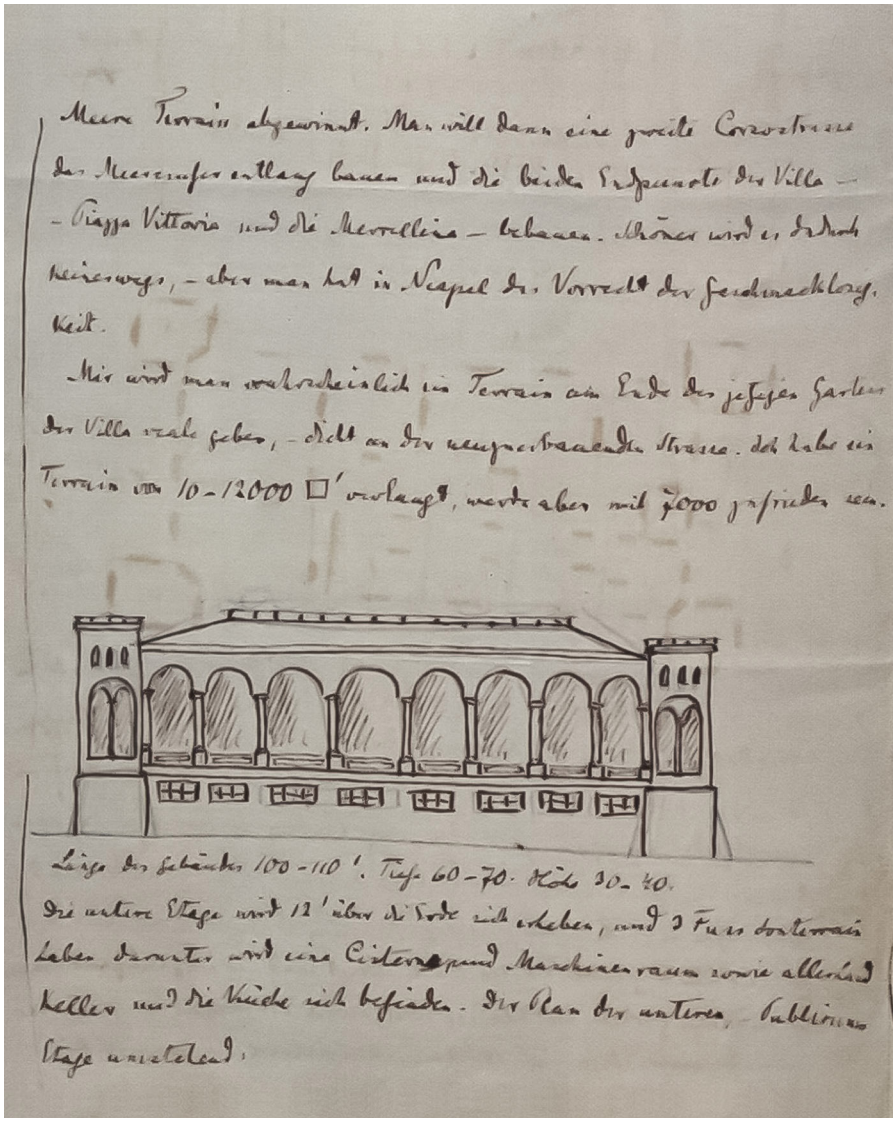
The aquarium tank, integral to the tightly interwoven developments of coastal marine stations and metropolitan aquaria, anchored their physical convergence at the Bay of Naples. Not only did Dohrn draw on its twofold attributes as both a research tool and an electrifying marvel; he was actually engineering a hybrid of scientific instrumentality and urban sensation within the same structure, by leveraging popular appeal to financially fortify science. Stemming from the mid-century Victorian bourgeois living room, the aquarium craze was rooted in the newly established principles of self-sustainability within a glass case, further propelled by innovative aeration and filtration systems most notably introduced by the Crystal Palace's aquarist William Alford Lloyd[41]. Outside Italy, major metropolitan centers had seen how it converted the ocean, the utterly inaccessible, into an aesthetic event that would soon border kitschiness[42], although in Naples it remained an unheard-of novelty[43]. Having appreciated Lloyd's technical prowess in 1866 while visiting Germany's first saltwater aquarium in Hamburg, Dohrn would promptly transplant Lloyd's mechanical contrivances to Naples. The crux of the matter is that the extraction of wildlife was to unfold as a dual assault, driven by two imperatives at the same time: the onstage display of deep-sea creatures for public amazement, and the behind-the-scenes laboratorial experimentation for water-biological knowledge production, both requiring living marine beings in artificial milieux, with the former underpinning the latter. Such an underpinning was literalized by Dohrn's

[41] Samantha Muka, *Oceans under Glass: Tank Craft and the Sciences of the Sea* (The University of Chicago Press, 2022); Bernd Brunner, *The Ocean at Home: An Illustrated History of the Aquarium* (Princeton Architectural Press, 2003).

[42] On this point, see Adamowsky, Chapter 4, "Mise-en-scène: Invented Realities, or the Mediality of Wonders", in *The Mysterious Science of the Sea*, 101-144; Celeste Olalquiaga, "Oceanic Architecture", in *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* (University of Minnesota Press, 1998), 147-158.

[43] "And of course, nobody knew what an aquarium was". Heuss, *Anton Dohrn*, 94.

6.4
Anton Dohrn, sketch for the zoological station, in Anton Dohrn to Adolf Stahr, April 13, 1870. BSB Ana 525.Ba 1273, Bayerische Staatsbibliothek.



architectural conception, where he positioned the revenue-generating public aquarium on the ground level to uphold the research alcoves aloft (like a Renaissance *bottega* ["shop"] palazzo)[44], as indicated in an *erster entwurf* ("first draft") he himself sketched to persuade Naples's so-called *Stadtvätern* (literally, "city fathers") in 1870[45].

Veritably, it was about persuasion – as Bruno Latour quotes Socrates, "all he wants to do is persuade them, [...] to get so many people to understand such important matters in such a short time"[46]. And architecture, or rather the architectural *disegno*, was the means to forming "alliances", that is, "getting others interested"[47], prior to any science, construction, or even the presence of any architect. It is said that during a visit to Paolo Panceri, a professor of comparative anatomy at the University of Naples, Dohrn "pulled out a piece of paper" on which he had roughed out a neoclassical palace with shaded loggias[48]. The image could not be more removed either from his "little house" or from Lacaze-Duthiers' claim of scientific modesty, who requested his architects at Banyuls-sur-Mer to adorn only with reliefs of langoustines and fish in place of columns[49]. Charmed by the drawing, Panceri suggested the middle of the Villa Comunale park along the Chiaia coast, and connected Dohrn with the Sindaco ("mayor") right away[50]. 6.4

[44] I will get back to this point in the following. On Renaissance palazzi of the botteghe, see Fabrizio Nevola, "Home Shopping Urbanism, Commerce, and Palace Design in Renaissance Italy", *Journal of the Society of Architectural Historians* 70, no. 2 (June 2011): 153-173.

[45] Müller, *Die Geschichte der Zoologischen Station in Neapel*, 84.

[46] "'A rhetorician then,' says Socrates, with his tranquil arrogance, 'isn't concerned to educate the people assembled in lawcourts and so on about right and wrong; all he wants to do is persuade them. I mean, I shouldn't think it's possible for him to get so many people to understand such important matters in such a short time'". Quoted in Bruno Latour, "Socrate's and Callicles' Settlement, or the Invention of the Impossible Body Politic", *Configurations* 2 (Spring 1997): 189-240.

[47] On forming "alliances" as a precondition for developing new instruments or founding new institutions, see Bruno Latour, "Science's Blood Flow: An Example from Joliot's Scientific Intelligence", in *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Harvard University Press, 1999), 80-112 (103-104).

[48] "Dabei zog ich ein Stuck Papier aus der Tasche, auf das ich einige Tage zuvor mit Feder und Tinte eine Skizze geworfen hatte, wie das Gebäude der Zoologischen Station wohl von aussen erscheinen sollte." Anton Dohrn, "Die Erbauung der Zoologischen Station von Neapel", unpublished manuscript (1876), 2. Archivio Storico della Stazione Zoologica Anton Dohrn.

[49] Eigen, "Between Stations and Habitations", 194.

[50] "Die Skizze gefiel Panceri, und er machte mir den Vorschlag zu versuchen, ob mir die Stadt Neapel nicht ein Terrain innerhalb der Villa Reale, des öffentlichen Gartens, abtreten würde". Dohrn, "Die Erbauung", 2. See also Antio Borrelli, "Paolo Panceri, Anton Dohrn e la fondazione della Stazione Zoologica di Napoli (in appendice lettere di P. Panceri a Anton Dohrn e a Bertrando Spaventa)", *Giornale critico della filosofia italiana* 20 (2000): 431-447.

[51] Renato Penna, "La Villa comunale di Napoli", in Napoli nobilissima v (1966): 19-33. Francesco S. Starace, "L'architetto dei Giardini", in *Carlo Vanvitelli*, ed. Benedetto Gravagnuolo (Alfredo Guida Editore, 2008), 171-216.

[52] Emily Nunn Whitman, "The Zoölogical Station at Naples", *The Century Magazine* 32 (May-October 1886): 791-99 (791).

6.5
George Wilson Bridges, "Strada Chiaja, Naples", 1846, photograph, salted paper print, 16.3×21.7cm. Courtesy of Canadian Centre for Architecture, Montréal.

Once called the "Villa Reale", the park was developed in the 1780s at the Bourbon king's behest as the *Real Passeggio* ("royal promenade"), albeit with limited public access barring "the poor, the barefooted, and other inappropriately dressed persons", under the direction of architect Carlo Vanvitelli[51]. Stretching along the Riviera di Chiaia from Chiatamone to Mergellina, it had just become municipal property in 1869 as the city's post-Risorgimento urban transformations were afoot, soon to grow into, according to one record, "the favorite resort of the gay world of Naples"[52]. Yet it was still the dress code that mattered and nothing more: despite an apparent indifference to Dohrn's "actual intentions and incentives [*eigentlichen Absichten und Triebfedern*]"[53], the mayor "liked the sketch," and offered him the recommended site, free of charge, in exchange for the "richness and splendor" that would outshine all existing edifices[54]. Unwittingly, in outfitting zoology, Dohrn became implicated in the prolonged and violently ongoing history of Naples's artificial reshaping of its land-sea interface. He would soon find the zoological station concomitant with a vast municipality-led scheme to widen the seafront with a majestic new thoroughfare along the coast up to Posillipo, replacing the sandy shores with a palm-lined embankment that further enclosed the station within a wholly urbanized environment[55].

6.5

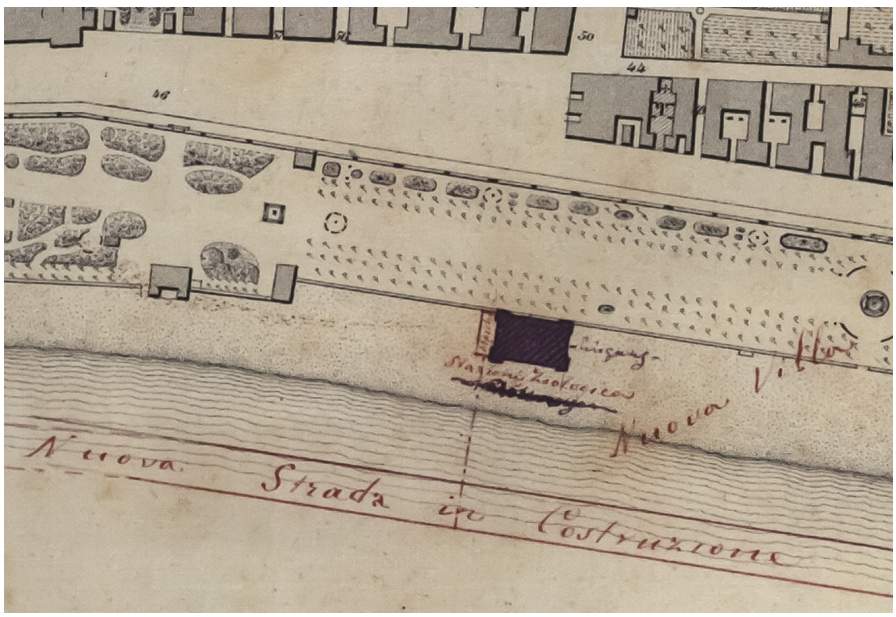
6.6, 6.7

[53] "Graf Capitelli, gegenwärtig Prefect von Bologna, interessirte [sic] sich für die Sache, obwohl ich zweifle, dass er sich viel um die eigentlichen Absichten und Triebfedern kümmerte, die mich leiteten". Dohrn, "Die Erbauung", 2.

[54] Heuss, *Anton Dohrn*, 96.

[55] On this point, see Raf De Bont, Chapter 2, "Naples: Indoor Sea Creatures", in Stations in the Field, 51-69. For a comprehensive survey of the Chiaia seafront's urban transformation during this period, see Riccardo Florio, Chapter 1, "L'idea della Stazione", in *L'architettura delle idee. La stazione zoologica Anton Dohrn di Napoli* (Artstudiopaparo, 2015), 19-52.

6.6
Pianta Topografica del Quartiere di Chiaia, Ufficio Superiore di Stato Maggiore – Sezione di Napoli, 1862. With handwritings in red and blue. From Riccardo Florio, *L'architettura delle idee. La stazione zoologica Anton Dohrn di Napoli* (Artstudiopaparo, 2015), 58-59.



6.7
Handwriting in blue (by Anton Dohrn, date unknown, in German): *Eingang* (Entrance).

Coda

By now, we discern that the architectural viability of Dohrn's station was contingent upon its resiting to the metropolitan center as real estate development that turned metropolitan life into inventive forms of exploitive economies. While the initial intent was merely to accommodate his seaside water tanks, the relocation brought about a whole set of adventitious attributes and labor processes including the public aquarium program, the spectacularization of living animals, and the monumentality of the architecture, transforming what was intended as an oceanfront cottage into a veritable *urban artifact*[56]. What can be termed the *metropolitan condition of marine science* was both incidental and foreign to the motivation of field research, as much as the zoological station itself was a foreigner's serendipitous expansion to the human engineering of the Neapolitan coastline. Yet it was precisely these secondary relationships that proved essential in enabling research in the first place.

My concluding remarks have to do with how Dohtn's scientific program kept co-operating with its metropolitan condition immediately after his station's establishment, a condition where Naples was reportedly "the dirtiest, raggedest, most obscene and squalid city of Europe", with an "openly barbarous" population whose nearest parallel could only be found in the "poorest Arab quarters" of Cairo[57]. Comparisons with Africa unapologetically abounded, as Naples came to be seen as categorically different from the rest of Europe especially in hygienic terms[58]. In 1884, a sweeping cholera outbreak was to claim 6971 human lives out of 504,700. It unfolded across the low-lying, seafront neighborhoods of Porto, Mercato, Vicaria, and Pendino, where the vast majority of deaths, caused by a salt-tolerant bacterium that spreads through contaminated drinking water and pathogen-infused shellfish, occurred[59]. It goes without saying that the severity was magnified by the stark absence of any sanitation infrastructure: the "huge elongated cesspools miscalled drains", clogged with "putrefying filth and street rubbish" of every kind[60], funneled waste directly into the sea.

Indeed, while Naples itself was well-known for its insalubrious smells and foul water, Dorhn's station had amassed an aura of isolation akin to a (non-Italian, if not German) expatriate enclave[61] – an *air recueilli* ("composed atmosphere"), presenting a "striking" contrast with the *agitation ambiante* ("surrounding bustle"), according to an animated description by French zoologist Frédéric Houssay[62]. Compared with the worst-stricken neighborhoods populated with "wretched" forms of human habitation, from the underground cellars of the bassi to the "ghastly" *fondaci*[63], the *sezione* of Chiaia, where Dohrn's station nestled, was "small and salubrious"[64]. Existing scholarship has drawn attention to the station's relative detachment from the "hostile" ambience of the Mezzogiorno. To the sojourning scientists from the north, Naples startlingly deviated from the emerging bourgeois sensitivities to urban order, tidiness, and privacy of Western Europe, as evidenced by their heightened reactions to the city's tumult, clamor, and filth[65]. Dohrn himself exclaimed, "Smell Naples and faint, hear Naples and go mad! [*Riech Neapel und werde ohnmächig, höre Neapel und werde toll!*]"[66]. The detachment found expression in the architectural layout: just like how an early modern shop palazzo – say, Bramante's Palazzo Caprini – isolated the prelate's residence

[56] Aldo Rossi's widely acknowledged discussions of the urban artifact (fatto urbano in his Italian, or faite urbaine in French, denoting an "urban fact" as a result of collective making) is relevant here in that the Naples Zoological Station was brought to existence on the condition of its incidental monumentality. See Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, trans. Diane Ghirardo and Joan Ockman (MIT Press, 1988).

[57] "The poorest Arab quarters Cairo are not defaced by scenes so foul and habits so unseemly; [...] no slums of any other city of Europe show a population so openly barbarous in their disregard of the decent modesties of the physical functions, as those who occupy the ground floors of the palazzi which line the principal thoroughfares of Naples. [...] Naples is the dirtiest raggedest most obscene and squalid city of Europe, [...] the disorder of her streets and the infection of the atmosphere raise moral and physical disgust, [...] her population is so poor that only 50,000 out of her population of 500,000 pay I was informed, any taxes". "Special Correspondence: Letters from Italy VI: Naples", *British Medical Journal*, April 5, 1884, 693-694.

[58] An oft-cited passage is from the French librettist Auguste Creuzé de Lesser, who wrote in 1806, "L'Europe finit à Naples, et méme elle y finit assez mal. La Calabre, la Sicile, tout le reste est de l'Afrique. Dans la Sicile, par exemple, on ne trouve presque aucune des aisances de la vie, presque aucune trace de civilisation". Auguste Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, 1801-02* (1806), 96.

[59] Andrea Bagnato, "We Must Disembowel Naples!", AA Files, no. 77 (2020), 39-43 (40). On the 1884 cholera outbreak in Naples, the most comprehensive account remains Frank M. Snowden, *Naples in the Time of Cholera, 1884-1911* (Cambridge University Press, 1995).

[60] "The huge elongated cesspools miscalled drains, without water to flush them and choked with every kind of putrefying filth and street rubbish, exhale, by gaping apertures, foul stenches, with which the whole air is thick". "Special Correspondence: Letters from Italy", 694.

[61] Up to the first half of the twentieth century, the staff at the station had been mostly German. The sense of German expat community was already evident in the building's design process: following intense conflicts, Dohrn dismissed the local architect Oscarre Capocci, and completed the façade and interior decoration by calling upon his non-architect German friends including the proficient hands of Adolf von Hildebrand and Hans von Marées. There has been a huge literature on Hildebrand and Marées's work at the Naples Zoological Station, scattered in German, Italian, and English publications. Of particular interest to the discussions here is André Dombrowski, "The Untimely Classicism of Hans von Marées", in Modern Art and the Idea of the Mediterranean, ed. Vojtěch Jirat-Wasiutyński (University of Toronto Press, 2007), 84-115. The brotherly duo was part of an artist circle of German expatriates settled in Florence and Rome, experimenting (as if scientifically) on what they understood as the essence of German "interiority" (*deutsche Innerlichkeit*)-essentially a new form of German Idealism, as Timothy Lenoir has argued-within their "German Colony" in Italy. See Timothy Lenoir, "Politics of Vision: Optics, Painting, and Ideology in Germany, 1845-95", in *Instituting Science: The Cultural Production of Scientific Disciplines* (Stanford University Press, 1997), 131-178 (168-172).

B. MAIN ENTRANCE TO THE AQUARIUM.

Photograph by Doctor Schöbel.

THE NAPLES ZOOLOGICAL STATION.

6.8
"Main Entrance to the Aquarium", photograph by Emil Schöbel, date unknown. From Charles Atwood Kofoid, *The Biological Stations of Europe* (Government Printing Office, 1910).

on the piano nobile from the shops on the lower (physically *and* socially) level that catered to the dense curial and pilgrim traffic[67], the building effectually accentuated the social disconnection of the upper-floor multinational scientists from the ground-floor aquarium-goers swarming from the street (the analogy even extended to the architectural language, as both Bramante and Dohrn distinguished the two levels with a rusticated base and orders atop). In view of how nineteenth-century physiological and hygienic theories impinged on both clothing [*Kleidung*] and dwelling [*Wohnung*], where the skin was considered a primary media through which the body moderated the effects of the "atmosphere," this was no surprise[68]. 6.8

For Dohrn, the chief impact of epidemics was, again, financial: they led to fewer tourists and in turn reduced aquarium income. Throughout the 1870s and 1880s, in his extensive correspondence with friends and colleagues, he consistently lamented the adverse effect of the endless cholera and typhus recrudescences on travel[69]. He complained that in 1884 alone as cholera wreaked great havoc, the station suffered a "substantial" revenue shortfall of "7,000 fr" in addition to the fishing standstill[70]. But in the meantime, he came to the awareness that considering the latest strides in tropical microbiology for imperialist "use", a mere flip of the script, so to speak, would conjure a newfound source of income: all it took was to bring the artifact itself – the epidemic-breeding meridional milieu – to the forefront; in particular, the "harbor water"[71]. In 1885, writing to German

[62] "Napoli! Napoli! Au sortir du vacarme de la plus tumultueuse des gares, tout ce qu'il faut voir hante déjà l'esprit. C'est la ville et le musée, le Vésuve, Pompéi, Pausilippe, Sorrente, les îles divines d'Ischia et de Capri ; combien de choses encore ! Mais remettant le reste à plus tard, le zoologiste descend d'abord le long de la Chiaia, à travers les jardins de la Villa nationale, jusqu'auprès d'un grand bâtiment d'aspect neuf, aux larges baies cintrées. Son air recueilli fait un assez frappant contraste avec la gaîté et l'agitation ambiante, et les mots de *Stazione zoologica* le désignent comme l'un des organes dont nous parlions à l'instant, avec lesquels la science contemporaine perçoit les phénomènes de la vie marine." Frédéric Houssay, "Les Laboratoires maritimes: Naples et Banyuls-sur-Mer", *Revue des Deux Mondes* 3e période, 120 (1893): 168-186.

[63] "Upon a surface of eight square kilometres (amount of surface that has been built over there) dwell no less than 461,962 human beings. And according to the official statistics no less than 128,804 of these people inhabit underground dwellings. and cellars. But there is something worse than these '*bassi*' and '*sottoterrani*'; another step down the shelving ladder of society and we come to a still more wretched form of habitation—to the '*fondaci*'.[...] There are eighty six fondaci in Naples at the present moment; formerly they were still more numerous, but more modern constructions have done away with a good many of them. Three of these fondaci in the Chiaia, S Ferdinando, and S Guiseppe quarters are pretty clean, that is to say in comparison with the others; and as this is only a question of *the most ghastly human habitations on the face of the earth* I do not include these three Of the eighty three". Axel Munthe, trans. Maude Valérie White, *Letters from a Mourning City* (John Murray, Albemarle Street, 1887), 75-76.

[64] Snowden, *Naples in the Time of Cholera*, 11.

[65] Nelson J. Moe, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question* (University of California Press, 2002), 62.

[66] "Ich und Mancher mit mir, wir wissen ein andres Lied von Neapel zu singen, und oft hab' ich die Feder angesetzt um bitterböse Feuilletons zu schreiben unter dem Titel 'Riech Neapel und werde ohnmächig (sic), höre Neapel und werde toll!' Der Lärm auf den Strassen ist ohne gleichen, nicht in der City von London, in der Leipzigerstrasse von Berlin und auf keinem Boulevard von Paris wird das Trommelfell so in Anspruch genommen, wie auf dem Toledo und der Strada di Chiaja von Neapel". Dohrn, "Die Erbauung", 10. Dohrn consistently made bitter remarks regarding the daily circumstances and indigenous "nuisances" in Naples.

[67] See Arnaldo Bruschi, "Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellesi e palazzo Caprini", *Palladio* 2 (1989), 5-44.

[68] See Didem Ekici, "Skin, Clothing, and Dwelling", *Journal of the Society of Architectural Historians* 75, no. 3 (September 2016): 281-298.

Empire's State Secretary Karl Heinrich von Boetticher, Dohrn proposed, though unsuccessfully, that the *Kaiserliches Gesundheitsamt* ("Imperial Health Office") in Berlin rent a table at the Naples station for bacteriological pursuits, especially for "research into the types of fever associated with malaria"[72]. He insisted on the "beneficial consequences" of such an establishment for the empire's *coloniale Bestrebungen* ("colonial aspirations"), and Naples, the hectic Mediterranean seaport and hotbed sui generis for cholera and other infectious diseases, offered the "most favorable" conditions to develop into Germany's imperial laboratory for tropical medicine investigations[73].

Dohrn somewhat earlier made the same offer, during the 1884 outbreak, to Robert Koch, who had just avowedly claimed the "discovery" of *Vibrio cholerae* during his etiological expeditions in Egypt and India. Koch, the outspreading German Empire's chief "microbe hunter", was said to have examined a Calcutta tank to confirm water's mediating role in the transmission of cholera through infective human wastes[74]. Having returned victorious in vying to identify cholera's causative agent in the inter-imperial competition against the French, Koch did not believe he could "add anything substantial" to his already advanced research and dismissed the suggestion. Upon Koch's visit to the station in 1887, however, Dohrn finally recruited Koch as an intermediary, who recommended his assistant to set up a bacteriological laboratory at Naples in the following year[75].

That a station founded for marine biology could so readily pivot toward tropical microbiology – offering its own sewage as resource for colonial science – further reveals the logic that sustained it. In a dense ecology of financing, city growth, and environmental instability, the scientific program it housed did not stand apart from these forces but was shaped by their effects, from the spectacle economy of tourism to, even more profoundly, the accumulation of urban waste deposited into the aqueous field where the study of marine animals in their supposedly natural environment was taking place. Rather than considering collaboration as the deliberate meeting of architectural minds, this paper has traced how a project emerged from more diffuse forms of co-laboring: among scientists and marine animals, seafront property and imperial ambition, public wonder and anthropogenic impact. Especially in the collapse of the laboratory and the theatre, the pursuit of knowledge discloses a material foundation of neither purity nor containment, but of dependence on – and deformation by – the very conditions it sought to master.

[69] Regarding the daily influx of aquarium visitors, Dohrn had pronounced concerns about cholera from day one. On January 12, 1874, he wrote to Carl Friedrich Wilhelm Claus, the Vienna-based zoologist and future head of the Trieste Zoological Station, "The Aquarium has been opened. The participation of the public is mediocre: there are few foreigners here – cholera, money crises, etc., have trimmed their ranks." See Heuss, Anton Dohrn, 157. More broadly on Dohrn's marketing concerns and strategies, see Motta, "The Aquarium and the Globe.

[70] "Die Cholera hat wie allgemein bekannt ist in Neapel große Verheerung angerichtet; ist auch die Zoolog Station nicht von einem Todesfall betroffen worden, so hat sie doch schweren Schaden durch die starken Einnahme Ausfälle des Aquariums gehabt und vermehrten Ausgaben zur Linderung des Nothstandes der Subalternbeamten sich unterziehen müssen. Der Gesammtverlust be ziffert sich im Jahre 1884 auf 7000 fr". Dohrn, "Bericht über die Zoologische Station", 143-144.

[71] Heuss, *Anton Dohrn*, 268.

[72] Anton Dohrn to Karl Heinrich von Boetticher, October 20, 1885, Archivio Storico della Stazione Zoologica Anton Dohrn.

[73] *Ibid.* See also Müller, *Die Geschichte der Zoologischen Station in Neapel*, 147.

[74] Antonio Carbone, *Epidemic Cities* (Cambridge University Press, 2022); Sheldon Watts, "Cholera and Civilization: Great Britain and India, 1817 to 1920", in *Epidemics and History: Disease, Power and Imperialism* (Yale University Press, 1997), 167-212.

[75] Müller, *Die Geschichte der Zoologischen Station in Neapel*, 148. See also Enrico Ciaranfi, "La Stazione Zoologica e la ricerca biomedica", in *Reinhard Dohrn 1880-1962: Reden, Briefe und Veröffentlichungen zum 100. Geburtstag,* ed. Christiane Groeben (Springer-Verlag, 1983), 18-23 (20).

DOI: 10.6093/2532-2699/12488

Lo studio di architettura Calatroni, Hsieh & Co. Una partnership italo-cinese a Shanghai negli anni Venti e Trenta

Keywords
History of Architecture, China, Shanghai, Italians Abroad, Urban History

Abstract
The architecture studio Calatroni, Hsieh & Co. was founded in Shanghai in 1927. Working in tandem, Edison Calatroni, from Cremona, and Ernyi Hsieh, from Hangzhou, designed upscale residences and apartment houses for Chinese and foreign clients. Their projects expressed wildly diverse international influences but had inventive plans, a high level of crafted finishes and an early application of modern amenities. Their buildings are recognized as important built heritage, but the team that created them has remained largely anonymous. The following research traces the professional biographies of Calatroni, Hsieh and their colleagues in the wider context of the international treaty port. The article highlights the stylistic qualities of the firm's works and their contribution to the Asian Art Deco movement.

Biography
Katya Knyazeva, from Novosibirsk, Russia, is a historian and a journalist with a focus on urban form, heritage preservation and the Russian diaspora in old Shanghai. She is the author of the two-volume historical and photographic atlas *Shanghai Old Town. Topography of a Phantom City* (Suzhou Creek Press, 2015 and 2018). Her articles on history and architecture appear in international media and her blog http://avezink.livejournal.com. Her academic writing can be found in Journal of the Royal Asiatic Society China, Global History and Built Heritage. In 2024, Knyazeva received her PhD at the University of Eastern Piedmont, Italy.

Katya Knyazeva
Independent researcher

The Architecture Studio Calatroni, Hsieh & Co.: An Italian-Chinese Partnership in Shanghai in the 1920s and 1930s

Introduction

In the first half of the twentieth century, Shanghai was a fast-developing global metropolis with intersecting European and Asian cultures. As the city rapidly expanded, foreign and Chinese construction firms competed for ambitious projects that would inscribe a distinctive urban form on the rising city. The architectural company Calatroni, Hsieh and Co., active the 1920s and 1930s, was a unique Sino-Italian partnership that created a number of attractive buildings that are still prominent features of Shanghai's built landscape. The study of the professional careers of Edison Calatroni and Ernyi Hsieh provides an important addendum to the knowledge of cross-cultural collaboration in early twentieth-century China.

Research on the history of Shanghai architecture inevitably confronts limitations regarding primary sources. The access to Shanghai Urban Construction Archive (*Shanghai Chengshi Jianshe Dang'anguan*) – the main aggregator of project documentation, blueprints, drawings, photographs and ownership records prior to 1949 – is permitted only to owners of individual properties and their representatives. Presumably, this helps avoid mass contestation of the nationalization of private assets by the Communist government in the 1950s. The present study relies primarily on information from English and Chinese-language periodicals, industry publications, city directories and communication with descendants of Ernyi Hsieh.

Italians in Shanghai

Shanghai, a river port in the Yangtze River delta, began a period of accelerated development after the signing of the Treaty of Nanking in 1843, in the aftermath of the First Opium War, when imperial China was forced to open several cities for foreign trade. European and American diplomats, missionaries and traders began to settle in Shanghai and exploit new opportunities arising from the commerce with China.

In the decades that followed, two scarcely inhabited areas outside the walled Chinese City were leased in perpetuity to foreign authorities, becoming the International Settlement and the French Concession. Governed independently of the Chinese administration, they became zones of free enterprise and foreign investment, generating modern practices that later spread to the rest of China. Expanding infrastructure, weak local government and unlimited economic opportunities attracted

7.1
Banquet for Italian war veterans in an Italian restaurant in Shanghai. *Le Journal de Shanghai*, November 15, 1931, 10.

entrepreneurial Chinese and foreigners, and by the 1920s Shanghai became one of the largest cities in the world. The European urban planning and international architectural styles characterized the city's central districts and contributed to its global perception as a forward-looking metropolis.

Compared to other Europeans, Italians in Shanghai were a small group, never exceeding 200 people until the 1930s. For comparison, Shanghai's largest foreign communities in 1935 – the British, the Japanese, and the Russians – numbered ten, twenty, and twenty-five thousand persons respectively. After the colonial expansion of Italy into East Africa, the Italian presence in Asia began to increase, reaching its peak in 1945, with over 1,000 Italians registered in Shanghai[1]. The Chinese population of the two foreign settlements was at all times much more numerous: in 1935 it exceeded 1,5 million, with another 2 million in the Chinese-governed areas – or sixty times the number of all the foreigners residing in Shanghai[2].

7.1

In spite of their small numbers, Shanghai's Italians had a connection to China going back centuries. Catholic missionaries were the first Westerners to settle in the city at the turn of the seventeenth century, having come to spread Christianity in the region. Decades of interaction of Italian missionaries with Chinese scholars and officials resulted in Catholicism taking a strong hold in the region. Networks of support, political influence and lasting wealth of old Catholic families are perceptible even today. The legacy of that seventeenth-century collaboration also included the transformation of a traditional residential building in the walled city of Shanghai into the Church of the One Savior (*Jingyitang*) in 1640. It became the first large-scale Catholic church in the city and stayed in operation until the end of the 1940s.

The designation of Shanghai as a treaty port in 1843 brought new opportunities for the expansion of the Catholic Church and European trade interests. Exploiting a network long established by the Jesuits, Italian silkworm brokers came to Shanghai to connect to silkworm egg suppliers from Japan and East China[3]. The official diplomatic relationship between the Kingdom of Italy and the Chinese Empire was established in 1866, with the signing of the first Sino-Italian Treaty. The opening of the Suez Canal in 1869 accelerated the transit of goods between the Far East and Europe, and the Italian community in Shanghai grew to include a variety of traders, diplomats, and military personnel[4]. Entrepreneurs, mostly from Lombardy, sought business opportunities and cheap labor, with silk production as their primary line of business. One example is Daniele Beretta,

[1] Christian Henriot, Shi Lu, and Charlotte Aubrun, *The Population of Shanghai (1865-1953)* (Brill, 2019), 174.
[2] Henriot, *Population of Shanghai*, 95-97.
[3] Stefano Piastra, "The Italian community in 'Old Shanghai' (1842–1941)", in *Contact Zones in China. Multidisciplinary Perspectives*, ed. Merle Schatz, Laura De Giorgi and Peter Ludes (De Gruyter, 2020), 37.
[4] Piastra, "The Italian community", 38.

who arrived in Shanghai in 1889 and managed the Ewo Steam Silk Filature, which employed more than one thousand people, including six Italian female overseers[5].

In the 1910s, when Shanghai entered a phase of active urban construction and development, Italians began to import construction materials and decorative sculpture. Capitalizing on their nation's reputation for art and craftsmanship, they introduced high-end marble work to Shanghai. The Yangtze region was poor in natural stone, and builders had to rely on brick, cement and wood for construction and decor. The use of imported marble communicated opulence and refined taste and was showcased in the interiors of foreign company headquarters, consulates and hotels on the city's waterfront (Bund). Eventually, decorative marble from Italy found its way into most prestigious public buildings and homes throughout the city.

The sculptor G. Finocchiaro, in Shanghai since 1903, had a supply network that included quarries in Pietrasanta, Massa Carrara and Livorno. He decorated the residence of the Jewish magnate Ellie Kadoorie, in 1924. Vast quantities of grey, black and yellow Siena marble, used in the interior, earned the building the nickname "Marble Hall". In 1928, Finocchiaro's Italian Marble Works furnished the décor of the Joint Savings Society. The architect L. E. Hudec's deliberate choice was to "create the effect of richness" only by color contrasts, rather than through volumes or patterns. Finocchiaro achieved this by combining *carrara venato* marble on the walls with spotted ochre *cervellata* on the counters and columns[6]. The result was an "overpowering aggregation" of colors "blended so skillfully to make this banking hall a thing of beauty"[7].

The company of B. Bertucci, which claimed to be the oldest marble importer, supplied materials for large buildings of Chinese conglomerates, like the Continental Bank (1933). The cost of the materials published in the press was a testament to the luxury and ambition of this project. In another building – Shanghai Mercantile Bank (1933), designed by the Allied Architects – Bertucci used a combination of Chinese veinous black marble with Italian white-and-grey *arabescato* for the entrance steps and flooring, rose-colored *Chiampo rosa* for the counters and white *Carrara* for the interior staircase[8].

With the growth of the construction industry, dealers of marble and decorative sculpture multiplied. B. Mosca, of Cement Tile Works, who in the 1910s was virtually the only importer of Carrara marble, later had to compete with G. Burigotto's company, G. Finocchiaro's Italian Marble Works, B. Bertucci's China Marble Works and B. Jacono's Carrara Marble Works. In the mid-1930s, the list of Italian stone and sculpture specialists included also A. Massa, R. Bigazzi and A. Martelli, with additional competition from non-Italians: the Chinese firm Shanghai Marble Co., Russian-run Italian-French Marble Co., Greek Industrial Marble works, and others[9].

Other lines of business where Italians maintained their primacy were imported wines and provisions, confectionary business, and classical music[10]. The Italian government encouraged commercial activity in China and rewarded activists with incentives and honorary titles[11]. In the architectural profession, however, Italians were not widely represented. Paolo Chelazzi (1904–1968) is the best-known Shanghai-based Italian architect, even though few of his works survive today. He built several structures in Tientsin (Tianjin) in North China, where Italy held a concession since 1901 and where architects were mandated to give buildings "a superior type of exterior"[12]. Chelazzi's Italian Club

[5] Arnold Wright, *Twentieth Century Impressions of Hongkong, Shanghai, and Other Treaty Ports of China* (Lloyd's Greater Britain Pub. Co, 1908), 573.

[6] "New Structure Opened to Public Year After Plans Win Competition", *China Press*, May 20, 1928, C1.

[7] "Contractors Who Aided in Building this Handsome Structure", *China Press*, May 20, 1928, C5.

[8] "New Shanghai Mercantile Bank Ready for Occupancy within Short Period", *China Press*, June 22, 1933, A1-A2.

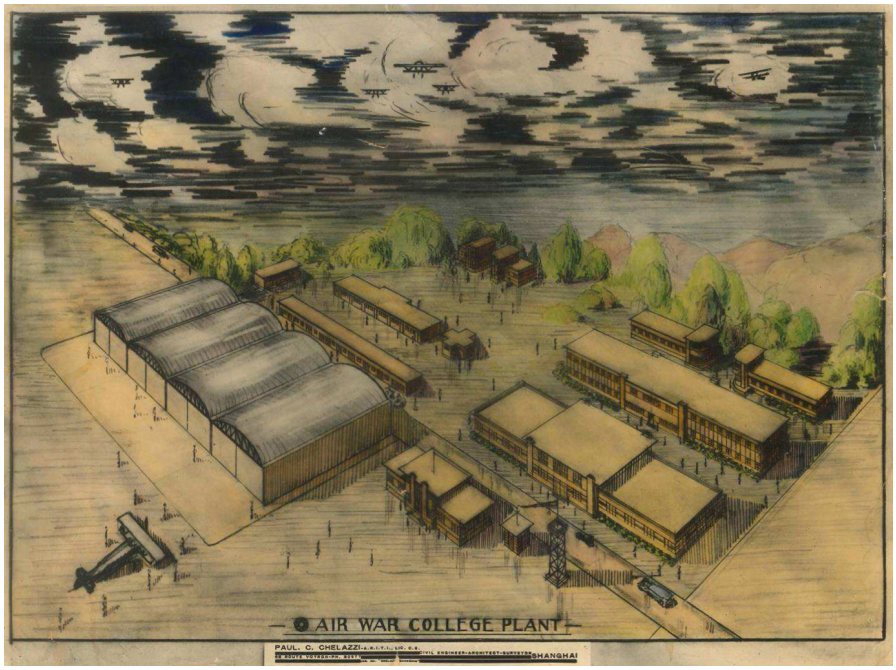
[9] *Shanghai Directory* (1910-1941).

[10] *A Guide to Catholic Shanghai* (Tou-se-we Press, 1937), 69.

[11] "Mr. G. F. Righini", *North-China Herald*, May 1, 1940, 178.

[12] Maurizio Marinelli, "Finding the Imagined Motherland in China: The Italian Experience in Tianjin", *Provincial China*, 3 (1) (2011), 90.

7.2
Plan of the Air War College by Paolo Chelazzi. 1931. Fausto Giovannardi.



(*Casa d'Italia*) on Via Roma in Tianjin, had a distinctly modernist appearance, as did the Sino-Italian National Aircraft Works, in Nanchang[13]. His projects for a hospital in Tianjin's British Concession and a new Italian Consulate for Shanghai were never realized. As a result, the only extant buildings in Shanghai that can be attributed to Italians are the works of Calatroni and Hsieh. 3.2

The 1920s: Calatroni and Hsieh

Edison Calatroni was born in Cremona on March 7, 1898, in the family of Maria Slerca and Giuseppe Calatroni; his engineer father authored several scientific publications. Trained as a pilot, the young Calatroni served as a Lieutenant in the Corps of Engineers during the First World War. In 1920 he was in Japan, organizing the Osaka leg of the Rome-Tokyo Raid, the famous long-distance air expedition, during which two Italian aviators flying wooden airplanes reached Japan. Staying in the Far East, Calatroni enrolled in the University of Hong Kong and graduated in 1923 with a Bachelor of Science degree in Engineering[14]. He moved to Shanghai and took the position of Engineer at the Italian Consulate, which he held until 1930[15]. 7.3

Ernyi Hsieh (birthname Hsueh Shengtsu, or Xue Shengzu in modern orthography) was born on May 17, 1896, in Qiantang, now part of Hangzhou, near Shanghai. Children of Chinese elite often went abroad for higher education, and in 1914 Hsieh enrolled in the Rensselaer Polytechnic University, USA, graduating in 1918 as an Engineer. In 1919, he traveled to France with a delegation of Chinese students to promote literacy among tens of thousands of Chinese migrant laborers working there since the First World War. Upon his return to the USA, he continued to study engineering and received his PhD in 1922. 7.4

Hsieh interned at American Bridge Company and Penn Bridge Corporation and at one point served as Assistant Engineer to J. A. L. Waddell, a famous designer of bridges. Waddell traveled to China in 1921 to consult the Chinese government on the construction of railway bridges across the Yellow River. Returning to Shanghai, Hsieh joined the Continental Corporation of China (*Liuhe Gongsi*) as Chief Engineer, eventually becoming one of its directors. He married the eldest daughter of the manager of a prominent auction house, further securing his connections to Shanghai's business elite[16].

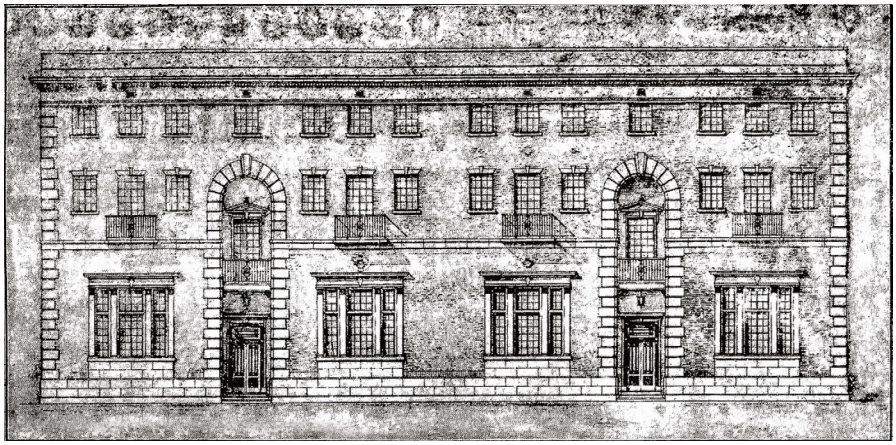
Hsieh's study abroad and subsequent work in Shanghai makes him part of a lineage of architects and engineers who, collectively, defined modern architectural profession in China. His colleagues

[13] Fausto Giovannardi, *Sulle tracce di Paolo Chelazzi. Vol. 1. Paul Chelazzi e il sogno degli archi sospesi* (2017).
[14] "Hongkong University: Twelfth Congregation", *South China Morning Post*, June 9, 1923, 3.
[15] Archivio Storico Intesa Sanpaolo, Patrimonio Banca Commerciale Italiana (ASI-BCI), Carte di Alberto D'Agostino (DAGO), cart. 3, fasc. Calatroni.
[16] "Wedding", *China Press*, November 28, 1923, 3.

7.3
Japanese aviators welcoming Italians during the Rome-Tokyo expedition, 1920. Library of Congress.

7.4
Class of 1918 at Rensselaer Polytechnic Institute; two Chinese students, Shih and Hsieh, are on the right. RPI Archive.

7.5
Architectural drawing of Sun Court on Weihaiwei Road. *China Press*, January 22 1928, 4.



were T. Chuang (Zhuang Jun), Doon Dayu (Dong Dayou), Poy Gum Lee, Robert Fan (Fan Wenzhao), Zhao Shen, Yang Tingbao, Fohjien Godfrey Ede (Xi Fuquan) and Luke Him Sau (Lu Qianshou). Having learned design principles of Parisian École des Beaux-Arts in American universities, these architects applied them to Chinese conditions[17]. Their works interwove traditional Chinese motifs with elements of International Art Deco to produce new national architecture with a strong identity. Among the flagship projects of this movement were Fitch Memorial Church (S. J. Young, 1928), Chinese YMCA and YWCA buildings (Poy Gum Lee, 1931 and 1932), the Civic Center ensemble (Doon Dayu, 1933–1935), Bank of China (Luke Him Sau, 1937) and others.

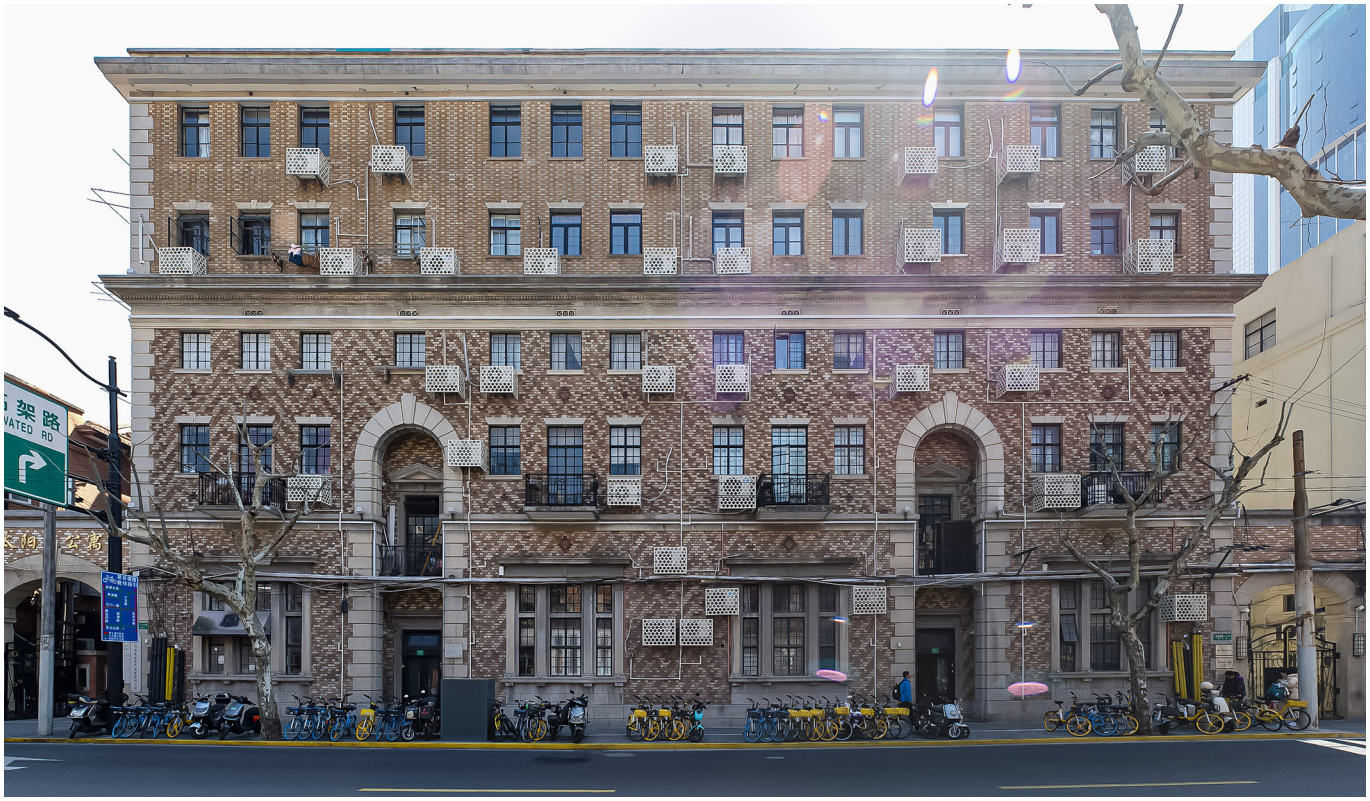
But in spite of the growing number of qualified local architects, Shanghai's foreign concessions remained an environment that privileged foreign professionals over the Chinese[18]. Land ownership and administrative power were concentrated in the hands of the Westerners, although investment capital and human resources were often controlled by the rising Chinese bourgeoisie. To operate in this field, Chinese professionals looked for employment at foreign-run firms or partnered with foreign architects.

In September 1927, the local press announced the creation of the partnership Calatroni and Hsieh, "for general practice in Architectural, Construction and Structural Engineering"[19]. The studio was on the fifth floor of the Edward Ezra Building in downtown business quarter, at 14 Kiukiang (Jiujiang) Road. The new Sino-Italian firm quickly became a successful player in the construction boom that was transforming the foreign settlements since the end of the First World War. The bi-national nature of the partnership allowed it to secure exclusive foreign property deals while simultaneously tapping into local networks of investors, suppliers and contractors.

Calatroni and Hsieh's first projects were commissioned by the young entrepreneur Sun Chunsheng, whose wealth came from running his family's property business. Having acquired several lots in the undeveloped western end of the International Settlement, Sun used his company, Central Realty (*Jinxing Yingye Gongsi*), to create a neighborhood of terraced residential compounds for Chinese middle-class and apartment buildings for foreign occupants. Sun's projects had titles referring to his personal name (Chunsheng), surname (Sun) and the reverse translation of the English word "sun" into Chinese (*yang*). Calatroni and Hsieh's first project for Sun – the apartment house Sun Court, on Weihaiwei Road – embedded shining suns into the ornamental motifs on the façade[20]. **7.5, 7.6**

In September 1928, when the Sun Court opened, there were only a dozen apartment houses in the city. Considered a novel form of living and only suitable for foreign residents, they, however, doubled in number each year[21]. The British paper The North-China Daily News called Sun Court a fine addition to the city's residential landscape[22]. The building's hybrid qualities included its tranquil location "away from the traffic and yet proximate to town" and the newest technological equipment, such as central oil heating, garbage incinerators, electric cookers, hot and cold running water, modern plumbing, etc[23].

[17] Jeffrey W. Cody, Nancy S. Steinhardt and Tony Atkin, eds., *Chinese Architecture and the Beaux-Arts* (University of Hawai'i Press, 2011).
[18] Cody, Steinhardt and Atkin, *Chinese Architecture*, 214.
[19] "Notice", *China Press*, September 3, 1927, 9.
[20] Shunsheng Xue, Chenghao Lou, eds., *Lao Shanghai Jingdian Gongyu [Old Apartment Houses in Shanghai]* (Tongji University Press, 2005), 95.
[21] *Shanghai Directory* (1927, 1928, 1929, 1930).
[22] "New Flat Building in Weihaiwei Rd", *North-China Daily News*, August 2, 1928, 11.
[23] "Another Modern Apartment Building Nearing Completion", *China Press*, January 22, 1928, 4.



7.6
Sun Court on Weihai Road in our times. 2025. Courtesy of Jad Arsan.

The inspiration for some features of Sun Court could be traced to Italian urban lifestyle. A fully enclosed courtyard in the place of usual storage sheds and garages ensured good ventilation in each apartment and gave residents a protected communal garden. A marble fountain was installed in the center of the courtyard, with palm trees planted on the lawn. The roof garden included a belvedere, for admiring the views and doing "gentle exercise".

Out of 31 apartments, several had two floors, with the bedrooms positioned above the living rooms, in imitation of private houses. Large salons on the lower floors had double ceiling height and extra tall windows with overhanging balconies with a winding staircase[24]. All apartments combined hardwood floors in the living areas and mosaic floors in other rooms.

Foreign residents ordinarily employed live-in Chinese servants; their sleeping quarters were located in each apartment and in the adjacent four-story building. That building – Santa Apartments – was completed in 1929 on the narrow lot west of Sun Court. Less luxurious than its neighbor, it advertised its "spacious one and two-room flats with bath, kitchen, through draught and modern conveniences"[25]. In compensation for reduced floor area, the rooms in Santa Apartments had 3.5-meter ceilings and large casement windows. Like in Sun Court, facilities included hot and cold tap water and central heating.

Calatroni and Hsieh acted as rental agents for their projects, soliciting tenants on the pages of local English-language newspapers. An ideal prospective renter was a British or American bachelor, employed at a foreign firm, who valued centrality, convenience and modern comforts. But with foreigners comprising less than 2% of Shanghai's population, architectural firms and contractors increasingly looked to sell and rent to Chinese clients.

The wealthiest Chinese prized privacy and ample space for large families and staffs of servants; they commissioned large standalone mansions, surrounded by gardens and tall walls. These villas were in a blend of Western styles with traditional Chinese features (the latter included the mandatory central axial symmetry and a southern exposure). Constructed in the peripheral

[24] "New Flat Building", *North-China Daily News*, August 2, 1928, 11.
[25] "To Let: Santa Apartments", *China Press*, August 21, 1929, 17.

parts of the French Concession and International Settlement, these homes benefitted from low population density and light traffic.

Calatroni and Hsieh built several such residences. In 1929, they erected a villa for Sao-tseng Sze (Shi Zhaoceng) on Avenue Road, in the International Settlement. Sze had had a long career as a government official, entrepreneur and philanthropist. A devout Buddhist, he named his house Garden of Awareness (*Jueyuan*). The residence, however, had none of the traditional Chinese characteristics: the white-stucco mansion in a neoclassical style was a two-story reinforced concrete structure. A gallery with three rounded arches sheltered the central porch and supported a balcony. A sloped mansard roof with multiple chimneys was the only feature visible from the street, shielded by the lush garden and cast-iron fence[26].

The preference for western styles in Shanghai stemmed from the long-time dominance of Westerners in the architectural profession. First British, French and American settlers in post-1843 Shanghai lived in ordinary Chinese houses of the time, but deemed them uncomfortable and unsafe. As soon as the limits of the concessions were defined, Westerners began to construct their own homes, offices and warehouses there. Designed by British architects and executed by Chinese contractors, these buildings combined residential quarters, offices and storage rooms under one roof. Large windows and covered galleries (verandas) on each floor proved poorly suited to cold winters. The labeling of this architecture as colonial, "compradoric" and "godownic" reflected its utilitarian origin: "compradore" was the Chinese intermediary of a foreign business, while "godown" meant a warehouse[27].

With the expansion of the International Settlement and the mandatory use of fireproof materials, architects shunned the "compradoric" in favor of contemporary European styles. The city's first professional architect, George Strachan, practicing since 1849, infused his creations with elements of Classical Revival, such as colonnaded porches, pilasters and pediments, then popular in England. Soon most foreign architects embraced the Italian neo-renaissance style, which proved best at communicating permanence, up-to-datedness and cultural superiority that the rising treaty port and metropolis aspired to.

Neo-renaissance buildings first appeared on the Bund. They were marked by central symmetry, columns and pilasters on the façade and preference for stucco, plasterwork and marble in the exterior and interior. Among the earliest examples are Russo-Chinese Bank (H. Becker, 1902) – once pronounced the most beautiful bank building in China[28] – and Shanghai Club (R. B. Moorehead, 1906), whose monumental facade incorporated a two-storey-high Ionic columnar order defining its *piano nobile*, or main floor area[29]. Both buildings pioneered the use of reinforced concrete.

The spread of new technologies allowed builders to overcome the subsidence of Shanghai soil and erect taller structures. The granite-faced neo-renaissance Banque de l'Indo-Chine (Atkinson and Dallas, 1914) was among the first Bund buildings to use a raft to spread weight evenly and prevent sinking. Another neo-renaissance office – Union Insurance Building (Palmer and Turner, 1915) – rested on steel framework, like an American skyscraper; an effect emphasized by vertical lines on the façade. A few steps away from the Bund, the International Savings Society, designed

[26] Shiling Zheng, *Shanghai Jindai Jianzhu Fengge [The Evolution of Shanghai Architecture in Modern Times]* (Tongji University Press, 2019), 495.

[27] Peter G. Rowe and Seng Kuan, *Architectural Encounters with Essence and Form in Modern China* (MIT Press, 2002), 38.

[28] "The New Russo-Chinese Bank Building", *North-China Herald*, October 29, 1902, 915.

[29] Rowe and Kuan, *Architectural Encounters*, 33

by the American R. A. Curry in 1919, drew its inspiration from Palazzo Valmarana, in Vicenza. Its symmetrical façade was intersected by Corinthian pilasters spanning two floors, while Doric half-columns of artificial marble propped the vaulted ceiling inside[30].

In the decade when Calatroni and Hsieh began their activity, Italian neo-renaissance remained the default choice for commercial properties projecting top quality and class. One of the largest developers – Shanghai Land Investment Co. – placed a *campanile* above the roof of their downtown warehouse, Lyceum Godown (Bright Fraser, 1927). But with so many instances, the individuation of this architecture began to fade. The sprawling headquarters of Jardine, Matheson and Co. (A. W. Graham-Brown, 1922) on the Bund, with its rusticated double-storied base, granite columns running up three stories and a heavy entablature, made it indistinguishable from an American hotel[31].

Away from the Bund, foreign homes and commercial buildings used a mixture of historicist styles. The collection of neoclassical porticos, ersatz Tudor facades, Spanish 'Colonial Revival', American Colonial, Baroque and Art Deco elements led some researchers to condemn them "as far removed in time and place as anywhere in the world at any time in history"[32] while others extolled the uniqueness of the Shanghai style of architecture[33]. Calatroni and Hsieh's projects targeted a wide client base by balancing European and Chinese characteristics in accord with Shanghai-style eclecticism.

The 1930s: Calatroni, Hsieh and Co.

The 1930s brought changes to the professional relationship between Calatroni and Hsieh. In October 1931, the accountant Peter James (Pedro Jaimes) Barrera (1891–1956) became partner in the firm. A couple of years earlier, the lawyer Ferdinando Pasquale Musso (1879–1974) also joined the firm as a partner. Both were second-generation residents of the Far East. Musso, born in Hong Kong in the Italian Consul's family, counted some of Shanghai opium mafiosi among his clients[34]. Like Calatroni, who joined the Fascist Party in 1925, the whole Musso family were enthusiastic supporters of Mussolini[35].

In 1930, after almost ten years in China, Edison Calatroni departed for the USA. He formed the Caladon company, registered in Boston, and patented several inventions, including a compressor unit for refrigerator doors. He spent the rest of the 1930s traveling extensively, circulating between England, France, Canada and the United States. The police department of his native Cremona never lost track of him. Neither his Fascist Party membership nor his journalistic work for the *Regime Fascista* daily prevented his inclusion into the "list of subversives" in 1934, because of his contacts with the British and the French[36].

The company, renamed Calatroni, Hsieh and Co., continued to broker real estate and land deals and to design buildings. In 1935, it presented a large residential complex in the central French Concession – Jubilee Court and Apartments. Named in honor of the Silver Jubilee of the British King George V and Queen Mary, this development was funded by a group of Chinese investors. The land was former part of the estate of the deceased Edward Ezra, a preeminent Baghdadi Jewish mogul, and Calatroni, Hsieh and Co. negotiated the deal and brought it to completion.

[30] "Another New Business Building for Shanghai", *Millard's Review of the Far East*, December 13, 1919, 87.
[31] "The Architect's Luck", *North-China Daily News*, March 15, 1929.
[32] Edward Denison and Guang Yu Ren, *Building Shanghai: The Story of China's Gateway* (Wiley-Academy, 2006), 165.
[33] Lynn Pan, *Shanghai Style: Art and Design Between the Wars* (Sino United Publishing, 2008).
[34] John B. Powell, *My Twenty-Five Years In China* (The Macmillan Company, 1945), 92-93.
[35] Piero Ambrosio, *Nel Novero Dei Sovversivi: Vercellesi, Biellesi E Valsesiani Schedati Nel Casellario Politico Centrale: 1896-1945* (Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea, 1996), 89.
[36] Ambrosio, *Nel Novero Dei Sovversivi*, 89.

7.7
Drawing of the Jubilee Court by Paul Rene Gruenbergue. Shanghai Times, July 25, 1935, 5.

7.8
Jubilee Court in our times. Courtesy of Kat Tarukwasha.

The company built Jubilee Court (11 two-story townhouses with gardens) and Jubilee Court Apartments (4 five-story apartment blocks) for the widow of Edward Ezra, Mozelle Robinson Sopher, who invested in these properties and gave them the Chinese name of her husband's enterprise, *Xinkang Huayuan*[37]. The Associate Architect for this project was Paul René Gruenbergue-Elton (1892–1966), of Russian-Belgian provenance, who had designed a number of mansions and apartment houses in Shanghai.

A full-page architectural drawing of Jubilee Court Apartments, published in *Shanghai Times* in July 1935, highlighted the similarity to the enclosed courtyard of Sun Court, except now the buildings were pulled apart to create room for greenery. The drawing emphasized the trapezoid shapes of the buildings – each slightly different – and triangular penthouses, also varying in shape, on the fifth floor of each building[38].

The Jubilee Court Apartments were praised for their "unusual ground arrangement and exposure"[39]. The circular layout defied the traditional east-west longitudinal orientation and the auspicious southern exposure preferred by Chinese residents. This illustrated a change in clients' expectations over a decade. With the arrival of electric fans, air conditioning, modern sanitary amenities and ergonomic use of space, the problem of combating summer heat and housing numerous domestic servants became less of a priority. 7.7, 7.8

These apartments were marketed to bachelors, young couples and small families. A typical dwelling had two bedrooms, a bathroom, a kitchen, a pantry and a servants' room. Family apartments spread over two levels – a signature feature of Calatroni, Hsieh and Co. The penthouses had ample terraces for home parties[40].

North of the Jubilee Court Apartments, the Jubilee Court Duplexes sat on both sides of a straight central alley. Opened in September in 1935, the duplexes were advertised in local newspapers: "How to live in comfort, quietness, with evergreen surroundings, in the heart and best residential district in French Concession. The last word in modernism, thus eliminating complaints from conservative housewives"[41]. 7.9

[37] "Big Land Deal in Shanghai", *Israel's Messenger*, September 5, 1930, 23.
[38] "Duplex House and Apartment Block Is New Feature", *Shanghai Times*, July 25, 1935, 5.
[39] "Three Large Permits Granted In French Concession This Week", *China Press*, December 13, 1934, 12.
[40] "Edward Ezra Estate Puts Up Modern Houses and Apartment Block in French Concession", *Israel's Messenger*, August 2, 1935, 4-5.
[41] "An Eye-Opener for Shanghai", *China Press*, October 10, 1935, 5.

7.9
Drawing of the Jubilee Court Duplexes. *Shanghai Sunday Times*, September 1, 1935, 5.

7.10
Stained glass window in Jubilee Court. 2025. Courtesy of Tina Mani Kanagaratnam.

Each building contained two residences: two bedrooms, a living room, a dining room, two bathrooms, a kitchen, a pantry and servants' quarters. Among the important features there were copper mosquito screens on windows, built-in cupboards, parquet floors, private gardens and storage rooms. The garages for residents' vehicles were in the center of the compound. Similarly to Sun Court, greenery was important: young larches were planted in the gardens of each house.

A point of pride for the studio was the high quality of the materials. The Terrazzo Marble and Tile Co., which manufactured the flooring in Jubilee Court, was responsible for spreading the fashion for *terrazzo* in Shanghai. The company managed by Giovanni Burigotto had its own factory in Shanghai, where 10-ton blocks of stone imported from Italy were cut, shaped, polished and completed. Burigotto worked on such large and technologically advanced buildings as New Asia Hotel, Grand Theatre, Embankment Building and Chung Wai Bank[42]. His most prestigious commission was the foyer and the ballroom of the Park Hotel – East Asia's tallest skyscraper, built in 1934. The company fulfilled orders from outside of Shanghai as well, installing travertine and marble terrazzo in Beijing (then Peiping), Nanking and Hong Kong.

Calatroni, Hsieh and Co. maintained relationships with numerous Italian suppliers and artisans. They were the exclusive Shanghai agents for the company of the Florentine collector and marble specialist Raoul Bigazzi, based in Hong Kong, which specialized in marble statuary, bronze sculpture and wrought iron objects, imported from Florence or made locally. Bigazzi's crowning project was the execution of the decorative mosaic ceiling at the Shanghai and Hongkong Banking Corporation in Hong Kong, by the design of the Russian émigré artist Victor Podgoursky.

The two parts of the Jubilee Court development represented two different architectural styles, equally emblematic of 1930s Shanghai. The apartments were then called "modern", which is now classified as the Shanghai variety of the International Art Deco. Among the characteristic Art Deco elements there were horizontal banded windows wrapped around the corners, vertical and horizontal parallel lines intersecting the facades, oblique angles and tubular railings evoking ship's decks.

The duplexes were in the so-called "Spanish style" with contemporary Italian motifs. The leaded colored glass windows on the ground floor featured geometric Liberty motifs, popular in Italy at
7.10 that time. The pebble mosaic in the backyards is similar to Genovese *risseu*.

The "Spanish style" first made an appearance in Shanghai in 1924, with the construction of the social venue Columbia Country Club, designed by the American architect Elliott Hazzard. His compatriot John Van Wie Bergamini observed that Episcopal missions built in Spanish and

[42] "Terrazzo Marble Adds to Color of New Hotel", *China Press*, December 1, 1934, B25.

Italian styles blended more harmonically with the Chinese landscape than other foreign styles[43]. Similarly to Enryi Hsieh, Chinese architects and engineers returning from study and work in the United States knew the popularity of Spanish-inspired residences in the two prosperous coastal states – California and Florida. Devised to deflect summer sun and mitigate the heat, the "Spanish style" seemed perfect for Shanghai.

The brochure *The Spanish House for China* (1934), by Shanghainese architect Robert Fan (Fan Wenzhao) and his Danish colleague Carl Lindblom, proposed 24 residential designs in this style. Lindblom argued that Shanghai's Spanish style was not derived from resort homes in Palm Beach, Miami, Hollywood and San Clemente, but had its origin in medieval Spain. The text claimed that "the fundamental characteristics of the architecture of all the Western Mediterranean countries are substantially the same and have their origin in China"[44].

Mansions, terraced compounds and apartment buildings in Shanghai were incorporating multiple Spanish elements, such as rough textured stucco walls, arched windows, balustraded balconies over main entries, decorative columns, terracotta ventilation grills, wavy cornices and clay barrel tile on the roofs. American, British, Hungarian, Russian and French architects were churning out these homes in the French Concession and beyond the boundaries of the International Settlement. The upscale development Columbia Circle, built between 1928 and 1932, offered buyers five "Spanish" types to choose from: San Clemente, California, Florida, San Diego and Hollywood[45]. The United States – not medieval Spain – was a model for the fast-growing city of Shanghai.

The stylistic diversity that distinguished the projects of Calatroni, Hsieh and Co. was characteristic of Shanghai architects working for Chinese clients. Their designs adapted western architectural traditions to local customs and materials while implementing technological innovations like steel framework and reinforced concrete. A Shanghai architect's portfolio could include Victorian Gothic manors, neoclassical public buildings, streamlined modern apartment houses, suburban villas in the shape of Chinese traditional pavilions and multi-unit terraced compounds with Baroque Revival flourishes.

Terraced compounds, also known as lane houses (*lilong*, or *longtang*), was a hybrid urban form unique to Shanghai. Since their first emergence in the 1860s in response to a population crisis, they evolved and modernized. Rows of connected brick buildings with courtyards behind black wooden doors (*shikumen*) eventually gave way to three- and four-story multi-family townhouses, with or without courtyards, oriented toward south and arranged on a grid. Branded as "semi-foreign", these hybrids were often a subject of criticism: "semi-foreign has come to mean shoddy, gaudy, cheap or insipid"[46].

Lane houses were extremely profitable for developers, allowing them to put up to 120 units on a single acre. This helped Shanghai reach a population density of 600 people per acre and become one of the most crowded metropolitan areas in the world[47]. "Jerry-built"[48] lane houses constituted the majority of new buildings in Shanghai during the boom years of 1926–1934, and Calatroni, Hsieh and Co. designed a number of them.

[43] J. V. W. Bergamini, "Architectural Meditations", *Chinese Recorder*, October 1, 1924, 653.
[44] Carl Lindblom and Robert Fan, *The Spanish House for China* (n.p., 1934), s/n.
[45] *Columbia Circle* (Arco, c. 1930).
[46] Rodney Gilbert, "Semi-Foreign", *North-China Herald*, November 18, 1922, 471.
[47] Denison and Ren, *Building Shanghai*, 159-160.
[48] "Building regulations", *China Press*, January 28, 1930, 19.

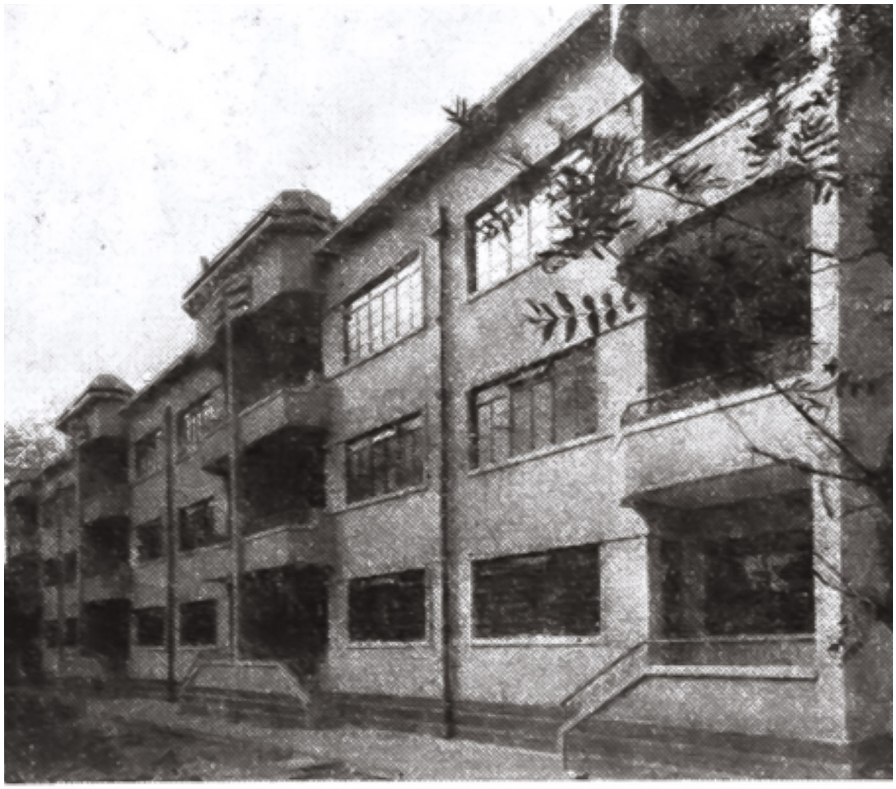
7.11

The lane compound Sun Avenue, built contemporaneously with Sun Court and Santa Apartments, was commissioned by the same property developer, Sun Chunsheng; it went on the market in December 1929. The complex, located on Bubbling Well Road, was comprised of 96 three-story houses, each with five rooms, a kitchen and a bathroom. The buildings had hot and cold water and modern sanitation. Intended as rentals for Chinese urbanites, they were undistinguished stylistically and lacked decor aside from contrasting two-tone paint. Sun Chunsheng's Central Realty Co. managed and promoted these rentals, banking on their convenient location and moderate fees[49].

7.11
Sun Avenue compound seen from the air. 2025. Courtesy of Bu Jing.

[49] "New Terrace Dwellings at Sun Avenue", *China Press*, December 11, 1929, 21.

7.12
Advertisement for Burlington Court. *Shanghai Sunday Times*, December 17, 1935, 14.



As the 1930s progressed, Calatroni, Hsieh and Co. increasingly relied on invited architects for the design of buildings. The Russian émigré Igor Adamovitch, educated in China's Harbin, was head of the architectural department for several years[50]. Another contributor was the architect Vladimir Fedoroff (1880–after 1941), who had had a long career in his native Vladivostok, where he built over 200 structures before emigrating to China in the 1920s. Calatroni, Hsieh and Co.'s five-story apartment building Burlington Court, built in 1935 in an alley off Bubbling Well Road, had a strong visual resemblance to Fedoroff's other designs. Multiple horizontal lines intersected the facade, from alternating bands of cream stucco and red brick to banded windows and long extruding balconies. Tubular railings and round portholes added to the cache of nautical references, characteristic of late Art Deco. 7.12

The 1940s: The end of the practice

The list of the projects by Calatroni, Hsieh and Co. is far from complete. The company stayed in operation as late as 1947, but little is known about its output during that time. After the Japanese invasion of North China, the Chinese government put quotas on the use of stone, wood and metal, reserving them for the defense industry. By 1936, construction materials in Shanghai were in short supply and financing of new projects stopped[51].

In autumn 1937, the Japanese Imperial Army attacked Shanghai and took control over its Chinese territory; later the occupation spread over the concessions as well. Foreign architectural firms

[50] Vladimir Zhiganov, *Russkie v Shankhae. Russians in Shanghai* (Slovo, 1936), 207.
[51] Eric B. Cumine, "1937 Architectural Prospects", *North-China Herald*, February 3, 1937, 201.

closed Shanghai offices and moved their headquarters to Hong Kong; many local firms disbanded and their employees looked for new positions. Calatroni, Hsieh and Co. stayed afloat, but in 1937 its founding partner Ernyi Hsieh joined the Chinese Electric Power Co. as Consulting Engineer[52].

The end of the Pacific War in 1945 brought a brief resurgence of commercial activity in Shanghai, but the intensifying civil war and the advance of the Communists curbed this revival. In May 1949, the Communists took control of Shanghai, and several months later the People's Republic of China was established, led by Mao Zedong.

In the years that followed, all entrepreneurs and professionals had to put their skills at the service of the regime. Ernyi Hsieh, now known as Xue Shengzu, became an engineer for the China Construction Northwest Design Research Institute until 1954, and later was Chief Engineer at the China Academy of Building Research[53]. In 1958–1959, he was engaged as an expert for the construction of the Great Hall of the People, in Beijing. Xue Shengzu died in 1967, at the beginning of the Cultural Revolution. During this violent mass movement, educated professionals were attacked, humiliated, imprisoned and driven to suicide by rioting Red Guards.

"In Mao's view, the traitors of the Revolution are too many", wrote Edison Calatroni in his poetry book *127 epigrammi*, published in 1968 by Gastaldi publishers[54]. After many years abroad, he moved back to Italy, but continued to travel around the world, infusing his writing with sarcastic commentary on global politics. He died in Parma in 1981.

Conclusion

Edison Calatroni and Ernyi Hsieh (Xue Shengzu) left a unique legacy in Shanghai. Not only did they create the longest-running Sino-Italian architectural enterprise in the city, but also erected a number of original buildings that now constitute an integral part of Shanghai's architectural identity. Further research of the provenance of buildings associated with the firm will help expand their list of works, and an effort to compile a comprehensive history of the partnership and its legacy will be instrumental in ensuring their proper preservation.

The mechanisms of heritage protection in Shanghai are controversial and opaque, and regulations are subject to liberal interpretation. Some of Calatroni and Hsieh's buildings, like the Sun Court and S. T. Sze's residence, are included in the list of Excellent Historic Buildings, preventing their modification and safeguarding their original appearance. Others, like Sun Avenue and Jubilee Court Apartments, are designated Immoveable Cultural Relics, which indicates a lower degree of protection. Still others, like Burlington Court, enjoy no special recognition and could be demolished at the will of a property developer. Rapid redevelopment in the recent decades has already seen much of the historicmuch historic urban landscape decimated. While many of Calatroni and Hsieh's works are intact, they continue to evoke nostalgia for the cosmopolitan metropolis of the 1920s and 1930s.

[52] *Zhongguo Gongcheng Renmin Lu [Who's Who of Chinese Engineers]* (Shanghai Commercial Press, 1941), 283.
[53] Qinghua Tan, "Tsinghua School Graduates Research (Part 1): 1912-1919".
[54] Edison Calatroni, *127 epigrammi* (Gastaldi, 1968) 50.

DOI: 10.6093/2532-2699/12491

Il *Tekniska Högskolans Studentkår* a Stoccolma: una spinta corale verso la modernità

Keywords
Swedish Architecture, Swedish Modernism, 1930 Stockholm Exhibition, Funkis, Neo-Empiricism

Abstract
The Students' Union Building (THS) at the Royal Institute of Technology (KTH) in Stockholm, inaugurated in October 1930 shortly after the Stockholm Exhibition, is a key work in Swedish modernism. Designed by Sven Markelius and Uno Åhrén after their 1928 competition win, it embodied *funkis* ideals, as a result of a new architectural vision shaped by foreign impulses. Yet the history of the students' hub did not stop there: it spans nearly a century of transformation through architectural competitions and direct commissions. Extensions by Markelius and Bengt Lindroos in 1952, and by Lindroos with Hans Borgström in 1977, reflected evolving paradigms of modernity – from New Empiricism to *spontanitet*. This paper dismantles narratives that isolate authorship and amplify individual architects' aura, overlooking the overall THS's development and collaborative genesis. Drawing on unpublished archival sources, this paper examines the building's evolving identity and repositions it as a layered, interdisciplinary project shaped by multiple actors across architecture, interiors, and planning. Unpacking its architectural stratification reveals how the institution continuously adapted to social change, economic shifts, and broader cultural transitions.

Biography
Chiara Monterumisi architect and fellow at the International Research Centre CFC, Università di Bologna. Previously, she was a Postdoctoral fellow at EPFL Lausanne (2016-2020), conducting two research projects: one, funded by the Swiss National Science Foundation (SNSF), focused on interwar housing in Stockholm; the other on underexplored pedagogies, such as Kay Fisker. She holds a PhD in Architecture and Design Cultures (2015) from Università di Bologna, co-tutored with KTH Stockholm. She authored *Ragnar Östberg. Villa Geber, a house in the archipelago* (Edibus, 2017) recasting her PhD thesis, co-edited *Kay Fisker. Copenhagen Housing Types (1936) and Row-house Types (1941)* (EPFLPress, 2024), and co-guest editor of special issues for *Urban Planning* (2019) and *Planning Perspectives* (2025) as well as edited volume *Canons and Icons: re-wondering a transcultural contamination* (Edizioni Quasar, 2025). She co-curated exhibitions: *HOUSING Frankfurt Wien Stockholm* (EPFL, 2018), the Swedish section of *Good News. Women in Architecture* with MaXXI (Stockholm, 2023), and contributed to *Archivio Paesaggio* (CSAC Parma, 2024).

Eugenio Lux architect and journalist, PhD candidate in History of architecture at Politecnico di Torino with a research project on the interplay between architecture and politics in Social Democratic Sweden of folkhemmet (1932-1976). In 2024 he obtained a double degree in Architecture from Politecnico di Milano and Alta Scuola Politecnica with a dissertation on the modernism's breakthrough in Sweden (1930-1931). He has spent study and research periods at some of Europe's leading universities: TU Delft (2022), KTH Stockholm (2022), EPFL Lausanne (2023), Chalmers Göteborg (2024). He participates in teaching and research activities at Politecnico di Milano, and he collaborates with magazines *Domus*, *Il Giornale dell'Architettura*, *ArchAlp* and *Gizmo*. He is the author of the first Italian translation of *acceptera* (1931), the book-manifesto of modern Scandinavian architecture (LetteraVentidue, 2024). He is currently working on the Stockholm architectural guide for *On the Road City* series (Forma, 2025, with Aurora Riviezzo).

Chiara Monterumisi
Università di Bologna

Eugenio Lux
Politecnico di Torino

The *Tekniska Högskolans Studentkår* in Stockholm: A Collective Springboard to Modernity

Introduction

Only a few days had elapsed since the fading of the lights that had illuminated the shores of Djurgårdsbrunnsviken during the 1930 Stockholm Exhibition (*Stockholmsutställningen*, 16 May-29 September) when, on 11 October, the inauguration of the Students' Union Building (*Tekniska Högskolans studentkår* or *THS Kårhuset*) of the Royal Institute of Technology (*Kungliga Tekniska högskolan, KTH*) took place in the presence of Sigvard Bernadotte (1907-2002), brother of the King of Sweden and design enthusiast, together with university authorities, students, and alumni.

Growing excitement over the rise of the "new architecture" marked the years leading up to 1930, heralding "modernism's breakthrough"[1] in Scandinavia. However, the reception of these fresh impulses northwards was "not primarily the product of a local development, but for the most part the result of a cultural transfer from the countries"[2] in which they had originated (France, Germany, Netherlands, and Russia). Among Sweden's architects, a group led by figures such as Sven Markelius (1889-1972) and Uno Åhrén (1897-1977) stood out for embracing these progressive ideas, with functionalism as a new "working method" for studying building functions and rational organisation[3]. What better opportunity to bring their vision – until then limited to avant-garde journals and private buildings for enlightened clients – than designing a public building with a strong social purpose?

8.1 These premises guided the architect duo in designing the THS house, one of the "most talked-about very early functionalist buildings"[4] in Sweden, assimilating many foreign inputs. The project aimed at "fostering and maintaining a good sense of camaraderie among the student members"[5]. It would welcome future generations of technologists (*Teknologerna*), well-equipped for the upcoming social and economic changes underpinning the Social Democratic vision of the People's Home (*folkhemmet*). In this model, "equality, kindness, cooperation, and altruism prevail in the good home"[6], as emphasized by the leader of the Swedish Social Democratic Workers' Party (*Sveriges Socialdemokratiska Arbetareparti*), Per Albin Hansson (1885-1946). At the beginning of the 1930s, Swedish architecture and politics found themselves "at the crossroads"[7]: on one side, the rising developments of functionalism, and on the other, the pressing demand for new housing, which sparked off "social democratic management of the city"[8].

Conceived as a venue for the Student Union, the house embodied a negotiated outcome between various parties, notably the association and the Building Committee (*Tekniska Högskolans Student-*

All the texts were translated by the authors from Swedish into English. The authors would like to express their gratitude to the archives, specifically ArkDes and Kungliga Tekniska högskolan Arkiv (where most of the Tekniska Högskolans Studentkår collection is housed), for permitting the use of the figures included in this paper. Although the paper is the result of a collective effort and reflects a shared approach in research and writing – as demonstrated in the paragraphs *Introduction* and *Structure of the work and methodology* – it is possible to distinguish the individual contributions of each author. Chiara Monterumisi is responsible for the following sections: *International reception of the building*; *1938 proposals for extension*; *1950-1952: extended "house" became reality*; *1966 proposal of extension and 1976-1977 realisation faded into obscurity*; *Conclusions*. Eugenio Lux, instead, authored: *From nations to students' unions*; *In search of a place, the 1913 competition*; *Towards the first "house": 1928-1930 competition and project*.

[1] Eva Rudberg, *The Stockholm Exhibition 1930: Modernism's Breakthrough in Swedish Architecture* (Stockholmia, 1999).
[2] Atli Magnus Seelow, "From the Continent to the North – German Influence on Modern Architecture in Sweden", *Konsthistorisk Tidskrift* 85, no. 1 (2016): 44.
[3] Eva Rudberg, *The Stockholm Exhibition 1930*, 27.
[4] Eva Eriksson, "Uno Åhrén", *Arkitektur*, no. 10 (1977): 2.
[5] Tekniska högskolans studentkår, *Festskrift utg. av Tekniska högskolans studentkår vid invigningen av dess nybyggnad den 11 oktober 1930* (THS, 1930), 9.
[6] Speech at the Riksdag, 18 January 1928.
[7] Helena Mattsson and Sven-Olov Wallenstein, *1930/1931: Swedish modernism at the crossroads* (Axl Books, 2009).
[8] Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (MIT Press, 1976), 66.

8.1
Stockholm, the façade of the THS building's main entrance, 1930. ArkDes, ARKM.1962-101-0020.

kår Byggnadskommittén). The THS trajectory began decades before 1930 and extended well beyond the functionalist vision proposed by Markelius-Åhrén. The building's history can be traced back to a competition held in 1913, which served as a concrete starting point. Over the years, the growing student population and changes in the education system repeatedly rendered the building inadequate to meet evolving demands. In 1950-1952, Markelius, alongside Bengt Lindroos (1918-2010), proposed an extension to the original structure embodying the Swedish interpretation of "humanizing the aesthetic expression of functionalism"[9], coinciding with the *New Empiricism* style as coined by the British critic Eric De Maré. In 1976-1977, the sole feature added by Lindroos was a further lower volume, conveying some of the main facets of his architectural vocabulary. "He carries well the mantle of modernism he inherited from Markelius with a penchant for powerful sculptural geometric forms in the spirit"[10].

It is by no means an exaggeration to regard the *Kårhuse*t as "a collective springboard to modernity" for Sweden – one that reflects the evolving nature of modernity itself, articulated through shifting formal idioms and expressive modes across the decades. The Student Union House in its transformations spans from the early decades of functionalism (or *funkis* as modernism was termed in the Nordic context, 1930s), through a more undogmatic and sensitive vocabulary based also on material awareness that emerged during the construction of the welfare state, which saw greater intimacy in urban planning and a renewed emotional engagement with form (1940s-1950s). This progression continues into the years of the so-called "double movement" (1960s-1970s), during which two sides of modernism oscillated between "society built on common-sense, specialisation, secularisation and social liberation, and, on the other hand, the aesthetics of autonomy of art and the artist's self-realisation"[11]. To thoroughly unpack the various extensions of the THS building is, in effect, to expose the dynamics that propelled Sweden from the status of a "province of Europe"[12] importing foreign impulses, to an inspiring model for the rest of war-ravaged Europe in the immediate post-war period. As a 120-year-old institution, this has striven to keep pace with societal changes, economic opportunities, and labour market demands.

Turning our spotlight on the *Kårhuset* and the diverse figures involved in creating, it essential serves two primary and interrelated purposes: firstly, to dismantle the prevailing narratives that have heightened the aura of certain individual architects – framing their contributions solely as rhetoric expression of functionalist language featuring the first 1930s construction – while neglecting the overall evolution of the project and its further architects involved. This includes the complex interplay of motivations, cross-disciplinary influences, and the often-neglected "grey

[9] Eric De Maré, "The New Empiricism. Sweden's latest style", *Architectural Review* 101, no. 606 (1947): 199-204.
[10] Claes Caldenby, Jöran Lindvall and Wilfried Wang, ed., *20th-Century Architecture. Sweden* (Prestel, 1998), 379.
[11] Claes Caldenby, "The Time of the Large Programmes 1960-75", in *20th-Century Architecture. Sweden*, 159.
[12] Eva Rudberg, "Sverige – provins i Europa", *Arkitektur*, no. 10 (1987): 40-49. For the English/German translation of the article, see "Schweden – eine uropäische Provinz / Sweden – a province of Europe", *Bauart* 4 (1996): 68-81.

areas of authorial genesis"[13] that shaped the collective aspect behind the building's creation. Secondly, it is crucial to re-situate these contributions within the broader network of collaborations extending across a wide spectrum of professional domains (from interior and furniture design to tiling, architectural detailing, and urban planning) as well as within the intellectual arena, where many of these figures actively engaged in critical discourse as writers and public speakers, often operating beyond the traditional boundaries of architecture.

Structure of the work and methodology

The novelty of the present paper lies in exploring the complexity of shared practices that shaped the building's conception, construction, and its transformations throughout its entire lifespan, including recent interventions. None of the extension projects materialized quickly; various preliminary proposals and a decade-long exploratory phase preceded each. Markelius alone prepared the 1938-1945 proposal, and with Lindroos carried out the 1962-1966 one, alongside the firm's partner, Hans Borgström (1922-2008). These *interim* stages allowed for the definition of the design program, site planning studies, and cost estimation, which in turn guided the Student Union's fundraising and promotional efforts. After all, planning a student facility involves balancing various needs emerging during multiple discussions within the limits of space and the program. That undertaking offers valuable insights and new experiences across various fields[14], literally a challenging yet rewarding process. While competitive selections awarded the 1913 and 1930 commissions, the Building Committee entrusted the subsequent designers *motu proprio*.

The methodological approach of the paper centres primarily on reconstructing the decision-making processes behind each project proposal. This investigation draws on a wide range of primary sources – many of them previously unpublished – preserved in various archives in Stockholm[15]. As well as drawings and sketches, the research considered architects' notes, competition briefs and evaluation reports, Building Committee minutes of encounters with Student Union representatives, meeting records between designers and clients, functional programs, service contracts, and land lease agreements – all to provide a multifaceted portrayal of the building process and the cultural context in which it was conceived. Subsequently, the focus shifted toward secondary sources (textbooks, publications of various kinds, journals and newspapers, etc) to assess the building's national and international impact and its critical reception over the decades. Proceeding as it does by a brief contextualisation of the existing literature and an overview of the origins of student unions within the Swedish context, the paper is structured into chronological sections.

International reception of the building

The 1930 building and its 1952 extension garnered considerable attention in international publications and exhibitions upon their completion. However, in subsequent years, their presence faded from architectural history handbooks and publications – except in Swedish criticism (monographic studies and edited volumes) and, interestingly, some cases in the Italian context[16]. Unlike earlier phases, the 1977 extension attracted hardly any attention in dedicated publications.

[13] Tom Avermaete, Irina Davidovici, Christoph Grafe and Véronique Patteeuw, "Authorship as a Construct", *OASE* 113 (2023): 3.

[14] Åke von Sydow, "Om planering av ett kårhus", *Kårbladet. Organ för Tekniska Högskolans Studentkår* 7, no. 6 (1950): 5.

[15] ArkDes (AD); Tekniska Högskolans Studentkår Arkiv; Tekniska Högskolans Studentkår (THS) housed at the Kungliga Tekniska högskolan Arkiv; Kungliga Biblioteket, Svenska Tidningar; Riksarkivet (RA); Stockholms läns museum; Stadsbyggnadskontoret; Stadsmuseet; Stockholms Stadsarkiv. The abbreviations used in the footnotes of the article are shown here in parentheses.

[16] For 1930-1932 projects, see: Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi* (Cappelli Editore, 1965); Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea* (Electa, 1976); Marco Biraghi, *Storia dell'Architettura Contemporanea I. 1750-1945* (Einaudi, 2008); Luca Ortelli, "Stoccolma", in *Architettura del Novecento. Opere, Progetti, Luoghi*, ed. Alberto Ferlenga and Marco Biraghi, (Einaudi, 2013). For the sole 1930's one see: Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale* (Hoepli, 1932); Saverio Muratori, "Il movimento architettonico moderno in Svezia", *Architettura* XVI, no. 2 (1938); Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna. Da William Morris ad Alvar Aalto: la ricerca spazio-temporale* (Einaudi, 1950); Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea* (Laterza, 1977); Gennaro Postiglione, ed., *Scandinavia anni Trenta / Nineteen thirties Scandinavia*, *Rassegna* 77 (1999).

If we focus on a few notable cases that significantly enhanced the visibility of the THS, one particularly relevant example is the extensive discussion on student union architecture in Germany, Sweden, and Czechoslovakia curated by Werner Hegemann in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (1931)[17]. The German journal's editor had long maintained ties with northern Europe, beginning with his role as a delegate at the 1923 IFHTP conference in Göteborg. Equally relevant is the survey of recent university architecture – highlighting examples of campuses, laboratories, and ancillary buildings in Denmark, Italy, Switzerland, Spain, Sweden, the Netherlands, and Germany – authored by Agnoldomenico Pica in *Casabella* (1936)[18].

A plan and photograph of the 1930 Students' Clubhouse were notably included by Henry Russell Hitchcock and Philip Johnson in the illustration section of *The International Style: Architecture since 1922*[19], published prior to the Modern Architecture International Exhibition, held at the MoMA in New York in early 1932. That exhibition also drew attention to Markelius and Åhrén's work, presenting their project as a key example of Swedish functionalism[20], alongside Eskil Sundahl's (1890-1974) workers' terraced housing complex in Kvarnholmen (1929-1931)[21].

Given Catherine Bauer's involvement in curating the MoMA catalogue section on housing – a research which took her across Europe in 1930, including a summer visit to Stockholm where she met the Kårhuset designers and toured the city with Åhrén[22] – it is plausible to assume that she also visited the nearly completed Student Union building. In this context, her experience most likely contributed to shaping American awareness of contemporary Swedish architecture.

That same year of the MoMA exhibition, Alberto Sartoris published *Gli elementi dell'architettura funzionale*, in which the section devoted to Sweden opens with a photograph of the THS house, which would become emblematic.

The extension designed by Markelius and Lindroos attracted significantly more attention in the architectural press – including *Casabella-Continuità* (1954), *Arkitekten* (1955), *Bauen und Wohnen* (1955), and Architectural Design (1956) – than the 1930 building. Interestingly, photo spreads – mainly by the Swedish photographer Sune Sundahl (1921-2007) – and detailed floor plans documented the project, capturing the architectural evolution from the original structure to its later expansion.

From nations to students' unions

In medieval Europe, students organised themselves into so-called "nations" according to their regional origins, primarily as means of mutual support within the university context. At Uppsala University, established in 1477, these "nations" continue to play a prominent role in student life. Over the centuries, the concept of "nations" gradually evolved into student unions – formalised bodies tasked with representing students in both academic and political domains. Since 1921, Swedish student unions, coordinated through the Swedish National Union of Students (*Sveriges Förenade Studentkårer*, SFS), have significantly contributed to the democratization and increased accessibility of higher education in Sweden (e.g. free tuition, scholarships opportunities, and student rights, as well as to the promotion of student welfare and access to housing, etc).

[17] Werner Hegemann, "Das Studentenhaus der Technischen Hochschule in Stockholm. Architekten Sven Markelius und Uno Åhrén, Stockholm", *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 15, no. 5 (1931): 207-12.

[18] Agnoldomenico Pica, "Edilizia Universitaria", *Casabella* IX, no. 99 (1936): 28-31.

[19] Henry Russell Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922* (W.W. Norton & Co., 1932), 174-75.

[20] "Photographs in the Exhibition Illustrating the Extent of Modern Architecture", in *Modern architecture; international exhibition*, New York, Feb. 10 to March 23, 1932 (The Museum of Modern Art, 1932), 27.

[21] To further explore the international reception of this project, see: Chiara Monterumisi, "Giedion Goes to Stockholm. A Look at Swedish Efforts in the Social and Housing Question", in *La città globale / The global city* ed. Marco Pretelli, Ines Tolic and Rosa Tamborrino (Insights Collection – Aisu International, 2021), 97-113.

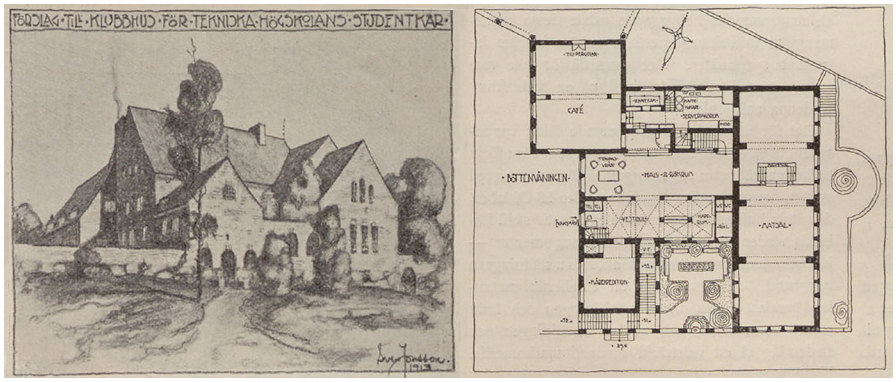
[22] Peter Oberlander and Eva M. Newbrun, *Houser: The Life and Work of Catherine Bauer, 1905-64* (University of British Columbia Press, 1999), 56-57; Frida Rosenberg, "Catherine Bauer. "International Exchanges and Swedish Housing Policy", in *Architecture and Welfare. Scandinavian Perspectives*, ed. Thordis Arrhenius, Ellen Braae and Guttorm Ruud (Birkhäuser, 2025), 144.

8.2
Stockholm, aerial view depicting the KTH campus designed by Lallerstedt. On the bottom left, Markelius-Åhrén's THS house and the National Road Research's warehouse, 1936. Johan Oskar Albin Ahrenberg, Stockholms läns museum.

The history of THS, KTH Student's Union, deeply intertwines with that of the university. Founded in Stockholm in 1827, the Royal Institute of Technology was established to meet the growing demand for engineers during Sweden's first industrialization, a time of profound transformations for the country. Large-scale industrialization began in the 1880s and 1890s – later than in Britain, Germany, or the United States – and coincided with the Second Industrial Revolution, when electricity and the internal combustion engine rapidly overpassed the pre-existing steam and coal systems[23]. In the 1890s, KTH experienced rapid expansion: in 1892, it had 100 students per year, by 1899, this had risen to 125, and by 1916, to 150. The old premises on Drottninggatan were no longer sufficient, leading to the decision to construct a new campus. By 1902, university students were aspiring to establish their union to make their voices heard[24]. In 1911, Kårhuset rented an apartment at Rådmansgatan 61, giving members access to a common space and dining services. That same year, after much debate, the Swedish Parliament (*Riksdag*) decided to build a new campus for technologists in Norra Djurgården, north of the city centre, and launched an architectural competition for its design[25]. Erik Lallerstedt (1864-1955) submitted the winning proposal, a design in the then-dominant national romantic style: three courtyard buildings on
8.2 stepped terraces, featuring traditional brickwork. The complex, as noted at that time by another key exponent of the same movement, Torben Grut, was "a typical example of the best and

[23] Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, 25.
[24] Tekniska högskolans studentkår. *Festskrift utg. av Tekniska högskolans studentkår* (THS, 1930), 7.
[25] To explore the competition entries, see: Carl Bergsten, "Kungl. Tekniska Högskolans nybyggnad. Pristäflingens resultat", *Arkitektur*, no. 5 (1912): 57-78.

8.3
Sven Jonson and Eric Ericsson, perspective drawing and ground floor plan of the winning entry for the Student Union's competition, 1913. *Arkitektur* no. 10 (1913), 131.



most vigorous development currently taking place in Swedish architecture"[26]. The construction of what is still the oldest part of the current KTH campus in Norra Djurgården, Stockholm, began with the laying of the foundation stone on 20 May 1914. The inauguration of the first buildings took place on 19 October 1917[27].

In search of a place, the 1913 competition

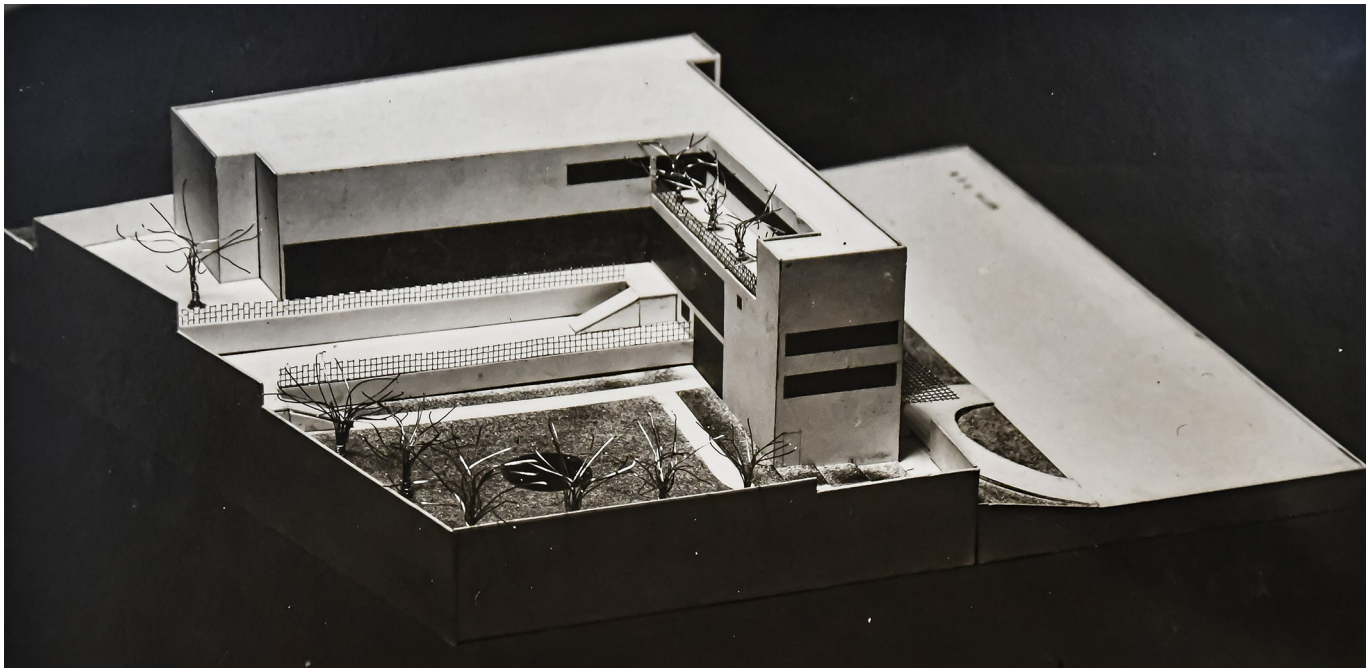
Nevertheless, from its inception, the Student Union lacked a dedicated space, holding meetings in the university's lecture halls. Technologists initially gathered at Petissan, a café near the old campus (Gamla Teknis), which became an unofficial student hub. In 1912, in parallel with the planning of the new campus, the University of Technology Student Union Building Committee (*Tekniska Högskolans Studentkår Byggnadskommittén*) was appointed. They rejected the Student Union's request for integration into the new KTH facilities and suggested that they should construct their own building. This Committee, led by Lallerstedt himself and assisted by two other architects, namely Lars Israel Wahlman (1870-1952) and Carl Westman (1866-1936), as well as the chemistry professor Wilhelm Palmær (1868-1942)[28], was tasked with selecting a location for the new student building and organizing a competition for students enrolling in the architecture section, established in 1877. The selection of a location for the *Kårhuset* considered the new campus expansion plans and its proximity to the Roslagen Railway (*Roslagsbanan*), inaugurated in 1885 and subject to continuous developments.

The 1913 student competition brief outlined the architectural program, including room function and size[29], and was won by Sven Jonson, who in 1921 changed his surname to Markelius, and by one of his classmates at KTH, Eric Ericsson (1890-1924)[30]. The second prize went to Gunnar Wetterling (1891-1967), and the third one to Eskil Sundahl. The winning proposal was "a red-brick building with emphatic volumes and steeply pitched roofs, presented in the form of a beautiful red chalk perspective drawing"[31], reflecting the national-romantic vocabulary in vogue at the time. 8.3

Newspapers of that period reported that the building would cost 300,000 SEK and that attempts to secure funding had been unsuccessful. Despite the setbacks caused by the war and bureaucratic delays, the Committee successfully secured a plot of land in 1917. It launched a series of fundraising initiatives, including theatrical performances, press campaigns, and direct appeals to industrialists and alumni. By the late 1920s, after multiple negotiations with the City of Stockholm and the State, the Union secured a larger plot of land at a discount lease, while the fund had grown to an impressive 440,000 SEK. These achievements reflected the unwavering dedication of the students and their supporters, whose collective efforts transformed a long-standing aspiration into a tangible reality[32]. During those years, the number of students grew exponentially, reaching 713 by 1925, which led to the abandonment of the 1913 project.

In 1927, on the KTH's centennial celebration and amid growing recognition of women's role in Swedish society, the Women Technologists (*Kvinnliga Teknologer*) group was founded as the school began admitting female students[33]. The occasion also marked a shift in the Kårhuset build-

[26] Torben Grut, "Kungl. Tekniska Högskolans nybyggnader", *Arkitektur*, no. 4 (1918): 51.
[27] "Tekniska högskolan" in *Nordisk familjebok* 28, *Uggleupplagan* (Nordisk familjeboks förlag, 1919), 671-72.
[28] *Tekniska högskolans studentkår. Festskrift utg. av Tekniska högskolans studentkår* (THS, 1930), 17.
[29] THS, Stockholm, KTH Arkiv, THS kårhus, F 7a, *Program till tävling om klubbhus för Tekniska Högskolans studentkår*.
[30] RA, Tekniska högskolan i Stockholm, Kungl Huvudarkivet, Matrikel över ordinarie elever och studerande, 1873-1913, D I a:7, Betygsjournal över ordinarie studerande, 1907-1919, D III a:4, Inkomna skrivelser, äldre serie, 1909, E II:82. For a short report about the competition proposals, see: Carl Bergsten, "Eget klubbhus för Tekniska Högskolans studentkår", *Arkitektur*, no. 10 (1913): 131-32.
[31] Eva Rudberg, *Sven Markelius. The Architect* (Arkitektur Förlag, 1989), 14.
[32] Tekniska högskolans studentkår, *Festskrift utg. av Tekniska högskolans studentkår* (THS, 1930), 18-20.
[33] Brita Snellman (1901-1978) was the first architect and Greta Woxén (1902-1990) was the first civil engineer to graduate from KTH.



8.4
Sven Markelius and Uno Åhrén, maquette submitted to the Student Union's competition, 1928. ArkDes, AM 1972-102 | K1 9.2.10.11.

ing project: funds were finally sufficient, but the plot remained unavailable until 25 March 1928, when THS and the Royal Djurgården Administration (*Kungliga Djurgårdens Förvaltning*) signed an agreement. Throughout the 1920s, ongoing discussions on the need for a student building led to the formation of a new Building Committee to assess its technical and financial feasibility.

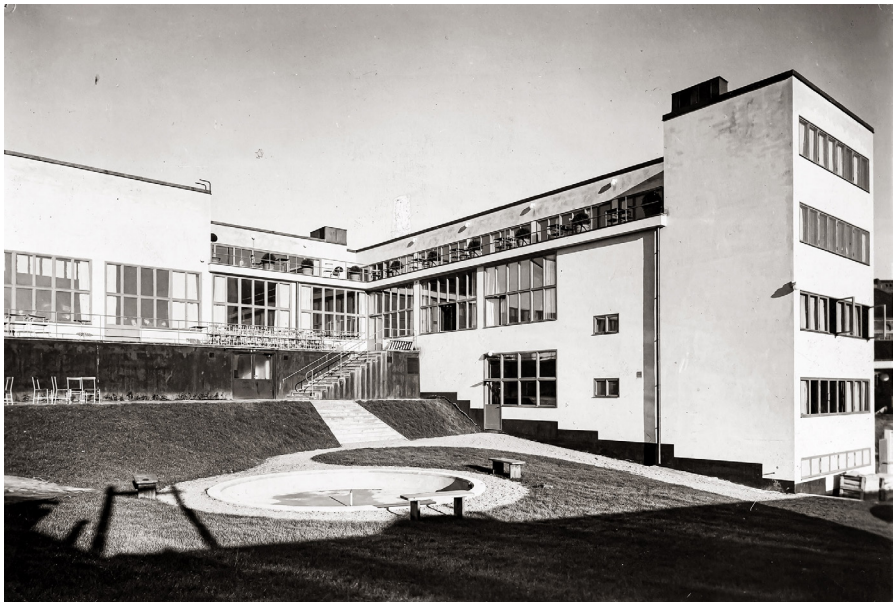
Towards the first "house": the 1928–1930 competition and project

The competition was announced on 31 March 1928, with entries due by 1 August. Architectural and technical journals, such as *Byggmästaren* and *Teknisk Tidskrift*, advertised the call for submissions.

> The competition brief specified that the building should accommodate three primary functions:
> 1. Facilities for meetings, a library, and the Student Union office.
> 2. Dining and cafeteria areas.
> 3. Spaces for Student Union and departmental festivities.
>
> Additionally, the design required the possibility of eventually relocating all teaching activities to the Royal Institute of Technology's premises at Valhallavägen, necessitating a future expansion of the Student Union building[34].

Fifteen years after his previous project proposal, Markelius, together with Åhrén, entered the new competition with one comprising twelve drawings, a written report, and a detailed model. 8.4
Although they had not crossed paths as students at KTH[35], their collaboration in the competition was not entirely unexpected given the relatively small number of practising architects in Sweden during the 1920s – a professional community in which most knew one another[36]. More significantly, their joint involvement with the journal *Byggmästaren* – Markelius since 1925, and Åhrén since 1926 – provided a clear point of intellectual and professional convergence[37]. Then in 1928, Åhrén, with Gunnar Sundbärg (1900-1978), "coordinated the research that would establish the typological, geographical, economic and functional parameters"[38] for the Housing Section (*Bostadsavdelningen*) of the 1930 Stockholm Exhibition, to which twenty young architects, including Markelius, Åhrén, and Sundbärg, were invited. As correspondents of *Byggmästaren*, they visited

[34] THS, F7a: 1a-7, *Program för tävlan rörande ritningar till byggnad för Tekniska Högskolans studentkår*, 31 March 1928. AD. Stockholm, ArkDes, AM 1972-10-108.
[35] Åhrén 1915-1919; Markelius 1909-1913 and KKH (Royal Institute of Art) 1913-1915.
[36] "In 1915, [...] Stockholm had about 170 and there were perhaps just over half that number in the country at large, making a national total of just over 250". Eva Rudberg, *Sven Markelius. The Architect*, 18. "The number of architects in Sweden grew quickly from about 200 in 1890 to 500 by the mid-1920s and continued to increase". Björn Linn, "The architect in focus during the first half of the twentieth century", in *Utopia & Reality. Modernity in Sweden 1900-1960*, ed. Cecilia Widenheim (Yale University Press, 2002), 178.
[37] From 1929 to 1932 Åhrén served as editor-in-chief of the journal.
[38] Lucy Creagh, "At the Limits of Architecture. The Housing Section of the 1930 Stockholm Exhibition", *DASH* 5, no. 9 (2016): 20.



8.5
Stockholm, the garden bordered by the L-shaped THS building. ArkDes, ARKM.1962-101-0019.

key buildings and exhibitions at the heart of the architectural debate, publishing reviews that helped carry modern ideas northward[39]. Markelius was initially drawn to German influences[40], notably through Walter Gropius, while Åhrén aligned more with French ideas after meeting Le Corbusier and was the first to introduce the "functional" issue in Sweden[41].

On 21 September 1928, the jury, composed of KTH Professors Wilhelm Palmaer (electrochemistry, 1868-1942), Erik Lallerstedt, Lars Israel Wahlman (architecture), and Henrik Kreuger (civil engineering, 1882-1953), along with architects Gunnar Asplund (1885-1940) and Paul Hedqvist (1895-1977) and a few students, selected nine entries out of forty submissions. The Markelius-Åhrén proposal (motto *P.Q.R.*) was among those selected for further development, including technical and economic feasibility studies.

On 21 November 1928, the jury announced the winning entry: "following the announced architectural competition, a proposal by Markelius and Åhrén has been selected and recommended for implementation after certain revisions"[42] with the primary objective of reducing the construction budget from the initial estimation of 430,000 SEK to a more acceptable 370,000 SEK. The jury praised the L-shaped proposal for its effective use of the steeply sloping terrain. The building's south-facing courtyard and terraces enhanced both aesthetics and comfort during the winter months, while the library, reading room, and club room were noted for their integration with sheltered outdoor areas. Despite some technical concerns – particularly the window layout and orientation – the jury acknowledged its architectural and functional merit, stating: 8.5

> Based on this and considering the proposal's outstanding qualities, the jury believes that, despite its currently excessive construction costs preventing it from receiving an award, it should nonetheless be recommended for further development. If the identified shortcomings are addressed, it may serve as the basis for the creation of the Student Union building[43].

On 1 January 1929, following the jury's recommendation, the Building Committee confirmed the selection of the two architects. Thereafter, they were invited to all meetings, serving as a control point to ensure continuity throughout the negotiation and construction process. Ground-breaking took place on 3 February, and by the end of the month, the architects submitted revised drawings. While they were preparing final plans for submission to fourteen leading contractors, further refinements were

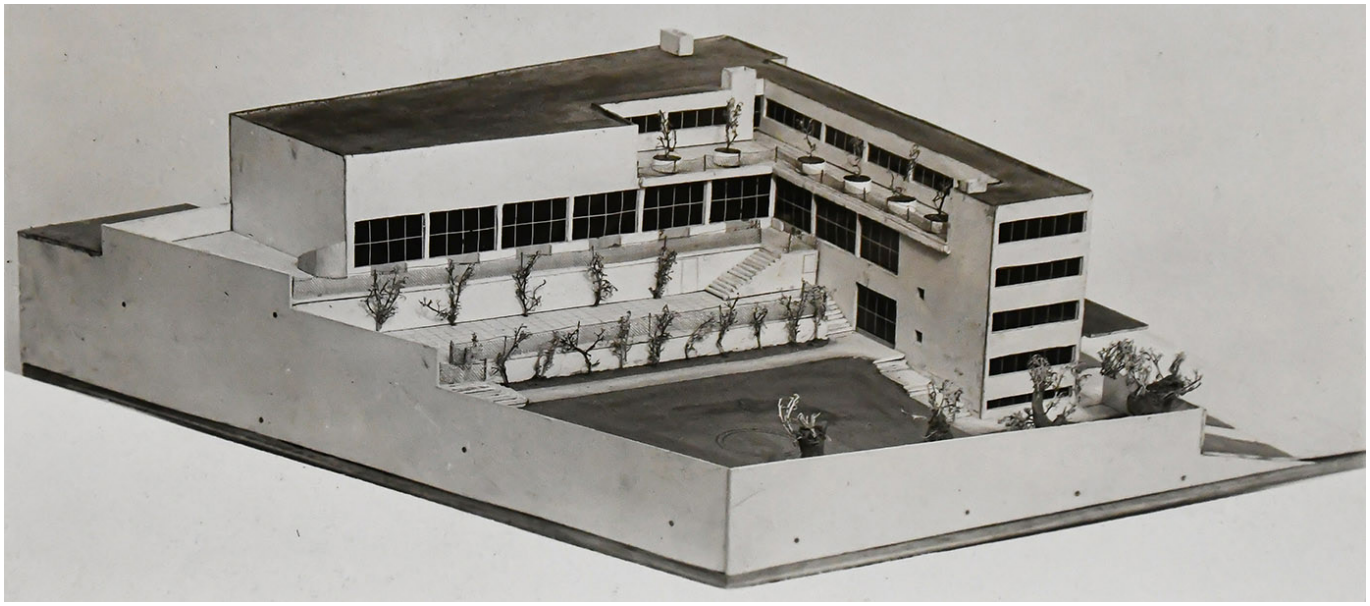
[39] To explore this topic further see: Eva Rudberg, *Uno Åhrén: en föregångsman inom 1900-talets arkitektur och samhällsplanering* (Statens råd för byggnadsforskning, 1981).

[40] For an in-depth analysis of the German connections, see Atli Magnus Seelow, "Einleitung", in *akzeptiere. Das Buch und seine Geschichte* (FAU, 2018), IX-LXXXVII.

[41] Uno Åhrén, "Brytningar", *Svenska Slöjdföreningens Årsbok* 21 (1925): 9-11; English translation: "Turning Points" in *Nordic Architects Write*, ed. Michael Asgaard Andersen (Routledge, 2008), 312-14.

[42] THS, F7a: 1a-7, *Till Styrelsen för Kungl. Tekniska Högskolan*, 21 November 1928.

[43] THS, F7a: 1a-7, *Protokoll, hållet vid pristävling rörande byggnad för tekniska högskolans studentkår, sammanträde*, 18 August 1928-21 September 1928.



8.6
Sven Markelius and Uno Åhrén, revised maquette, 1929. ArkDes, AM 1972-102 | K1 9.2.10.11.

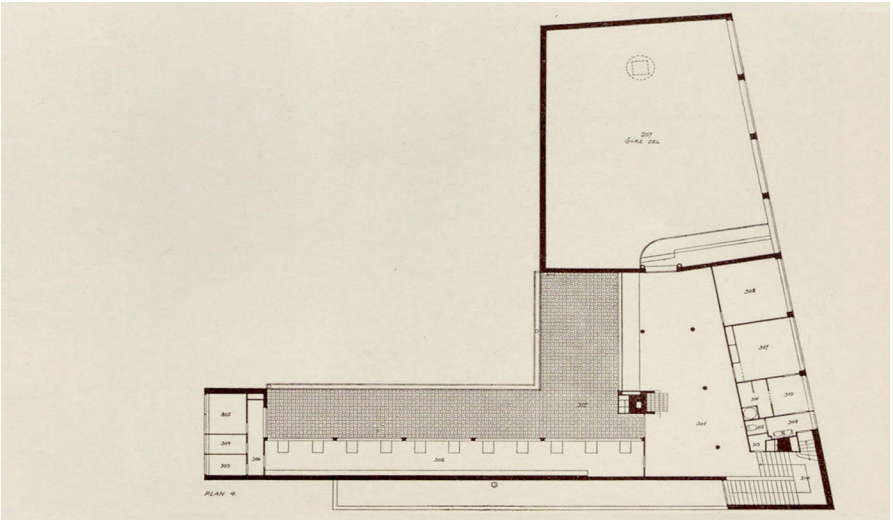
8.6 made[44]. In *Byggmästaren*, the two architects acknowledge the structural and systems engineers, as well as the suppliers. They also credit Sten Höckert (1903-1983), who "was the main collaborator in the preparation of the drawings [...] and he also served as the building's inspector"[45].

Amid pressing bureaucratic and financial matters, debate among the members of the Committee continued for months around the "overly contemporary architectural style of the proposed exterior design" and the new "building's contrast with its surroundings [i.e., the national-romantic KTH campus by Lallerstedt]"[46]. These concerns ultimately reflected a broader cultural tension beyond the competition itself, mirroring a wider critical divide in Sweden between those who viewed functionalism as utterly un-Swedish and those who saw it as an expression of the spirit of the times. KTH held a public exhibition of the competition entries, where the results "came as a great surprise to many"[47]. Nevertheless, "after extensive deliberation and careful consideration, the Committee decided, at its meeting on 18 April, to give final approval to the drawings and other contract documents"[48].

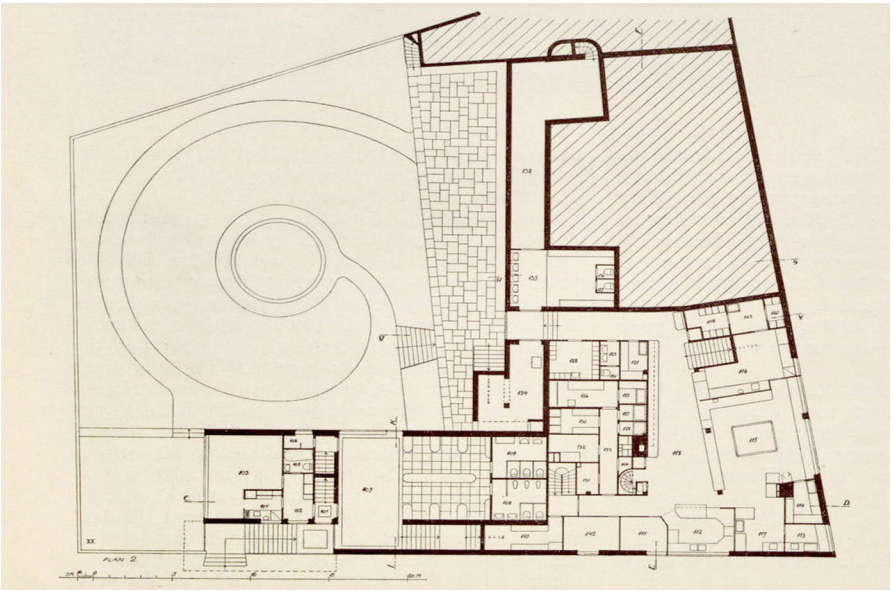
The competition program included no requirements on the matter of architectural idiom. At the time, functionalism had yet to gain broad acceptance in the North, marking the selection of Markelius and Åhrén as true "pioneers of rationalism in Sweden"[49]. The THS house was the first architectural competition where the new tendency prevailed, becoming "an unequivocal statement of adherence to a style now widespread in Europe"[50]. Other projects underway, such as Markelius' own Helsingborg Concert Hall (1925-1932), were not functionalist in their initial conception, but gradually took that course during the design development and construction. When he visited the competition exhibition, Sundbärg noted that Le Corbusier's influence featured prominently among the favoured architectural motifs of many entries. However, he remarked that the competitors had derived little real insight from their study of his work. The reason for this misunderstanding lay:

> in a superficially artistic conception of the nature of architecture and the architect's task [...] To create buildings which function as well as the old ones, and to limit our efforts to decorating them according to a new recipe, would be to break the remains of an older cultural form [...] The realisation must penetrate that it is necessary to abandon once and for all the old way of working with imaginary artistic effects, and instead to work out radically, from the outset, the additions in real, tangible usefulness and pleasure that can and should be extracted, and then in the second place to let the external image become nothing but the natural and logical consequence thereof[51].

[44] AD, AM 1972-10-108, *Undertecknad, som under år 1929 årsberättelse*, 1 January 1930.
[45] Sven Markelius and Uno Åhrén, "Tekniska Högskolans Studentkår", *Byggmästaren*, no. 13 (1930): 229.
[46] AD, AM 1972-10-108, *Undertecknad, som under år 1929 årsberättelse*, 1 January 1930.
[47] Gunnar Sundbärg, "Tekniska Högskolans kårhus. Pristävlan", *Byggmästaren*, no. 10 (1928): 149.
[48] AD, AM 1972-10-108, *Undertecknad, som under år 1929 årsberättelse*, 1 January 1930.
[49] Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, 96.
[50] Francesco Dal Co, "Can a perfectly functional building be a 'masterpiece'? Helsingborg Concert Hall, Sven Markelius", *Casabella* 4, no. 956 (2024): 8.
[51] Gunnar Sundbärg, "Tekniska Högskolans kårhus. Pristävlan", 154.



8.7
Sven Markelius and Uno Åhrén, ground floor plan, 1930. *Byggmästaren* no. 13 (1930), 230.



8.8
Sven Markelius and Uno Åhrén, second floor plan, 1930. *Byggmästaren* no. 13 (1930), 231.

What set Markelius and Åhrén's proposal apart from many others was their ability to synergistically integrate the broad spectrum of German and French influences, having fully grasped the true essence of these architectural examples – a quality reflected in the chapters attributed to them in *acceptera*, the book-manifesto of Scandinavian modern architecture published in 1931[52]. This deep understanding enabled them to translate those principles into a rational, unadorned and straightforward organization of both the layout and the façades, effectively responding to emerging Student Union needs.

After negotiations, revisions and simplification of construction methods primarily to cut costs the building site opened in late September 1929. The project initially proposed a skeleton structure with an iron frame and aerated concrete, later explored full concrete with cork insulation, but ultimately returned to the original scheme, integrating solid brickwork[53]. 8.7, 8.8

In early October 1930, the students' club was nearly complete, except for some interior fittings. At the time, the newspaper *Svenska Dagbladet* reported an event that further reinforced the link

[52] Eugenio Lux, "acceptera, un nordico «appello alla ragione»", in *acceptera*, Gunnar Asplund et al. (LetteraVentidue, 2024), XXIX-XXXI. Alongside the recent Italian translation, the book-manifesto has been translated into both English, ed. Lucy Creagh et al. (The Museum of Modern Art, 2008) and German, ed. Atli Magnus Seelow (FAU University Press, 2018).
[53] See Sven Markelius and Uno Åhrén, "Tekniska Högskolans Studentkår", *Byggmästaren*, no. 13 (1930): 229-33.

8.9
Stockholm, the procession of students who carried a flagpole from the Stockholm Exhibition to the THS courtyard. *Svenska Dagbladet*, 30 October 1930. Kungliga Biblioteket, Svenska Tidningar.

between the new Student Union building and the recently concluded Stockholm Exhibition, which directly involved Markelius and Åhrén.

> Reflecting the complex idea of mass psychology, [....] 40 students marched out to the Stockholm Exhibition's area, in a highly symbolic act, personally dismantled the 25-metre flagpole standing outside the Paradise restaurant, then carried it in a ceremonial procession [...] to its new home, namely in the THS courtyard[54].

8.9

The topping-out ceremony followed in early spring, and the *Kårhuset* building's inauguration took place on 11 October 1930. Funding and land acquisition were major hurdles, overcome through a wide-reaching self-financing effort, including membership fees, lotteries, events, and the persistence of an association led by professors who secured support from the Royal Institute of Technology. Donations made the project possible, along with negotiation support, and numerous wills that transcended the architectural work itself.

With 750 students enrolled at the time, the project aimed to accommodate around 1,000. The building – "distilling a rigorous interplay of volumes"[55] – offered a variety of facilities: library, reading room, club, meeting rooms, gym, café, kitchen, and dining hall. Soon nicknamed *Nymble* – a blend of *ny* (new) and *Gamble*, the name of the former Student Union building on Drottninggatan,

[54] "Snar premiar for Teknis kårhus", *Svenska Dagbladet*, 30 October 1930.
[55] Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, 244.

which itself echoed *gammal* (old) – the name highlighted the contrast between the brand-new building and its predecessor, reflecting a connection to past eras, a theme central to the architectural discourse of the 1930s[56].

1938 proposals for extension

With the building finally completed, the Student Union entered a phase of intensive work and reorganization. The long-awaited and carefully designed spaces needed to be put into full operation, structured, and managed to support the activities of students across various faculties.

In 1932, KTH saw a record number of 1,500 students, more than twice the capacity available. A key factor behind this surge was the high unemployment rate – a job situation even worse than after the World War I – which led many to pursue advanced skills while waiting for economic conditions to improve[57]. The lingering effects of the global depression following the Wall Street crash, compounded by Sweden's own crisis after the collapse of the Krueger concrete industry[58] – a symbol of international ambition – only intensified the demand for university enrolment. In addition, the progressive relocation of all the departments to Valhallavägen campus generated a greater demand for student facilities and gathering places. From 1932 onward, a future building extension of the Student Union became a topical need[59]. Clause number 3 of the 1928 competition program, outlining future expansion[60], was now being seriously considered.

In October 1936, negotiations with the Royal Djurgården Administration secured approximately "20 metres of available land in a north-western direction". With this crucial prerequisite for expansion met, they decided to "immediately commission an architect to submit a proposal for the Student Union building"[61].

The northern portion of the site, left in its natural state (granite rocks and vegetation) upon completion of the building, provided an ideal setting for an extension. The north façade featuring some ribbon windows never appeared among the representative images of the building in any magazine or publication. The existing structure, comprising three floors on half the block with largely windowless northern walls, particularly below the third floor, allowed for a practical and coherent planned expansion. 8.10

Across the years of activity, board members had conducted a thorough assessment of needs, detailed in the meeting minutes and summarized as follows: banquet halls of varying capacities, interconnected as needed and on the same level; a caretaker's residence of at least 50 square metres, with the currently unsuitable space re-allocated as administrative offices; a meeting room for 20 people; an expanded library divided into separate rooms for technical literature and fiction, along with 10 individual study rooms; a music room and a recreational space for board games, both directly connected to the restaurant and a 15-seat presentation room; and an expansion of the student canteen to from 300 to 660 square metres[62].

Once again, no information about the architectural expression of the new section was disclosed by the commissioners. Unlike the first building, the project was appointed directly, perhaps testifying to the trust the architects had earned, both through the competition and the successful execution

[56] For further insight, see: Gunnar Asplund et al., *acceptera* (Tiden, 1931), 149-84.

[57] Suzanne Påhlman, *Osqulda och Osquar: 1902-2002* (Tekniska Högskolans studentkår, 2003), 56.

[58] To further explore: Anders Gullberg and Eva Rudberg, "1932-1939. Kris och snabb återhämtning", in *Byggare i Stockholm: Byggmästarerollen under 1900-talet* (Stockholmia, 2001), 38-39.

[59] Åke von Sydow, "Kåren och kårhusfrågan under 50 år", in *Kårbladet. Organ för Tekniska Högskolans Studentkår*, 7, no. 6 (1950): 3.

[60] See footnote 34.

[61] AD, AM 1972-10 57, *Program för tillbyggnad av Tekniska Högskolans Studentkårs Kårhus*, 13 October 1936.

[62] AD, AM 1972-10 57, *Program...*, October 13, 1936.

8.10
Stockholm, north façade of the THS building during the construction works. ArkDes, AM 1972-10 Markelius M39.

of the initial project. Working on a design they knew inside out was undoubtedly an advantage, allowing for more efficient adherence to the tight deadlines set by the client, as well as greater confidence in decision-making.

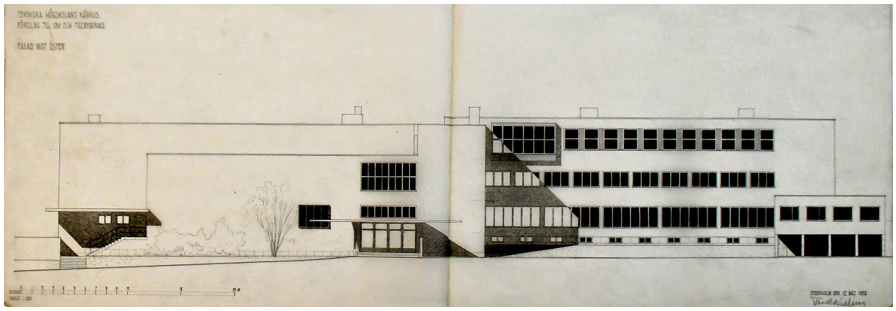
However, in 1936, the commission was ultimately entrusted solely to Markelius. Åhrén's career shift from theory to practice may have contributed to his exclusion: he had been appointed City Planning Engineer and Director (1932-1943) in Göteborg. Despite this, Åhrén maintained strong ties with Stockholm, having been appointed the head of Housing Social Inquiry (*Bostadssociala utredningen*, 1933-1947) and serving as Sweden's delegate at various international conferences, while teaching at both KTH and the Royal Institute of Art's School of Architecture (*Konsthögskolans Arkitekturskola*). From that point onward, the two would no longer work together on any further projects – neither architectural nor urban planning – despite both continuing to be leading voices in their respective fields. They remained, nonetheless, two figures with a strong social engagement; for example, in 1935 Markelius completed one of his iconic projects in Stockholm, the *Kollektivhuset* (1932-1935), thanks to the initiative of the professional Women's Club (*Yrkeskvinnors Klubb*), whose members included the sociologist and politician Alva Myrdal (1902-1986) and Viola Wahlstedt (1901-1992), partner of Markelius. On the other hand, in 1937 Åhrén collaborated with the economist and politician Gunnar Myrdal (1898-1987) in investigating housing conditions in Göteborg.

The selection of Markelius as THS designer may have been a strategic choice for the Student Union, which frequently had to navigate complex authorization processes and secure land for construction. His recent appointment as Building Commissioner and Head of the Investigation Division at the Royal Board of Public Buildings (*Kungliga Byggnadsstyrelsen*, 1938-1942) could position him as a valuable ally in overcoming these bureaucratic hurdles.

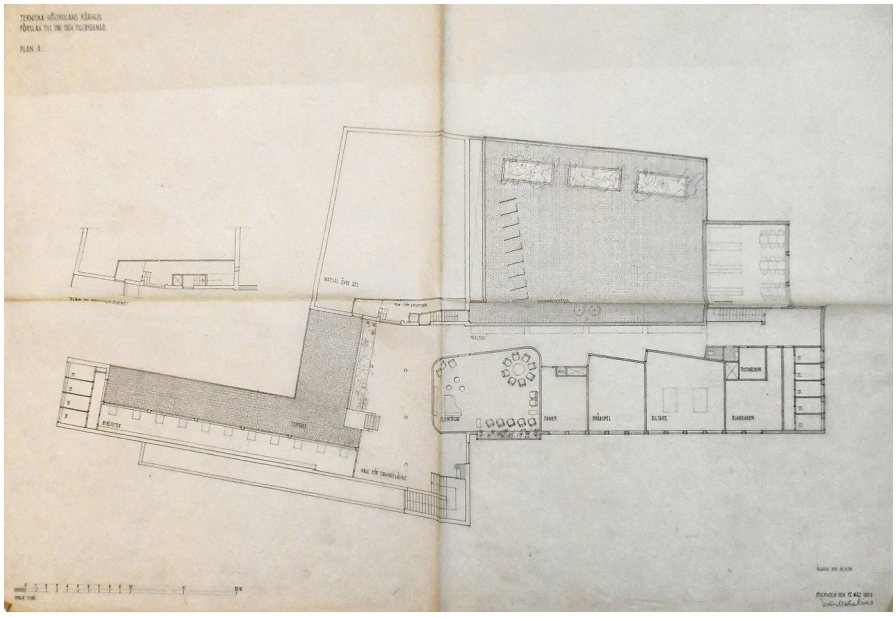
At the February 1938 meeting, Markelius presented preliminary project sketches, primarily draft plan solutions, a study maquette illustrating a variation in height among volumes, and a rough cost estimation. The minutes noted:

> The interior solution seemed very good to the Committee; one can completely free oneself from the idea that it is an extension of the building upon entering. One of the most delightful aspects is that the kitchen and utility spaces have been entirely placed at the same level as the dining halls. The exterior design of the building, as shown in the model, is far from attractive, but we hope that the completed building will give a different impression than the model[63].

[63] THS, 1938 Protokoll, *Protokoll, fört vid extra sammanträde med Tekniska Högskolans Studentkårs styrelse*, 23 February 1938.



8.11
Sven Markelius, proposal for the East elevation, 1938. ArkDes, ARMK 2006-03 009-010 | 1942-1952.



8.12
Sven Markelius, proposal for the second-floor plan, 1938. ArkDes, ARMK 2006-03 009-010 | 1942-1952.

Unlike the two detailed models submitted to the competition and refined phase (1928-1930), Markelius' proposal at this stage took on the character of a study model, aimed at illustrating the compositional layout between the original volume and its extension. The Committee engaged in a discussion with the architect, which led to some new ideas as to the internal layout. Two months later, the architect presented three design variations (A, B, C) featuring some differences in the internal re-modelling layout[64]. A common feature was the alignment of the project perimeter with the study model. The reconfiguration of the north wing was central to all versions, with differences primarily concerning the retention of one or two existing vertical circulation systems.

The primary distinction between the three design variations lay in the access to the new building: (A) from the northernmost corner, mirroring the layout and size of the 1930s staircase, a flat-roofed canopy might cover it; (B) from the east façade along Drottning Kristinas väg, beneath the large window illuminating the straight internal staircase – an iconic element of the 1930 design; and (C) via the existing building. Only option (B) was further developed in elevation and section. Its façade maintained continuity with the existing structure, yet incorporated elements reflecting a shift towards a more undogmatic interpretation of the functional approach. Notable features included the east-facing entrance flat-roofed canopy with its distinct curvature, a subtly protruding bow window on the third floor, and a strip of windows visually distinguished by a recessed or contrasting-material treatment between solid and glazed sections. A more humanised functionalist vocabulary extended to the interiors, particularly on the third floor, where

8.11

[64] AD, ARMK 2006-03 009-010 | 1942-1952.

the music room, along with the billiards and games rooms, was designed as fluidly contoured spaces opening onto a free-plan hallway defined by pillars and a fireplace retained from the earlier building.

8.12

Following the presentation, Markelius worked on finalizing version (B), incorporating minor layout refinements, furniture arrangements, technical installations, and exterior landscaping – especially the connection between the second-floor terrace of the 1930s building's courtyard side and the surrounding space of the new western extension. However, financial challenges remained unresolved. The outbreak of World War II temporarily stalled expansion efforts, but the treasurer and board members remained optimistic, confident in their ability to manage internal finances and capitalize on funds from membership fees, as well as the satirical student publication *Blandaren*[65], and the daily *Kårbladet*[66]. Meanwhile, some students were called up for military service, leaving professors to lecture in sparsely filled halls. The country's non-combatant status would eventually allow for a quicker recovery. However, the Student Union's finances had been severely affected by wartime economic instability and a significant loss of income due to the decline in membership and usage of services[67].

1950–1952: an extended "house" became reality

Once the war ended, the THS extension returned to the Student Union agenda as a more pressing issue, driven by various other factors. In the Union's 50th-anniversary commemorative booklet, Ragnar Woxén (1905-1994), professor and chairman of the Building Committee, states that:

> In 1945, student enrolment reached 2,500, and that same year, a report on higher technical education led the Parliament to approve a major expansion, increasing annual admissions by 50%. A survey revealed that half of the students lived further than 2 km from the university, and two-thirds came from rural areas, highlighting the need for a shared meeting space[68].

On 27 May 1948, the Building Committee met for the first time with its newly appointed members, as decided by the Student Union Board, along with the two architects directly commissioned for the project: Sven Markelius and Bengt Lindroos. In this context, however, the extension project did not begin from scratch; as stated by the architects, "the 1938 study proposal became the starting point for the final building program of the 1950s"[69].

In the 1930 project, Markelius and Åhrén, both belonging to the same generation, shared a drive for modernity as noted earlier in the paper. By contrast, the 1950s extension project might set the stage for a potential generational clash among the new duo. Lindroos had been working at Markelius' studio since 1941. Thinking at the *Kårhuset*, the same Lindroos stated that he was formally promoted to "partner" for the building extension in 1950, under an unwritten agreement that granted him a share of the profits – but not the losses[70]. The oldest set aside any sense of competitiveness and instead embraced a synergistic and symmetrical exchange reflecting a clear

[65] It is the world's oldest comic magazine, founded in 1863 by KTH students and still published today. Its aesthetics has been described as dadaist, absurdist, satirical and surrealist. Among the many editors, one can mention Erik Gunnar Asplund and Bengt Lindroos.

[66] Established in 1943, the newspaper aimed to inform students about meetings and activities. In 1959 it was renamed *Osqledaren*.

[67] Suzanne Påhlman, *Osqulda och Osquar*, 70-71.

[68] Ragnar Woxén, "Karhusbygget vid KTH 1948-1952", in *En skrift utgiven av Tekniska högskolans studentkår vid kårens femtioårsjubileum och invigningen av det nya kårhuset* (THS, 1952), 18.

[69] Bengt Lindroos and Sven Markelius, "Om- och tillbyggnad av Tekniska Högskolans Studentkårs kårhus", *Byggmästaren*, no. 7 (1953): 141.

[70] Bengt Lindroos, *Att vara arkitekt kan vara att* (Arkitektur förlag, 2008), 46.

8.13
Stockholm, aerial view of the juxtaposition of the two blocks. In the background, the Engelbrekt Church, June 1953. Sune Sundahl. ArkDes, ARKM.1988-111-13383.

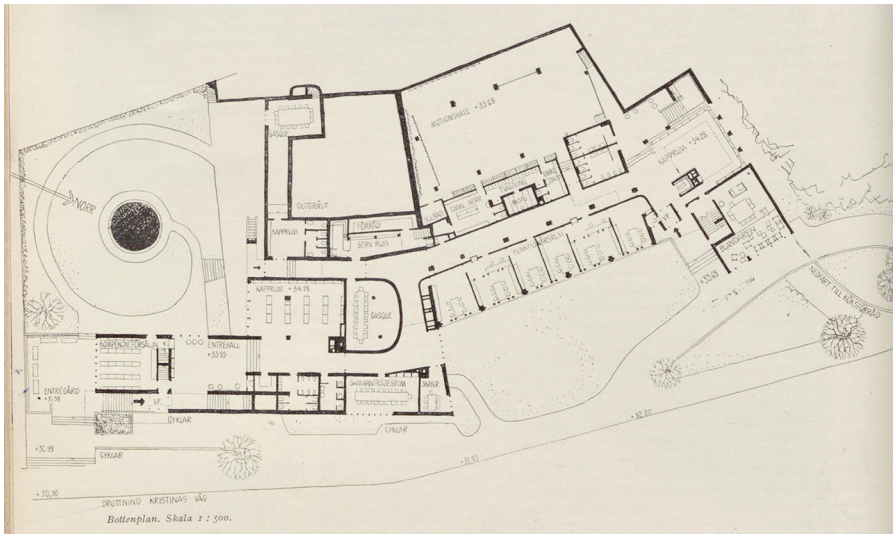
collaborative mentality. From the 1940s onwards, "Markelius remained faithful to his principles, while still being receptive to the subsequent evolutions of the modern movement"[71]. 8.13

By the mid-1950s, Markelius had established himself as a prominent figure in both Swedish and international architecture, with significant achievements including the Swedish Pavilion at the 1939 New York World's Fair, his involvement as sole Swedish delegate on the Board of Design Consultants for the UN building in New York and its ECO-SOC chamber with Lindroos and the other intern Hans Borgström, as well as his tenure as Director of Stockholm's City Planning Office (1944-1954)[72]. By contrast, Lindroos had only recently completed his studies at KTH (1942-1945). Still, they had already laid a solid foundation for his career, having worked as a draftsman since 1938 for both construction firms and the City Architect's Office in Örebro, east of Stockholm, where he had spent part of his childhood[73].

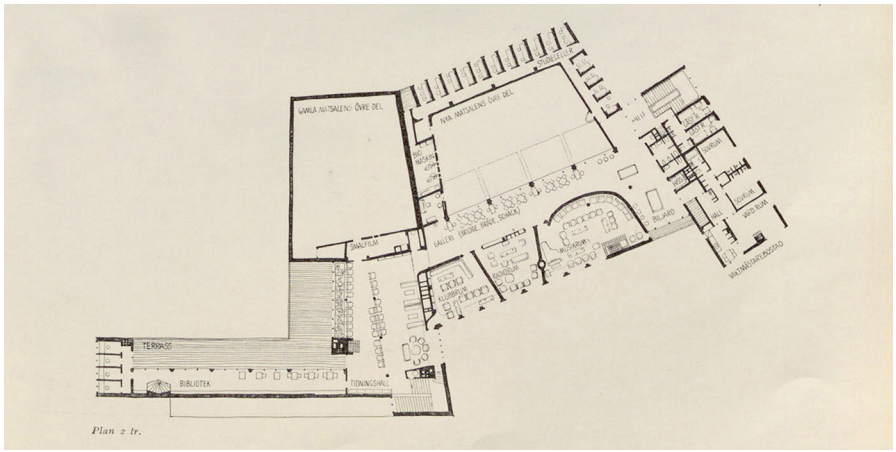
Moving to the international reception of the building extension, while Italian and Danish magazines[74] acknowledged the contributions of other collaborators, Swiss and English publications[75] omitted any such references. Nonetheless, the tone of narrative found in some of these magazines conveys what Dana Cuff defines as "the common belief that the quality of a work of art diminishes in proportion to the number of people involved"[76]. Borrowing from Howard S. Becker's framework, any work of art – including the THS house itself – depends on a network of collaborators operating under certain conventions, representing the continuing adjustments of the cooperating parties to the changing conditions in which they practise[77]. The Swedish magazine *Byggmästaren* provides a complete portrait of collaborators, suppliers, consultants, and building contractors[78]. For example, Wolfang Huebner (1926-2018) and Lars Stalin (1926-1993) were involved as interns at the Markelius' firm, assisting in the preparation of working and detail drawings, Eyjólfur Karl Ágústsson (1922-2002) and Stig Lönngren (1924-2022) took part as furniture architects, while Markelius realized the textile pieces, along with the textile designers Viola Gråsten (1910-1994) and Astrid Sampe (1909-2002).

Designers and clients collaborated with strong synergy towards a common goal. The Committee and Student Board focused on securing additional funding, as private and industrial contributions were insufficient. Much of 1949 was devoted to lobbying state officials, industrial bodies, and foundations. Without favourable economic conditions and permit approval, the extension's future would be far less assured[79].

[71] Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, 98.
[72] To explore it in detail, see: Eva Rudberg, *Sven Markelius. The Architec*t, 127-31.
[73] To explore this topic further, see: Bengt Lindroos, *Att vara arkitekt kan vara att*, 13-25.
[74] "Sven Markelius e la sua recente attività. La casa dello studente a Stoccolma", *Casabella-Continuità*, maggio-giugno, no. 201 (1954): 14-17; "Klubhus for de studerende ved den Kongelige Tekniske Højskole, Stockholm", *Arkitekten* no. 7-8 (1955): 7-8; 107-15.
[75] Ernst Zietzschmann, "Erweiterung des Studentenhauses der Technischen Hochschule Stockholm", *Bauen und Wohnen* 9, no. 1 (1955): 35-39; "Student Club, Stockholm, Sweden", Architectural Design 56, no. 8 (1956): 262-63.
[76] Dana Cuff, *Architecture: the story of practice* (MIT Press, 1991), 73.
[77] Howard S. Becker, *Art worlds* (University of California Press, 1982), 59.
[78] Bengt Lindroos and Sven Markelius, "Om- och tillbyggnad av Tekniska Högskolans Studentkårs kårhus", *Byggmästaren*, no. 7 (1953): 140-51.
[79] Ragnar Woxén, "Karhusbygget vid KTH 1948-1952", 20.



8.14
Sven Markelius and Bengt Lindroos, ground floor plan, 1952. *Byggmästaren* no. 7 (1953), 142.



8.15
Sven Markelius and Bengt Lindroos, second floor plan, 1952. *Byggmästaren* no. 7 (1953), 143.

Meanwhile, Markelius and Lindroos resumed working on the 1938 extension project's floor plans, which, according to the younger architect, posed a "delicate task" given the challenge of integrating it with Sweden's first functionalist public building[80].

The floor plan studies conducted in March 1950[81] show that the building's overall cast remained unchanged from the 1938 proposal, ensuring that the west façade of the new structure aligned seamlessly with the north wing of the old building. The concept of the various levels emerged from a synthesis of aspects comprising the 1938 solutions, precisely (A) and the two developed variations of (B). The new entrance ended up along the building's northernmost side. In May 1950, however, the continuity of inclination between the old north wing and the new block was disrupted, introducing a counterclockwise torsion between the two volumes of the new building. As a result, the new proposal deviated from the 1938 building perimeter, marking a significant design shift. This decision required a modification of the previously approved area boundaries (24 May 1939), which had been leased under regulated rent conditions[82].

In *Byggmästaren*, the two architects present a clear, side-by-side comparison between the 1930s layout and the new design, highlighting the need for significant re-modelling of the old building's
8.14, 8.15 sections adjacent to the extension. This involved great demolitions, room relocations between the old and new structures, and vice versa. The two dining halls mark the junction between the two

[80] Bengt Lindroos, *Att vara arkitekt kan vara att*, 46.
[81] AD, ARMK 2006-03 009-010 | 1942-1952.
[82] THS, *Till Styrelsen för Tekniska Högskolans Studentkårs*, 23 November 1950.

8.16
Stockholm, the dining hall of the 1952 extension, January 1953. Sune Sundahl. ArkDes, ARKM.1988-111-12181.

parts, separated by sliding panels[83]. The core of the new building is undoubtedly a new dining hall or event space, bathed in natural light from a skylight, spanning two floors, and seamlessly connecting to a long row of large windows serving the upper games gallery. This comprises a music room of perforated brick blocks and textiles for sound absorption, a radio and gramophone room, and a club room. 8.16 8.17

After a great effort in finalizing the architectural plans and examining the possibilities of obtaining the building permits as soon as possible, in June 1950, the Student Union approved the drawings and the building estimate at 1.6 million SEK.

Project development continued over the following months with progressive refinements made to both the plan and the elevation. The new building integrates well with the existing one while "still maintaining both structures' individual identities"[84]. Looking at the elevation layout and the building material contrasts, the "new building clearly reflects the two and a half decades of Swedish building development that have passed since 1930"[85], which means a real maturing of functionalism in line with more nuanced expression. The discreet presence of wood, brick and usage of boldly patterned textiles "accentuates a powerful, elusive atmosphere"[86]. In the meantime, two building permits were submitted. In August 1950, the first approval for blasting works was granted, followed by one for the superstructure on 2 December. This made the new Student Union building likely to be completed by 1952, coinciding with the 50th anniversary of the Student Union[87].

Accordingly, in January 1951, the architects delivered the architectural implementation drawings, while the structural plans, prepared by engineer and KTH professor Henrik Nylander (1914-1993), followed in July[88]. The time gap between the completion of the blasting works in early spring 1951 and the commencement of construction work in July 1951 resulted in certain economic losses and additional costs. In July 1951, the submission of a further building permit concerned the final layout of the garden planning works. The building's structure utilizes reinforced concrete with external *siporex* insulation. The façades are partly of a skeleton construction with pale terrasite rendering in the jointed block adjacent to the 1930 building, and at specific points infilled with brick or timber cladding. The colour scheme is restrained, grey, white, and black. From the façade's rationale and materials points of view, "the connection between the northern gable of the original building and the long façade of the new structure is subtle and reserved, which, besides high ambitions, also conveys a sense of humility"[89].

[83] "Sven Markelius e la sua recente attività. La casa dello studente a Stoccolma", *Casabella Continuità* 201 (1954): 14.
[84] Gotthard Johansson, "Tekniska högskolans nya kårhus", *Svenska Dagbladet*, 28 November 1952.
[85] Ernst Zietzschmann, "Erweiterung des Studentenhauses der Technischen Hochschule Stockholm", *Bauen und Wohnen* 9, no. 1 (1935): 37.
[86] Eva von Zweigbergk, "Teknis får spellgalleri. Klosterlika studieceller i Markelius nya kårhus", *Dagens Nyheter*, 23 November 1952.
[87] THS, Protokoll 1951, *Styrelseberättelse för år 1950*, 1 January 1951.
[88] Stockholm, Stadsbyggnadskontoret, 11D1_51.
[89] Gotthard Johansson, "Tekniska högskolans nya kårhus", *Svenska Dagbladet*, 28 November 1952.

8.17
Stockholm, the music room on the second floor. ArkDes, ARKM.1962-101-2143.

On 6 December 1951, there was the topping-out ceremony – turning out to be a delightful gathering for the construction workers and other guests. The rest of the finishing and furniture work was completed over the following year, and the inauguration took place on 28 November, 1952[90]. The King, the Bishop, government ministers, and representatives from other student unions were among the distinguished guests in attendance.

1966 proposal of extension and 1976–1977 realisation faded into obscurity

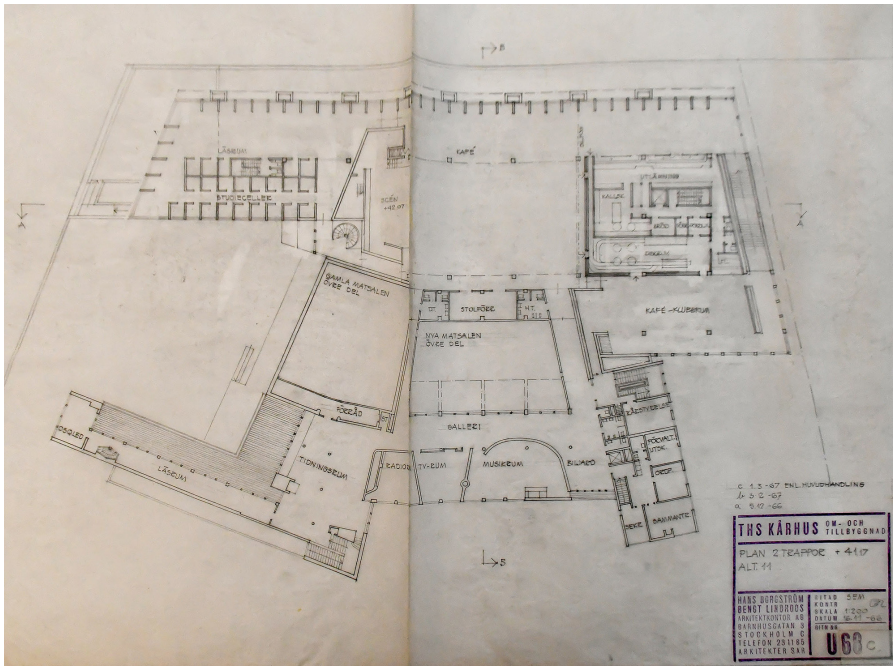
Two years on from inauguration, the paths of the two architects began to diverge. Markelius retired in 1954 from his position as City Planning Director, allowing him to finally devote himself entirely to his private practice. By Lindroos' side, there was now Hans Borgström, a former intern and classmate at KTH (1943-1948), as well as a fellow member of the editorial committee of the magazine *Blandaren*. Towards the end of his studies, Borgström began working at the office of Sven Backström (1903-1992) and Leif Reinius (1907-1995), and in 1950, he joined Markelius' studio. Markelius' departure from his public role implied that the office no longer needed Lindroos or Borgström. Consequently, they decided to establish their own firm (1954-1968)[91].

In the meantime, the number of university students reached 4,500 – but it was only from 1960 that Rector Ragnar Woxén and other KTH officials resumed discussions around the need for a further expansion of the building, with projections reaching 6,500 members. Already back in 1950, the "westward strip of land currently separating the Student Union plot from the Roslagsbanan railway" had been the subject of a formal request submitted by the Board and Building Committee to the Royal Djurgården Administration. The goal was to secure the area for either potential future THS extensions or for the construction of student housing[92].

However, the land issue remained unresolved for over a decade. Negotiations with the Swedish State Railways (*Statens Järnvägar*) took eight months in 1962, followed by the need for authorisation from the Royal Djurgården Administration, to which Lindroos submitted a draft proposal in 1963[93]. Although the response was favourable, formal approval was delayed for several years. At the same time, Lindroos and Borgström were designing the Kaknästornet telecommunications tower (1962-1967) in Djurgården – a key landmark of 1960s Stockholm technological, modernisation expressing a certain brutalist influence. The square tower features diagonally projecting concrete antenna platforms atop a low base structure, half-embedded into the hillside[94].

[90] THS, Protokoll 1952, *Styrelseberättelse för år 1951*, 1 February 1952.
[91] Bengt Lindroos, *Att vara arkitekt kan vara att* (Arkitektur förlag, 2008), 64.
[92] THS. Protokoll 1950, *Styrelseberättelse för år 1950*, 1 February 1950.
[93] Suzanne Påhlman, *Osqulda och Osqua*r, 102.
[94] Anders Wilhelmson, *Bengt Lindroos och sa vidare* (Privattryck Anders Nyborg, 1989), 18.

8.18
Bengt Lindroos and Hans Borgström, proposal for the second-floor plan, 1966. ArkDes, ARMK 2006-03 022 | 1962-1968.



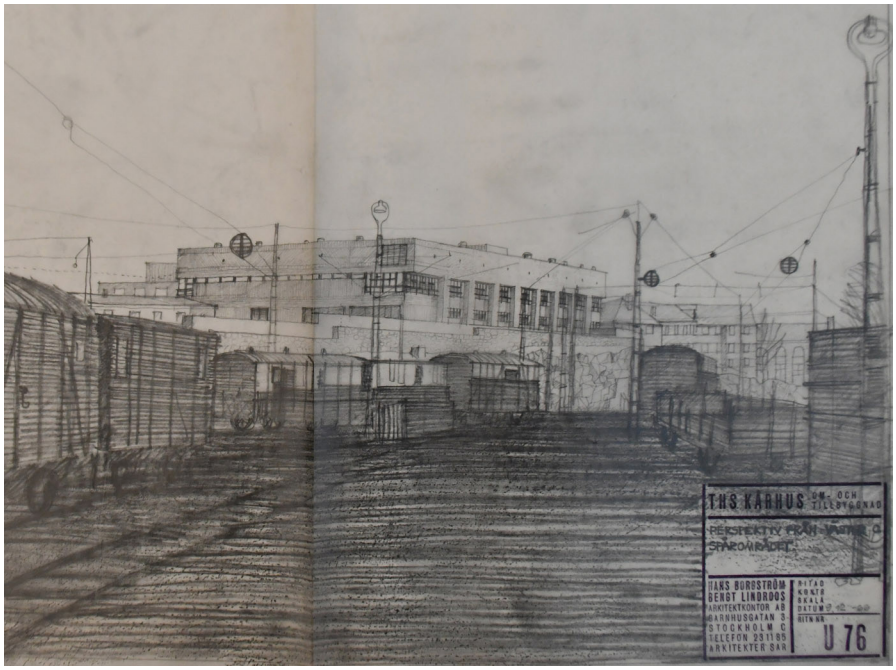
A new THS Building Committee was formed in 1963, and in 1964 the Royal Djurgården Administration received a renewed request for the same strip of land. However, it was not until 1966 that they signed the land lease agreement[95]. In May 1966, one of several meetings on the new extension marked an official handover among the project architects. In the presence of the Student Union representatives and the Building Committee, Markelius, Lindroos, and Borgström attended, during which the former "confirmed that architect Borgström was assigned to oversee architectural planning"[96]. The THS representative had invested significant time and effort in developing the program, which was then submitted for review by the Building Committee. The expansion priorities focused on restaurant facilities, self-study areas, and administrative offices.

In 1966, Lindroos and Borgström proposed several designs for a new building of ribbon development along the granite ridge near the railway. During this period, plans were also being discussed for expanding the KTH campus[97]. As a result, the nearby National Road Research Institute (*Statens Väginstitut*) and its warehouse became part of broader site revisions, with demolition proposed to free up space. Though tasked with exploring long-term solutions for multiple extensions, the architects ultimately put forward only one design: an extension directly aligned with the two existing buildings[98]. **8.18**

The new building juxtaposed the original buildings' western façades and part of the northern façade of the 1952 dining hall, both of which lose visual autonomy due to the new structure matching their height[99]. The connection zone between the three buildings became a central design focus. Rather than overlapping volumes, most proposals favoured a buffer zone to facilitate circulation. Numerous perspective drawings explore the relationship between the existing buildings and the new, imposing stereometric volume at the rear, as seen from Drottning Kristinas väg. Others show the view from the railway tracks. A clear contrast emerges between the two façades: the railway-facing side features a bold screen of giant pilasters with the expressiveness and brutality of untreated concrete supporting a top floor. In contrast, the elevation facing Drottning Kristinas väg echoes the architectural language of the adjacent 1930 and 1952 façades[100]. **8.19**

The winds of student protest in the late 1960s reached the North, though with less intensity than at their source. Interest in Student Union activities gradually declined, prompting the adoption of a representative system in which student parties – modelled on national political ones – would govern THS. Notably, in 1969, a woman was elected president for the first time[101].

[95] AD, *Exposé över Tekniska Högskolans Studentkårs kårhustillbyggnader*, ARMK 2006-03 022.
[96] AD, ARMK 2006-03 022, *Protokoll 19 fört vid sammanträde med Programkommittén för kårhustillbyggnaden vid THS*, 23 May 1966.
[97] Suzanne Påhlman, *Osquldа och Osquar*, 104.
[98] THS, H1:11b.
[99] THS, H1:7c.
[100] AD, ARMK 2006-03 022 | 1962-1968 Lindroos.
[101] Suzanne Påhlman, *Osquldа och Osquar*, 109-10.



8.19
Bengt Lindroos and Hans Borgström, perspective of the West façade from the bedrock along the railways, 1966. ArkDes, ARMK 2006-03 022 | 1962-1968.

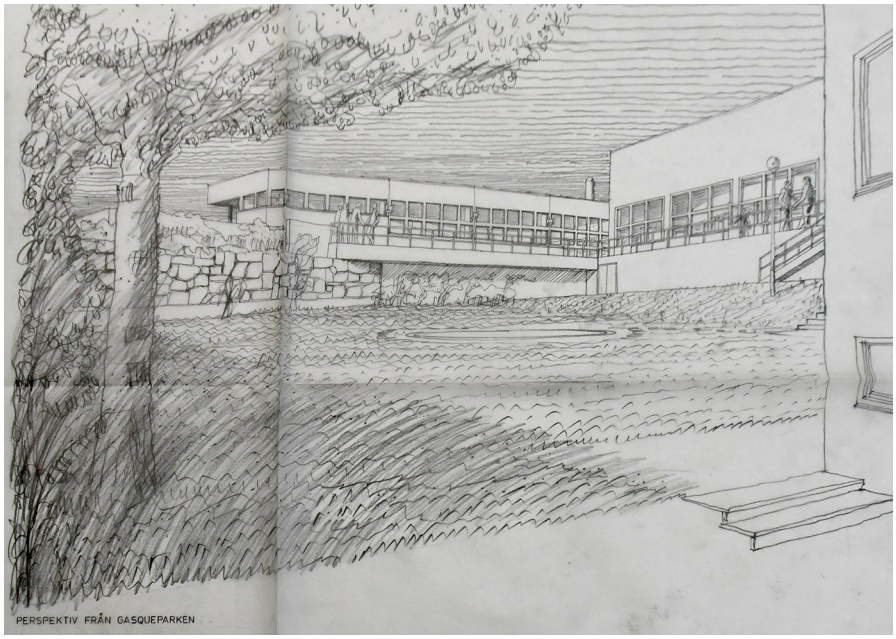
The extension project, however, stalled once again and remained on hold until 1971, when "a working group re-evaluated the program and concluded that only expansions for dining and study areas were necessary, while other spaces were of lower priority […] The revised proposal, signed solely by Lindroos, was submitted to the Ministry of Education on 17 May 1972, replacing the original 1966 proposal"[102]. The commission was once again awarded through direct appointment. The partnership with Borgström had already ended in 1968, and in 1972, one of the key figures behind the THS building trajectory, Markelius, passed away.

From that year onward, Lindroos continued to work on the project. The most notable changes included: a reduction in height – the new building was now a single story, no longer blocking the strip of windows in the 1952 gallery – and a more organic border where it met the older structures. "As a single-story structure, the new building was clearly separated from the older part by a glass lantern"[103] placed in the in-between space. This design approach emphasized the autonomy of both the new and existing parts. The layouts from over two decades earlier proved inadequate for evolving needs: the kitchen, dining hall, staff rooms, and storage areas now lie on the same level. Striking the unusual balance of power characteristic of any architectural process, the Student Union requested an intervention – an oval structure in the old dining hall, replacing the original balconies, which, according to Lindroos, "destroyed the original room"[104].

8.20, 8.21 In 1975, Lindroos produced several perspective drawings – mirroring the 1966 viewpoints – and final elevations. In early versions, the sculptural screen of pilasters either lost its solidity or appeared detached from the ground. The final design emphasized material contrast: a rust-coloured strip of wooden panels running between the roofline and windows, set against light clay brick façades and a concrete base finished with wooden formwork. The result turned out to be much more in line with the lasting influence of a more genuine approach (*spontanitet*)[105], implying an empirical interpretation of the functionalist architecture – the tradition in which Lindroos had been trained – with a touch of structuralist thinking for the cafeteria as a glass lantern. On 1 September 1976, the building permit was granted. The estimated construction time extended to ten months, and the cost reached 11 million SEK. The building was inaugurated later that autumn, without marking any *Kårhuset* anniversary.

[102] AD, *Exposé över Tekniska Högskolans Studentkårs kårhus-tillbyggnader*, ARMK 2006-03 022.
[103] Rolf Eppens and Christer Pettersson, "KTH, Stockholm. Ombyggnad av kårhus Arkitektens beskrivning", *Arkitektur*, no. 1 (2000): 40.
[104] Bengt Lindroos, "Projekt 1949-1988. Om- och tillbyggnad Kårhuset, KTH, Stockholm 1977", *Arkitektur*, no. 6 (1988): 39.
[105] Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, 7.

8.20
Bengt Lindroos, perspective of the new building from the southern garden area of the 1930 house. ArkDes ARMK 2006-03 021 | 1975.



Conclusions

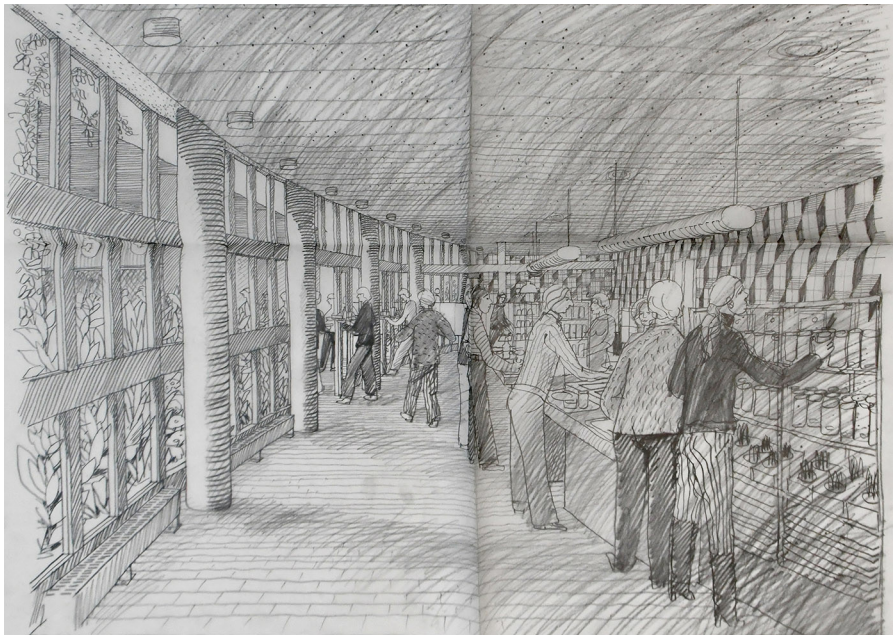
In the following decades, the THS building remained a work in progress, but the rationale of involving those who contributed to the previous projects as depositaries of solid building knowledge was unfortunately lost. As a result, during the 1980s and 1990s, alterations and modifications obscured its original qualities[106]. Even Lindroos voiced his concern in *Arkitektur*, lamenting that the changes and demolitions had occurred without his prior consent[107].

In 1994, to counter this decline, the THS Board appointed a "Student Union Architect" to conduct a detailed inventory of the building's history, complexity, and key qualities and draw up future guidelines. The task was entrusted to Rolf Eppens (1965-) and Christer Pettersson (1946-), who actively engaged Lindroos as a mentor[108]. This initial research phase led to a comprehensive renovation and reversal of previous alterations (1994-1998), supervised by the three architects in their roles as designers and project leaders. In 2012, the National Heritage Board designated the *Kårhuset* building as having exceptional cultural-historical value – a status hoped to discourage future interventions driven by a lack of understanding of its architectural complexity, its rich cultural stratifications, and the formal ramifications of modernity.

The goal of this paper is to "shift the attention from the architect as a single figure, and the building as an object, to architecture as collaboration"[109], which Beatriz Colomina noted concerning recent scholarship. Accordingly, the perspective moved to engage with the complex and often fragmented realities of the design process, taking into account a broader constellation of contributors, many of whom remain largely unknown outside the Swedish context. The plural nature of the client also required particular attention: the members of the Student Union and Building Committee emerged not merely as a recipient but as "an active intelligence and collaborator with the architect, as well as subject of the architecture itself"[110].

The interventions (1930, 1952, and 1977) engaged multiple generations of prominent Swedish architects, each contributing distinct aesthetic, technical, and social visions to the work designed. Markelius and Åhrén, in particular, sought to align architecture with the ideals of a new society, using the building as a vehicle for their theoretical and political commitments. The intermediate phase, developed by Markelius and Lindroos, can be understood as a moment of convergence – Markelius ensured continuity with the ideological ambitions of post-war discourse, while Lindroos focused more on realizing and refining an architectural expression attuned to its time. Lindroos'

[106] Jan Lisinski, "KTH, Stockholm. Ombyggnad av kårhus. I förhållande till det befintliga", *Arkitektur*, no. 1 (2000): 45.
[107] Bengt Lindroos, "Projekt 1949-1988", 39.
[108] Rolf Eppens and Christer Pettersson, "KTH, Stockholm. Ombyggnad av kårhus Arkitektens beskrivning", *Arkitektur*, no. 1 (2000): 40.
[109] Beatriz Colomina, "Collaborations: The Private Life of Modern Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, no. 3 (1999): 462.
[110] Colomina, "Collaborations", 465.



8.21
Bengt Lindroos, proposal for the second-floor plan, 1966. ArkDes, ARMK 2006-03 021 | 1975.

later approach (including his collaboration with Borgström) on the final extension appears less ideologically charged, engaging more with aesthetic discourse than with a political one[111]. This generational shift reflects a broader transformation in Swedish architectural culture, shaped mainly by planning and housing policies and marked by a growing disruption between early modernism and the approaches of the 1960s and 1970s in theory, practice, aesthetics, and political engagement, along with a redefinition of the architect's role in society[112]. Consequently, the international recognition of both the 1930 and 1952 buildings stems not only from their architectural qualities, but mainly from their integration with broader theoretical debates, which amplified the cultural resonance of their message.

To conclude, the writer Gotthard Johansson (1891-1968), one of the prominent voices in introducing functionalist principles to a wider Swedish audience, states that "the 1930s old building was one of the most debated examples of a radical break from tradition. The additions, completed in 1952, blend almost imperceptibly with the older parts, revealing the deep connection between the fundamental concepts of both eras while also reflecting the evolution that took place in the interim – towards a more expressive and nuanced architectural language"[113]. These words can extend even further in time, likewise, encompassing the third expansion phase of 1977, as an architectural expression of that decade.

This century-long journey, spanning not only Sweden's architectural history but also the transformation of the architect's authority *vis-à-vis* society and the workforce, clearly illustrates what architect and critic Erik Thelaus (1919-2005) once observed with regard to *Tekniska Högskolans Studentkår*: "building, like politics, is an art of compromise, but for those who have only seen the final result, the new house has no visible signs of compromise"[114] – a reflection that sheds light on the collaborative processes underlying the successive extensions examined thus far.

[111] "Lo Studio di Bengt Lindroos/The Bengt Lindroos studio", *Abitare* luglio-agosto, no. 287 (1990), 105.

[112] For deepening such controversial debate, see: Christina Pech, "The Great Betrayal. A Swedish Critique of Welfare State Architecture", in *Architecture and Welfare. Scandinavian Perspectives*, ed. Thordis Arrhenius, Ellen Braae and Guttorm Ruud, 257-70.

[113] Gotthard Johansson, "Sven Markelius. Architetto svedese e internazionale", *Casabella-Continuità*, maggio-giugno, no. 201 (1954): VI.

[114] Erik Thelaus, "Reflexioner kring ett kårnhus", *Byggmästaren*, no. 7 (1953): 139.

DOI: 10.6093/2532-2699/12549

“Nella natura stessa della pietra, del legno, del ferro”. Armando Pizzinato, Carlo Scarpa, and Valeriano Pastor and their Work for the Council Chamber of the Province of Parma

Keywords
Carlo Scarpa, Armando Pizzinato, Valeriano Pastor, Furniture, Handicraft

Abstract
This paper highlights the events that inspired Carlo Scarpa to design the spatial arrangement and furnishings of the Council Chamber of the Province of Parma between 1953 and 1956. Armando Pizzinato, who taught style and mural painting at the Paolo Toschi Art Institute in Parma, played a fundamental role in obtaining the assignment. Pizzinato was entrusted with the task of frescoing the walls of the Council Chamber itself. Unpublished documents can be analysed to determine when the work was conceived and how it was implemented, precisely outlining the chronological phases of the project and identifying the Venice and Parma artisans. The archival papers reveal the complex conservation events of the work, the protection of which Pizzinato was constantly committed. Valeriano Pastor, a former collaborator of Scarpa from 1954 to 1956, would begin the restoration process of the Council Chamber.

Biography
She completed a three-year degree programme in architectural sciences at the University of Parma and then graduated with a master’s degree in visual arts from the University of Bologna in 2016. In 2021, she completed a PhD in the history of architecture and the city at the University of Florence. She later obtained a postdoctoral fellowship at the Fondazione Ragghianti. Currently, she is a research fellow at the University of Bergamo and an adjunct professor at the University of Florence.

Eleonora Caggiati
Università di Bergamo

"Nella natura stessa della pietra, del legno, del ferro". Armando Pizzinato, Carlo Scarpa e Valeriano Pastor e i lavori per la sala del Consiglio del palazzo della Provincia di Parma

Se a Parma rimane una testimonianza dell'opera di Carlo Scarpa (1906-1978) è grazie all'amico pittore Armando Pizzinato[1] (1910-2004), con il quale collabora, negli anni Cinquanta, al progetto di sistemazione della sala del Consiglio del palazzo della Provincia. Laddove il ciclo di affreschi di Pizzinato è stato considerato un momento fondamentale della sua produzione artistica e ha goduto di una indubbia fortuna critica, differente è stata l'attenzione riservata agli arredi disegnati da Scarpa[2].

Nonostante non siano mancate significative attestazioni d'interesse, la limitata disponibilità di documentazione iconografica relativa all'intervento non tanto nella sua interezza quanto nei suoi singoli elementi ha probabilmente contribuito a ritardarne la pubblicazione sulle riviste di architettura, compromettendone a lungo lo studio e la conoscenza. La carenza iniziale di fotografie 9.1
viene segnalata dallo stesso architetto a Bruno Zevi, il quale il 24 ottobre 1956, pur non avendo potuto partecipare alla giornata d'inaugurazione della sala a causa degli impegni al VI Congresso Nazionale di Urbanistica a Torino, informa l'amministrazione provinciale di volere pubblicare l'opera sulla propria rivista[3]. Così nel contributo che nel 1957 dedica a Scarpa e a Ludovico Quaroni – vincitori l'anno precedente dei Premi Olivetti l'uno per l'architettura, l'altro per l'urbanistica – viene menzionata solo «la smagliante "boiserie" dell'Aula Magna di Ca' Foscari del '54»[4], che in sede storiografica è stata accostata sia al progetto parmense che a quello per l'aula Manlio Capitolo del Tribunale di Venezia, in riferimento alla collocazione cronologica[5].

È sullo sfondo di un'amicizia che si realizza il progetto di sistemazione della sala del Consiglio. Pizzinato e Scarpa si conoscono fin dagli anni Trenta grazie alla Galleria del Milione, per la quale il pittore ha esposto nel 1933 nell'ambito della mostra *5 giovani pittori veneti* e con la quale l'architetto è entrato in contatto per il tramite di Mario Deluigi; occasioni d'incontro seguono poi negli anni Quaranta presso la Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo, che è stata sistemata dallo stesso Scarpa nel 1942 e dove Pizzinato ha presentato la propria opera nel 1943[6].

In questo lasso di tempo l'architetto si è più volte dedicato alla progettazione di interni, ideando arredi – talvolta rimasti su carta – per abitazioni private, locali pubblici e negozi. Tra questi si ricordano i progetti realizzati tra il 1926 e il 1927 con Franco Pizzuto per il villino Martinati a Selvazzano; nel 1931 per casa Pelzel a Murano e, con Mario Deluigi, per casa Asta a Venezia; nel 1932 per il negozio di argenteria Sfriso e per l'albergo Riviera al Lido di Venezia; nel 1935 per lo yacht Asta; nel 1937

Un ringraziamento a Barbara Pastor e Patrizia Pizzinato che con disponibilità e gentilezza mi hanno permesso di consultare i rispettivi archivi.

[1] Su Armando Pizzinato: Davide Lacagnina, "Pizzinato, Armando", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIV (Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015): *ad vocem*, https://www.treccani.it/enciclopedia/armando-pizzinato_(Dizionario-Biografico)/ (consultato il 10/06/2025).

[2] Cfr. Pietro Viola, *Inaugurazione della Sala del Consiglio. Affreschi pittore Pizzinato, arredamento architetto Scarpa. Sabato 13 ottobre 1956* (Amministrazione Provinciale di Parma, 1956); *Le opere della provincia nell'ultimo decennio* (Amministrazione Provinciale di Parma, 1960); Lia Camerlengo, "Scheda 110", in *Carlo Scarpa. Opera completa*, a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (Electa, 1984), 117; "Carlo Scarpa", *A+U Architecture and Urbanism*, n. 10 (1985): 231-32; Sergio Los, *Carlo Scarpa. An architectural guide* (Arsenale Editrice, 1995): 44; Guido Beltramini e Italo Zannier, a cura di, *Carlo Scarpa. Atlante delle architetture* (Marsilio, 2006): 106-107; Jale N. Erzen, *Carlo Scarpa. The complete buildings* (Prestel, 2024): 110-13.

[3] Archivio Storico della Provincia di Parma (d'ora in poi ASPPr), lettera di B. Zevi all'amministrazione provinciale, 24 ottobre 1956. Nel 1959, su richiesta della Federazione Nazionale degli Artisti, l'amministrazione provinciale commissiona allo Studio Vaghi alcune fotografie a colori degli affreschi. Vedi ASPPr, deliberazione della giunta provinciale, 10 giugno 1959. Nel 1960 sarà lo stesso Pizzinato a far eseguire a Libero Tosi ulteriori scatti delle proprie pitture, che la Commissione per la mostra delle opere d'arte inserite nell'architettura della Triennale di Milano «ha deciso di far figurare alla prossima edizione della mostra», per cui vedi ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 30 giugno 1960. La mancanza di fotografie di dettaglio degli arredi progettati da Scarpa viene ricordata anche dal pittore alla fine degli anni Settanta. Vedi Archivio Armando Pizzinato, Venezia (d'ora in poi AAP), minuta di A. Pizzinato, s.d.; ASPPr, fotocopia della lettera di A. Pizzinato ad A. Montanini, 24 gennaio 1979.

[4] Bruno Zevi, "I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni", *L'architettura. Cronache e storia*, n. 15 (1957): 628.

[5] Beltramini e Zannier, *Carlo Scarpa* (2006): 106.

[6] Cfr. Giovanni Carandente, "Una pagina aperta", in *Pizzinato. L'arte come bisogno di libertà. 1925/1981* (Marsilio, 1981): 10-11; Giancarlo Pauletto, Luciano Padovese, *Pizzinato a Maniago* (Centro Iniziative Culturali, 1984): 15-17; Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972* (Marsilio, 2003): 62, nota 6; Nanni Baltzer, "Fabbriche di idee fra Naviglio e Laguna: la Galleria del Milione e la Galleria del Cavallino", in *Studi su Carlo Scarpa. 2000-2002*, a cura di Kurt W. Forster e Paola Marini (Marsilio, 2004): 208-10, 227-28, nota 42.

9.1
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, vista della sala dall'angolo nord-ovest, 1956. Venezia, Archivio Armando Pizzinato.

per casa M sempre al Lido di Venezia[7]. In ognuna di queste occasioni emerge l'attenta cura con cui Scarpa ha considerato sia gli aspetti estetici che pratici dei propri arredi, rifuggendo così i meccanismi progettuali commerciali tipici della produzione in serie del mercato per occasioni precise[8]. Una lettera del 25 marzo 1952 sembra anticipare di qualche tempo il coinvolgimento dell'architetto nei lavori di sistemazione della sala del Consiglio. Così Pizzinato scrive all'amico:

> [...] Non che pensi che tu non sia sincero quando prometti è questione che certe storie sono così congeniali al tuo modo di essere, del resto disinteressato, per cui ti puoi permettere di amare il lavoro solo come concretizzazione di un'idea non impedendoti la soddisfazione quasi esclusiva dell'idea in sé.
> Il guaio, ma forse anche la fortuna, è che esistono dei tipi completamente opposti, dei tipi che hanno poche idee ma un senso positivo del fare ed è grazie alla spinta che questi esercitano se un personaggio come te lascia traccia della sua intelligenza e del suo gusto.
> Io, ieri, da uno di questi uomini fattivi sono stato trascinato di fronte alla giunta provinciale ed ho dovuto promettere di portare, al più presto, i disegni riguardanti i mobili.
> La ragione dell'urgenza mi è stata ribadita e tu la conosci già.
> Caro Carlo, ti prego di non abbandonarmi. Fa ancora un piccolo sforzo e chiudiamo questa impresa che forse anche se non porta la tua firma qualche soddisfazione spero te la darà – in ogni caso starai meglio quando te ne sarai liberato[9].

Dopo essere stato danneggiato dai bombardamenti del 13 maggio 1944, è all'inizio degli anni Cinquanta che il palazzo della Provincia viene reso nuovamente accessibile e la sala del Consiglio viene collocata al primo piano della nuova ala, nell'attesa che sia ricostruito anche il palazzo della Prefettura[10]. Il 3 giugno 1953 la giunta provinciale, presieduta da Primo Savani, indice un concorso per la decorazione della sala del Consiglio[11], che vedrà Pizzinato proclamato vincitore il 31 agosto successivo[12]. L'incarico affidatogli prevede non solo la realizzazione di un ciclo di affreschi, ma anche l'ideazione di arredi che possano accordarsi con l'apparato decorativo. Pizzinato descrive la sala come uno spazio di dimensioni modeste:

[7] Cfr. "Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa", *La Casa Bella*, n. 55 (1934): 34-37; Ada Francesca Marcianò, a cura di, *Carlo Scarpa* (Zanichelli, 1984): 13-15, 18; Lea Salvadori Rizzi, "Carlo Scarpa e Mario De Luigi: un intervento inedito del 1932", *Arte documento*, n. 11 (1997): 212-15; Orietta Lanzarini, a cura di, *Carlo Scarpa. Lo spazio dell'abitare. Disegni scelti: 1931-1963* (Centro Carlo Scarpa, 2008). Sui rapporti tra Pizzinato a Giuseppe Mazzariol cfr. Antonio Diano, "Dalle 'Carte del contemporaneo'. Una lettera inedita di Giuseppe Mazzariol a Ettore Gianferrari su Armando Pizzinato (1963)", *Arte documento*, n. 27 (2011): 194-96.

[8] Manlio Brusatin, "Carlo Scarpa architetto veneziano", *Controspazio*, n. 3-4 (1972): 11-12; Bianca Albertini, Sandro Bagnoli, *Scarpa. L'architettura nel dettaglio* (Jaca Book, 1988): 44-46.

[9] MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, Fondo Carlo Scarpa (d'ora in poi MAXXI, FCS), *Corrispondenza*, C1/4, lettera di A. Pizzinato a C. Scarpa, 25 marzo 1952. A tal riguardo il 13 ottobre 1952 il consiglio provinciale prevede «lavori di prolungamento della nostra sede [palazzo della Provincia] [...] sistemazioni straordinarie ai locali esistenti e tutta l'attrezzatura ricettiva per il funzionamento della nuova provvisoria Sala del Consiglio» per un costo di circa 25.000.000 di lire. Vedi *Atti del Consiglio Provinciale di Parma. Verbali. Anno 1952* (Tip. G. Ferrari & Figli, 1952): 463.

[10] Primo Savani, *Amministrazione Provinciale di Parma. Realizzazioni e prospettive* (1953): 9.

[11] ASPPr, deliberazione della giunta provinciale, 3 giugno 1953.

[12] ASPPr, verbale della commissione giudicatrice, 31 agosto 1953.

> […] con i muri sforacchiati da troppi vuoti: sette sproporzionate finestre, due piccole porte e il soffitto basso, incombente; una finestra fu chiusa su mio suggerimento, non fu possibile fare altrettanto per una seconda, perché ancora si sperava che un intervento statale consentisse di ricostruire anche l'altra parte distrutta dalla guerra. Quella finestra si sarebbe trasformata nella porta di accesso ad una più ampia sala rettangolare: sarebbe stata la definitiva Sala del Consiglio[13].

In un primo tempo, l'incarico per lo studio degli arredi viene assegnato al decoratore d'interni Tito Peretti (Genova 1903-Pesaro 1980)[14]. Il progetto – che lo stesso Pizzinato negli anni Ottanta definirà concorde al gusto di una città in cui «si ama ancora e si ricorda lo stile di Maria Luigia di Borbone»[15] – prevede che la sala venga divisa da una balaustra in due parti: una destinata al pubblico, e un'altra alla presidenza, con i dieci scranni dei consiglieri, realizzati in legno di noce lucidato a spirito con decorazioni, disposti a semicerchio. La disposizione include una fila esterna, compreso il tavolo della presidenza, posta su una pedana alta 20 centimetri, e una fila interna collocata su un ulteriore leggero rialzo, anch'esso rivestito in linoleum[16]. Solo in seguito alla rinuncia di Peretti[17] l'amministrazione provinciale accondiscende alla richiesta di Pizzinato di poter rivolgersi a un altro progettista, a condizione che quest'ultimo rinunci sia a ricevere un incarico ufficiale che una formale approvazione del proprio progetto[18]. In conseguenza della mancata formalizzazione del ruolo assunto da Scarpa, nella documentazione che traccia il susseguirsi dei lavori nella sala è Pizzinato a comparire come autore dei disegni degli arredi; un aspetto quest'ultimo che sarà all'origine di ulteriori difficoltà nel pagamento delle spettanze dell'architetto, motivo per il quale il 2 novembre 1954 il pittore si rivolge all'amministrazione scrivendo: «Questi lavori portano in modo inconfondibile la paternità del loro creatore. Ritengo opportuno che anche ufficialmente e burocraticamente figurino al nome dell'architetto Scarpa»[19].

Il progetto di Scarpa e l'opera degli artigiani

La sala del Consiglio del palazzo della Provincia presenta una pianta quadrangolare[20]. Lo spazio alto poco più di 5 metri viene organizzato da Scarpa in tre parti: l'area per i giornalisti è separata con un diaframma in legno e un poggiamano dalla zona centrale, la più ampia per dimensioni, in cui su tre file sono disposti i banchi dei consiglieri, rivolti verso il tavolo della presidenza, leggermente rialzato al di sopra di una pedana.

Nella prolusione sull'arredamento tenuta in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1963-1964 dello IUAV si ravvisano quei valori spaziali esplicitati nel progetto parmense, scaturiti non «da illusioni di ordine pittorico, ma sempre da fenomeni fisici»[21], ovvero dalla disposizione delle aperture, dei varchi, dei trapassi, poiché «se invece di avere la porta al centro ce l'ho a lato, o una di qua e una di là […] basta una sottile indicazione della zoccolatura del muro verso il fondo a destra e a sinistra per farvi vedere uno spazio che aumenta, che oltrepassa oltre nell'angolo finale»[22]. Nella sala del Consiglio sono proprio i «fenomeni fisici» a cui Scarpa fa riferimento ad accordare alla misura umana e alle necessità funzionali un ambiente altrimenti assai ridotto per dimensioni.

[13] Cfr. Armando Pizzinato, "Gli affreschi di Parma, 1953-1956", in *Pizzinato*, a cura di Marco Goldin (Electa, 1996): 243-46; Armando Pizzinato, "Parma, 1953/1956. Storia di 150 metri quadrati di pittura murale a buon fresco", in *Armando Pizzinato. Nel segno dell'uomo*, a cura di Casimiro Di Crescenzo (Allemandi, 2013): 268-69. Sul carattere provvisorio della sala il presidente della Provincia il 18 dicembre 1954 ricorda: «Quest'aula non sarà quella del Consiglio Provinciale, ma sarà quella della Giunta ed attualmente funziona anche come aula consiliare in attesa che venga ricostruita la nuova sede della Prefettura […] In attesa di tale attuazione è sembrato opportuno approntare questa sede. Non è detto che parte del mobilio non possa essere utilizzato nella nuova aula, ma questa è destinata a restare l'aula della Giunta. […] Per quanto riguarda i mobili debbo far presente che data la ristrettezza del locale si è dovuto studiare un sistema che lasciasse ai consiglieri una certa possibilità di movimento e che non si potevano fare, come in certe aule, mobili che costituissero una stonatura nei confronti del numero delle persone e della piccolezza della sala». Vedi *Atti del Consiglio Provinciale di Parma. Verbali. Anno 1954* (Tip. G. Ferrari & Figli, 1954): 806-807.

[14] Roberto Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*, vol. 3 (PPS Editrice, 1999): 869.

[15] Paolo Scarpa, con la consulenza di Arrigo Rudi, "Carlo Scarpa, un tenace amore", RAI Veneto, 1984, YouTube, 30:59, https://www.youtube.com/watch?v=XZHnbWmZ_AY (consultato il 10/06/2025). Ringrazio Orietta Lanzarini per avermi segnalato questo video.

[16] ASPPr, stima dei lavori redatta dall'Ufficio tecnico dell'amministrazione provinciale, 6 giugno 1953.

[17] ASPPr, lettera di A. Pizzinato a C. Ferrari, 1° ottobre 1953. Carlo Ferrari, ingegnere dell'Ufficio tecnico dell'amministrazione provinciale, precisa che «[…] l'aver rinunciato il Peretti all'incarico di collaborare con Lei [A. Pizzinato] per le opere di incorniciamento dei Suoi affreschi e di illuminazione della sala, per lasciarLe tutta la libertà nei criteri che vorrà seguire per dar risalto alla Sua arte, non vuol dire che l'Amministrazione debba far subentrare un altro al posto di Peretti». Vedi ASPPr, lettera di C. Ferrari ad A. Pizzinato, 1° ottobre 1953.

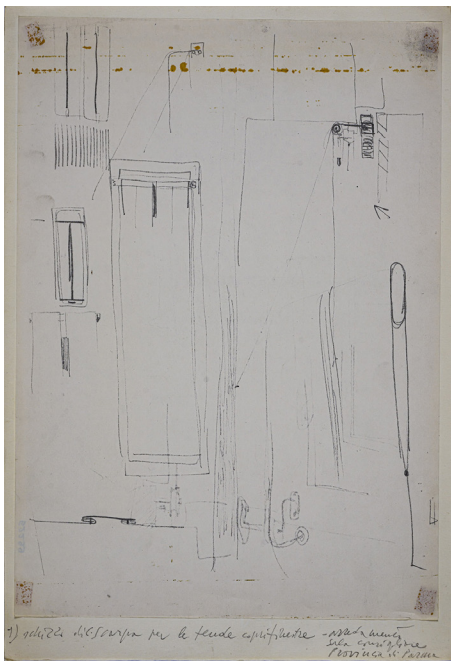
[18] ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 5 giugno 1954.

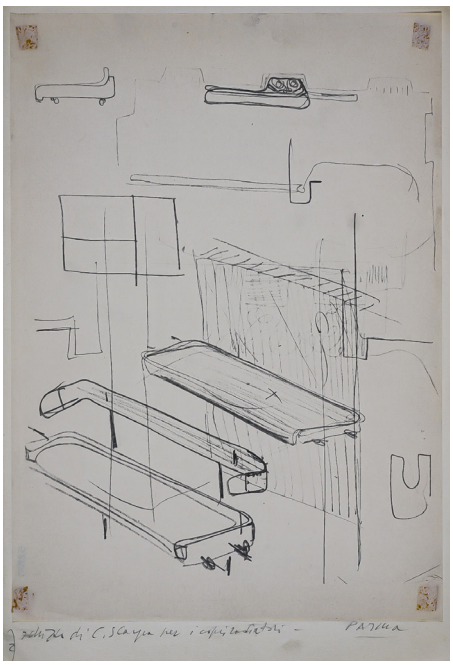
[19] ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 2 novembre 1954. Sui ritardi nel pagamento del compenso a Scarpa vedi ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 16 maggio 1955; ASPPr, lettera di C. Scarpa a P. Savani, 8 giugno 1955; ASPPr, lettera di A. Varino a P. Savani, 18 luglio 1955.

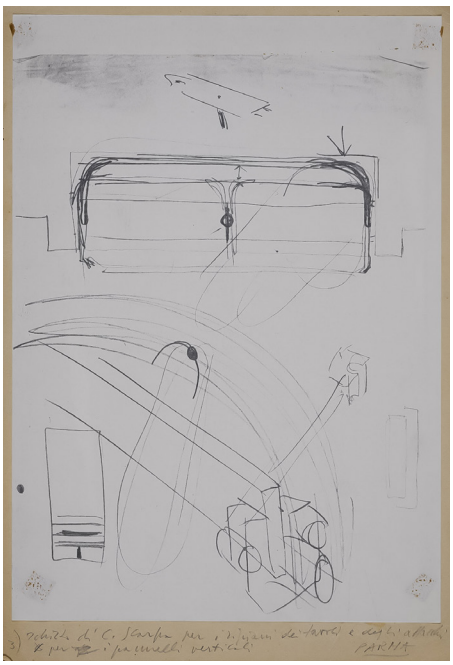
[20] Le pareti della sala differiscono tra loro in lunghezza, con il lato nord verso piazzale della Pace di m 10,67, il lato est di m 10,79, il lato sud di m 10,24, il lato ovest di m 10,83.

[21] "Prolusione: sull'arredamento (Prolusione di Carlo Scarpa per l'inaugurazione dell'anno accademico 1963-1964)", in Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* (Cicero editore, 2010), 58.

[22] *Ibid.*: 59.







9.2
Carlo Scarpa, studi per il sistema di fissaggio delle tende alle finestre, 1953-1956. Roma, MAXXI, FCS 52299.

9.3
Carlo Scarpa, studi per i copriradiatori e gli elementi di ancoraggio alla parete, 1953-1956. Roma, MAXXI, FCS 52300.

9.4
Carlo Scarpa, studi per i ripiani dei banchi dei consiglieri, 1953-1956. Roma, MAXXI, FCS 52301.

Nel novembre 1953 Scarpa si reca a Parma per osservare e studiare lo spazio a disposizione e il 4 febbraio dell'anno successivo invia la specifica delle prestazioni, con la quale risulta attestata la quantità e la qualità dei disegni preparati. Gli elaborati grafici spaziano dalla scala 1:50 fino ai particolari al vero: vengono studiate differenti soluzioni e inviati i disegni per il pavimento in lastre di marmo, le imbotti delle finestre, lo zoccolo lungo le pareti, la cimasa e la foderatura degli intradossi delle porte, l'impianto di illuminazione a soffitto sulla traccia dei lacunari esistenti, la sedia e i tavoli dei consiglieri, il banco della presidenza, lo stallo dei giornalisti con il poggiamano e il diaframma con il sistema di bloccaggio al pavimento e le tre sedie speciali ad esso ancorate, le porte e infine i copricaloriferi[23].
Perdute le tracce degli elaborati consegnati da Scarpa, si conservano solo tre fogli su cartoncino con la descrizione aggiunta a matita da Pizzinato, riguardanti gli studi per il sistema di fissaggio delle tende alle finestre, per i copriradiatori e gli elementi di ancoraggio alla parete, per i ripiani dei banchi dei consiglieri, che vengono considerati anche in rapporto agli affreschi da realizzare alle pareti[24]. 9.2-9.4
Nel giugno 1954 viene completato il soffitto: i trentadue elementi sagomati a greca per l'illuminazione della sala sono forniti dalla Compagnia Lampade Pastelor[25] e vengono disposti da Scarpa lungo il perimetro della sala formando un motivo a scacchiera. Si tratta di uno di quei «motivi, che non han valore di temi, i quali propongano uno "sviluppo" spaziale»[26]: essi ricorrono anche in altre opere dell'architetto – casa Giacomuzzi (1947-1952) nella quale Scarpa collabora con Angelo Masieri[27] e casa Romanelli (1952-1955), dove, riprendendo una soluzione dello stesso Masieri, sono inseriti, seppur con funzione strutturale, grandi fori quadrati nella falda del tetto in legno di larice[28] – e traggono origine dai reticoli di Paul Klee nella serie di disegni dedicati alla città d'acqua di Beride[29] o dalle composizioni a scacchiera di Piet Mondrian[30]. Nel luglio 1954 vengono messi in opera i marmi del pavimento e dei riquadri delle porte e le pietre ai lati delle finestre – «materiale questo già pronto da tempo tagliato secondo i disegni»[31] – così da consentire l'avvio dei lavori per la realizzazione degli affreschi alle pareti[32].

[23] ASPPr, lettera di C. Scarpa all'amministrazione provinciale, 4 febbraio 1954. Una fotocopia della minuta è conservata in MAXXI, FCS, *Attività professionale*, P3/37 e ulteriori appunti dell'architetto si trovano in MAXXI, FCS, Corrispondenza, C1/5. Sul progetto della sala del Consiglio nel palazzo della Provincia di Parma vedi MAXXI, FCS, *Attività professionale*, n. 155, https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/ed8ad8e1-4942-40e8-9465-7f40ad0b7356/155-sistemazione-e-arredamento-della-sala-del-consiglio-palazzo-della-provincia-parma (consultato il 10/06/2025).
[24] MAXXI, FCS 52299; MAXXI, FCS 52300; MAXXI, FCS 52301. Ognuno dei tre disegni è su un foglio in formato A4 incollato su cartoncino di mm 325 x 224. Un ulteriore schizzo di Scarpa, riguardante forse la suddivisione degli spazi nella sala, risulta impaginato insieme al disegno FCS 52301 in una tavola di presentazione della sala del Consiglio. Vedi Armando Pizzinato, "Gli affreschi di Parma, 1953-1956", in *Pizzinato*, a cura di Marco Goldin (Electa, 1996): 240.

9.5
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, vista di una delle due porte di ingresso alla sala con i tavoli dei consiglieri e il tavolo della presidenza, 2004. Fotografia di Vaclav Sedy. Vicenza, CISA Andrea Palladio, CS000960.

Scarpa continua a seguire i lavori da Venezia e Pizzinato nell'agosto 1954 chiede all'Ufficio tecnico dell'amministrazione provinciale di segnare in pianta i punti esatti di uscita dei cavi per l'impianto dei microfoni e di eseguire un rilievo preciso delle misure del vano delle porte, «indicando anche le misure di quelle esistenti seghando [sic] la sporgenza e la profondità della zoccolatura sul fianco»[33]. Le due porte alle estremità della parete est, l'una destinata al pubblico, l'altra ai consiglieri, verranno realizzate in legno mogano con all'interno venti poliedri di cristallo di Murano[34] che, per geometria, riprendono la soluzione già adottata per gli spioncini quadrati delle porte scorrevoli di casa Bellotto (1944-1946)[35] e riecheggiano i dettagli degli arredi disegnati da Charles Rennie

9.5

[25] ASPPr, lettera di P. Savani alla Compagnia Lampade "Pastelor", 14 ottobre 1954; ASPPr, lettera di P. Savani alla Compagnia "Pastelor", 22 ottobre 1954. I telai in Muntz Metal per le lampade vengono forniti dalla ditta Giovanni Tis su modello di altri già realizzati in precedenza. Si tratta per la precisione di «[...] n° 32 telai di ferro L misure come da Vs/ disegno tutti saldati elettricamente con zatte da muro per attacchi, e zatte per fissaggio del telaio di legno [...] n° 32 telai di legno duro [...] n° 32 telai di riga di ottone 35x8 fresata a smusso, misure come da Vs/ disegno, tutti saldati autogeno, con 4 cardini ciascuno, fissati a viti, di muzmetal [*sic*] snodabili composti di 3 elementi con spina passante di acciaio inossidabile da m/m 12, e 4 tacchetti ciascuno di bronzo pure fresati per fissaggio cristallo». Vedi ASPPr, lettera di A. Visioli alla ditta Giovanni Tis, 13 marzo 1954; ASPPr, preventivo della ditta Giovanni Tis, 31 marzo 1954. Simili ai corpi illuminanti della sala del Consiglio sono quelli adottati nell'aula Manlio Capitolo del Tribunale di Venezia (1955-1957) e in casa Scatturin (1962-1963); Beltramini e Zannier, *Carlo Scarpa* (2006): 110, 174.

[26] Sergio Bettini, "L'architettura di Carlo Scarpa", *Zodiac*, n. 6 (1960): 147.

[27] Massimo Bortolotti, *Angelo Masieri. Architetture 1947-1952*, in *Angelo Masieri architetto: 1921-1952*, a cura di Massimo Bortolotti (Edizioni Arti Grafiche Friulane, 1995): 14-17.

[28] *Ibid.*: 28-30.

[29] Sull'interesse di Scarpa per l'opera di Klee vedi Osamu Okuda, "Da Venezia a Beride. Sulla morfogenesi geometrica e ornamentale nell'arte di Paul Klee, con particolare riguardo all'architettura di Carlo Scarpa", in *Studi su Carlo Scarpa. 2000-2002*, a cura di Forster e Marini (2004): 167-82; Lanzarini, *Carlo Scarpa* (2003): 91-100; Philippe Duboÿ, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre* (Johan & Levi Editore, 2016): 108-14.

[30] Sulla conoscenza da parte di Scarpa dell'opera di Mondrian vedi i contributi di Marisa Dalai Emiliani nel volume pubblicato da Electa: "Il progetto di allestimento tra effimero e durata: una traccia per le fonti visive di Carlo Scarpa", in Guido Beltramini, Kurt W. Forster e Paola Marini, a cura di, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978* (Electa, 2000): 50; Id., "Mostra Piet Mondrian", Ivi: 146-53; Lanzarini, *Carlo Scarpa* (2003): 156-71; Duboÿ, *Carlo Scarpa* (2016): 114-22.

[31] ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 5 giugno 1954.

[32] AAP, lettera di P. Savani ad A. Pizzinato, 16 luglio 1954.

[33] ASPPr, lettera di A. Pizzinato a G. Leoncini, 10 agosto 1954. Il disegno viene trasmesso a Pizzinato il 25 agosto seguente da Andrea Visioli, ingegnere capo dell'Ufficio tecnico dell'amministrazione provinciale. Vedi ASPPr, lettera di A. Visioli ad A. Pizzinato, 25 agosto 1954.

[34] La realizzazione delle porte con i poliedri in cristallo di Murano, disposti in numero di dodici su quattro file al centro di ogni pannello e in numero di otto nella profondità delle cornici ai lati, e la preparazione dei copriradiatori viene affidata a Medardo Monica, il cui laboratorio si trovava a Parma in piazzale Santa Fiora 9. Vedi ASPPr, preventivo di spesa redatto dall'Ufficio tecnico dell'amministrazione provinciale, 15 ottobre 1954; ASPPr, lettera di P. Savani a M. Monica, 22 ottobre 1954; ASPPr, lettera di P. Savani a M. Monica, 6 dicembre 1954.

[35] Beltramini e Zannier, *Carlo Scarpa* (2006): 44.

9.6
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, parete ovest della sala con i tavoli dei consiglieri, 2004. Fotografia di Vaclav Sedy. Vicenza, CISA Andrea Palladio, CS000951.

9.7
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, sedie e tavoli dei consiglieri, 2004. Fotografia di Vaclav Sedy. Vicenza, CISA Andrea Palladio, CS000947.

Mackintosh e da Josef Hoffmann[36]. Si tratta di motivi che hanno la propria origine negli anni di formazione dell'architetto, contraddistinti dall'influsso della cultura secessionista viennese e dalla consapevolezza che il valore decorativo nasca dalla compresenza di elementi compositivi, spaziali, cromatici e di arredo[37].

I lunghi tempi di realizzazione dei mobili della sala sono legati al ritardo nell'esecuzione dei modelli della poltroncina e dei due tavoli, una dilazione che non deve essere imputata solo agli artigiani – la ditta Giovanni TIS per quanto riguarda le parti metalliche[38] e la ditta Augusto Capovilla per le parti lignee[39] –, ma anche all'architetto stesso. Pizzinato ricorda infatti che «[…] parecchio tempo è stato anche speso a studiare delle modifiche strutturali (soprattutto riguardanti il ripiano [dei banchi] in legno) la cui risoluzione è costata numerose prove delle quali l'architetto era sempre insoddisfatto. Finalmente ora siamo a posto e il modello definitivo sarà rifatto in legno adatto»[40]. Scarpa studia l'altezza delle sedute e dei banchi dei consiglieri in modo da non ostacolare la vista delle scene affrescate, poste sopra a una fascia bicroma. 9.6

Completati i modelli, del prosieguo dei lavori viene incaricata il 24 settembre 1954 la ditta Egidio Casalini; il capitolato specifica le parti di cui si compongono le poltroncine e i tavoli[41]. A segnare il punto di giunzione tra i banchi dei consiglieri – disposti prospetticamente ad ali divergenti ad ampliare lo spazio a disposizione e a nascondere le irregolarità planimetriche della sala –, ma anche tra quelli del segretario, degli stenodattilografi e della presidenza, sono supporti in ottone fuso e tornito, che vengono fissati con speciali viti di uguale materiale a chiudere le gambe degli stessi

[36] Così commenta lo stesso Scarpa il lavoro di Hoffmann: «[…] l'artista che più abbiamo conosciuto, che più abbiamo, come dire… amato, e anche ci ha istruito, era chi aveva più possibilità di essere pubblicato nelle riviste tedesche – ricordo *Moderne Bauformen e Wasmuths [Monatshefte]* ecc. –, era Josef Hoffmann. In Josef Hoffmann c'è una piccola, anche grande, espressione di senso della decorazione che agli studenti, abituati all'Accademia di Belle Arti, faceva pensare che, come dice Ruskin, "l'architettura è decorazione". La tendenza di questo fatto era molto semplice: in fondo io sono un bizantino, e in fondo Hoffmann ha in sé un po' di caratteri orientali, cioè di caratteri – diremmo così se volete – [di] un'Europa verso l'Oriente», Duboÿ, *Carlo Scarpa* (2016): 215. Sui momenti di incontro diretti o indiretti tra i due architetti vedi Lanzarini, *Carlo Scarpa*. (2003): 63-64, nota 15; Rainald Franz, "'La Viennesità evidente'. Immagini da un'architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell'opera di Scarpa", in *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, a cura Wolf Tegethoff e Vitale Zanchettin (Marsilio, 2007): 99.

[37] Francesco Dal Co, "Carlo Scarpa: il mestiere dell'architetto", in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand (Arsenale Editrice, 1984): 481.

9.8
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, seduta per i consiglieri, 2004. Fotografia di Vaclav Sedy. Vicenza, CISA Andrea Palladio, CS000958.

ripiani. L'adozione di un elemento verticale tornito ricorre in altri schizzi di Scarpa ad evidenziare e amplificare il vuoto dell'angolo[42].

I ripiani dei tavoli vengono realizzati con un telaio in legno di abete con doppio pannello in compensato di pioppo – ugualmente utilizzato anche per il pannello verticale poi laccato –, legno di palis-
9.7 sandro e cornice in teak in rilievo su tre dei quattro lati. Per le poltroncine Scarpa adotta un telaio in ferro combinato ad una armatura in legno con imbottitura in gommapiuma e rivestimento in pelle, in accordo a un modello con schienale leggermente incurvato e separato dal piano della seduta
9.8 presente in altri studi dell'architetto[43]. Infine le tre sedute per la stampa, pur riprendendo il disegno delle poltroncine dei consiglieri, sono unite alla balaustra retrostante con tavolini di forma irregolare,

[38] ASPPr, lettera di P. Savani ad A. Pizzinato, 22 aprile 1954; ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 10 maggio 1954; ASPPr, lettera della ditta Giovanni Tis all'amministrazione provinciale, 15 giugno 1954. Come ricorda Giovanni Capovilla intervistato il 15 giugno 1983 da Sandro Giordano: «[...] A Venezia per le realizzazioni in legno Scarpa si serviva, con una certa alternanza, della nostra ditta o di quella di Anfodillo; per le opere in metallo della ditta TIS prima e di quella di Zanon dopo (con Tis ricordo che abbiamo fatto insieme i lavori per il Museo Correr; Scarpa si servì di Zanon solo quando il laboratorio di Tis chiuse l'attività per la morte del titolare)». Vedi Sandro Giordano, "Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti", tesi di laurea (Istituto universitario di architettura di Venezia, a.a. 1983-1984): 83-84.

[39] ASPPr, lettera della ditta Augusto Capovilla ad A. Pizzinato, 23 settembre 1954. Si tratta per la precisione della fornitura di «[...] n° 88 gambe di ferro in tubo da m/m 42 (ferro naturale): alla base di ciascuna un piede di musmetal [*sic*] ricavato da un pezzo tondo e avvitabile a altro pezzo musmetal [*sic*], per regolare i dislivelli del pavimento della Sala, torniti maschio e femina [*sic*] e filettati; nella parte superiore di ciascuna gamba tappo di ottone dello spessore di m/m 8 saldato e tirato; per ogni gamba attacchi a cerniera, per fissaggio elementi di legno tutti ricavati da musmetal [*sic*] quadro sezioni varie (non materiale fuso) con spina tornita da m/m 16, detti pezzi lavorati al tornio e alla fresa e lavorati a mano, lama di sostegno dei pannelli di legno fissata a detti pezzi mediante saldatura con fori per viti; supporti composti di vari pezzi tutti smontabili e ricavati pure da musmetal [*sic*] tondo e quadro, torniti fresati; n° 39 sedie di tubo di ferro m/m 21 (ferro naturale) con attacchi di musmetal [*sic*] per la spalliera, alle quattro zampe attacchi torniti con salvacolpi di gomma, e tappi di musmetal [*sic*] torniti alle due estremità dei poggiagomiti». Vedi ASPPr, preventivo della ditta Giovanni Tis, 20 agosto 1954.

[40] ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 19 luglio 1954.

[41] ASPPr, capitolato speciale d'appalto per la fornitura dei mobili, 24 settembre 1954. Il documento elenca la fornitura, consegnata per la quasi totalità il 10 dicembre successivo, di un tavolo per il presidente, trentasei tavoli per i consiglieri, un tavolo per il segretario e un altro per gli stenodattilografi, e tre tavolini e sgabelli per gli addetti stampa; a questi si aggiungono le quarantaquattro sedute per i vari tavoli, la balaustra divisoria e la pedana per il tavolo della presidenza. La ditta Egidio Casalini a cui è commissionato il lavoro si trovava a Parma in borgo Carissimi 19.

[42] MAXXI, FCS 48315; MAXXI, FCS 54686; MAXXI, FCS 45902.

[43] MAXXI, FCS 37678; MAXXI, FCS 37686.

9.9
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, particolare di una delle due porte di ingresso alla sala con la balaustra e le sedute per la stampa, 2004. Fotografia di Vaclav Sedy. Vicenza, CISA Andrea Palladio, CS000948.

secondo una soluzione che è possibile ritrovare anche in altri disegni di Scarpa[44]. Nel dicembre 1954 gli arredi vengono collocati all'interno della sala[45]. **9.9, 9-10**

Pizzinato, che dal 1° ottobre 1952 è incaricato dell'insegnamento di Stile e pittura applicata all'Istituto Statale d'Arte Paolo Toschi, impegno che manterrà fino all'anno scolastico 1955-1956[46], inizia a lavorare agli affreschi nell'ottobre 1954. Il pittore così riepiloga le fasi di studio e preparazione:

> [...] Per quanto riguarda la decorazione delle pareti, definiti gli spazi da dipingere, già steso l'arricciato adatto sarebbe stato possibile iniziare il lavoro diretto non appena ultimato il soffitto. Non è possibile farlo perché non si è trovata la calce adatta (spenta da almeno sei mesi). L'Amministrazione è a conoscenza di come sia stato necessario

[44] MAXXI, FCS 37788.
[45] ASPPr, verbale di consegna redatto dall'Ufficio tecnico dell'amministrazione provinciale, 10 dicembre 1954.
[46] Parma, Archivio dell'Istituto d'Arte Paolo Toschi, fasc. docenti I.XII.III. Il periodo in cui Pizzinato è impegnato nell'attività didattica coincide anche con il suo coinvolgimento nel progetto di ideazione e realizzazione degli affreschi della sala del Consiglio.

9.10
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, dettaglio della transenna che separa l'area della sala riservata al pubblico da quella destinata ai consiglieri, 2004. Fotografia di Vaclav Sedy. Vicenza, CISA Andrea Palladio, CS000956.

> provvederci della calce a Venezia dove si è trovata la quantità necessaria spenta da soli tre mesi. Comunque, per quel che riguarda il lavoro che mi compete direttamente, dalla presentazione dei bozzetti, la rielaborazione degli stessi (due mesi di lavoro) ho eseguito una sessantina di prove dirette sul muro di cui alcune esposte alla mia personale alla Galleria del Teatro di Parma [13-28 febbraio 1954] (altre 50 giornate lavorative). Sto ora lavorando intorno ai cartoni (grandezza al vero di tutte la composizione). Ritengo opportuno, non essendo i mesi più caldi adatti a questo genere di lavoro (la malta asciugherebbe con troppa rapidità) di incominciare le pitture i primi di settembre p.v.; e di continuare il lavoro ininterrottamente fino all'esecuzione di metà dell'opera; di attendere ai rimanenti cartoni durante l'inverno per riprendere sul muro a primavera del prossimo anno fino al completamento del lavoro così come nella relazione impegnativa da me presentata all'atto del concorso[47].

Pizzinato rappresenta le scene della *Costruzione di un ponte* sulla parete ovest, delle *Barricate del 1922* e dell'*Eccidio di Bosco del 1944* su quella nord, della *Trebbiatura* su quella est – dove uno steccato, pur con modi elementari, sembra richiamare il dettaglio della vicina balaustra disegnata da Scarpa – e lascia il lato sud libero al centro per l'inserimento del dorsale retrostante il tavolo della presidenza[48].

[47] ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 5 giugno 1954. Il 2 novembre successivo il pittore informa il presidente della Provincia di essere «da circa un mese [...] sul posto, alle prese dirette con il muro, per l'esecuzione definitiva di una parete a buon fresco». Vedi ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 2 novembre 1954. Nell'archivio del pittore si conserva la minuta della lettera con lo schizzo del tavolo per stenodattilografia e dei rispettivi sgabelli.

[48] Dopo avere completato la parete ovest, Pizzinato si appresta a proseguire il lavoro: «Per poter affrontare con maggior sicurezza e più esperienza possibile la parete EST (la più vasta) nel piano complessivo del lavoro, ho sempre contato di eseguirla per ultima. Per questa ragione da tempo ho iniziato lo studio per i cartoni dei pannelli da affrescare sulla parete NORD. [...] La stagione estiva, in cui l'intonaco asciuga troppo rapidamente, non consente di affrontare un lavoro di vasta mole mentre mi permetterà, con molta probabilità, di portare a compimento la parete NORD. Penso che la Commissione abbia proposto di proseguire la decorazione affrescando la parete EST (contrapposta a quella già dipinta) per stabilire subito un equilibrio; assicuro la S.V. che questo scopo sarà raggiunto anche seguendo il mio piano che prevede la sistemazione definitiva anche della parete SUD». Vedi ASPPr, lettera di A. Pizzinato a P. Savani, 12 giugno 1955; AAP, minuta di A. Pizzinato a P. Savani, 12 giugno 1955. Sulla realizzazione degli affreschi vedi Mario De Micheli, "Pizzinato racconta la storia del popolo di Parma", *L'Unità*, 9 febbraio 1955; Gloria Bianchino, "Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della Provincia di Parma (1953-1956)", in *«Un costruttivo pittore della realtà». Armando Pizzinato a cento anni dalla nascita*, a cura di Veronica Gobbato (Editrice Antenore, 2012), 87-96.

9.11
Parma. Sala del Consiglio del palazzo della Provincia, dettaglio della parete sud della sala con lo stemma bronzeo, 2006. Fotografia di Francesca Palladini. Vicenza, CISA Andrea Palladio, CS005917.

Per modulare la quantità di luce all'interno della sala e controllare gli effetti cromatici prodotti sugli affreschi Scarpa sceglie per le tende una seta di colore avorio[49], evitando così che toni freddi possano produrre «un indesiderato effetto clinico di autopsia»[50] sull'opera d'arte. A conclusione del progetto viene immaginato nella parete sud retrostante il tavolo della presidenza un dorsale composto in parte da pannelli smontabili di compensato paniforte, in parte da legno mogano massiccio[51] con ulteriori campiture ad affresco dai colori giallo e blu[52]. Al suo interno Scarpa impagina lo stemma bronzeo della Provincia, la cui realizzazione è affidata alla Fonderia Meccanica[53] Veneziana, con incise le cifre romane e la formula abbreviata di "anno domini" in tondeggianti minuscole aperte a indicare il 13 ottobre 1956, data di inaugurazione della sala[54]. 9.11

Interrogato all'inizio degli anni Sessanta da Dino Gavina rispetto alle modalità di progettazione di oggetti di arredamento, Scarpa sosterrà di essere sempre riuscito a immaginare mobili solo in relazione a «un testo particolare», perché «se non risultavano chiari alla mente e alla tecnica non ne facevo più nulla»[55]. Le stesse vicende progettuali della sala del Consiglio dimostrano infatti quanto le dimensioni dello spazio e la luce all'interno dell'ambiente siano state considerate non solo in rapporto alle esigenze di utilizzo della sala stessa, ma anche rispetto alla presenza degli affreschi lungo le pareti.

Lo studio del progetto ideato da Scarpa permette di osservare come il ruolo degli artigiani si divida tra una prima fase veneziana di realizzazione dei modelli seguita dall'architetto stesso e una seconda fase di esecuzione degli arredi ad opera di artigiani parmensi sotto il coordinamento di Pizzinato e dell'amministrazione provinciale. La dimensione collaborativa che lega gli autori dell'opera nel momento della sua realizzazione ritorna, seppur mutata, nei decenni successivi, in occasione del suo restauro.

[49] Pizzinato specifica a Visioli: «[...] La prego anche di farmi avere una lettera che mi autorizzi ad acquistare, per conto dell'Amministrazione Provinciale, presso la ditta TROPEANI (S.A.) cp. S. Moisé 1461/62 VENEZIA la seta occorrente per la confezione delle tende (a Parma non abbiamo trovato la qualità adatta)», vedi ASPPr, lettera di A. Pizzinato ad A. Visioli, 24 febbraio 1956; AAP, minuta di A. Pizzinato ad A. Visioli, 24 febbraio 1956.

[50] Carlo Bertelli, "La luce e il progetto", in Dal Co e Mazzariol, *Carlo Scarpa* (1984): 191.

[51] La realizzazione del dorsale, che Pizzinato sostituisce al «drappeggio di velluto rosso» con «al centro, un grande stemma della Provincia, ricamato in oro» previsto con ogni probabilità nella precedente sistemazione di Peretti, è assegnata al falegname Medardo Monica. Vedi ASPPr, relazione di A. Visioli, 23 maggio 1956.

[52] ASPPr, lettera di A. Pizzinato ad A. Visioli, 24 febbraio 1956.

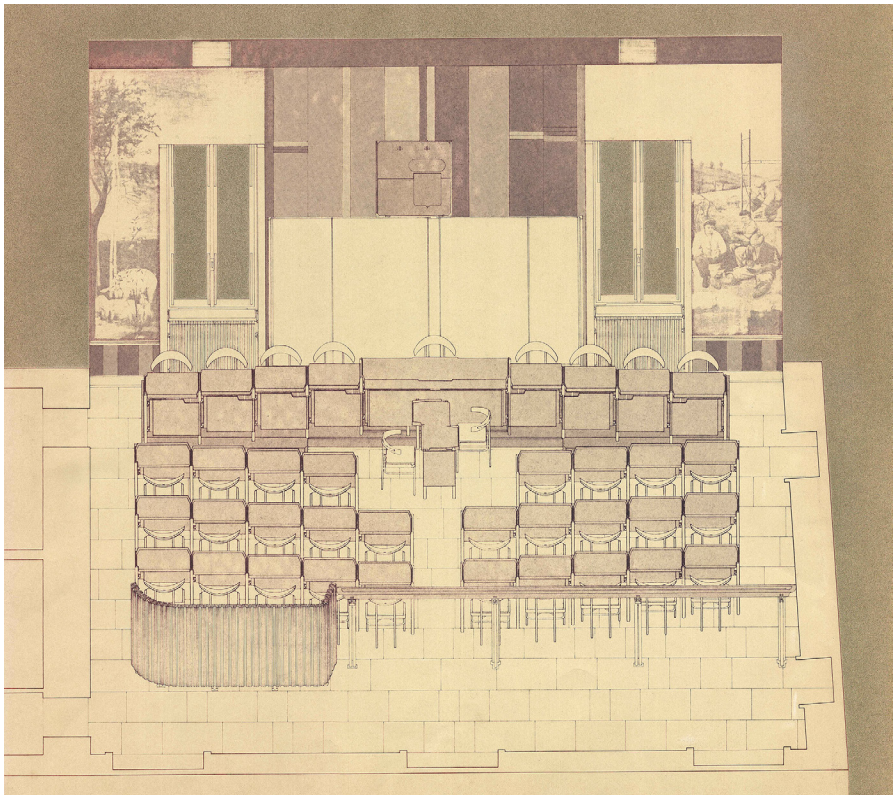
[53] AAP, minuta di A. Pizzinato all'Ufficio tecnico dell'amministrazione provinciale, 13 aprile 1956.

[54] "La nuova Sala consiliare dell'Amministrazione provinciale", *Gazzetta di Parma*, 13 ottobre 1956.

[55] MAXXI, FCS, *Attività didattica, accademica e culturale*, D10/3, testo autografo di Carlo Scarpa sul design, 4 ottobre 1961.

[56] Armando Pizzinato, "Una precisazione di Pizzinato sugli affreschi in Provincia", *Gazzetta di Parma*, 25 febbraio 1972. Nell'archivio del pittore si conserva la minuta della lettera. Alla fine degli anni Settanta Pizzinato si indigna per l'inserimento di «orribili sedie gialle che, oltre tutto, hanno danneggiato (nella zona riservata al pubblico) la fascia sottostante agli affreschi» al posto delle quali propone di collocare due panche studiate da un architetto rispettoso dell'opera scarpiana, sostenendo al contempo la necessità di ripristinare le tende di seta di colore avorio alle finestre, vedi AAP, minuta di A. Pizzinato ad A. Montanini, 24 gennaio 1979; ASPPr, fotocopia della lettera di A. Pizzinato ad A. Montanini, 24 gennaio 1979.

[57] Paolo Tomasi, responsabile dell'Ufficio stampa della Provincia, informa ripetutamente Pizzinato dei problemi di conservazione dell'arredamento della sala: «[...] Quando pesco sul luogo una delle sedie [gialle], la rivado a nascondere: però torna fuori, e allora mi trovo in continuo conflitto con i 'seggiolai'», vedi AAP, lettera di P. Tomasi ad A. Pizzinato, 29 novembre 1980; ASPPr, fotocopia della lettera di P. Tomasi ad A. Pizzinato, 29 novembre 1980. Nel 1981 torna di nuovo a lamentare i danni prodotti da tali sedie: «[...] durante i tre giorni di permanenza a Parma, oltre ad averne lavorato due per far sparire le tracce dei danni provocati dalla rozzezza e dall'incuria da parte di certo pubblico che assiste alle sedute del vostro Consiglio, sedendosi contro il muro e in modo tale da provocare con le spalliere di quelle orrende sedie gialle, un danno che nessuno, neanche nelle più squallide osterie, si



9.12
Marina D'Este e Franco Rosato, tavola del rilievo della sala diretto da Valeriano Pastor e Michelina Michelotto, 1982-1983. Parma, Archivio Storico della Provincia di Parma.

Il contributo di Pizzinato per la conservazione dell'opera di Scarpa

È nel 1972 che nel dare notizia del cattivo stato di conservazione della sala del Consiglio viene avanzata la possibilità di modificare la disposizione degli arredi. Pizzinato si oppone a questo progetto, argomentando come una qualsiasi riconfigurazione dei banchi dei consiglieri non possa giungere ad esiti migliori di quanto fatto da Scarpa e che solo la realizzazione di una nuova sala, ampia almeno tre volte quella esistente, potrebbe risolvere tale problema[56].

Dopo la morte di Scarpa il pittore si trova a difendere insieme ad alcuni funzionari amministrativi l'unitarietà della conservazione dell'opera[57]. È in questo frangente che si inserisce il contributo di Valeriano Pastor già collaboratore di Scarpa insieme a Gilda D'Agaro[58] dal 1954 al 1956[59], ovvero negli anni di realizzazione della sistemazione della sala del Consiglio[60]. Nel 1981 l'architetto ottiene dall'amministrazione provinciale l'incarico di dirigere un restauro filologico della sala, la cui realizzazione si protrarrà negli anni[61]. Nelle molteplici occasioni di riflessione sul restauro Pastor definisce filologia, storia e progetto al pari di «personaggi in cerca d'autore» che trovano significato nell'analisi dell'opera costruita[62].

Per supplire alla mancanza degli elaborati di Scarpa Pastor esegue il rilievo dell'opera, restituendo graficamente sia la sala nel suo complesso, sia gli arredi nei loro particolari[63].

9.12

permetterebbe. Ma il peggio è che a nessuno importa nulla», vedi AAP, minuta di A. Pizzinato ad A. Montanini, [7 gennaio 1981]; ASPPr, lettera di A. Pizzinato ad A. Montanini, 7 gennaio 1981; Fondo Architetti Michelotto Pastor, Venezia (d'ora in poi FAMP), fotocopia della lettera di A. Pizzinato ad A. Montanini, 7 gennaio 1981.

[58] Sandro Giordano, "Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti", tesi di laurea (Istituto universitario di architettura di Venezia, a.a. 1983-1984): 22-24.

[59] Valeriano Pastor, "Autobiografia intellettuale", in Valeriano Pastor, *Dissonanze* (Il Poligrafo, 2017): 35-39.

[60] AD, Pizzinato ricorda: «[...] non ce la faccio in questi giorni a venire fino all'Istituto. Ricorderai la mia telefonata a proposito dell'arredamento Scarpa per Parma e dello scritto che ti ho chiesto. Ti mando intanto l'allegata documentazione, servirà a farti ricordare quando ci vedevamo un quarto di secolo fa, nello studio di Scarpa». Vedi FAMP, lettera di A. Pizzinato a V. Pastor, 17 dicembre 1982.

[61] FAMP, minuta di V. Pastor a M. Tommasini, 6 luglio 1981; ASPPr, fotocopia della lettera di V. Pastor a M. Tommasini, 6 luglio 1981. Per un elenco di tutti i documenti relativi all'affidamento dell'incarico a Pastor vedi FAMP, fotocopia della lettera di P. Tomasi a N. Dall'Aglio, 3 settembre 1988; ASPPr, fotocopia della lettera di P. Tomasi a N. Dall'Aglio, 3 settembre 1988.

[62] Maura Manzelle, "Premessa", in *Filologia storia progetto. Riflessioni intorno a un seminario*, a cura di Maura Manzelle (Il Cardo Editore, 1994): 8-9. A tal riguardo vedi anche Valeriano Pastor, "La struttura come forma formante ed il progetto di restauro", in *Restauro architettonico: il tema strutturale*, a cura di Nullo Pirazzoli, Edoardo Benvenuto, Franco Laner, Valeriano Pastor, (Comitato Giuseppe Gerola, 1994): 43-63; Valeriano Pastor, "Il Progetto e il Restauro", in *Restauro, tecnologia e architettura. Epistemologia storica delle tecniche tra tecnologia e progetto di architettura/restauro*, a cura di Pasquale Ventrice (Il Cardo Editore, 1995): 137-145.

[63] Nel luglio 1983 Michelotto comunica al presidente della Provincia che il rilievo della sala è terminato ed è così composto: «N° 6 Cartelle con gruppi omogenei di rilievo degli elementi in scala 1/1 e 1/5 N° 1 Cartella con 4 tavole (cartoncino trattate a spruzzo) rappresentanti [*sic*] le quattro pareti e la pianta – Quattro assonometrie dimetriche in scala 1/25 ed 1/50 N° 1 Cartella con 3 copie (su cartoncino) di ciascuna parete ad uso dell'Amministrazione N° 1 Tavola con l'indicazione dei punti di rilevazione». Vedi FAMP, fotocopia della lettera di M. Michelotto ad A. Montanini, 5 luglio 1983; FAMP, fotocopia della lettera di M. Michelotto ad A. Montanini, 7 luglio 1983. Ancora oggi si conservano le quattro assonometrie dimetriche nella sede della Provincia di Parma, e ringrazio l'amministrazione per avermene concesso la consultazione e la pubblicazione.

Oltre al progetto di miglioramento delle condizioni acustiche della sala con l'installazione di un nuovo impianto di filodiffusione[64], Pastor prepara insieme a Michelina Michelotto un programma di spesa per il restauro degli arredi nelle parti che risultano danneggiate[65].
Il progetto si prolunga nel tempo per penuria economica scontrandosi con il rischio della perdita definitiva degli arredi[66], evitata nel 1988 solo grazie alle critiche mosse da Arturo Carlo Quintavalle che, indirizzandosi al presidente della Provincia Claudio Magnani, invita a comprendere che «il rapporto pittore-progettista è stretto e funzionale e che spostare i pezzi di Scarpa ne impedirebbe la lettura e ne distruggerebbe il senso»[67]. Allo stesso Quintavalle si rivolge Pizzinato documentando i molteplici ostacoli intercorsi nell'esecuzione del restauro inizialmente affidato a Pastor:

> […] l'effetto, provocato dalla "bomba", consistente nella tua dura e chiara lettera, diretta al Presidente della Provincia, è stato quello di far tornare gli arredi di Scarpa da Colorno a Parma. Punto e basta.
> Non è stato tenuto alcun conto del tuo giusto suggerimento di "affidare a un sensibile progettista, attento alla storia, desideroso e garante di una restituzione integrale del progetto Scarpa".
> Nessun conto di quanto è stato rivelato allo stesso Presidente nell'incontro con lui di Pastor, Tobia [Scarpa] e il sottoscritto, sintetizzato nella copia della lettera che ti accludo, consegnata "brevi mano" da me al destinatario il 22/XI/88. ~~Nessun~~ Questa lettera non ha avuto alcuna risposta[68].
> Nessun conto rispetto all'obbligo per la nuova amministrazione di rispettare gli impegni assunti dalla precedente.
> Il compito di ripristinare la sala è stato affidato allo stesso Cammi[69], che all'epoca della tua lettera aveva già fatto sparire i pezzi dell'arredamento a Colorno e distrutto il pavimento. Con la stessa incoscienza ha avuto la faccia tosta di incontrare Tobia Scarpa e poi, suggerito da questi, passare da me pensando che potessimo appoggiare le sue manovre.
> "Questo 'Quintavalle', diceva, crede di fare chissa [*sic*] cosa, ma è il Presidente che ha il potere di fare quel che vuole."
> A quanto pare aveva ragione di affermarlo visto che oramai siamo arrivati al fatto compiuto[70].

Dopo la morte di Scarpa è quindi Pizzinato a tenere le fila della conservazione della sala del Consiglio, evitandone la distruzione. Il caso diviene emblematica testimonianza del difficile rapporto dell'opera scarpiana con il tempo della storia[71]. Di tre progetti di arredamento realizzati da Scarpa negli anni Cinquanta nulla è rimasto se non alcune fotografie: il negozio Ongania (1950), la sede Telve (1950), il negozio "A la piavola de Franza" (1950)[72], una distruzione in quest'ultimo caso testimoniata dal dispiacere dello stesso architetto[73]. Al rischio della perdita dell'opera si aggiunge il

[64] Per rendere l'impianto «compatibile con il carattere della sala» Pastor chiede che sia previsto solo un apparecchio ogni due consiglieri, così da limitarne l'ingombro, e che sia utilizzato lo stesso colore dei pannelli verticali dei tavoli. Vedi FAMP, fotocopia della lettera di V. Pastor a O. De Feo e R. Corradini, 10 novembre 1982. La stessa richiesta è avanzata anche da Michelotto. Vedi ASPPr, fotocopia della lettera di M. Michelotto a P. Tomasi, 21 novembre 1982; FAMP, fotocopia della lettera di M. Michelotto a P. Tomasi, 21 novembre 1982.
[65] FAMP, minuta di M. Michelotto, 14 dicembre 1984. Tra le opere previste risultano la pulitura dei pannelli dei tavoli, dei serramenti, dei marmi e del soffitto compresa di sostituzione delle lampade mancanti, la sistemazione dell'impianto di ventilazione e depurazione e il rinnovo di alcuni elementi degli arredi, un'operazione quest'ultima che si prevede di affidare alla ditta Monica. Una nota dello stato di conservazione delle sedie la fornisce Pizzinato in una lettera inviata l'anno precedente: «[…] Ero informato dall'architetto Pastor che era stato approvato il piano di ripristino della sala, ma ho notato che le poltrone rotte o svitate sono sempre nello stesso stato e che non è stata fatta sparire quella orrenda con le gambe allungate. Non si potrebbe buttarla via?». Vedi ASPPr, fotocopia della lettera di A. Pizzinato a P. Tomasi, 19 dicembre 1983.
[66] Il 25 febbraio 1985 è comunicato a Michelotto e Pastor il rinvio del restauro. Vedi FAMP, lettera dell'amministrazione provinciale a M. Michelotto e V. Pastor e, 25 febbraio 1985.
[67] AAP, fotocopia della lettera di A.C. Quintavalle a C. Magnani, 4 ottobre 1988. Ulteriori copie della lettera si trovano conservate nell'Archivio Storico della Provincia di Parma e nel Fondo Architetti Michelotto Pastor.
[68] Il pittore ricorda: «[…] Il programma fra l'arch. Pastor e l'Amministrazione Provinciale di Parma era quello di provvedere al restauro dei mobili, alla pulizia degli affreschi e sistemare: aereazione, acustica, illuminazione - concludendo alla fine con una mostra di disegni, schizzi, bozzetti preparatori SCARPA-PIZZINATO e con l'uscita di una pubblicazione seria sull'opera complessiva. […] Se Lei è d'accordo, come penso, e con Lei la Giunta, sarà prima di tutto necessario restituire l'incarico all'architetto Pastor e nel frattempo disporre la sospensione di qualsiasi lavoro nella Sala». Vedi AAP, fotocopia della lettera di A. Pizzinato a C. Magnani, 19 novembre 1988.
[69] Il 14 ottobre 1988 l'architetto Massimiliano Cammi riceve dal presidente della Provincia l'incarico di seguire il restauro degli affreschi di Pizzinato, poi effettuato da Gabriele Calzetti, e dell'arredamento di Scarpa, compreso il sistema di illuminazione della sala, nell'ambito di un più ampio progetto di ristrutturazione di tutto il palazzo della Provincia, poi completato nel 1989. Vedi ASPPr, lettera di C. Magnani a M. Cammi, 14 ottobre 1988; "Si restaura l'aula consiliare della Provincia. Uno scrigno anni Cinquanta", *Gazzetta di Parma*, 11 novembre 1988. Il 18 ottobre successivo Cammi si rivolge a Pizzinato per proporgli la rimozione del pavimento e degli arredi progettati da Scarpa, il restauro e lo spostamento di questi ultimi nel palazzo Ducale di Colorno, la pulizia e l'eventuale strappo degli affreschi dello stesso pittore con l'idea di portare anche questi ultimi nel palazzo Ducale di Colorno e, infine, la realizzazione di nuovi arredi e impianti tecnologici per la sala del Consiglio. Vedi AAP, lettera di M. Cammi ad A. Pizzinato, 18 ottobre 1988.

timore per quei restauri che, condotti senza accorte ricerche storiche, ne alterano i caratteri, come Scarpa riferisce a proposito di palazzo Valmarana[74].
Le parole con cui nel 1985 Pizzinato ricorda l'amico architetto sono misura del significato di un'amicizia, nella quale appare trasfigurato anche il senso della sua opera e del suo lavoro per la sala del Consiglio:

> [...] C'era sempre da imparare da lui [Carlo Scarpa]. Quando si parlava stava assieme, quando si stava parlava con lui, si veniva presi dal suo singolare temperamento poetico. Sapeva vivere le cose, dico le cose per dire proprio le cose: un sasso, un albero, penetrava nella natura stessa della pietra, del legno, del ferro, illustrandoti ciò con grande poesia e straordinaria fantasia. Ecco perché riusciva a dar vita alla materia, a trasformarla, a combinare[75].

[70] AAP, lettera di A. Pizzinato ad A.C. Quintavalle, 27 gennaio 1989.
[71] Sulle problematiche della conservazione dei lavori di Scarpa cfr. Maura Manzelle, a cura di, *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, I.1998 / III.2000 (Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 2002); Maura Manzelle, a cura di, *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, IV.2001 (Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 2002); Maura Manzelle, a cura di, *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, V.2002 (Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 2003).
[72] Manlio Brusatin, "Carlo Scarpa architetto veneziano", *Controspazio*, n. 3-4 (1972): 11.
[73] Sandro Giordano, "Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti", tesi di laurea (Istituto universitario di architettura di Venezia, a.a. 1983-1984): 75.
[74] Carlo Scarpa, "Piccoli particolari, valori spaziali, riferimenti letterari (Tolentini, 23 gennaio 1975)", in Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* (Cicero editore, 2010): 74.
[75] AAP, minuta di A. Pizzinato, s.d. Una versione del testo ampliata risulta così pubblicata: «[...] C'era sempre da imparare da Carlo Scarpa. Quando si parlava assieme, quando si stava con lui, si veniva anche presi dal suo singolare temperamento poetico. Viveva le cose, dico le cose per dire proprio le cose: un sasso, un albero. Riusciva a trasformare, a dar vita alla materia, a conferirle forme nuove, imprevedibili. Da questo punto di vista ho spesso pensato a lui come ad un Michelangelo dei nostri tempi, perché come quel grandissimo artista, anche lui in un certo senso già vedeva la figura dentro il masso di marmo e doveva liberarla, farla uscire da ingombranti involucri». Vedi Armando Pizzinato, "Parma, 1953/1956. Storia di 150 metri quadrati di pittura murale a buon fresco", in *Armando Pizzinato. Nel segno dell'uomo*, a cura di Casimiro Di Crescenzo (Umberto Allemandi & C., 2013): 270.

DOI: 10.6093/2532-2699/12484

Tashkent's Late Modernist Architecture: A Symbol of Soviet Complex Processes of Collaboration, Hybridization, and Orientalization

Keywords
Soviet Modernism, Central Asia, Contemporary Architecture, Peoples' Friendship Pact, Orientalism

Abstract
In the late 20th century, Tashkent emerged as a site of architectural and urban experimentation, reflecting the Soviet ambition to establish it as the socialist gateway to the East. A pivotal moment in this transformation was the earthquake of April 26, 1966, which provided the long-awaited opportunity to implement a comprehensive modernization plan. Facilitated by the Peoples' Friendship Pact, workers from across the Soviet Union contributed to the reconstruction, initially focusing on standardized structures for essential services and later developing the so-called *individual'nye proekty* (individual buildings), which integrated Soviet modernism with local architectural features. This large-scale urban renewal was made possible through collaboration between local authorities and design institutes from Uzbekistan and Moscow, yet it was also shaped by the structural challenges and contradictions of the Soviet system. This essay explores the dynamics that drove these collaborations, the institutional frameworks that supported them, and the challenges that shaped their outcomes, aiming to provide a critical interpretation.

Biography
Federica Deo is an architectural historian and researcher (RTDa) at the Department of Architecture and Urban Studies (DAStU), Politecnico di Milano. She holds a PhD in History of Architecture from the University of Naples Federico II (2019). Her doctoral thesis focused on the work of Moscow-based architect Il'ja Golosov, analyzing the transition from the avant-garde period to Socialist Realism.
She has worked as a research fellow at the Politecnico di Milano, contributing to the *Tashkent Modernism XX/XX*I project (2022-2023) and to the PRIN project *The Value of the Architectural Project: A Chronotopic Case Study* (2024-2025). Her research focuses on 20th-century architecture, with particular attention to architectural heritage, modernization processes, and the circulation of architectural models, especially in the Soviet and Italian contexts. Since 2020, she has been engaged in academic teaching, offering courses such as *Industrial Archaeology* at the University of Naples and *Architectural Historiography* at the University of Parma.

Federica Deo
Politecnico di Milano

L'architettura del tardo modernismo a Tashkent: un simbolo dei complessi processi di collaborazione, ibridazione e orientalizzazione nell'Unione Sovietica

> L'Unione Sovietica non è un paese come tutti gli altri. È quasi un continente in cui Europa e Asia si incontrano. L'Unione Sovietica non è neanche uno Stato come tutti gli altri. È quasi un Impero, in un mondo dove gli imperi sono scomparsi. Non è, infine, uno Stato conforme alla propria leggenda. Per la leggenda è uno Stato di lavoratori, operai e contadini. Ma la verità vuole che sia prima di tutto uno Stato di nazioni[1].

Nota introduttiva: l'architettura sovietica d'Oriente e la creazione di un nuovo linguaggio[2]

Nel 2012 una importante mostra intitolata *Soviet Modernism 1955–1991. Unknown Stories* (Architekturzentrum Wien), mostrava per la prima volta al di fuori dell'ex perimetro sovietico il variegato mosaico dell'architettura del secondo Novecento dell'Urss. Escludendo dalla sua narrazione l'importante territorio della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa, l'esibizione tracciava le storie sino ad allora inedite dell'architettura sovietica del secondo Novecento, attraverso quattordici sguardi in soggettiva, quelli delle ex repubbliche sovietiche. Il discorso curatoriale si distingueva per una presa di distanza dall'immaginario consolidato, incentrato sul racconto degli esperimenti per la prefabbricazione e la standardizzazione che aveva caratterizzato il periodo Chrušëviano e Brežneviano. Piu precisamente queste *Unknown Stories* rivelavano, attraverso un'interessante rappresentazione fotografica, l'eccezionalità dei cosiddetti 'progetti singoli' o 'edifici unici'[3], soluzioni architettoniche sviluppate ad hoc per specifici contesti, in deroga ai progetti standardizzati. Si tratta di importanti declinazioni del tardo modernismo sovietico, espressioni delle tensioni tra i legami culturali con la Russia e la ricerca identitaria di ciascuna repubblica.

In questo contesto, l'architettura del secondo Novecento di Tashkent risulta di grande interesse per molteplici ragioni che la rendono un'espressione singolare nel contesto sovietico: è parte attiva del grande progetto urbano di ricostruzione in chiave modernista; testimonia l'evoluzione continua della ricerca tipologica sovietica; è il risultato di sperimentazioni in campo sismico e di mitigazione climatica; esprime, in molti casi, il tentativo di sintesi tra i caratteri locali e i linguaggi formali del secondo Novecento.

Tutte queste caratteristiche nascono dallo sforzo di sintesi tra realtà per molti aspetti distanti[4], la cui espressione è il risultato del lavoro sinergico tra istituti di progettazione locali e quelli attinenti ad altre repubbliche, nonché tra professionisti di differenti provenienze all'interno degli stessi istituti

[1] Hélène Carrère d'Encausse, *Esplosione di un impero? La rivolta delle nazionalità in U.R.S.S.* (Edizioni e/o, 1979), 13.

[2] Lo studio qui presentato ha avvio nell'ambito della ricerca "Tashkent Modernism XX-XXI", un progetto volto alla conoscenza, alla valorizzazione e alla tutela del patrimonio architettonico e urbano di Tashkent, commissionato dalla Art and Culture Development Foundation (ACDF), coordinato da Studio Grace. Nel gruppo di ricerca, tra i numerosi attori coinvolti, il DAStU del Politecnico di Milano, Laboratorio Permanente e Boris Chukovich.

[3] Gli *Individual'nye proekty* erano edifici unici, progettati per uno specifico luogo, la cui realizzazione doveva essere debitamente motivata e la loro approvazione era subordinata al rilascio di un'autorizzazione speciale: da parte del comitato esecutivo cittadino nelle città di Mosca, Leningrado e Kiev, e, per le altre località, da parte dei comitati statali competenti per l'edilizia e l'architettura delle repubbliche dell'Unione, in accordo con la legge *O merach po dal'nejšej industrializacii, ulučšeniju kačestva i sniženiju stoimosti stroitel'stva* (Sulle misure per l'ulteriore industrializzazione, il miglioramento della qualità e la riduzione dei costi di costruzione) del 23 agosto 1955. Si veda anche: Richard Anderson, *Russia. Modern Architecture in History* (Reaktion Books, 2015), 259.

[4] Tashkent ha sempre avuto una popolazione etnicamente diversificata, soprattutto dopo la conquista russa del 1865. Successivi picchi immigratori si verificarono dopo la Rivoluzione di Ottobre e durante la Seconda Guerra Mondiale, con l'arrivo di russi, bielorussi e ucraini. L'influenza russa prerivoluzionaria portò alla segregazione tra russi e uzbechi e alla definizione della 'città doppia', con una divisione tra la città antica (*stary gorod*) e la città nuova (*novaja gorod*). Cfr: Abdumannop Zijaev, *Tashkent. Čast' III, XX-na čalo XXI vv.*, (San'at, 2009); Paul Stronsky, *Tashkent: Forging a Soviet City, 1930-1966* (University of Pittsburg Press, 2010).

di progettazione. Come è stato possibile mettere in atto questo grande progetto di trasformazione urbana e fare della capitale centroasiatica la vetrina d'Oriente dell'Est socialista[5]?

Il grande progetto di ricostruzione di Tashkent, in seguito al terremoto del 1966, si sviluppa attraverso un'intensa collaborazione tra le repubbliche sovietiche, avviata per rispondere al Patto di amicizia dei popoli invocato da Brežnev. Inizialmente, questa collaborazione si concretizza nell'intervento d'emergenza, finalizzato alla ricostruzione rapida di abitazioni e infrastrutture essenziali attraverso l'uso di modelli edilizi standardizzati. In seconda battuta, si evolve in un progetto più ambizioso, di lungo periodo, che coinvolge istituti di pianificazione e progettazione di Mosca e dell'Uzbekistan con lo scopo di trasformare Tashkent nella 'capitale d'Oriente' del socialismo sovietico.

Gli obiettivi e gli esiti di questi due approcci sono profondamente diversi. Il primo risponde all'urgenza abitativa attraverso un'architettura costruita su progetti standardizzati e prefabbricati per edifici residenziali e servizi. Questo modello, concepito per essere replicato con minime variazioni in tutto il territorio dell'Urss, parla il linguaggio uniforme del socialismo sovietico. Il suo principale punto di forza risiede nell'essere espressione diretta della politica di industrializzazione, miglioramento della qualità e riduzione dei costi di costruzione – come afferma il titolo del decreto[6] che dà avvio a questa modalità costruttiva – garantendo una ricostruzione estremamente rapida.

Il secondo progetto, invece, mira a costruire la 'capitale d'Oriente' attraverso un linguaggio architettonico più complesso, e si avvale della possibilità di progettare edifici unici, eccezione alla norma costituita invece dai progetti standard, per la cui realizzazione erano necessari permessi speciali da Mosca e ampie risorse economiche. Quest'ultimo progetto è caratterizzato dall'adozione dei caratteri di quello che la storiografia ha spesso definito modernismo sovietico[7], riferimenti locali e, in alcuni casi, elementi ibridi.

I prossimi paragrafi si concentrano sulle diverse declinazioni della collaborazione architettonica e urbanistica a Tashkent, esplorando il modo in cui le interazioni hanno influenzato il processo di ricostruzione. L'alternanza tra edilizia standardizzata e sperimentazione architettonica – evidente nella contrapposizione tra progetti standard e edifici singoli – apre una riflessione sul ruolo dell'architettura e del suo linguaggio come strumenti di mediazione tra esigenze pragmatiche e ambizioni politiche. In questo contesto, gli edifici progettati per conferire un volto distintivo alla capitale dell'Asia Centrale possono essere considerati una 'traduzione' locale del cosiddetto modernismo sovietico?

Un interessante suggerimento in tal direzione è offerto dal discorso del linguista e critico George Steiner condotto nel suo *After Babel* (1975), dedicato alla traduzione e a ciò che questa implica quando lingue minoritarie si estinguono sotto la pressione di sistemi e lingue maggioritarie. L'autore sostiene che ogni lingua costituisce una mappa unica del mondo, modellando una visione della realtà specifica per la comunità che la parla. La scomparsa di una lingua, quindi, non comporta solo la perdita di un sistema di comunicazione, ma anche di un'intera prospettiva culturale e mitologica[8]. Steiner denuncia il progressivo declino delle lingue minoritarie, minacciate dalla diffusione globale delle lingue dominanti – una dinamica che si presenta anche con l'imposizione del russo, nel periodo staliniano, come lingua franca dell'Urss[9]. Questo processo è accelerato dall'espansione del

[5] Boris Chukhovich, "Local Modernism and Global Orientalism. Building the 'Soviet Orient'", in *HinterGrund 54, 19th Vienna Architecture Congress: Soviet Modernism 1955-1991. Unknown Stories*, ed. Levan Asabashhili, Boris Chukhovich, Anneke Essl, Gudrun Hausegger, Olga Kazakova, Wolfgang Kil, Vladimir Kulić, Maroje Mrduljaš, Felix Novikov, Katharina Ritter, Ekaterina Shapiro-Obermair, Alexandra Wachter, Ute Waditschatka (Architekturzentrum Wien, 2013), 31-39; Boris Chukhovich, "Building the 'Living East'", in *Soviet Modernism 1955-1991: Unknown History*, ed. Katharina Ritter, Ekaterina Shapiro-Obermair, Dietmar Steiner *et al.* (Park Books, 2012), 215-31.

[6] "Sulle misure per l'ulteriore industrializzazione, il miglioramento della qualità e la riduzione dei costi di costruzione" (23.08.1955).

[7] Si veda: F. Novikov, V. Belogolovsky, *Soviet Modernism: 1955-1985*, Tatlin Publisher, 2010; K. Ritter, E.a Shapiro-Obermair, and A. Wachter, *Soviet Modernism 1955-1991: Unknown History*, Park Books, 2012; P. Meuser, *Seismic Modernism. Architecture and Housing in Soviet Tashkent*, DOM Publisher, 2016. Sarebbe più appropriato tuttavia parlare di 'tardo modernismo'. Sull'uso del termine *modern* (moderno) in russo si veda: Richard Anderson, *Russia. Modern Architecture in History* (Reaktion Books, 2015), 10.

[8] George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. Ruggiero Bianchi (Sansoni, 1992), 9-18.

[9] La lingua russa è stata, da Stalin in poi, lingua ufficiale dell'istruzione superiore, della scienza, dell'industria e dell'amministrazione.

10.1
Autore ignoto, *"Tutto il Paese con Tashkent": il terremoto di Tashkent nella stampa sovietica*. Credits: Archangel'skij, Tashkent – gorod bratstva, 1969.

mercato di massa, dalla tecnocrazia e dai media, che favoriscono l'omogeneizzazione linguistica. Inoltre, sottolinea Steiner, la forza creativa delle lingue sta nella capacità di costruire mondi alternativi, consentendo di immaginare possibilità diverse dalla realtà presente, di formulare ipotesi e soprattutto di proiettare il pensiero nel futuro. Grazie a questa facoltà, l'essere umano può sperare, immaginare e concepire scenari che vanno oltre la sua esistenza individuale. Se trasliamo questo discorso, con dovuta prudenza, al linguaggio architettonico, osserviamo per Tashkent due atteggiamenti contrastanti. Da un lato, l'applicazione di un linguaggio che vuole essere unico per tutto il contesto sovietico: la diffusione dei modelli edilizi standardizzati nell'URSS risponde a una logica di semplificazione e uniformazione, volta a garantire efficienza e coerenza ideologica, per servire e parlare a tutto il popolo sovietico[10]. Dall'altro lato, è possibile interrogarsi sul ruolo dell'invenzione di nuovi linguaggi che ibridano il discorso modernista con elementi della cultura – o di un immaginario culturale – locale. In particolare, emerge la questione se questa specifica direzione possa essere interpretata come un tentativo di immaginare e dare spazio a una «diversità sognata o voluta»[11] come definita da Steiner. Dunque a tal proposito occorre interrogarsi su quale voce intendesse rappresentare l'architettura sovietica d'Oriente, ovvero, a chi intendesse parlare[12].
Partendo da questa riflessione sul linguaggio, nei prossimi paragrafi cercheremo di fare chiarezza sulle diverse forme di collaborazione architettonica e urbanistica, sui nuovi linguaggi ibridi che ne sono emersi e sulle loro finalità.

Il grande progetto per la capitale sovietica d'Oriente

Come anticipato, il terremoto del 1966 costituisce l'opportunità per realizzare un vasto programma di ricostruzione e innovazione della maggiore città sovietica dell'Asia Centrale, mobilitando grandi risorse materiali, economiche e intellettuali, con interventi sia a scala urbana che architettonica. Giunto subito nella capitale uzbeca, Brežnev, dopo una serie di sopralluoghi e riunioni con tecnici e politici locali, indica le priorità per la ricostruzione nel discorso pubblico dal titolo emblematico *C Tashkentom vsya strana* (L'intero paese è con Tashkent)[13]. È in questa sede che il segretario generale invoca il Patto di amicizia dei popoli, chiedendo a tutte le repubbliche sovietiche di partecipare alla ricostruzione della capitale uzbeca. Ha così avvio un interessantissimo processo di pianificazione in chiave modernista che osserviamo articolarsi in differenti direzioni, tutte rese possibili grazie alla partecipazione e alla collaborazione, sebbene, come vedremo, in forme molto diverse e attraverso percorsi estremamente distanti. La prima direzione riguarda il progetto su scala urbana e l'approvazione del nuovo piano generale. Vi è poi da perseguire la costruzione «veloce e di valore»[14] delle abitazioni per le circa 78.000 famiglie che il terremoto aveva lasciato senza casa[15]. Infine, la progettazione di un variegato repertorio di collettori sovietici, edifici dal carattere collettivo che, dislocati in punti nevralgici del centro cittadino, avrebbero dato vita, volto e prestigio alla capitale più rinnovata delle repubbliche dell'Asia Centrale.

10.1

[10] Semplificazione che era stata applicata alla lingua stessa, il cui alfabeto, ad esempio, era stato ridotto in seguito alla rivoluzione.
[11] Steiner, *Dopo Babele*, 14.
[12] Ricordiamo che i confini delle repubbliche sovietiche dell'Asia Centrale vengono tracciati per la prima volta nel 1924.
[13] Estratto dal discorso di Brežnev del 28 aprile 1966, trascritto in: V.A. Archangel'skij, *Tashkent – gorod bratstva* (Izd-vo CK KP Uzbekistana, 1969) 13-16 (Traduzioni dell'autore, laddove non diversamente specificato).
[14] Estratto dal discorso di Brežnev del 28 aprile 1966, trascritto in: Archangel'skij, *Tashkent – gorod bratstva*, 15.
[15] James Bell, "Redefining national identity in Uzbekistan: symbolic tensions in Tashkent's official public landscape," *Ecumene*, 6, no. 2 (1999): 183-213.

In merito alla prima direzione, sin da maggio 1966, si tengono riunioni periodiche a cui partecipano non solo urbanisti, ma anche politici e scienziati[16]. Questa intensa collaborazione porta alla stesura del Piano post-terremoto in tempi brevissimi, meno di un anno[17]. Il nuovo progetto[18], redatto dal Dipartimento di architettura e pianificazione di Tashkent (Tashgiprogor) con la collaborazione degli istituti specializzati Giprozem, Tashgiprotrans e Uzgosproekt, e con la consulenza del Comitato statale per le costruzioni dell'URSS[19], non si discosta radicalmente dal piano precedente, ma lo aggiorna principalmente sulla base della mappa del rischio sismico. L'area a maggior rischio, il centro cittadino, viene ripensata come il cuore pulsante della nuova città. Qui si sviluppa un sistema di spazi verdi a bassa densità insediativa, composto da parchi, viali, giardini e canali, al cui interno sorgono opere architettoniche ispirate alle nuove tipologie sovietiche[20]. Queste opere, organizzate in *ansambl'* (insiemi) urbani che ospitano servizi amministrativi, governativi, culturali, commerciali, scolastici, sportivi e ricreativi, si articolano in una griglia ben strutturata, dove ogni edificio assume un ruolo cruciale come nodo urbano. A questa nuova organizzazione spaziale è affidato il compito di risolvere l'antica 'dualità' della città, retaggio dell'imperialismo russo[21], che si manifestava nella contrapposizione tra la 'città vecchia' uzbeca e la 'città nuova' russa. I progettisti presentano il piano affermando che esso propone una nuova struttura capace di rispondere agli interessi comuni dell'intera popolazione[22]. Il progetto affronta questo obiettivo attraverso un'idea di modernizzazione volta a trasformare Tashkent in una capitale all'avanguardia dell'Unione Sovietica, luogo di incontro tra culture ed etnie differenti[23]. Questo processo investe diversi ambiti: innanzitutto il settore residenziale, con un incremento della qualità degli alloggi e della superficie abitabile pro capite; poi le infrastrutture, con una nuova rete di trasporti progettata per ottimizzare i collegamenti tra le zone residenziali e lavorative. La proposta include la realizzazione di una nuova metropolitana per ridurre i tempi di percorrenza, il potenziamento della rete tramviaria e ferroviaria, il miglioramento della viabilità stradale e la costruzione di un nuovo aeroporto, più grande e funzionale. Sono previste inoltre grandi infrastrutture ingegneristiche per migliorare le condizioni igienico-sanitarie[24].

Particolare attenzione è dedicata alla qualità della vita urbana, attraverso un programma di servizi culturali e comunitari per ogni area, volto a garantire condizioni di vita equivalenti in tutti i distretti. Il piano prevede un significativo incremento delle aree verdi, soprattutto nel centro cittadino, per mitigare i problemi climatici e migliorare il benessere della popolazione, in particolare di chi non è abituato al caldo clima locale[25]. Infine, uno degli elementi distintivi di questo processo di modernizzazione è la progettazione di un'ampia gamma di edifici collettivi, tra cui centri sportivi, scuole, istituzioni culturali e di intrattenimento, e inoltre strutture sanitarie, edifici amministrativi e governativi. Per ciascuno di questi viene progettato un edificio unico, anziché edifici standardizzati: le nuove architetture di Tashkent devono riflettere l'importanza politica e sociale crescente della capitale. Tuttavia, questa politica di modernizzazione comporta un costo altissimo: la demolizione della città uzbeca. Come sottolinea Boris Chukhovich:

> In words full of contradictory emotions, one of the architects who worked on the reconstruction plan said on this occasion: "No matter how much it ['Old Tashkent'] is

[16] Philipp Meuser, *Seismic Modernism. Architecture and Housing in Soviet Tashkent* (DOM Publisher, 2016), 68.

[17] Approvato dal Consiglio dei Ministri dell'URSS con la risoluzione del 21 febbraio 1967 Postanovlenie Soveta Ministrov SSSR 21 fevralja 1967 g. Ob osnovnych printsipach general'nogo plana razvitiya g. Tashken (Sui principi fondamentali del Piano Generale di sviluppo di Tashkent), documento on-line: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/355494-postanovlenie-soveta-ministrov-sssr-21-fevralya-1967-g-ob-osnovnyh-printsipah-generalnogo-plana-razvitiya-g-tashkenta#mode/inspect/page/3/zoom/4), consultato il 10 giugno 2025.

[18] Sul Piano Generale approvato in seguito al terremoto si veda: Federica Deo, "Earthquake as Alibi. The 1966 Tashkent General Plan and the Construction of the Modernist Capital," in *Tashkent Modernism XX/XXI. An investigative record of the architectural movement emblematic of the Soviet Orient*, ed. Boris Chukhovich, Davide Del Curto, Ekaterina Golovatyuk (Lars Müller Publisher, 2025 – in corso di pubblicazione).

[19] A.I., Vanke, Ju.P Pureckij. et alii, *General'nyj plan pazvitija Tashkenta* (Tipografija Ob'edinennogo izdatel'stva ZK KP Uzbekistana, 1967), 35.

[20] Queste tipologie vengono definite attraverso la ricerca sociale, urbana e architettonica avviata in Unione Sovietica dopo la Rivoluzione e in continua sperimentazione fino al 1991.

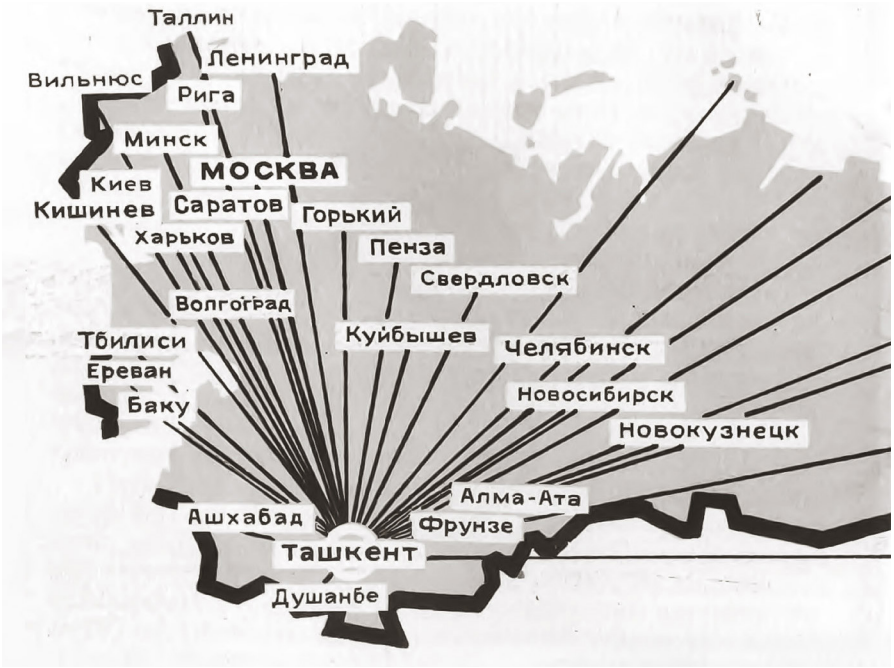
[21] Il geografo tedesco Wilhelm Müller-Wille la include nella categoria delle "città gemelle" una delle tre che individua quali esemplificative delle modalità di crescita delle città sovietiche in Asia Centrale. Si veda: Wilhelm Müller-Wille, *Stadt und Umland im sudlichen Sowjet-Mittelasien* (Steiner, 1978); sulla storia coloniale in Asia Centrale, si veda: Adeeb Khalid, *Central Asia: A New History from the Imperial Conquests to the Present* (Princeton University Press, 2021); sulle politiche urbane e la storia della pianificazione russa e sovietica a Tashkent si veda: Federica Deo, "Decostruire il 'sogno' socialista di Tashkent. Una prospettiva post-coloniale sull'urbanistica sovietica", *CRIOS*, no. 28 (2024): 6-19.

[22] Vanke, Pureckij *et alii*, General'nyj plan, 16.

[23] Ibidem.

[24] Tra i maggiori obiettivi: costruzione di un sistema fognario, di smaltimento rifiuti, di un nuovo impianto idrico, implementazione del sistema elettrico in modo da favorire la climatizzazione autonoma, e la costruzione di nuove centrali telefoniche distrettuali. Si veda: Vanke, Pureckij *et alii, General'nyj plan*, 23-24.

[25] È interessante sottolineare che gli autori del piano dichiarano che, al fine di preservare l'aspetto unico della città meridionale, il piano prevede interventi paesaggistici in linea con la tradizione locale, che tuttavia non sono esplicitati. Si veda: Vanke, Pureckij *et alii*, General'nyj plan, 14-16.



10.2
Autore ignoto, Mappa dell'Urss, in evidenza le città che hanno inviato le loro brigate per la ricostruzione di Tashkent. Credits: Archangel'skij, *Tashkent – gorod bratstva*, 1969.

> dear, close and familiar to the people living in it, no matter how fabulous and unusual for those who see it for the first time – the time of its existence is ending. A city that does not have elementary engineering equipment cannot and should not serve a person living in an era of the greatest daring[26].

Avviene così che il terremoto diviene l'alibi per attuare un progetto di lunga data della storia della pianificazione urbana del periodo sovietico, concepito sin dai primi piani elaborati dopo l'unificazione amministrativa e governativa delle due città – la città vecchia e quella nuova – avvenuta nel 1929[27]. Già dagli anni Trenta, architetti provenienti da Mosca avevano proposto di risolvere il dualismo tra i due nuclei urbani attraverso la demolizione, in misura variabile, del tessuto storico della città antica, delle *mahalla* uzbeche, i tradizionali quartieri residenziali dell'Asia centrale[28].

Tutto il paese è con Tashkent: per una ricostruzione veloce e di valore

Il primo obiettivo per i pianificatori è individuare le aree destinate agli edifici residenziali necessari per le migliaia di famiglie rimaste senza casa[29]. Solo sette settimane dopo il terremoto, il programma di emergenza viene adottato dal Comitato Centrale del PCUS e dal Consiglio dei Ministri. Il decreto *Sull'assistenza fornita alla RSS Uzbeca per l'eliminazione delle conseguenze del terremoto nella città di Tashkent*[30] permette infatti a migliaia di cittadini sovietici di trasferirsi temporaneamente nella capitale uzbeca[31]. Questa è la prima traduzione legislativa della fratellanza dei popoli sovietici che Leonid Brežnev ha invocato nel suo discorso del 28 aprile e che avrebbe reso possibile la realizzazione della ricostruzione rapida che auspicava.
Nella trascrizione del discorso del leader bolscevico, pubblicata nel 1969 per celebrare i grandi risultati ottenuti grazie al patto di amicizia dei popoli sovietici, leggiamo infatti:

> Sapete che diverse repubbliche dell'Unione e regioni del Paese hanno già espresso la loro disponibilità ad aiutare il popolo sovietico. Questo desiderio di aiutarvi si concretizzerà in un'azione organizzata. Siamo certi che Mosca, Leningrado, la Federazione Russa, l'Ucraina, la Bielorussia e tutte le repubbliche vicine si impegneranno non solo a costruire singole abitazioni, ma interi quartieri residenziali. Crediamo che

[26] Boris Chukhovich, "Architectural Modernism and "Old Tashkent". The long history of a brief encounter," in *Mahalla: Urban Rural Living. Uzbekistan Pavilion at the 17th International Architecture Exhibition*, ed. Emanuel Christ, Victoria Easton and Christoph Gantenbein (Longo, 2021), 70-78.
[27] Sh. D. Askarov, "Pervyj proekt pereplanirovki Tashkenta," *Architektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 7 (1977), 33.
[28] Cfr: Federica Deo, "Decostruire il 'sogno' socialista di Tashkent. Una prospettiva post-coloniale sull'urbanistica sovietica", *CRIOS*, no. 28 (2024): 6-19.
[29] Sulla ricostruzione residenziale post terremoto si veda: Meuser, *Seismic Modernism*, 62-165.
[30] In russo: *Ob okazanii pomošči Uzbekskoj SSR v likvidacii posledstvij zemletryasenija v g. Tashkente* (14.06.1966).
[31] Meuser, *Seismic Modernism*, 92.

10.3
Fotografia storica, Maquette del Centro di Tashkent secondo il Piano post-terremoto. Credits: Archangel'skij, *Tashkent – gorod bratstva*, 1969.

> il loro sostegno, insieme all'aiuto del governo, sarà la forza principale e decisiva che permetterà non solo di ricostruire le case distrutte, ma anche di trasformare l'aspetto della città[32].

In poche settimane giungono nella capitale uzbeca treni provenienti da ciascuna delle più grandi città sovietiche, portando in regalo materiali da costruzione, forza lavoro e professionisti[33]. In pochissimi anni, il fabbisogno abitativo viene soddisfatto: nel 1969 i metri quadrati abitativi costruiti sono 3.200.000, realizzati in percentuali differenti secondo le possibilità di ciascuna repubblica[34], insieme a edifici scolastici, asili e piazze[35]. 10.2

Costruire in così breve tempo una superficie abitativa tanto elevata era stato possibile soprattutto grazie ai progetti standardizzati previsti dalla legge del 23 agosto 1955 *Sulle misure per l'ulteriore industrializzazione, il miglioramento della qualità e la riduzione dei costi di costruzione*[36], che mirava a favorire l'industrializzazione del paese[37]. A Tashkent, tra il 1967 e il 1968, vengono adottate sessantacinque diverse serie standardizzate di edifici residenziali[38], ciascuna lievemente modificata in base alle esigenze locali, principalmente per quanto riguarda le prestazioni sismiche e climatiche, grazie alla collaborazione tra gli istituti di progettazione delle repubbliche amiche e gli istituti uzbechi[39]. 10.3, 10.4

Edifici unici e il volto orientale del tardo modernismo sovietico

Il Patto di Amicizia dei Popoli dimostra in soli tre anni la capacità dell'Unione Sovietica di reagire prontamente ad una grande catastrofe, e l'eccezionalità degli strumenti a sua disposizione: i progetti standard e le tecnologie di prefabbricazione, che rendono possibile la ricostruzione urgente. Resta da dimostrare la possibilità di mettere in cantiere il progetto di rinnovamento sociale e spaziale promosso dal piano generale aggiornato e approvato nel 1967. Quest'ultimo, traccia le linee per questo sviluppo, come abbiamo visto, e prevede la costruzione di 'edifici unici' capaci di rendere visibile il carattere eccezionale di questo grande progetto di modernità. La maggioranza di questi edifici è stata progettata per il centro cittadino, in accordo col piano generale del 1967, del successivo PDP del 1974[40], e infine del Piano Generale del 1984[41]. 10.5

Il centro urbano viene strutturato come un sistema di grandi *ansambl'*[42]. Una fitta rete di strade, di nuova costruzione e preesistenti, servono l'area in cui si alternano, oltre alle aree verdi, le piazze, i monumenti, gli ampi viali e i parcheggi. All'intersezione dei due assi principali, viene sviluppato il centro amministrativo e governativo, a est del quale è invece prevista la zona culturale, com-

[32] Archangel'skij, ed., *Tashkent*, 13.

[33] Numerosi i volontari provenienti del Komsomol – l'organizzazione giovanile – che presero parte alle brigade di costruzione lavorando su progetti prototipi di standard design, mentre altri lavoratori furono addestrati per l'assemblaggio di elementi prefabbricati. In accordo con il decreto: *Ob okazanii pomošči Uzbekskoj SSR v likvidacii posledstvij zemletryasenija v g. Tashkente* (Sull'assistenza fornita alla RSS Uzbeka per l'eliminazione delle conseguenze del terremoto nella città di Tashkent) (14.06.1966). Cfr: Archangel'skij, ed., Tashkent, 17-19; 91; 131, 149, 170; Meuser, *Seismic Modernism*, 92.

[34] La superficie abitativa realizzata dai singoli contribuenti è: Mosca: 230.000 m^2, Leningrado: 100.000 m^2, RSFSR (Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa): 334.800 m^2, Ucraina: 163.700 m^2, Bielorussia: 26.600 m^2, Kazakistan: 28.300 m^2, Georgia: 22.800 m^2, Azerbaigian: 35.000 m^2, Lituania: 10.700 m^2, Moldavia: 6.700 m^2, Lettonia: 8.900 m^2, Kirghizistan: 11.500 m^2 Tagikistan: 8.000 m^2, Armenia: 15.300 m^2, Turkmenistan: 9.000 m^2, Estonia: 5.600 m^2, Costruttori militari: 170.000 m^2, Ministeri e dipartimenti dell'URSS: 156.300 m^2, Glavtashkentstroy, l'Istituto di progettazione principale di Tashkent, 1.383.600 m^2. Cfr: Archangel'skij, *Tashkent*, 20-22.

[35] Archangel'skij, *Tashkent*, 19-23.

[36] In russo: *O merakh po dal'neyshey industrializatsii, uluchsheniyu kachestva i snizheniyu stoimosti stroitel'stva* (23.08.1955).

[37] L'articolo 14 specifica: "Stabilire che, a partire dalla seconda metà del 1956 (e dal 1957 per le regioni sismiche), la costruzione di nuovi edifici residenziali, scuole, ospedali generali, strutture per l'infanzia, cinema, club, negozi, mense, stabilimenti balneari, lavanderie, case di riposo, sanatori, scuole tecniche e scuole professionali debba essere effettuata secondo progetti standard. In alcuni casi, con adeguata giustificazione, può essere consentita la costruzione di tali strutture sulla base di progetti individuali, a condizione che incorporino materiali da costruzione e dettagli architettonici prodotti in fabbrica. Nelle città di Mosca, Leningrado e Kiev, tali progetti richiedono l'approvazione dei rispettivi comitati esecutivi cittadini, mentre nelle altre città devono essere approvati dai comitati statali per l'edilizia e l'architettura dei consigli dei ministri delle repubbliche dell'unione".

[38] Sulla prefabbricazione in Unione Sovietica di veda: Philipp Meuser, Dimitrij Zadorin, *Towards a Typology of Soviet Mass Housing. Prefabrication in the USSR 1955-1991* (DOM Publishers, 2015).

[39] Cfr: Meuser, *Seismic Modernism*, 88.

[40] Acronimo di *Plan Detal'noj Planirovki*. In accordo con il General'nij Plan (Piano Generale), sviluppa nel dettaglio un'area specifica. Nel nostro caso, oggetto del PDP è il centro urbano di Tashkent.

[41] Più precisamente, l'Istituto di progettazione Tashgenplan, che aveva il compito di lavorare al piano generale e al piano dettagliato del centro, era stato insignito anche della progettazione dei cosiddetti 'edifici unici' nel centro cittadino. Cfr: Boris Chukhovich, "The Institutional History of the Architecture of Soviet Uzbekistan", in *Tashkent Modernism XX/XXI. An investigative record of the architectural movement emblematic of the Soviet Orient*, ed. Boris Chukhovich, Davide Del Curto, Ekaterina Golovatyuk (Lars Müller Publisher, 2025 – in corso di pubblicazione), 104-07.

10.4
V. Dobrovol'skij, Plakat chudozhnika. Credits: Archangel'skij, *Tashkent – gorod bratstva*, 1969.

merciale e scolastica, mentre a ovest le strutture sportive e di intrattenimento. Ha così avvio sin dagli anni Sessanta la costruzione del volto rinnovato di Tashkent, in linea con le espressioni più all'avanguardia del contesto sovietico, ovvero Mosca e Leningrado, ma anche più in generale con le ricerche che caratterizzano il dibattito specialistico in occidente[43]. È infatti proprio a partire dagli anni Sessanta che vengono riavviati e intensificati i rapporti di corrispondenza con alcuni paesi occidentali, che si traducono innanzitutto nella diffusione dell'architettura dell'Urss nella stampa estera, e della stampa estera in Urss[44]. A partire dal 1961, alcune riviste ingegneristiche e architettoniche vengono inoltre tradotte in lingua russa, sebbene non integralmente[45]. Due volumi in russo dedicati all'architettura degli Stati Uniti hanno ampia circolazione: il libro del 1963 *Novejšaja architektura SŠA (1945-1960)* (L'architettura più recente degli Stati Uniti, 1945-1960)[46], e il catalogo della settima esposizione americana in Urss, *Architektura SŠA* (L'architettura degli Stati Uniti), del 1965. Inoltre, tra gli anni Sessanta e Settanta, viene avviata un'ampia operazione editoriale di diffusione e traduzione di libri o collezioni di saggi di noti architetti europei, americani e asiatici[47]. Non stupisce quindi che alcune importanti opere realizzate a Tashkent assimilino la lezione, spesso indagata per questioni strutturali, dei maestri internazionali. Sergio Sutyagin, uno degli architetti[48] del Cinema Panoramic (1960-1964), cita nelle sue memorie Kenzo Tange. Mentre un riferimento centrale per un altro interessante progetto, il Museo d'Arte (1966-1974), un'opera all'avanguardia e sperimentale per le sue tecnologie di controllo della luce, è la Beinecke Rare Book and Manuscript Library alla Yale University progettata da Gordon Bunshaf, pubblicata sul catalogo ampiamente diffuso in tutta l'Urss *Architektura SŠA* (1965).

Tuttavia, le ragioni che fanno dell'architettura di Tashkent un esempio unico nel panorama sovietico risiedono nell'essere espressione di sintesi tra i linguaggi formali del secondo Novecento e i caratteri locali. Questa sintesi è rintracciabile in alcune delle opere realizzate tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Bisogna tener conto che nel 1955 era stato adottato il decreto *Sull'eliminazione degli eccessi nella progettazione e nella costruzione*[49], che nel porre un veto sugli eccessi dell'architettura stalinista, mette a bando qualsiasi elemento non strettamente essenziale, e in primis gli elementi decorativi. È a Tashkent che questi elementi iniziano ad essere reintegrati, e talvolta non con funzioni strettamente ornamentali: spesso definiscono e modulano il ritmo delle facciate nel ruolo di elementi di schermatura solare o per favorire la ventilazione. Lo osserviamo in architetture come il Circo, il Museo Lenin, il Complesso Amministrativo, il Palazzo dell'Amicizia dei Popoli o l'Hotel Uzbekistan. Vi sono poi altri edifici in cui i caratteri locali non assumono un ruolo funzionale, ma prevalentemente decorativo, come ad esempio nel Cafè Blue Domes, la sala espositiva dell'Unione degli Artisti, la torre Televisiva e il Centro Televisivo, o il Chorsu Bazaar, tutti realizzati tra gli anni Settanta e Ottanta. In queste interessanti opere gli architetti riprendono elementi della tradizione centroasiatica, come cupole, archi a sesto acuto, arabeschi, così come ne riprendono i motivi e le cromie. **10.6**

La progettazione di questi importanti edifici 'unici' era affidata a degli specifici Istituti di progettazione. Ciascun team incaricato del progetto era composto da numerosi collaboratori: oltre agli architetti leader, vi erano disegnatori, ingegneri e artisti, in numero variabile a seconda del pro-

[42] Sulla pianificazione urbana secondo il sistema dei "grand ensembles" si veda: Anderson, *Russia*, 151-59.

[43] Sui rapporti con gli Stati Uniti si veda: Jean-Louis Cohen, *Building a new New World: Amerikanizm in Russian Architecture* (Yale University Press, 2020).

[44] Negli anni Sessanta, l'Unione degli Architetti dell'URSS avvia un sistema di corrispondenti incaricati di stabilire contatti con riviste specializzate straniere. Ogni paese aveva uno o due referenti sovietici, tra cui noti teorici dell'architettura come Andrei Ikonnikov, Oleg Shvidkovskii e Alexei Gutnov. Si veda: Olga Yakushenko, "Building Connections, Distorting Meanings Soviet Architecture and the West, 1953-1979," (PhD diss., European University Institute, 2021), 60-76.

[45] Tra queste: la rivista americana Civil Construction, Industrial Construction dalla Germania dell'Ovest e l'inglese Construction materials, e la rivista francese Architecture d'aujourd'hui, quest'ultima molto diffusa anche a Tashkent. Cfr: Yakushenko, *Building Connections*, 29.

[46] Viene pubblicato il libro dal titolo *Architettura moderna negli USA (1945-1960)*: A. Christiani, *Novejšaja Architektura SŠA (1945-1960)* (Gosstroiizdat, 1963).

[47] Tra questi alcuni maestri del movimento moderno, tra cui Le Corbusier, Alvar Aalto e Walter Gropius, ma anche Oscar Niemeyer, Kenzo Tange, Georges Candilis e Frei Otto.

[48] Insieme a Vladimir Berezin, Iurii Khaldeev, Dmitrii Shuvaev, e Olga Legostaeva.

[49] In russo: *Ob ustranenii izlišestv v proyektirovanii i stroitel'stve* (4.11.1955).

10.5
Copertina della rivista Architektura SSSR, n. 5, 1969. In copertina il Masterplan di Tashkent del Piano post-terremoto.

getto[50]. Si tratta di team molto spesso composti da dipendenti di diverse nazionalità, alcuni giunti in seguito al 1966, molti altri trasferiti a Tashkent durante la seconda guerra mondiale[51], ciascuno portando con sé uno specifico bagaglio di conoscenze specialistiche, non solo in campo tecnico, ma anche artistico.

La prima opera del periodo in esame in cui osserviamo l'adozione di elementi locali è il Circo[52], progettato dall'Istituto Tashigoprog, un edificio dal forte carattere tettonico, la cui progettazione ha avvio nel 1962[53]. Già nelle prime varianti di progetto, i prospetti presentano grandi *panjara*, il tipico pannello delle regioni dell'Asia Centrale caratterizzato da un'intagliatura complessa, che offre protezione dal sole, privacy e ventilazione naturale. I materiali tradizionali, legno o gesso, sono qui sostituiti dal cemento, che disegna motivi geometrici. **10.7-10.10**

In molte di queste architetture il *panjara* non solo viene reinterpretato attraverso l'uso di materiali contemporanei e geometrie più astratte, ma spesso diventa anche un elemento centrale del progetto, come si può osservare, ad esempio nell'Hotel Uzbekistan (1963-1974)[54] o nel Museo Lenin (1968-1970)[55]. Il primo, progettato dall'Istituto di progettazione uzbeco TashZNIIEP, disegna l'intera facciata sud-ovest come un grande pannello schermante reinterpretando propriamente il tema del panjara, applicato ad una tipologia costruttiva del secondo Novecento: l'edificio alto definito 'a libro'. Il Museo Lenin, un altro edificio di rilievo progettato alla fine degli anni Sessanta per celebrare una delle ricorrenze più significative dell'URSS – la nascita del leader della rivoluzione – incarna perfettamente questa fusione di linguaggi. I progettisti, che pochi anni prima avevano realizzato il complesso degli edifici amministrativi, afferivano all'Istituto Centrale di Ricerca Scientifica per la Progettazione Standard e Sperimentale di Impianti per lo Spettacolo e lo Sport (TsNIIEP) di Mosca. Con il dichiarato intento di reinterpretare i caratteri dell'architettura dell'Asia Centrale adattandoli ai linguaggi contemporanei, gli autori studiano le forme geometriche essenziali e le superfici ornamentali della tradizione locale, integrandole con le esigenze costruttive del presente[56]. Da questa ricerca nasce l'iconico volume, i cui quattro prospetti sono interamente rivestiti da monumentali *panjara* rivestiti in marmo bianco, che conferiscono al museo un carattere scultoreo e una straordinaria preziosità materica. L'anno seguente l'inaugurazione di quest'ultimo, lo stesso istituto di progettazione TsNIIEP, è incaricato del progetto atto a celebrare la fratellanza dei popoli sovietici che aveva portato la ricostruzione di Tashkent: il Palazzo dell'Amicizia dei Popoli, il più grande centro congressi e sala da concerti della capitale. L'importanza della celebrazione, unita alla competizione tra le capitali sovietiche[57] per affermarsi attraverso opere architettoniche d'avanguardia, contribuisce a rendere il progetto particolarmente ambizioso e monumentale. I progettisti dichiarano la necessità di concepire un'architettura che fosse in armonia con le tradizioni culturali dell'Uzbekistan, integrando elementi identitari locali all'interno di un linguaggio architettonico contemporaneo[58]. Oltre all'uso del *panjara*, che definisce la fascia inferiore dei prospetti, il volume dell'edificio è coronato da elementi ispirati alle *muqarnas* islamiche, interamente realizzati in cemento armato, conferendo un carattere contemporaneo e severo all'edificio.

Fatta eccezione per il Circo e l'Hotel Uzbekistan, i successivi edifici che incorporano elementi locali sono progettati da architetti moscoviti su richiesta del governo centrale. Tuttavia, sebbene Ta-

[50] Questa struttura riprendeva quelle della *Masterskije* di progettazione del Mossovet formate a seguito del decreto del 1933 "Sulla organizzazione della progettazione degli edifici, la pianificazione della città e dei terreni a Mosca". Cfr: Igor Kazus', *Sovetskaja architektura 1920-x godov: organizatzija proektirovanja* (Progress-Traditzija, 2009), 213-14.

[51] Si consideri che tra il 1942 e il 1944 la popolazione di Tashkent passa da 70.000 abitanti a un milione. Si veda: Stronsky, *Tashkent*, 96-97.

[52] Il circo (1962-1976), fu progettato dall'Istituto Tashigoprog. Al momento della sua progettazione, era il secondo circo più grande dell'Unione Sovietica (dopo Mosca). La capienza di 3000 persone, rappresentava una grande sfida strutturale, considerando le condizioni geologiche del terreno e quelle sismiche della zona. Cfr: Genrikh Aleksandrovich, "Zdaniye Tashkentskogo gosudarstvennogo tsirka," *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 4 (1971), 25-28; Tulkinoj F. Kadirova, *Architektura centra Tashkenta* (Izdatel'stvo literatury i Iskusstva, 1976).

[53] Genrikh Aleksandrovich, "Schast'e v professii", *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 10 (1988), 28–29.

[54] Si veda: E. Gainulin, "17-etazhnaia gostinitsa 'Inturist' na 750 mest v Tashkente," *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 7 (1967); F. Ashrafi, R. Kontorer, "Gostinitsa Uzbekistan na 930 mest v Tashkente," *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 1 (1965).

[55] "Zdanie muzeia V.I. Lenina v Tashkente," *Arkhitektura SSSR*, no. 12 (1969), 30; E.G. Rozanov, V.P. Krichevskii, G.A. Melik-Arakelian, "Muzei V.I. Lenina v Tashkente," *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 4 (1970), 24.

[56] E.G. Rozanov e V.I. Reviakin, *Arkhitektura muzeev V.I. Lenina* (Stroiizdat, 1986), 85.

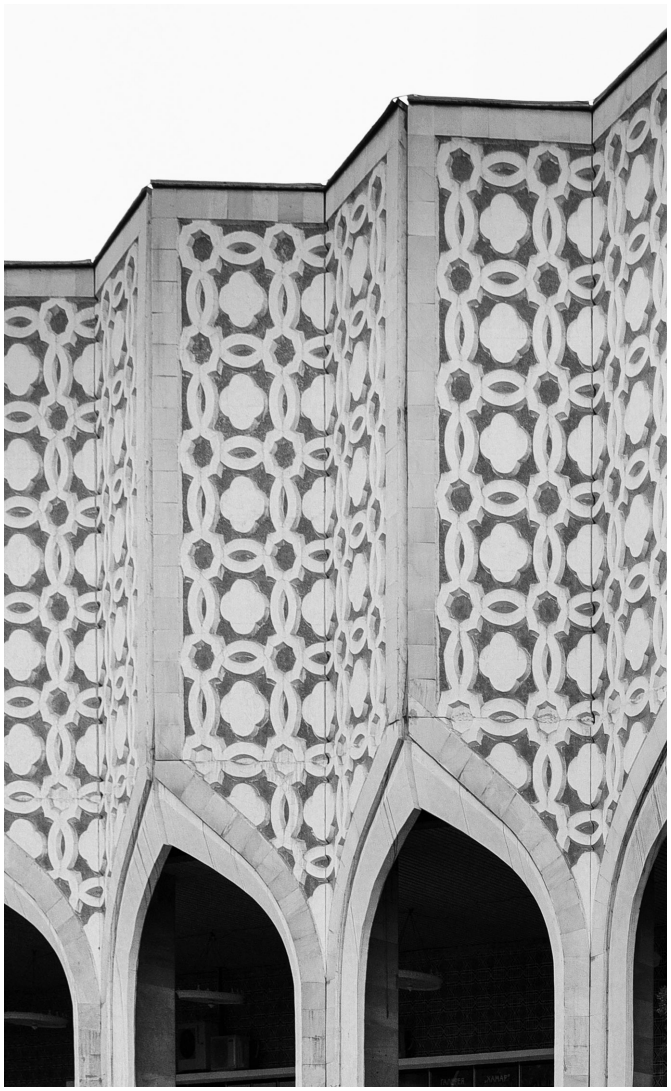
[57] Progettato per superare il Palazzo dell'Amicizia dei Popoli di Alma Aty (1971), è realizzato con una capienza di 4100 sedute contro le 3000 della capitale del Kazkistan.

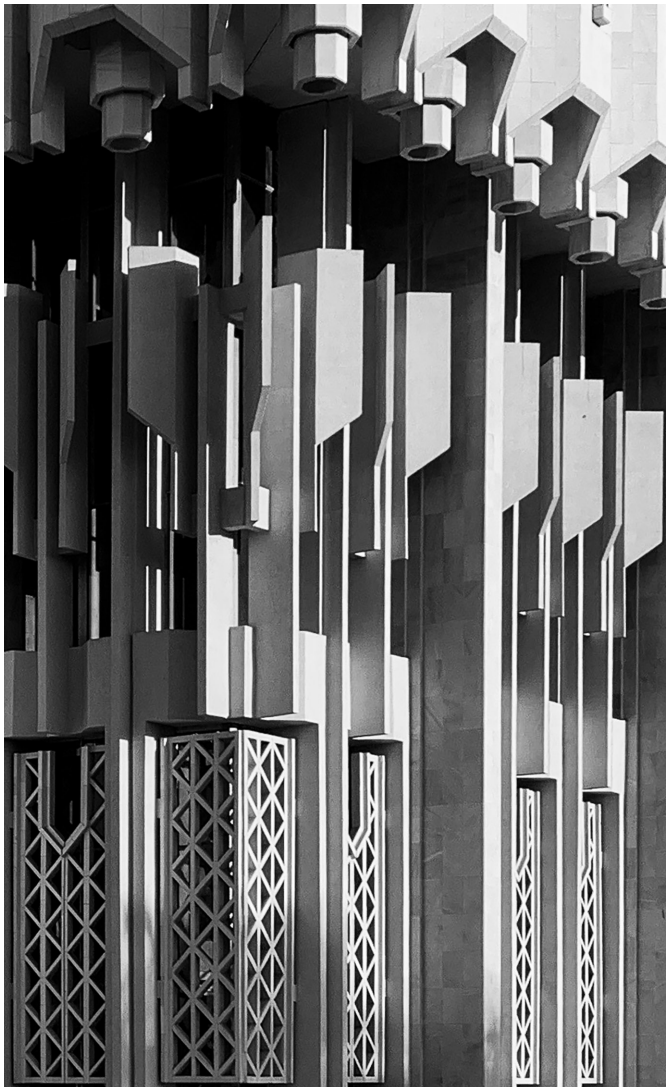
[58] E. Sukhanova, V. Krichevskii, "Dvorets Druzhby narodov SSSR im. V.I. Lenina v Tashkente," *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 8 (1981), 18.

10.6
Tashkent, Circo, vista dalla piazza, 2022. Foto dell'A.

10.7
Tashkent, Hotel Uzbekistan, prospetto principale, 2022. Foto dell'A.

10.8
Tashkent, Museo Lenin, prospetto principale, 2022. Foto dell'A.





10.9
Tashkent, Sala Espositiva dell'Unione degli Artisti, dettaglio del prospetto, 2022. Foto dell'A.

10.10
Tashkent, Palazzo dell'Amicizia dei Popoli, dettaglio del prospetto, 2022. Foto dell'A.

shkent si distingua rispetto alle altre capitali sovietiche per il primato in questo tipo di ibridazione, ci chiediamo se sia possibile interpretare questo fenomeno come il tentativo degli architetti di raggirare le forti restrizioni centrali, incoraggiati dal principio 'nazionalista nella forma e socialista nei contenuti'[59] che aveva caratterizzato il dibattito sin dalle avanguardie, quando negli anni Venti, i sovietici si posero come de-colonizzatori rispetto all'Impero Russo[60]. Da un lato, notiamo che i primi due edifici progettati, opera di istituti uzbechi, risalgono al 1962 e 1963; dall'altro lato, ad avere grande successo e prestigio sono state prevalentemente le opere di architetti provenienti da Mosca, che hanno interpretato e rielaborato un linguaggio 'locale', spesso fraintendendone la natura. L'impiego di elementi tradizionali, come gli elementi di schermatura, sembra volto più a evocare un senso di appartenenza culturale che a rispondere a esigenze funzionali. Lo dimostra la loro applicazione indiscriminata su tutti i prospetti, sia nel Museo Lenin che nel Palazzo dell'Amicizia dei Popoli, che anziché essere calibrata in base all'orientamento e al contesto climatico, rivela una certa incoerenza progettuale, riducendo questi dispositivi a meri riferimenti stilistici privi della loro logica originaria[61].

Il dibattito specialistico sull'uso degli elementi della tradizione locale in architettura evidenzia una ricezione ambivalente. Se da un lato questi progetti, con l'unica eccezione della Torre televisiva[62],

[59] Questa formula fu introdotta negli anni Trenta nelle politiche culturali dell'Urss, imponendo che le espressioni artistiche riflettessero le tradizioni locali pur veicolando ideali socialisti. Ebbe un ruolo centrale nella letteratura, nelle arti e nell'architettura delle repubbliche sovietiche, specialmente nel caucaso e nell'Asia Centrale. Si veda: "Problemy natsional'noi arkhitektury sovetskogo vostoka," *Architektura SSSR*, no. 8 (1934), 1-3.

sono sviluppati da istituti di progettazione uzbechi[63], dall'altro risultano oggetto di critiche più severe rispetto ad edifici come il Museo Lenin o il Palazzo dell'Amicizia dei Popoli. La principale contestazione riguarda l'approccio formalista all'eredità architettonica, spesso ridotta a un semplice ornamento senza una reale integrazione strutturale o concettuale. Soprattutto nei primi anni, tale impostazione viene percepita come una deriva decorativista, priva di un autentico dialogo con i principi compositivi della tradizione locale[64].

Conclusioni

Nel tracciare alcune considerazioni conclusive sulla vicenda esaminata, potrebbe essere utile osservare una mappa geopolitica degli anni Sessanta e soffermarci su due aspetti. Il primo riguarda la posizione di Tashkent rispetto ai confini sovietici, ai territori del blocco comunista, e ai Paesi che possono essere considerati tra i principali obiettivi dell'Unione Sovietica[65]; il secondo, invece, l'estensione geografica dell'Unione Sovietica e la collocazione dell'Uzbekistan all'interno del vasto mosaico delineato dallo stato federativo.

In merito alla prima questione, osserviamo che la capitale uzbeca occupa una posizione strategica, di cui i sovietici erano pienamente consapevoli. Sin dalla fine degli anni Cinquanta organizzano a Tashkent numerosi eventi internazionali di grande rilievo: festival cinematografici, conferenze accademiche, competizioni sportive, seminari letterari e incontri sulla sanità. L'obiettivo è attrarre popoli da tutto il mondo in Asia Centrale, celebrando le loro differenze, ma uniti sotto l'egida del comunismo[66]. Non si tratta di un intento nuovo: analizzando la storia della pianificazione sovietica, è possibile osservare che sin dagli anni Trenta vengono elaborati piani urbanistici per trasformare la città in una capitale all'avanguardia, trasformandola radicalmente. Tali piani, tuttavia, non si realizzano a causa delle difficoltà economiche e del secondo conflitto mondiale[67]. Dunque, il terremoto offre l'opportunità di mettere in atto un progetto che, sebbene di lunga data, non era mai stato concretizzato. Brežnev coglie appieno questa possibilità. Nel suo discorso del 28 aprile 1966, delinea i principali obiettivi di una strategia politica articolata e complessa: invoca l'amicizia tra i popoli, cercando il massimo supporto economico, tecnico e di manodopera; ordina ai media di diffondere in modo sistematico aggiornamenti sulla ricostruzione, affinché il mondo intero prenda consapevolezza delle grandi realizzazioni rese possibili dal comunismo[68]; infine chiude il discorso con un'immagine molto eloquente: «Entro due anni, speriamo di vedere Tashkent in una forma nuova, che stabilirà il tono architettonico per una grande città del futuro»[69].

La ricostruzione di Tashkent si configura come un atto emblematico della politica sovietica: non era più soltanto una capitale locale, ma un palcoscenico simbolico destinato a rappresentare il trionfo dell'URSS, punto d'incontro tra le diverse repubbliche sovietiche e un centro per gli incontri politici e diplomatici internazionali.

Il progetto di storytelling e propaganda risulta maggiormente evidente se confrontato con le risposte sovietiche ad altri disastri nell'URSS, completamente messi a tacere[70]. Eppure, recenti studi hanno dimostrato che la fratellanza dei popoli non era di certo spontanea, e che nel 1966 in Uzbekistan numerosi sono i malcontenti delle varie repubbliche, 'costrette' a partecipare eco-

[60] Moisei Ginzburg, "Natsional'naja architektura narodov SSSR," *SA. Sovremennaja Architektura*, no. 5-6 (1926); Abdumannop Zijaev, *Tashkent. Čast' III, XX-načalo XXI vv.*, (San'at, 2009), 19-21; Sull'orientalismo nei primi decenni sovietici si veda: Greg Castillo, "Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition," *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 8, no. 2 (1997), 33-47; Mollie Arbuthnot, "Soviet Propaganda Posters and Islamic Art: Mobilizing Artistic Heritage in 1920s Uzbekistan," in *Russian Orientalism in a Global Context: Hybridity, Encounter, and Representation*, 1740–1940, ed. Maria Taroutina, Allison Leigh (Manchester University Press, 2023), 229-52. Sull'orientalismo in Asia Centrale nel secondo Novecento si veda: Boris Chukhovich, "Building the 'Living East'," in *Soviet Modernism 1955-1991: Unknown History*, ed. Katharina Ritter, Ekaterina Shapiro-Obermair, Dietmar Steiner (Park Books, 2012), 215-31.

[61] Chukhovich, "Building the 'Living East'," 215-31.

[62] Tashgiprotrans Institute insieme ad altri istituti sia russi che uzbechi.

[63] Molti di questi edifici erano opera del Tashgenplan, caratterizzatosi dagli anni Settanta proprio per l'ibridazione tra elementi modernisti e locali, mentre gli altri istituti avevano mandati più vicini alla sperimentazione in campo statico, sismico, climatico, o per specifiche tipologie.

[64] Cfr: V. Manakova, "Arkhitektura kafe 'Golubyye kupola' i chaykhany na bul'vare imeni V.I. Lenina," *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 7 (1971), 33; Juri Ferdman, "Novye zdanija i sooruženija televidenija i radio," *Arkhitektura SSSR*, no. 11 (1980), 46; I, Notkin, Sh. Askarov," O kachestve arkhitektury," *Arkhitektura i Stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 4 (1981), 9; E.P. Suchanova, V.P. Kričevskiy, Dvorez Družby narodov SSSR im. V.I. Lenina v Tashkente, in *Architektura i stroitel'stvo Uzbekistana*, no. 8 (1981), 18-24; E.R. Sarkisiants, "Estetika solntsezashchity v arkhitekture Tashkente," *Arkhitektura SSSR*, no. 3 (1979), 47; A. Zijaev, *Bazari Tashkenta. V prosclom i nastojaschem*, (Sanat, 2008).

[65] Una mappa interessante viene pubblicata nel 1961 dal Sunday News: The Growth of Russian Imperialism, in Sunday News, August 27, 1961 (source: Cornell University Library – Digital collection. Link: https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:19343328)

[66] Tra i numerosi summit internazionali, all'inizio del 1966, nella capitale uzbeca, si svolse anche un importante incontro diplomatico tra India e Pakistan Cfr: Luka Stanek, *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War* (Princeton University Press, 2000), 47; Stronsky, *Forging*, 242-43; Niegel Raab, "The Tashkent Earthquake of 1966: The Advantages and Disadvantages of a Natural Tragedy", *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 62, no. 2 (2014), 273-94; *Destination: Tashkent. Experiences of Cinematic Internationalism* (Haus der Kulturen der Welt and Archive Books, 2024).

[67] Deo, "Decostruire il 'sogno' socialista di Tashkent," 6-19.

[68] Tra cui "Pravda" e "Stroitel'naja Gazeta", tra i giornali con maggior diffusione in Urss. Crf: Raab, "The Tashkent Earthquake of 1966," 273-94.

[69] Trascritto in: *Archangel'skij, Tashkent*, 15.

[70] In Crimea nel 1927 e ad Ashgabat nel 1948. In Turkmenistan la capitale era stata rasa al suolo, eppure le politiche sovietiche furono distanti, quasi diametralmente opposte, sia in termini di propaganda – la notizia venne quasi censurata dai media – sia in termini di partecipazione dell'Urss alla ricostruzione. Un interessante caso di ricostruzione post terremoto che mostra molte analogie con Tasheknt è invece quello di Skopie, colpita da un sisma nel 1963. Si consulti: Niegel Raab, *All Shook Up: The Shifting Soviet Response to Catastrophes, 1917-1991* (McGill-Queen's University Press, 2017), 104-49; Ines Tolic, *Dopo il terremoto. La politica della ricostruzione negli anni della Guerra fredda a Skopie* (Diabasis, 2011).

nomicamente e materialmente alla ricostruzione[71]. Malgrado ciò, i sovietici riescono a ottenere quanto programmato, per Tashkent attraverso il Piano Generale, e per l'Unione sovietica attraverso la propaganda.

In questo scenario, il progetto di costruire una città dal carattere unico, ma al tempo stesso coerente con i linguaggi formali dell'architettura contemporanea, risponde a una duplice esigenza. Da un lato, quella di dar vita a una città accogliente, modernista, capace di rappresentare un modello di avanguardia sovietica per i paesi confinanti, tanto sul piano geografico quanto su quello ideologico. A testimonianza di questa vocazione simbolica e rappresentativa, si può citare la strategia di promozione turistica attuata tra gli anni Cinquanta e Settanta: la casa editrice Aurora, con sede a Leningrado, pubblica una serie di cartoline dedicate a Tashkent, nelle quali – diversamente da quanto avviene per città come Samarcanda, Bukhara o Chiva – l'attenzione non è rivolta alle architetture storiche, bensì agli edifici unici di recente costruzione. Questi ultimi sono inoltre oggetto di un volume fotografico divulgativo, edito nel 1977 in doppia lingua, russo e inglese, per lo stesso editore[72].

In riferimento alla seconda questione delineata all'inizio del paragrafo – relativa all'estensione geografica dell'Unione Sovietica, alla coesistenza di una molteplicità di nazionalità, etnie e culture, e alle politiche linguistiche adottate per governare tale complessità – risulta centrale il tema delle politiche linguistiche. A ricordarlo è Hélène Carrère d'Encausse nel suo saggio seminale *Esplosione di un impero? La rivolta delle nazionalità in URSS* (1978), laddove afferma:

> Nessun sistema politico nel XX secolo si è soffermato sul problema delle lingue parlate dai suoi amministrati con maggior determinazione di quello sovietico. La politica linguistica è senza dubbio l'aspetto più originale dell'azione portata avanti dal regime in materia nazionale; e anche il suo miglior successo per quanto non esente da ambiguità[73].

Pubblicato in un momento in cui l'Unione Sovietica appariva ancora solida, il volume avanzava l'ipotesi allora inedita che a minare la stabilità del sistema non sarebbe stato il fallimento economico, ma il nodo irrisolto delle identità nazionali. In questa prospettiva, Carrère d'Encausse evidenzia la centralità delle politiche linguistiche. Queste, in seguito alla morte di Stalin, vengono orientate verso il bilinguismo[74].

In conclusione, volendo interpretare l'architettura costruita in seguito al terremoto come una 'traduzione' locale del tardo modernismo sovietico, occorre tornare alla domanda aperta nel paragrafo introduttivo, ovvero: quale voce ha inteso rappresentare questa architettura e a quale pubblico ha scelto di rivolgersi? Alla luce delle analisi condotte, è ora possibile affermare che tale declinazione risulti espressione tanto di un entourage di architetti locali quanto di progettisti provenienti da Mosca. In entrambi i casi, tuttavia, le ibridazioni prodotte si configurano come formali e non strutturali: si traducono infatti in elementi ornamentali o decorativi, ma non nella combinazione tra tipologie edilizie locali e sovietiche. Nessuna di queste architetture interpreta il *byt*', ovvero il

[71] Ibidem.
[72] *Tashkent*, (Aurora Art Publishers, 1977).
[73] Carrère d'Encausse, *Esplosione di un impero*, 185.
[74] In particolare si veda il capitolo *Le lingue in U.r.s.s.: strumenti di integrazione o di consolidamento delle nazioni?*, in: Carrère d'Encausse, *Esplosione di un impero*, 185-211.

vivere quotidiano, del popolo uzbeco. I quartieri residenziali preesistenti vengono in gran parte demoliti per far posto ai microrajon (macrodistretti) sovietici[75].

Tale approccio conduce alla definizione di un processo di 'orientalizzazione' nell'accezione tracciata da Edward Said, intesa come una modalità di rappresentazione e relazione con l'Oriente sviluppata dall'Europa occidentale. Tale concetto si fonda sul ruolo particolare assegnato all'Oriente nell'esperienza culturale europea, considerato al contempo vicino e radicalmente 'altro': «un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale. (...) simbolo persistente dell'alterità»[76]. L'attitudine a 'disegnare' l'Oriente da Mosca, a impiegare e deformare selettivamente alcuni elementi e tratti locali, così come il desiderio di costruire un immaginario che renda la capitale uzbeca affascinante ed esotica, anche per il turismo politico, culturale o educativo, può dunque essere interpretata come un atteggiamento *orientalista*.

È inoltre interessante notare che, mentre nel blocco occidentale iniziava a consolidarsi quello che Steiner definisce un «esperanto anglo-americano»[77], divenuto la lingua dominante nel mondo della finanza, del commercio, della tecnologia e della scienza, l'Unione Sovietica sembrava invece diversificare il discorso e invertire le sue politiche linguistiche.

[75] Tra le serie prefabbricate e standardizzate realizzate immediatamente dopo il terremoto, solo la serie 1, realizzata nel macrodistretto C-5 nel 1967 si avvicina alla tipologia di case a patio della mahalla, mentre tra i progetti singoli solo l'edifico progettato da Ofelia Ajdinova dell'Istituto TašZNIIEP tra il 1972 e il 1985, nominato Žemchug. Si veda: Kadirova, *Architektura centra Tashkenta*, 209; Meuser, *Siesmic Modernism*, 236-42.

[76] Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. Stefano Galli (Feltrinelli, 2022), 11-12.

[77] Steiner, *Dopo Babele*, 18.

DOI: 10.6093/2532-2699/12487

L'autore è morto, viva l'autore! L'applicabilità del Distant Reading per una storiografia alternativa dell'architettura

Keywords
Distant Reading, Alternative Historiography, Unheard Workers, Architectural Professionalism, Collaborative Agency

Abstract
Over the past decade, alternative historiographical approaches in architecture have emerged to challenge the traditional emphasis on authorship that has long dominated architectural history. Influenced by labor and production studies, these new perspectives have prompted scholars to critically reassess the conventional, often male-centric, narratives centered on individual authorship. This paradigm shift has illuminated numerous blind spots within established methodologies, which have historically expanded the canon by adding individual names rather than fostering an understanding of architecture as a collaborative endeavor. This article aims to critique and advance methodologies that more effectively reveal collective practices in architectural production. It positions itself as a theoretical contribution, exploring the potential of Distant Reading – a method originating in literary studies and computational analysis that has significantly shaped the digital humanities. This approach resonates with ongoing scholarly efforts to interrogate and demystify dominant architectural discourses by developing context-specific, collaborative, and transdisciplinary research methods. The process involves adapting and testing existing techniques within architectural studies, intending to conceptualize a methodological toolbox for broader application. While various alternative methodologies have recently been proposed, the approach outlined in this paper seeks not only to offer a new historiographical lens on architectural agency but also to reorient historiography around collaborative modes of architectural production. This is demonstrated through a case study focused on the Danish Academy in Rome, Italy.

Biography
Angela Gigliotti is an architect, researcher and educator. Her research interest focuses on architectural labor and production studies, diplomatic architecture and transnational modes of production, under instances of Danish Welfare State, Danish colonialism and Swiss coloniality. She authored the Ph.D. monographic thesis *The Labourification of Work* (Aarhus Arkitektskolen, 2020) and was Visiting PhD Candidate at the Architectural Association – School of Architecture of London (2018) in the City/Architecture Group (Prof. Dr. Pier Vittorio Aureli). Since 2021, first as the HM Queen Margrethe II's Distinguished Postdoctoral Fellow at the Det Danske Institut i Rom, and currently as the Roma Calling Fellow 2024/2025 at Istituto Svizzero, she has been academic guest at the Institute for History and Theory (gta) at ETH Zürich – Chair of the History and Theory of Urban Design (Prof. Dr. Tom Avermaete) where she has conducted two research projects Unheard workers (Carlsberg Foundation, 2021-24) and *The Italian Ticinification* (2025-ongoing). Since 2016 she is Tenured Lecturer at DIS Copenhagen. Recently she has been invited as Studio Faculty at Syracuse University Florence (Fall 2025-Spring 2026).

Angela Gigliotti
ETH Zurich

The Author is Dead, Viva the Author! The Applicability of Distant Reading for Alternative Architectural Historiography

Introduction

The introduction of alternative historiographies in architecture, aimed at dismantling the dominance of authorship in architectural history, is now a fact. Over the past decade, labor and production studies have emerged not only as distinct fields within architectural discourse but have also informed the broader field of architectural history and theory. Scholars working within these frameworks have contributed to the dismantling, refinement, and reassessment of singular, often male-dominated, author-centric narratives. Without aiming to be detailed or exhaustive, but simply to offer some secondary sources as a framework, such scholarship can be categorized into several thematic strands: those that re-examine authorship[1]; those that challenge established architectural canons[2]; those that reevaluate canonical figures and projects to reshape prevailing historiographies[3]; those that reassess architectural agency by incorporating all participants in the building process – such as architects, engineers, constructors, contractors, builders, and civil servants[4]; those that focus on female actors[5]; those that foreground the building process to expose issues of technology, craftsmanship, profit, bureaucracy, subordination, and power hierarchies[6]; and those that reconsider early modern agency in contrast to the currently dominant reassessment of modernity[7].

This shift has led to a systematic critique of disciplinary boundaries rooted in the materially and pragmatically oriented ontology of the architectural discipline. The prevailing focus on 'authorship' – closely tied to an emphasis on the outcome of architectural production rather than the process – has long overshadowed more nuanced considerations. In this context, it has become increasingly evident that numerous blind spots are embedded in, and perpetuated by, the dominant methodologies employed by architectural historians in their research and writing. These shortcomings are particularly evident in the tendency to expand the canon by adding new individual names, rather than uncovering the inherently collaborative nature of architectural practice.

Rather than merely presenting collaboration as a novel theme by adding another case study to the existing historiographical corpus, this article seeks to critically examine which methodologies might more effectively reveal the collaborative dimensions of architectural production. It positions itself as a theoretical intervention, exploring the transferability and applicability of a method developed at the intersection of literary studies and computational science: Distant Reading. This

[1] Colin Davies, *The Prefabricated Home* (Reaktion, 2006); Maristella Casciato and Emilie d'Orgeix, *Modern Architectures: The Rise of a Heritage* (Mardaga, 2012); Tom Avermaete, "Death of the Author, Center and Meta-Theory: Emerging Planning Histories and Expanding Methods of the Early 21st Century," in *The Routledge Handbook of Planning History*, ed. Carola Hein (Routledge, Taylor & Francis Group, 2019), 478-86; Tom Avermaete, Véronique Patteeuw, Christoph Grafe and Irina Davidovici, eds., *Oase Authorship: = Authorschap 113* (2022); Ana Miljački and Ann Lui, eds. *Log Coauthoring* 54 (2022).

[2] Janina Gosseye, "Editorial," *Fabrications* 24, no. 2 (2014): 147–55. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10331867.2014.964792; Evangelos Kotsioris, "The Queering of Architecture History Has Yet to Happen': The Intra-Canonical Outlook of Beatriz Colomina." *Architectural Histories* 8, no. 1 (December 10, 2020): 22. https://journal.eahn.org/article/id/7613/; Angela Gigliotti, Chiara Monterumisi and Monica Prencipe, *Canons and Icons: re-wondering a transcultural contamination* (Edizioni Quasar, forthcoming).

[3] Hilde Heynen, *Sibyl Moholy-Nagy: Architecture, Modernism and Its Discontents* (Bloomsbury Visual Arts, 2021); Angela Gigliotti and Martin Søberg, eds., "Kay Fisker: appraisals and reappraisals," *Magasin for Bygningskunst og Kultur* Special Issue (Spring 2026).

[4] Peter Murray, "Leading Lady: Monica Pidgeon, Editor of Architectural Design, 1946 to 1975", *Architectural Design* 80, no. 2 (2010): 106–109; Ellen Shoshkes and Jaqueline Tyrwhitt, *A Transnational Life in Urban Planning and Design* (Ashgate, 2013).

[5] Susana Torre, *Women in American Architecture: A Historic and Contemporary Perspective* (Whitney Library of Design, 1977); Margaret Bruce, and Lewis J. "Women Designers — Is There a Gender Trap?", *Design Studies* 11, no. 2 (April 1990): 114-20. https://doi.org/10.1016/0142-694X(90)90026-9; Marion Roberts, *Living in a Man-Made World: Gender Assumptions in Modern Housing Design* (Routledge, 1991); Diana Agrest, Patricia Conway, and Leslie Weisman, *The Sex of Architecture* (Harry N. Abrams, 1996); Linda Nochlin, "Why Are There No Great Women Artists?," in *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ed. Vivian Gornck and Barbara K. Moran (New American Library, 1996): 344–66; Penny Sparke, and Brenda Martin, eds., *Women's Places: Architecture and Design 1860-1960* (Routledge, 2003); Kathleen James-Chakraborty, *Architecture Since 1400* (University of Minnesota Press, 2014).

[6] Annmarie Adams and Peta Tancred, *Designing Women: Gender and the Architectural Profession* (University of Toronto Press, 2000); Paolo Tombesi, "On the Cultural Separation of Design Labor," in *Building (in) the Future: Recasting Labor in Architecture*, ed. Peggy Deamer and Phillip Bernstein (Princeton Architectural Press, 2013), 117–36; Kenneth Frampton, "Intention, Craft, and Rationality," in *Building (in) the Future*, 28–37; Andri Gerber, "Independent or Bureaucratic? The Early Career Choice of an Architect at the Turn of the Twentieth Century in Germany, France and England," *FOOTPRINT* 17 (December 20, 2015): 47–68, https://doi.org/10.7480/footprint.9.2.860; Pier Vittorio Aureli, "Labour and Work in Architecture," in *No Sweat*, ed. Jennifer Sigler (Harvard University Press, 2019), 70–81.

[7] Melania Mazzucco, *L'architettrice* (Einaudi, 2019); Anne Hultzsch, "Other Practices: Gendering Histories of Architecture," *ZARCH Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism* 18 (September 2, 2022): 30–41, https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2022186968.

method, whose theorization has shaped the emergence and evolution of the digital humanities, offers a compelling framework for rethinking architectural historiography.

The adoption of Distant Reading aligns with the approach taken by many scholars engaged in alternative historiographies that aim to dismantle the myth of solo authorship in architectural practice and to interrogate dominant architectural discourses. These scholars often develop ad hoc research methods that are themselves collaborative and transdisciplinary, including in the very formulation of their methodologies. This process typically involves the step-by-step adaptation and testing of methods from other disciplines within architectural studies, ultimately leading to the conceptualization of a methodological toolbox for broader application.

In recent years, this movement has given rise to what may be considered a body of alternative methodologies for architectural historiography. These include, for example, contact zones[8], the documentary filmmaking[9], the fictio-criticism[10], the oral history[11], the photovoicing[12], the reading-with[13], the site writing[14], and others. What distinguishes the methodology proposed in this paper is its scope: it not only contributes to an alternative historiography of architectural agency but also centers that historiography on collaborative architectural production, as revealed through the lens of Distant Reading.

This paper aims to contribute to the ongoing discourse on investigating collaborative agency in architectural practice by proposing the following structure. First, it offers a conceptualization of Distant Reading as a methodological approach adapted from other disciplines; second, it situates the article within existing theoretical critiques and current applications of digital, data-driven tools in architectural research. Third, it presents a detailed, step-by-step methodological framework. Finally, it explains and demonstrates the application of this framework through a case study conducted by the author within the field of architectural history. The paper concludes by addressing key challenges, including critiques of the method's applicability and the current lack of shared ethical standards for its implementation.

Distant Reading: the conceptualization

Distant Reading was first conceptualized by the literary historian and theorist Franco Moretti at Stanford University nearly twenty-five years ago as a means of introducing a global perspective into literary studies. In his foundational essay, Moretti asserts:

> World literature is not an object, it's a problem, and a problem that asks for a new critical method: and no one has ever found a method by just reading more texts. That's not how theories come into being; they need a leap, a wager – a hypothesis, to get started[15].

Rather than engaging in close textual analysis of a limited number of canonical works, Distant Reading advocates for the aggregation and examination of large-scale literary data. This methodological distance enables scholars to identify patterns, structures, and trends that are otherwise imperceptible through traditional close reading. As Moretti explains:

[8] Tom Avermaete and Cathelijne Nuijsink, "Architectural Contact Zones: Another Way to Write Global Histories of the Post-War Period?," *Architectural Theory Review* 25, no. 3 (2021): 350–61, https://doi.org/10.1080/13264826.2021.1939745.

[9] Igea Troiani, "Writing Architectural History as Documentary," *The Journal of Architecture* 10 , no. 3 (2005): 275–84, https://doi.org/10.1080/13602360500162394.

[10] Hélène Frichot and Naomi Stead, "Waking Ideas From Their Sleep: An introduction to ficto-critical writing in and of architecture," in *Writing Architectures: Ficto-Critical Approaches*, ed. Hélène Frichot and Naomi Stead (Bloomsbury Publishing, 2020), 11–24.

[11] Janina Gosseye, Naomi Stead and Deborah Van der Plaat, *Speaking of Buildings: Oral History in Architectural Research* (Princeton Architectural Press, 2019).

[12] Camille A. Sutton-Brown, "Photovoice: A Methodological Guide," *Photography and Culture* 7, no. 2 (2014): 169–85, https://doi.org/10.2752/175145214X13999922103165.

[13] Anne Hultzsch and Sol Pérez Martínez, "Reading-With: A Collaborative Method for Inclusive Architectural Histories," *Architectural Histories* 11, no. 1 (2023): 1-15, https://doi.org/10.16995/ah.10332.

[14] Jane Rendell, "Site-Writing: She Is Walking about in a Town Which She Does Not Know," *Home Cultures* 4, no. 2 (2007): 177–99, https://doi.org/10.2752/174063107X209019.

[15] Franco Moretti, "Conjectures of World Literature," in *Distant Reading*, Franco Moretti (Verso Books, 2013), 46.

> Distance is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text – devices, themes, tropes – or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say: less is more. If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something[16].

Distant Reading employs computational tools and text-mining techniques to process extensive corpora, enabling the identification of recurring themes, stylistic devices, and structural patterns. Statistical methods such as z-scores, principal component analysis, and clustering algorithms are commonly used to analyze literary data, offering insights into the evolution and distribution of literary phenomena across time and space[17]. A central tenet of Moretti's approach is the inclusion of texts outside the traditional literary canon – what he refers to as "the great unread." By incorporating lesser-known works, Distant Reading expands the scope of literary history and challenges the limitations of close reading, which, as Moretti critiques, "in all of its incarnations, from New Criticism to deconstruction, necessarily depends on an extremely small canon"[16]. In recent years, Distant Reading has been increasingly adopted in visually oriented disciplines such as art history, contributing to the rapid growth of digital humanities. Scholars now apply digital tools to a wide range of textual materials – including novels, speeches, articles, dictionaries, and archival documents – thereby broadening the methodological toolkit available for cultural analysis.
From its inception, Distant Reading has embodied a cross-disciplinary ethos, integrating literary theory with computational science. At its core lies a commitment to formal analysis, which Moretti identifies as the cornerstone of literary scholarship:

> Formal analysis is the great accomplishment of literary study and is therefore also what any new approach – quantitative, digital, evolutionary, whatever—must prove itself against: prove that it can do formal analysis, better than we already do. Or at least: equally well, in a different key. Otherwise, what is the point?[19].

Distant Reading and architectural studies: lack of theories and abundance of tools

Very few architectural studies have explicitly proposed theoretical frameworks for, or concrete applications of, Distant Reading. Nevertheless, several emerging and adjacent works within the digital and spatial humanities have begun to explore analogous computational and data-driven approaches in architectural contexts – albeit often without directly referencing Moretti's methodology. Given that a fully articulated theoretical framework for Distant Reading in architectural historiography is still in its formative stages, the following trajectories and scholars provide a valuable foundation for an article such as this – one that seeks to bridge literary theory, digital humanities, and architectural historical research. Specifically, this article situates itself among those scholars who have begun to experiment with architectural corpora, either by explicitly engaging with Moretti's work or by adopting comparable computational and systemic approaches

[16] Franco Moretti, "Conjectures of World Literature," in Distant Reading, Franco Moretti (Verso Books, 2013), 49.
[17] Z-scores are standardized values that indicate how many standard deviations a data point is from the mean, allowing for comparison across different datasets or variables. Principal Component Analysis (PCA) is a statistical technique used to reduce the dimensionality of data by transforming it into a set of orthogonal components that capture the most variance, making complex datasets more interpretable. Clustering algorithms are unsupervised machine learning methods that group data points based on similarity, revealing hidden patterns or structures in large datasets; common examples include k-means and hierarchical clustering.
[18] Franco Moretti, "Conjectures of World Literature," in *Distant Reading*, Franco Moretti (Verso Books, 2013), 48.
[19] Franco Moretti, "Style, Inc.: Reflections on 7,000 Titles (British Novels, 1740-1850)," in *Distant Reading*, Franco Moretti (Verso Books, 2013), 204.

to architectural historiography, including network analysis, topic modeling, and metadata mining. These methods are particularly evident in the large-scale analysis of digital architectural archives and metadata (e.g., building permits, competition entries, or architectural journals); in the mapping of collaborations and institutional networks within architectural production, which resonates with Moretti's emphasis on systems and structures over individual authorship; and in the visualization of architectural discourse through text mining of manifestos, publications, and archival correspondence. However, it is still important to clarify that Distant Reading is not merely another term for the above emerging methods in architectural studies, that one can collect under the umbrella of data mining. As described in the former section, Distant Reading is a humanities-based approach whose primary aim has always been to understand literary and cultural trends by analyzing large corpora of texts without engaging in close reading. It emphasizes interpretation, theoretical frameworks, and historical context. By contrast, data mining is an approach rooted in computer science and statistics, designed to uncover patterns, correlations, or anomalies within large datasets, often for predictive or decision-making purposes. While this distinction may seem self-evident to experts in the digital humanities, it is worth reiterating: data mining is primarily descriptive and predictive, whereas distant reading is fundamentally interpretive. This implies that the former can serve as a tool for the latter, but not vice versa. Therefore, this article argues that Distant Reading operates at the intersection of documental writing (the systematic collection and structuring of data) and historiographical narrative (the interpretive construction of meaning from that data). The hypothesis underlying this application is that Distant Reading enables the emergence of previously obscured conditions, thereby facilitating the dissemination of knowledge about these overlooked aspects. At the same time, it aims to protect vulnerable topics, identities, and confidential interests through the deployment of computational methods and theoretical diagramming.

One of the most notable examples is the work of Carola Hein, who has examined large-scale spatial and infrastructural networks through historical mapping and data aggregation. While not explicitly framed as Distant Reading, her research on global urbanism and oil infrastructure adopts a similarly systemic and transnational perspective, resonating with Moretti's emphasis on scale and abstraction[20]. Andrew Leach has also contributed to the theoretical discourse on architectural historiography, particularly concerning authorship and disciplinary boundaries. Although he does not directly apply Distant Reading, his reflections on the methodological limits of architectural history echo the motivations behind Moretti's critique of close reading[21]. In the realm of digital humanities and architecture, *The Architecture of the Book* by Matthew Allen[22] and *Architectural Intelligence: How Designers and Architects Created the Digital Landscape* by Molly Wright Steenson[23] both engage with computational methods and the large-scale analysis of architectural discourse. While these projects do not always cite Moretti, they employ techniques such as text mining, metadata analysis, and network visualization that parallel the Distant Reading approach. Additionally, initiatives such as *Visualizing Venice*[24] apply digital mapping and data visualization to architectural and urban history. Though focused on visual and spatial data, the project shares

[20] Carola Hein, *Oil Spaces: Exploring the Global Petroleumscape* (Routledge, 2021).

[21] Andrew Leach, *What is Architectural History?* (Polity Press, 2010).

[22] Matthew Allen, *Flowcharting From Abstractionism to Algorithmics in Art and Architecture* (gta Verlag, 2023).

[23] Molly Wright Steenson, *Architectural Intelligence How Designers and Architects Created the Digital Landscape* (MIT Press, 2022).

[24] Kristin L. Huffman, Andrea Giordano and Caroline Bruzelius, *Visualizing Venice: Mapping and Modeling Time and Change in a City* (Routledge, 2017).

Moretti's commitment to systemic analysis and the use of digital tools to uncover patterns across large datasets. Other noteworthy initiatives include those focused on the development of digital pedagogies in architectural education, both for history and theory[25] and design studies[26].
Together, these contributions indicate a growing interest in adapting the principles of digital humanities – particularly its emphasis on scale, abstraction, and systemic thinking – to the study of architecture. However, to date, as above mentioned, no widely cited architectural studies have formalized Distant Reading as a method in the way Moretti has for literary studies, let alone for architectural history and theory. This, thus, motivates and defines the innovative and ambitious scope of the present article.

A possible toolbox

Despite the numerous and evident advantages that Distant Reading may offer to architectural history – particularly in its effort to transcend the North American and European perspectives and theories that have traditionally dominated the canon – as above mentioned there has yet to be a thorough reflection on the possibilities and limitations of adapting this method from literary studies to architectural history. Such an adaptation seeks to identify previously unheard agencies and to enable the writing of collective, alternative historiographies in architecture. This adaptation is not merely theoretical; it involves a retooling of Franco Moretti's specific analytical procedures to suit the distinct nature of architectural data and historiographical aims. The following section presents an initial attempt to extract from Moretti's method – again not just in terms of theoretical propositions –a potential toolbox for architectural historians. In the subsequent section, specific examples will be drawn from the proposed case study to illustrate its application. This toolbox is designed to reveal the collaborative nature of architectural practices through a series of systematic steps (i.e., quantification, contextualization, cross-domain comparison, anomaly detection, and socio-cultural critique). Its purpose is to serve as both an operational asset and a conceptual ally in the development of historiographies centered on multiple agencies, utilizing large-scale data.
The first step involves identifying a *quantitative* dimension. In Moretti's literary model, this might be the length of book titles; in architecture, a parallel could be the recurrence of specific professional names within a selected dataset. By measuring and analyzing such repetitions, insights can be gained into trends and patterns that may not be immediately apparent. Next, Moretti suggests *contextualizing* these findings through the analysis of book reviews. A similar approach in architecture would involve examining how the identified professionals have – or have not – entered the canon, both as individuals and as part of broader networks of canonical figures. What is at stake is the representation – or the omission – in canonical texts, exhibitions, or academic discourse. This step begins to shift from documentation to historiographical interpretation: it situates the quantitative data within a wider discursive context, allowing for an understanding of how these nodes are perceived and discussed within the academic community. The method also prompts the addition of another quantitative lens by analyzing the expansion of the literary market through library catalogues. In architectural terms, this could involve tracking the temporal evolution of a professional's

[25] Angela Gigliotti and Fabio Gigone, "Inquiring by Distant Reading: Learning and Unlearning Architectural Historiography," in "Learning, Life, Work", *AMPS Proceeding Series* 38 (Cindy Shearer ed., 2025): 45-56.
[26] Swati Chattopadhyay, "Keywords for Building the Modern World." *Platform*, June 2022, https://www.platformspace.net/home/keywords-for-building-the-modern-world.

involvement in a project, or the emergence of parallel initiatives – such as side projects – thereby introducing time as a new analytical dimension and additional datasets as new sources.

Another strategy proposed by the method is to draw parallels between fields – for instance, between literature and advertising. In architectural history, such *cross-domain comparisons* can help identify common trends and influences that shape how architectural practices are documented, disseminated, and promoted. This might involve comparing architectural discourse with media coverage, legal frameworks, or technological developments, revealing how architectural knowledge is shaped by external forces.

Once macro-patterns have been established, the method encourages a shift toward identifying and analyzing *anomalies and niches* – slower-moving or more granular irregular aspects of the data. In the context of architectural collaboration, this could mean focusing on a specific patent, a marginal figure, a contested authorship, or a negotiated condition among stakeholders. Within these niches, the method re-engages with anomalies or "oddities," using them as historiographical entry points, allowing for a deeper analysis of collective agency and institutional dynamics. The method then introduces another layer of contextualization by examining the *societal and gender* implications of these anomalies – for example, the appearance of female names without surnames. This step allows for an understanding of how such irregularities reflect broader social and cultural dynamics. It can be adapted to architectural datasets to uncover systemic exclusions or biases. These irregularities are not just data points; they are historiographical signals that demand critical interpretation.

Finally, the method supports the development of a critical argument by tracing the divergences among these anomalies. This process illustrates how seemingly insignificant details and overlooked elements can significantly contribute to the construction of historical narratives. In sum, while this toolbox draws directly from Moretti's methodological steps, it diverges in its ultimate aim. Moretti's goal was to map literary systems, unveiling the "great unread"; in this article and thus in the proposed application in architectural history, the goal is to construct historiographical narratives that foreground multiplicity, collaboration, and the politics of visibility in architectural history. The method thus oscillates between documental writing and historiographical interpretation, using computational tools not just to describe but to critically reframe how, for too long, architectural history has been written.

Det Danske Institut Arkiv: an exploration

As an example of the application of Distant Reading in architectural history, this section introduces a specific case of exploratory testing of the method conducted by the author. The research project, titled *"Unheard workers: Behind a foreign diplomatic architecture of the 1960s in Rome"*[27], aimed to uncover the horizontal and vertical forms of collaboration that occurred at the Danish Academy's building site in Rome, Italy (DIR). This case represents an instance of soft diplomatic architecture whose transcultural and collaborative authorship remains absent from dominant historiographical narratives, which have primarily focused on the Danish architectural authorship of

[27] Self-Initiated Research Project awarded as the HM Queen Margrethe II's Distinguished Postdoc Fellowship at the Det Danske Institut i Rom, Italy by Carlsberg Foundation (2021-2024; Grant no. CF20-0463). Affiliated institution: Chair for the History and Theory of Urban Design at the Institute for the History and Theory of Architecture (gta / ETH Zurich) and Aarhus School of Architecture.

Kay Otto Fisker. Within this project, the author undertook as a principal investigator the full arc of a research project – from the construction of the dataset to the formulation of alternative historiography – by developing several theoretical diagrams and interpretative considerations derived from the application of Distant Reading to architectural history. The emerging findings differ and supplement from conclusions that have been drawn by applying traditional methods of research, as other scholars have done[28]. Building upon a detailed introduction of the dataset's construction, this section has two combined scopes: exploring with some pragmatical examples the former section method's steps (i.e. quantification, contextualization, cross-domain comparison, anomaly detection, and socio-cultural critique); and, stressing for each of those which are the main issues that the use of this method made emerge and would have otherwise remained hidden. It is important to emphasize that, since this article aims to contribute to the discussion on methodologies that may support the development of alternative historiographies and narratives centred on collective modes of architectural production, readers seeking a detailed alternative historiography of the building itself should refer to other sources[29].

The construction of the dataset

The first step involved the selection of the source material, following the author's compilation of the Construction Dossier – referred to as the *Byggesager Dossier* – a sub-collection related to the building site operations housed in the archive of the DIR[30]. While the use of such an institutional archive might appear to be an obvious choice for a project focused on the architecture it documents, the selection is more nuanced when considering which archival sources are typically regarded as valuable and underexplored within architectural diplomatic studies. Scholars often begin with the archives of the Ministry of Foreign Affairs, which historically oversaw national construction projects abroad. However, while those archives primarily contain political correspondence, the DIR archive presents a unique case in which soft diplomatic architecture emerges from the involvement of multiple agencies, ranging from ministries and government institutions to on-site workers engaged in the daily practices of construction.

Moreover, the nature of the DIR archive is such that only a minority of its contents pertain directly to architecture – for example, correspondence with subcontractors, civil servants, clients, donors, meeting minutes, and invoices. Of this architectural subset, only a very limited portion – specifically the drawing collections[31] – has been examined by scholars to date. The majority of the archive instead concerns the daily operations of the Academy, including management-level reports and minutes from various Danish ministries, directors, and expert boards, as well as the storage of all submitted applications by researchers and artists over the years. Physically located in the basement of the DIR, the archive contains over 90,000 diverse documents.

In November 2021, the DIR initiated a process of repackaging and registering its collection, which continued until December 2022. During this period, approximately 13,500 items dated between 1951 and 1975 were recorded in a digital database accessible on-site[32]. Nonetheless, compiling a sub-collection – the Dossier – was a necessary step in identifying a manageable dataset from

[28] Bente Lange, Marianne Pade and Jens Lindhe, *Scandinavian Modernism in Rome: Kay Fisker and the Danish Academy* (Edizioni Quasar, 2018); Marianne Pade, "Det Danske Institut i Rom: Et Hovedværk i Skandinavisk Modernistik Arkitektur," *Romhorisont* 70 (2019): 10-11; Marianne Ibler, *Kay Fisker and the Danish Academy in Rome* (Archipress M, 2006); Kjeld De Fine Licht, "L'accademia Danese a Roma. Anatomia Di Una Architettura," *Parametro: Mensile Internazionale Di Architettura e Urbanistica* 142 (1985): 54-63; Kjeld De Fine Licht,"Kay Fisker e l'Accademia Di Danimarca," *Analecta Romana Istituti Danici* 22 (1994): 153-57; Kjeld De Fine Licht, *L'accademia Di Danimarca a Roma* (Det Danske Institut, 1981); Kjeld De Fine Licht, "La Relazione Tra l'Italia e La Danimarca," *Il Veltro: Rivista Della Civiltà Italiana* 3 (XXV) (1981); Poul Erik Skriver, "Det Danske Institut i Rom Arkitekt: Kay Fisker," *Arkitektur* 4 (1970): 148–153; Fabia Masciello, "Accademia Di Danimarca," *Abitare Magazine* 408 (2001): 170-75 ; Martin Søberg, *Kay Fisker: Works and Ideas in Danish Modern Architecture* (Bloomsbury Visual Arts, 2021); Samuel Quagliotto, *Kay Otto Fisker: Architetto Danese Della Monumentalità Del Quotidiano* (Campisano Editore, 2021); Karen Ascani and Gamrath H., "Danske Kulturinstitutioner i Italien," in: *Italien og Danmark 100 års inspiration*, Jørn Moestrup and Nyholm E. eds. (Gads Forlag, 1989); Giancarlo Rosa, "Un'architettura Danese a Roma Vent'anni Dopo. Kay Fisker, l'Accademia Di Danimarca e i Progetti Degli Architetti Stranieri a Roma," *Parametro: Mensile Internazionale Di Architettura e Urbanistica* 142 (December 1985): 49-53.

[29] See this article's footnotes 39-43 and 45.

[30] Supported by: Carlsberg Foundation.

[31] Kjeld De Fine Licht, "L'accademia Danese a Roma. Anatomia Di Una Architettura," *Parametro: Mensile Internazionale Di Architettura e Urbanistica* 142 (1985): 54-63.

[32] Supported by: A.P. Møller og Hustru Chastine Mc–Kinney Møllers Fond til almene Formaal and by the Aage og Johanne Louis–Hansens Fond. Credits: Director Charlotte Bundgaard (scientific coordination); Marianne Nordby (physical reorganisation); digitalisation outsourced.

which to extract and analyze quantitative aspects. Although the digitization and dossier compilation occurred simultaneously on the same body of documents, they served distinct purposes: the former addressed challenges related to preservation and digitization in contemporary archival collections, while the latter sought to address and overcome historiographical blind spots. Specifically, while the entire archival collection underwent substantial reorganization, the author's parallel effort focused on identifying all documents related to the building's construction. This resulted in a curated subset of 1,223 items, each treated with detailed and searchable archival metadata under a clearly defined research scope: to uncover the contributions of previously unheard workers involved in the construction of the very building that now houses the archive (1958-1967).

The simultaneous digitization and categorization processes presented certain challenges. While the Dossier supplements and deepens the broader digitization effort, it remains partially misaligned with the general digital recording system, as the original categorization and collocation schemes were replaced with a new one. Consequently, 66% of the documents were recorded under the old system, dating to the 1960s[33], while the remaining 34% were recorded under the new system and internally labeled with a "Revised Box" tag[34]. Although this dual categorization did not affect the methodological application of Distant Reading, it is important to acknowledge this limitation when referencing these documents and considering their future use within the archive.

This comprehensive reorganization, digitization, and text processing effort have proven advantageous for the archive as a whole, providing a detailed and thematically focused subsection of data that supports the broader objectives of the research project on the building process. In other words, this pilot archive subset enhances and enriches the overall archival structure by demonstrating the significant potential of the DIR archive as a primary research resource. As such, the DIR archive presents a valuable opportunity – not only for the research project at hand but also for future investigations that move beyond questions of design authorship or the building's inauguration. These future inquiries might instead focus on the lived experiences of the Academy's guests or address issues of upkeep, management, and renovation.

Five things that would have remained hidden otherwise

Once the dataset was compiled, the previously introduced toolbox was applied step by step. The advantage of employing Distant Reading – a method traditionally associated with lexicon-based disciplines – in a materially and visually oriented field such as architecture lies in its capacity to provide a comprehensive overview and facilitate the analysis of large volumes of data, such as those contained in the *Byggesager Dossier*. As a method, Distant Reading proves valuable in uncovering collaborative dynamics by tracing transnational, transcontinental, and transdisciplinary dialogues, exchanges, and networks among architectural workers. This broad definition encompasses all those agencies historically marginalized due to gender, class, labor, and race – figures often obscured by the dominant narrative of singular authorship.

However, the application of Distant Reading in this context comes with a specific condition: it is applied to textual datasets rather than visual or drawn materials. Even when architectural draw-

[33] Specifically the folders: Byggesag 1966-67; Byggesager 1968; Grundstensnedlæggelse; Udgående Skrivelse 1958-65; and Indgående Skrivelse 1962-66.

[34] Specifically the folders: Byggesag Box 3; Indgående 1958-1961; Indgående 1965-1970; Sagen Hartmann 21 Maj 1957-23 September 1962; Udgående 15-05-65/07-07-62; Udgående 1960-61; Udgående 1965-70; and Udgående 1958-59.

ings are examined, it is the written colophon accompanying each drawing that provides the usable data, rather than any typological or formal interpretation.

The first set of diagrams involves what Moretti refers to as *quantification*: a documentary step to establish a quantitative baseline from the built dataset from which patterns can emerge. Specifically, it entails the identification, coding, and extraction of specific nodes corresponding to the names and interrelationships among various professionals – such as political agents, artists, writers, secondary architects, contractors, shareholders, builders, laypersons, users, and other actors—or companies active in the building industry at that time. Their participation in the construction process under scrutiny (i.e., the Danish Academy in Rome) is evidenced by the available written documentation in the Dossier, which extensively covers the bureaucratic procedures accompanying the architectural project from conception to completion. The sources thus include step-by-step approvals by relevant bureaucratic bodies in both Denmark and Italy, such as building permits, negotiations, legal proceedings, invoices, receipts, offers, and correspondence. The data in this case are extracted from these sources, assessing analogically all the written documentation through a close reading of what is available, by noting the necessary information (e.g., personal names and company names) into nodes, whose relations are graphically established as found in the documents. The extracted diagrams are both numerous and correspond to specific moments in the building process (e.g., legislative procedures, design development in Copenhagen, subcontracting in Rome, maintenance, occupancy...); and, parallelly, a further diagram is developed that focuses on clustering and mapping the topics discussed in the dataset, allowing for the identification of thematic trends and recurring patterns at a preliminary interpretive level that would enable preliminary historiographic consideration. This latter diagram already yields insights that contribute to a narrative of the Danish Academy, embracing its cross-cultural and transnational hybrid nature – one that acknowledges the labor, dedication, and often overlooked contributions of the many individuals involved behind its formal appearance[35].

11.1 11.2

The second diagram involves what Moretti names as *contextualization* by employing time as a quantitative lens, reconstructing a timeline of the building process by identifying and coding all temporal references in the dataset – days, months, and years. This enabled the detection of precise chronological patterns and helped dismantle the prevailing apologetic narrative of the smooth process by highlighting frictions and negotiations among the involved parties both at the decisional level[36] and at the building construction level[37].

11.3

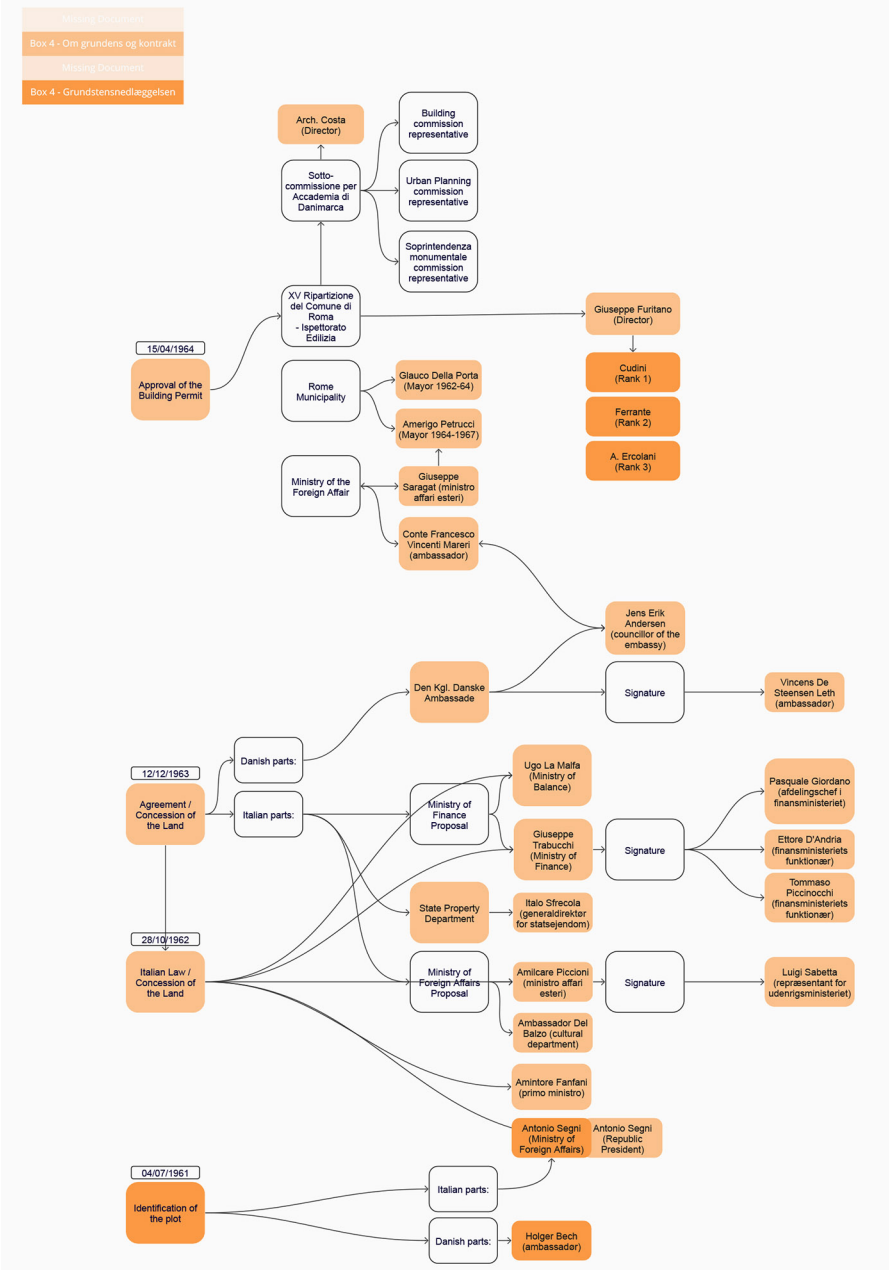
The third step corresponds to what Moretti names the *cross-domain comparison*. It shifts from the usual dataset of the Dossier to examine whether some of the nodes that emerged in the first step were overlooked within the overall architectural discourse at the time: specifically, the Italian engineer-architect Luciano Rubino (1926-2005) and his wife at the time, Danish interior designer Inge Pedersen (1930-2017). Thanks to the digital indexing of the Italian architectural magazine *L'architettura – cronache e storia* (L'A), founded and edited from 1955 to 2000 by Bruno Zevi, one can easily verify their media coverage and reveal multiple aspects related to the architectural historiography of the Danish Academy, including: authorship – particularly the pivotal role of Ped-

[35] Angela Gigliotti, "The Byggesager Dossier and the reclaim of a plural authorship for Det Danske Institut i Rom," in *Forum Architekturwissenschaft* (8), ed. Eva Maria Froschauer, Klaus Platzgummer, Frederike Lausch and Sandra Meireis (TU Berlin Universitätsverlag, forthcoming).

[36] Angela Gigliotti, "Almost frenemies: that time that transregional Swedish-Danish exchanges in architecture failed" *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, forthcoming.

[37] Angela Gigliotti, "Ceci n'est pas béton armé: unveiling the backbone behind the bricks at Det Danske Institut in Rome." In *Urban Corporis – To the bones*, Mickeal Milocco Borlini, Califano A., Riciputo A. eds. (Anteferma, 2023): 94-103.

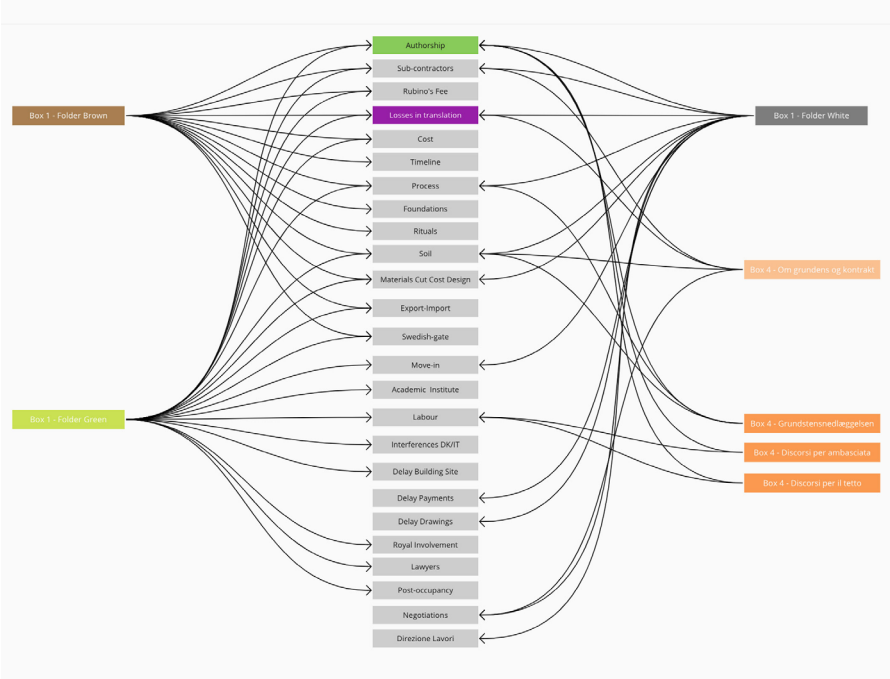
11.1
Power Mapping about the negotiation between the Italian and Danish parties on the concession of the land. Infographics by the author.



ersen as a female designer and the only one on-site fluent in both languages; production studies – regarding the transnational Italian-Danish building site; and the existence of other concurrent commissions, such as the design and construction of a set of four holiday villas à la Danoise on the hilly side of Lake Bracciano in Trevignano Romano, fifty kilometers away (about a one-hour drive) from the Danish Academy[38]. 11.4

The fourth step corresponds to what Moretti names anomaly detection, focusing on a marginalised detail – a specific technological patent superimposed to Italian sub-contractors by Danish parties: the cooling ceiling – or køleloft. Discovering this anomaly not only uncovers a new marginalised actor, Danish engineer K.E. Jeppesen, and the company he represented, G.W. Ventilation, but also illustrates how microhistory related to technological installations and patents may 11.5

[38] Angela Gigliotti, "Built to vanish: when landscape made architecture and authorship disappear," *sITA - Studies in History and Theory of Architecture* 12 (2024): 173-92, https://sita.uauim.ro/article/12_11_Gigliotti.



11.2
Thematic Clusters. Infographics by the author.

11.3
Timeline of the Building Site. Infographics by the author.

11.4
Villa Rubino/Pedersen in Trevignano Romano. Photographer: Luciano Rubino.

11.5
G.W.'s advertisement, already published as A453, *Arkitekten* 10 (1968): 85.

provide an alternative perspective for architectural historiography. This demonstrates that the production of transnational architecture is far from seamless or idealized[39]. Instead, it shows how architecture was influenced by external forces and political contingencies, grounded in the paid advertisements generated by G.W. in the Danish non-specialised press[40].

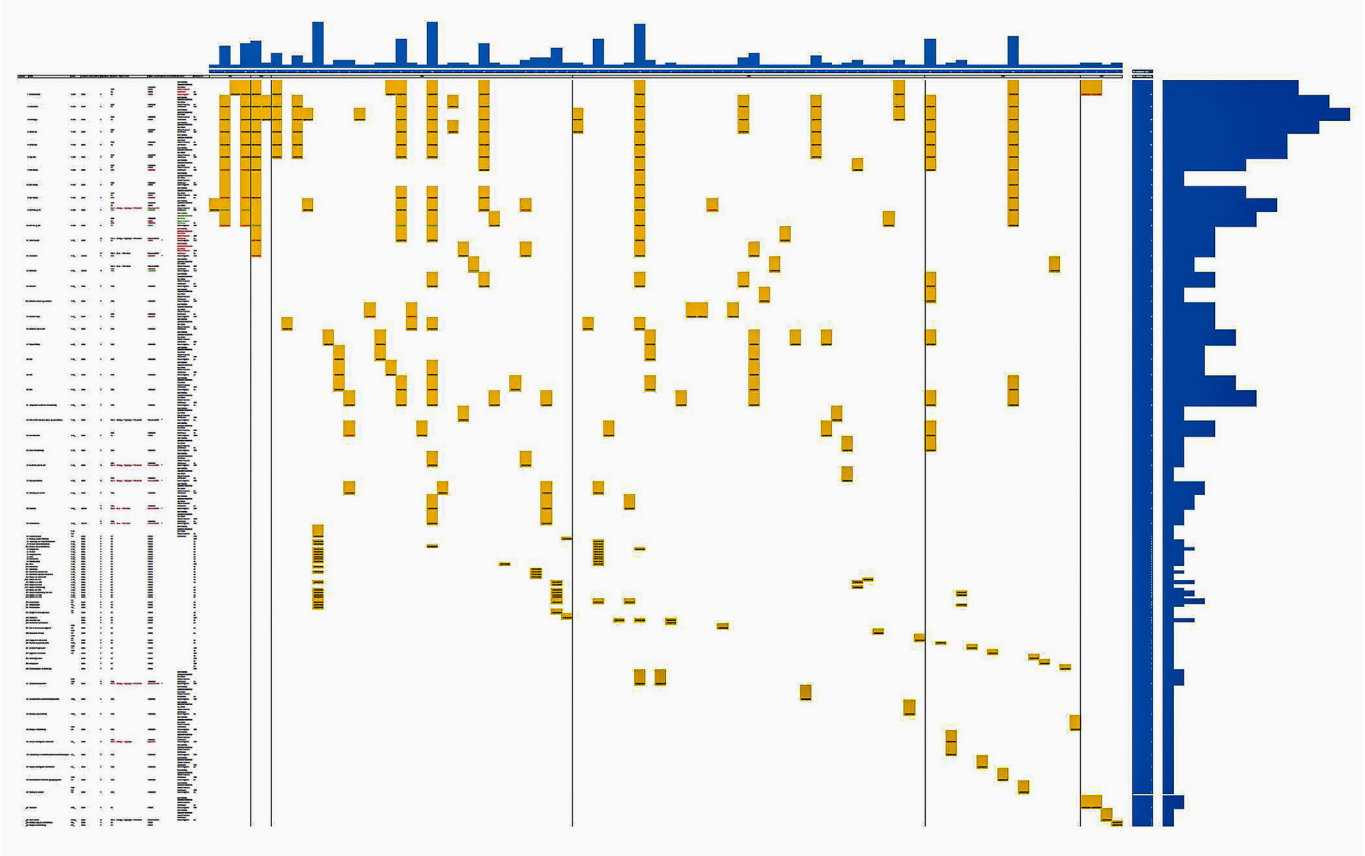
The last diagram involves what Moretti names the socio-cultural critique. In examining the apparatus of the architectural drawings – particularly the colophons – the dataset of the *Dossier* revealed a form of collective authorship, albeit one executed under conditions of subordinate employment. A total of 84 drawings were identified as part of the construction process, each corresponding to a row in the analytical chart. The top histogram in the diagram uses time as a variable to address the question: how many drawings were delivered per day? The right-hand histogram employs revision frequency as a variable to answer: how many revised versions were produced for each drawing? Together, these visualizations facilitate a comparative analysis of architectural production and support the hypothesis of a neglected historiography about class (i.e. employers vs employees) where actors embarked in a continuos back-forth between Italian and Danish design parties, well after the passing of Kay Fisker (June 21st, 1965); similarly, further analysis and interpretation of the colophons revealed the collaborative nature of Fisker's dominant authorship[41]. Specifically, 45% of the drawings (38 out of 84) were co-signed by JA and HCC, identified through the diagrams as Jack Andersen and Hans Christian Carlsen. A similar proportion, 46% (39 out of 84), were signed by only one of the two – 33 by JA and 6 by HCC. Additionally, 6% of the drawings (5 out of 84) included another draughtsman, PDM, tentatively identified as Peder Duelund Mortensen. The initials NOT and NOK could not be conclusively identified, and 3% of the drawings (3 out of 84) lacked any initials, leaving the authorship of those documents unknown.

11.6

[39] Angela Gigliotti, "Not in my book: the dissing about a non-standardized standard behind the scenes of the Det Danske Institut i Rom," in *Building on Foreign Territory: An Architectural History of Diplomacy*, Fredie Floré, Angela Gigliotti and Morél A.F. (Bloomsbury Publishing, forthcoming).

[40] 1844 hits found (Keyword: G.W. Ventilation; Timespan: from 1/01/1950 to 31/12/1970) on the newspaper digital archive by the Det Kgl. Bibliotek at: https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/ Accessed September 13, 2024.

[41] Angela Gigliotti, "Son of a brick! When the lore of the skin bypassed facts at the Det Danske Institut i Rom," in "Kay Fisker" *Special Issue of Magasin for Bygningskunst og Kultur* vol.11 Spring 2026 edited by Angela Gigliotti and Martin Søberg (forthcoming).

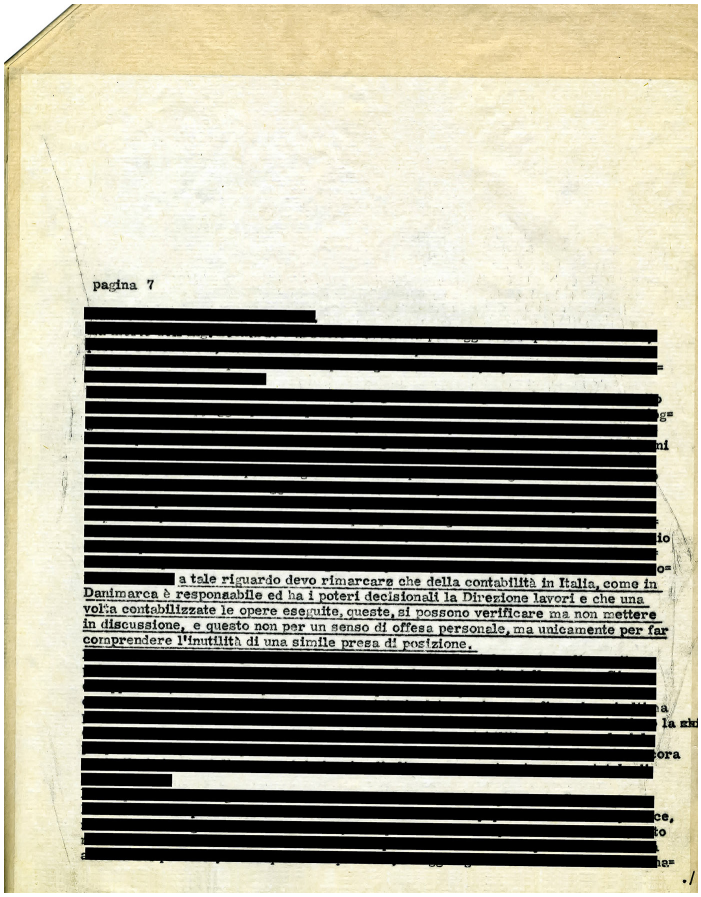


11.6
Drawings Chart. Infographics by the author.

Institutional ethics

Once the use of Distant Reading has been outlined, it is worth introducing some remarks in terms of institutional ethical considerations and strict access restrictions. For instance, circling back to the dataset construction, while the archive is physically located in Italy, it adheres to the organizational framework and archiving policies of the Danish National Archives (*Rigsarkivet*). This is significant since, for example, documents concerning private Danish affairs are protected by a 75-year embargo, while those related to the Royal House and the Ministry of Foreign Affairs are restricted for 100 years. When applied to the documents included in the experimental testing of Distant Reading, these restrictions would delay the public release of any research findings by at least 25 years. The scrutiny imposed by institutional data guardians – those responsible for defining privacy, ethics, and data management protocols following international standards designed to protect vulnerable entities from public exposure and data breaches is quite rigorous. There is, in fact, a growing awareness among research institutions that ethical guidelines are necessary even when human subjects are not directly involved, particularly when digital infrastructures are specifically designed and deployed for research purposes. Nonetheless, current institutional frameworks for digital methods have primarily focused on the implications of digital environments for

11.7



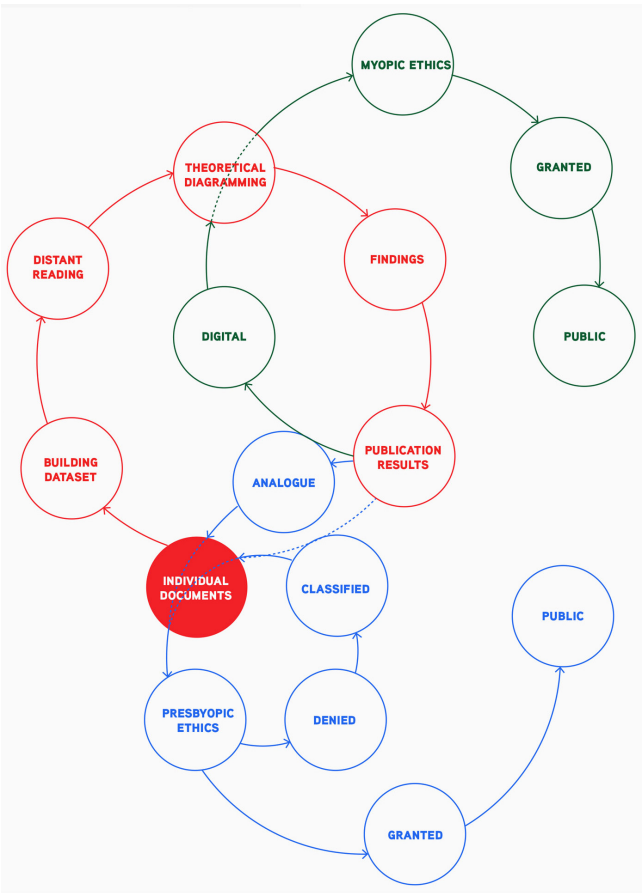
pagina 7

[redacted]

a tale riguardo devo rimarcare che della contabilità in Italia, come in Danimarca è responsabile ed ha i poteri decisionali la Direzione lavori e che una volta contabilizzate le opere eseguite, queste, si possono verificare ma non mettere in discussione, e questo non per un senso di offesa personale, ma unicamente per far comprendere l'inutilità di una simile presa di posizione.

[redacted]

./



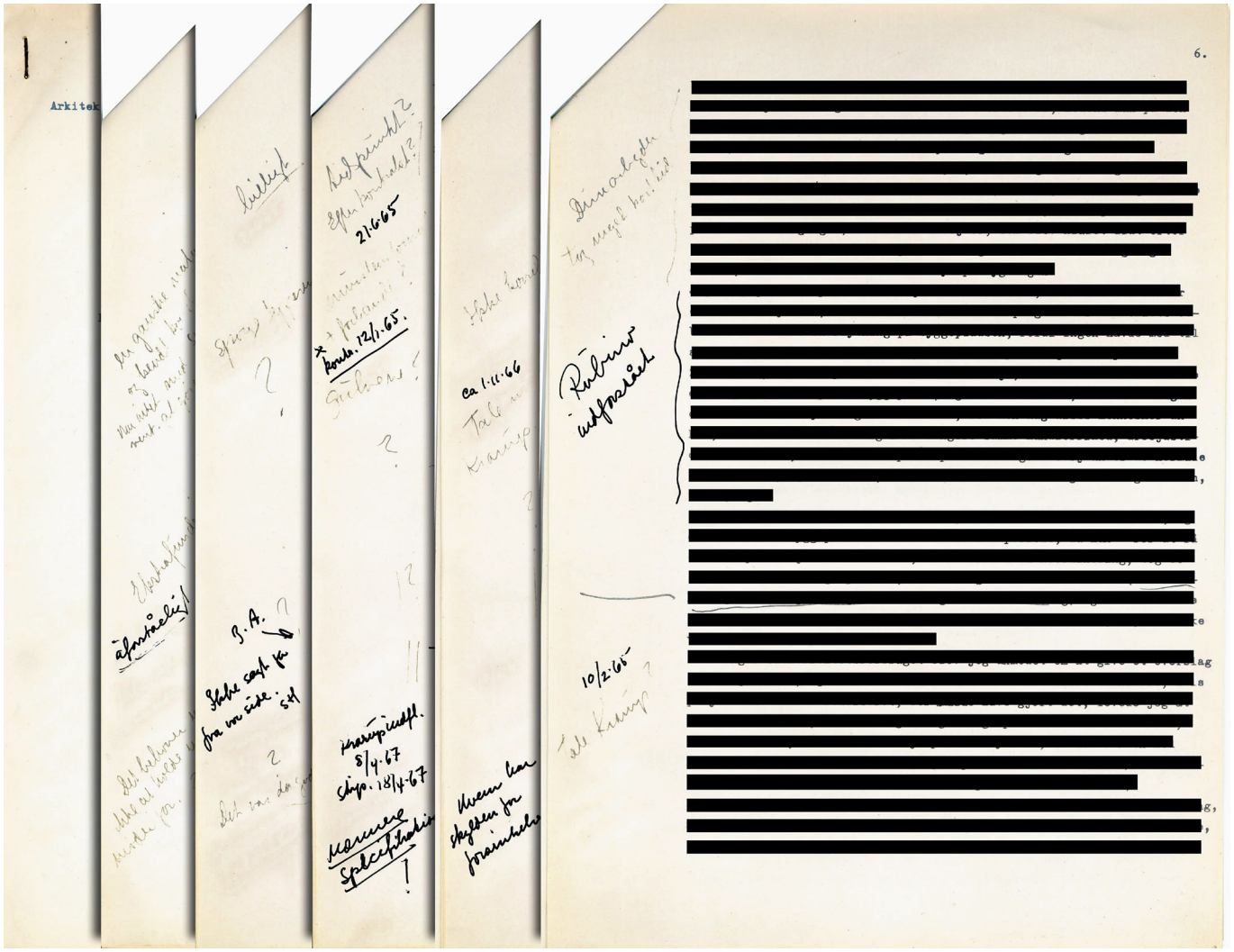
11.7
Translation of the letter by Luciano Rubino to Hans Christian Carlsen. Collage by the author. Object: 'Oversættelse – Rapport Vedr. Accademia Di Danimarca i Rom.' March 1st, 1968. DIR Archive – Box 1 – Folder White - Byggesag 1968. – Document 55 – ©Det Danske Institut i Rom.

11.8
Presbyopic and Myopic Ethics. Infographics by the author.

speculative investigations of the built environment – such as the metaverse or digital mapping – and issues of ownership and copyright associated with such databases. Additional concerns have emerged regarding the integration of artificial intelligence into pedagogical and didactic practices. However, there are no specific institutional guidelines for Distant Reading, which is often received within academic institutions under a generic and sometimes arbitrary set of concerns. This has rendered the application of Distant Reading in architectural history and digital humanities an intricate labyrinth with few clear instructions.

Fortunately, institutional concerns have not hindered the increasing use of digital tools, infrastructures, and databases, nor the production of infographics and theoretical diagrams that identify patterns and connections among nodes. However, these concerns can, unfortunately, result in the permanent silencing of neglected and often unheard collaborative agencies. For this article, it is worth proposing a diagram that illustrates how institutional ethics have been applied to the use of Distant Reading at the Danish Academy, introducing the concepts of myopic ethics and presbyopic ethics. As previously discussed, a large dataset was constructed from 1,223 individual documents, and Distant Reading was employed to extract theoretical diagrams and findings. The key issue to explore regarding institutional ethics is the dissemination of publication results. Two distinct paths must be followed depending on whether the publication is analogue or digital. 11.8

For analogue publications, presbyopic ethics are applied – meaning that the closer the scrutiny, the blurrier the criteria. Each document is individually assessed for publication and either approved for public release or classified as confidential. This process may involve several iterations until a satisfactory balance between public visibility and institutional requirements is achieved. In contrast, for digital publications, myopic ethics are applied – meaning that the farther the scrutiny, 11.9



11.9
Extract from the Letter by Luciano Rubino to Hans Christian Carlsen dated March 1st, 1968. DIR Archive – Box 1 – Folder White – Byggesag 1968 – Document 33 – ©Det Danske Institut i Rom.

the blurrier the criteria. In this case, individual documents are not assessed; instead, the focus is on the theoretical diagrams, which ensure the necessary privacy. Consequently, digital publications are typically approved more readily.

To sum up, the application of Distant Reading in architectural history necessitates a critical examination of institutional ethics. Achieving an appropriate balance between publicity and privacy is essential, especially when handling large datasets that disseminate findings without releasing individual documents. The risk lies in the perpetuation of gender, racial, and class injustices regarding which findings can be shared and who decides this. Collaboration with institutional data guardians is thus crucial to designing institutionalized ethics for Distant Reading, incorporating a nuanced code of conduct that respects emancipatory goals aimed at dismantling master narratives centered solely on authorship in the built environment.

Conclusion

To conclude, while Distant Reading is undoubtedly an innovative method that offers remarkable advantages – such as the ability to perform tasks of Sisyphean proportions by processing and analyzing vast corpora of information in seconds rather than months or years – it has faced sustained criticism since its inception. If one wishes to acknowledge the few studies that have

thus far explicitly proposed a theoretical framework for the application of such a method, it is still necessary to refer to scholars outside the field of architecture – most notably from literary studies – as foundational. In particular, the most relevant theoretical criticism of Franco Moretti's method comes from Moretti himself[42] and Fabio Ciotti's article *Distant Reading in Literary Studies: A Methodology in Quest of Theory*[43]. Moretti's own self-critique adopts a somewhat self-defeating stance in attempting to dismantle the very framework he had constructed, one might refer to it as deep ambivalence or even disillusionment. Interviewed by Hackler and Kirtsten, Moretti reflects critically on the limitations of Distant Reading, particularly its inability to fully account for the complexities of literary meaning and social critique. He acknowledges that while distant reading opened new avenues for literary analysis through data and computational methods, it also led to a kind of alienation from the literary experience he once cherished. He questions whether the method can truly grasp the richness of literature or if it risks reducing it to patterns and abstractions. Ciotti, instead, argues that Distant Reading represents the first major methodology in literary studies that lacks a coherent theory of literature. Consequently, most studies employing this method rely on pre-existing literary theories that are fundamentally interpretive. This results in a conceptual mismatch, as Distant Reading shifts the focus from interpretation to explanation – an epistemological move that traditional literary theory is not fully equipped to support. To address this gap, Ciotti proposes grounding Distant Reading in cognitive and bio-evolutionary theories of literature, as well as in cultural evolution studies. These frameworks, he suggests, provide a more appropriate theoretical foundation by enabling a shift in the level of description – from individual textual interpretation to systemic explanation. This shift legitimizes the use of computational methods and large-scale data analysis as scholarly practices within literary studies. In essence, Ciotti calls for a re-theorization of Distant Reading that aligns its methodological innovations with a robust theoretical foundation capable of supporting its explanatory ambitions.

Other "friendly fire" critiques from literary studies include: (a) a perceived loss of depth, with scholars arguing that Distant Reading sacrifices the nuance and complexity of close reading, potentially overlooking the subtleties of individual texts by focusing on large datasets; (b) reductionism, whereby literature is reduced to mere data points, stripping away the richness of literary analysis and rendering the approach overly simplistic and mechanistic; (c) an overemphasis on quantitative methods, which prioritizes statistical analysis over qualitative insight, potentially leading to a narrow understanding of literary phenomena; (d) neglect of context, as the method may fail to account for the historical, cultural, and social conditions that shape individual texts; (e) the exclusion of canonical works, as the focus on the "great unread" can sometimes marginalize texts that have been central to literary studies, thereby limiting a comprehensive understanding of literary history; and (f) technical challenges, as the implementation of Distant Reading requires significant computational expertise and resources, which may pose barriers for scholars unfamiliar with digital methods. Beyond these, criticisms regarding the accessibility of computer-based science must also be seriously addressed. This includes increasing awareness of technological biases, such as optical text recognition systems that privilege European and North American reading conven-

[42] Ruben Marc Hackler and Guido Kirsten, "Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique: An Interview with Franco Moretti" (2016), https://doi.org/10.5167/uzh-135683.

[43] Fabio Ciotti, "Distant reading in literary studies: a methodology in quest of theory," *Testo e Senso* 23, no.12 (2021): 195-213. https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/509.

tions (e.g., reliance on Western lingua franca, left-to-right orientation, and Latin scripts). Ensuring that digitized collections do not perpetuate existing accessibility barriers – including institutional paywalls, copyright restrictions, and disparities in internet access – is imperative to promoting the writing of alternative historiographies.

A final remark concerns the field of architecture, where a cohort of author-focused historians has voiced similar skepticism during conference discussions[44], despite the absence of formalized positions yet. These scholars – who often proclaim the death of the author in architectural historiography – paradoxically continue to seek new authors among architects. Rather than contributing to the canon through new monographic studies, Distant Reading has been criticized for obscuring marginalized individuals within intricate relationships, patterns, and networks, privileging systemic overviews and collaboration over detailed individual analysis.

However, based on the findings presented in the preceding research, the author reaffirms the value of Distant Reading in architectural history as an innovative take that this article aimed to outline. On one hand, the distance employed can help safeguard privacy and foster a more ethically attuned approach – one that moves beyond the intimate scrutiny of individual documents. On the other hand, the ability to analyze patterns, common forms, and networks at scale through textual evidence and computational tools presents new opportunities to uncover insights that established methods in architectural history may have overlooked. Moreover, when the same datasets are governed and operated by varying regimes of ownership, ethics, and use, they can facilitate diverse forms of listening to the voices of historically marginalized and oppressed communities.

To conclude, while concerns among scholars and specifically architectural historians are understandable, they need not undermine the legitimacy of Distant Reading. Instead, these critiques can serve as a productive impetus for mixed methodologies that combine computational tools with established architectural practices. A hybridization that can contribute even more meaningfully to an inclusive and equitable understanding of architectural history. This proposition invites further exploration, and may require a follow-up article exploring expanded methodologies for architecture that could contribute to a more nuanced historiographical practice – one in which established tools inherent to the architectural profession, such as drawing, mapping, and surveying, can supplement what Distant Reading already offers.

[44] For instance, during the AHRA 2023 titled "Situated Ecologies of Care" held at the University of Portsmouth, Portsmouth, UK on 29 Oct 2023 in the session "The Ethics of Institutional Bureaucracy in Architectural Humanities" chaired by Isabelle Doucet, Janina Gosseye and Svava Riesto.

Invited

DOI: 10.6093/2532-2699/12483

Il miglior caffè di Venezia: Quali collaborazioni architettoniche per il “nuovo regime climatico”?

Keywords
Venice Biennale, Diller Scofidio + Renfro (DS+R), Collaborations, Canal Café, Climatic Regime

Abstract
The 19th edition of the Venice Biennale of Architecture encouraged collaborations between disciplines that are commonly perceived as unlikely companions. A key task of the curatorial team was to facilitate connections among a range of scientists and designers — from fields as varied as physics, forestry, microbiology, data science, AI, nanoscience, network science, anthropology, and naval engineering — so they could embark on a shared creative process. In this article I discuss one noteworthy installation that exemplifies this approach: the Canal Café project by Diller Scofidio + Renfro (DS+R) studio, a collaboration between architects, water engineers, and purification experts. To trace the partnerships that proved so essential for the project's realisation, I shadowed the curatorial team, interviewed architects from DS+R and followed the installation's development from December 2024 until the vernissage in May 2025. By examining their work together and the concentration of collaborative processes, I argue that this case compels us to rethink the scenography of work of designers in the “new climatic regime”.

Biography
Albena Yaneva is a sociologist and architectural theorist whose research crosses the boundaries of science studies, architectural theory, cognitive anthropology, and political philosophy. She is a Full Professor at the Politecnico di Torino, Italy. Prior to that Yaneva worked at the University of Manchester, UK for 18 years where she led the Manchester Architecture Research Group (MARG). She is the author of seven monographs: *The Making of a Building* (2009), *Made by the OMA: An Ethnography of Design* (2009), *Mapping Controversies in Architecture* (2012), *Five Ways to Make Architecture Political: An Introduction to the Politics of Design Practicev* (2017), *Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy* (2020), *Latour for Architects* (2022), *Architecture After Covid* (2023). She co-authored *The New Architecture of Science: Learning from Graphene* (2020) with the Nobel Laureate in Physics Sir Kostya S. Novoselov.

Albena Yaneva
Politecnico di Torino

The Best Espresso in Town: What Collaborations in Architecture Does the "New Climatic Regime" Require?

Often interpreted as an epiphenomenon of late capitalism embedded in the logic of mass culture, Venice Biennales have occupied a central place in architectural discourse[1]. Although the Biennale Architettura has long played a pivotal role in steering the discipline in new directions, scholarly work on this event is scarce, and the existing literature commonly engages mainly with its transformative cultural agency and the curatorial themes – even only after the dust has settled[2].

Shifting the focus away from the Biennale as a set of works on display and toward the complexity of its making, I engaged in an ethnographic observation of the work of a wide range of protagonists involved in the process of curating, planning, and staging the 19th edition of the famed event. Directing my attention to the conceptual and technical work performed behind the scenes, I was confronted with a large and magical crowd: from curatorial assistants, exhibition and graphic designers, and participants to editors, production and public program coordinators, and Biennale staff to the many local entities in Venice, all striving to make this world-class event a reality.

Shadowing and documenting the relational networks of various stakeholders entailed browsing large sets of data – not just official press releases and the catalogue, but volumes of correspondence; numerous partner and sponsor dossiers; proposals, agendas, and minutes; a series of revised design briefs, images, and prototypes; and other related documents. The study, which employed an ethnographic methodology inspired by actor-network theory[3], also incorporated interviews with many of the protagonists over a period of 11 months, from July 2024 through May 2025.

To fully embrace the diversity implied in the staging of the Biennale, I expanded the analysis beyond the discourse of curators, designers, and participants, instead prioritising the pragmatic content of a multitude of actions by following the mundane routines and technical decisions, and by tracing the unfolding spontaneity of countless exchanges. Exploring the wider networks of stakeholders, even across the confines of institutional boundaries, and unpacking all the little steps – mistakes, challenges, and achievements alike – offered a window into how the Biennale comes into being.

The 19th edition of Biennale Architettura, curated by Carlo Ratti, moved away from the symbolic and artistic gesture – the layering and articulating of figurative and aesthetic meanings over existing architectural and structural objects – and instead adopted a focus on research. This curatorial approach encouraged solutions and devices that are not just architectural but rather draw on

[1] See: Aaron Levy, and William Menking, *Four Conversations on the Architecture of Discourse* (Architectural Association, 2012).

[2] See: Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl* (New York Graphic Society, 1968); Marco Biraghi, and Silvia Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015* (Einaudi, 2013); Rute Figueiredo, "Exhibiting Disciplinarity: The Venice Biennale of Architecture 1980-2012," PhD Diss. (ETH Zürich, 2018); Aaron Levy, and William Menking, eds. *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture* (Architectural Association, 2010); Federica Martini, and Vittoria Martini, *Just Another Exhibition: Histories and Politics of Biennials* (Postmedia Books, 2011); Paola Somma, *Mercanti in fiera: la Biennale di architettura di Venezia: progetti in vetrina o città in vendita?* (Corte del Fontego, 2014); Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Marsilio, 2016); Léa-Catherine Szacka, *Biennials/Triennials: Conversations on the Geography of Itinerant Display* (Columbia University Press, 2019).

[3] See: Bruno Latour, and Albena Yaneva, "Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture," in *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, ed. R. Geiser (Birkhäuser, 2008); Latour and Yaneva 2008: Albena Yaneva, *The Making of a Building: A Pragmatist Approach to Architecture* (Peter Lang, 2009).

design skills, thus reviving opportunities that had been hindered by the traditional divide between art and science. The "special projects" in particular inspired partnerships between architects and other professionals, as architects were asked "to do something new, not just to celebrate old knowledge developed years ago"[4].

With terms like "research," "scientist," and "collaboration" elevated to dominant keywords of the process, prevalent discussions on a conceptual level eschewed such questions as "What does it look like?" and instead addressed those such as "What is the research behind the project?" and "Is it scientifically rigorous?" Pseudoscientific interpretations were not welcomed. Given that most Biennale participants are architects, however, limitations existed around what research could mean and what scientific collaborations could generate. As the aesthetic receded, the "laboratory" metaphor became omnipresent. The special projects fostered experimentation that reinforced a vital message: Architecture today is connected more than ever to research and science.

Most important, and relevant to the theme of this issue of *Studi e ricerche*, the 19th Venice Biennale encouraged collaborations between disciplines that are commonly perceived as unlikely companions. A key task of the curatorial team was to facilitate connections among a range of scientists and designers – from fields as varied as physics, forestry, microbiology, data science, AI, nanoscience, network science, anthropology, and naval engineering – so they could embark on a shared creative process. With such a variety of participants, what counted in the end was the solutions they created. Engaging in enquiries[5] and working together around a specific issue, for which none of these disciplines had ready answers or tools, generated a certain sensitivity to new perspectives as the participants crafted interdisciplinary answers.

In what follows, I discuss one noteworthy installation that exemplifies this approach: the Canal Café project by Diller Scofidio + Renfro (DS+R) studio, a collaboration between architects, water engineers, and purification experts. To trace the partnerships that proved so essential for the project's realisation, I interviewed the curatorial team and architects from DS+R – Liz Diller (partner), David Allin (principal architect for the project), and Sean Gallagher (sustainability director) – and followed the installation's development from December 2024 until the vernissage in May 2025.

The History of Canal Café

The project draws from DS+R's pH project, presented at the 2008 Biennale and vigorously endorsed by then-curator Aaron Betsky. Addressing issues of resource depletion, the architects of the earlier undertaking abandoned the modernist idea of nature as distant, passive, and capable of being dominated or preserved, and instead proposed an installation that embraced the need to live within an "ever-thickening web of interconnected natural and technological systems[6]. Their ambition was to expose the process behind the purification of water.

Although the 2008 project was advanced to a reasonable level of technical development, and DS+R worked with a local water purification company to develop an effective system, due to the "city's unwillingness to authorise it, it was put on hold"[7]. Upon receiving the invitation to participate in the 19th Biennale in 2025, the DS+R architects decided to rethink the pH project. Biennale

[4] Interview with Carlo Ratti, Teams, August 23, 2024.
[5] See: John Dewey, "The Theory of Inquiry. Common Sense and Scientific inquiry," in *The Later Works*, 1925-1953, Volume 12: 1928 (Southern Illinois University Press, 1986).
[6] See: https://dsrny.com/, last accessed 17/02/2025
[7] Interview with David Allin, NYC, February 5, 2025.
[8] Reminiscent to a metabolic process, see: Hannah Landecker, "Food as Exposure: Nutritional Epigenetics and the New Metabolism," *Biosocieties* 6, no. 2 (2011): 167-94.
[9] Interview with Sean Gallagher, Teams, February 14, 2025.

12.1
Canal Cafe, photo of Pietro Merlo and Riccardo Covino.

management and chief curator Carlo Ratti believed the city would now be more open to approving the installation, and the DS+R team welcomed this challenge, reconceptualising the project from a design and engineering perspective.

12.1 In practical terms, the installation contains a water purification system that converts the notoriously filthy water of Venice's canals into espresso that Biennale visitors can drink[8]. The installation draws water from the canal and channels it through a purification system that removes sludge, sewage, and toxins. The water then enters a glass holding tank divided into a series of compartments containing progressively finer filters, to eliminate remaining solids, microorganisms, and dissolved inorganic and organic substances. Reminiscent of a laboratory, the installation permits visitors to observe the process and technologies involved in water purification and delivers clean, safe water that produces a special espresso steeped in the flavour of Venice.

What drives the Canal Café project is the desire to demonstrate that it is possible to combine natural and artificial systems to treat and reuse water on-site rather than importing it from elsewhere. The installation relies on two parallel methods of water purification: one that uses a natural, plant-based process and retains salt and minerals, and another that purifies the water using an artificial process. By uniting the two, the installation allowed architects to experiment with the creation of new typologies of infrastructure that combine biological and mechanical power. As DS+R's Sean Gallagher puts it, the whole installation is about learning "how our built environment is going to work in the future"[9], when keeping water local will be essential.

Given the tremendous change in perceptions around water purification since 2008, confidence is high that this project will be better received in today's environment. Seventeen years ago, "the technology to treat blackwater [sewage wastewater] and polluted water was not sufficiently developed"[10], and even decontaminated water was not used for consumption or as a potable supply. Water purification technologies have advanced considerably, kindling the architects' interest in thinking about purification in relationship with natural and artificial systems. Several key questions guided the DS+R team's enquiry: "How can this installation embody both the way nature cleans water on its own and [how] it is part of the ecology of the globe? How can we accelerate those natural effects and natural systems?"[11] The architects focussed not only on how to optimise the purifying effects of plants, bacteria, and biological processes, but also on working with other types of filtration systems and supplementing these with engineering systems and water purification devices.

[10] Interview with Sean Gallagher, Teams, February 14, 2025.
[11] Interview with David Allin, NYC, February 5, 2025.
[12] See: Bruno Latour, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New*

Water is constantly changing, uneven, fluctuating – making it difficult to control and master. The DS+R team faced distinct challenges in designing *with* and *according* to an "element" that can hardly be stabilised, and its complexity and volatility prompted them to engage in specific collaborations with other professionals. In what follows, I examine their work together – what these collaborations implied, and how they signal an altered scenography of work for designers in the "new climatic regime"[12] – in order to argue that what made the Canal Café project successful is not a new paradigm of working, but a concentration of collaborative processes.

Water as an "Element" of Architecture

Water plays an essential role in the Canal Café project and concept, starting with its symbolic aspect as a distinctive and memorable feature of the city of Venice[13]. Reflecting on water's volatile nature, Liz Diller acknowledges that with all the health and safety issues involved in ingesting canal water, DS+R "took a big leap of faith." She compares the project to the studio's previous work in the Blur Building (2002), where visitors to the installation breathed the atomised water in the air. In such cases, she points out, "it's beyond the normal building, where you are thinking about health and safety in terms of a building falling down or anybody hurting themselves on the stairs. This is, in fact, all about bringing the building into the body, or [bringing] the purpose of the architecture into the body itself[14]. And so, it is far more complex than the average architectural project"[15]. Both the Blur Building and Canal Café factor the variability of "elements" like weather, water and air. In the Blur Building, a weather station recorded temperature, humidity, and dew point, and took into account changing weather and tides. In Canal Café, the water quality constantly varies.

The importance of honouring the unique aspects of working with water manifested itself in a number of ways.

First, water is constantly on the move. It is an active agent in the Canal Café installation, and it must meet municipal standards for drinking water before being converted into steam and forced through coffee grounds to result in espresso. Baristas can serve the public only if the water quality regularly passes inspection at the testing station. Thus, the installation perpetuates a constant, simultaneous process of refining and moving water, keeping the necessary plants alive, and blending in real time to achieve the perfect composition of water for an espresso.

Yet all this activity is unpredictable, because water quality varies every time it is pulled from the canal. As DS+R's Sean explains, "We are becoming more aware of how elements move around the built environment from the outside and how elements move through it. We now have the ability to hyper-analyse this and make it part of the process"[16]. This requires real-time operation, not just maintenance. Moreover, all the Biennale visitors drinking coffee are able to witness how the elements of this installation move through the process, to see where the water for their coffee is coming from – directly from the canal – and to understand it as part of the cycle of regeneration. As DS+R's David Allin explains, "We cannot just imagine water coming clean from a mysterious place. You will see *that* process of purification and how much work it takes to produce clean wa-

Climatic Regime, trans. Catherine Porter (Polity Press, 2017).

[13] On the connections of water and architecture, see the recent seminar on Palladio and Water at Palladio Museum: https://www.palladiomuseum.org/it/corsi/palladio_acqua, last accessed 17/06/2025.

[14] See: Giovanna Borasi, and Mirco Zardini, Imperfect Health: The Medicalisation of Architecture (CCA and Lars Mueller, 2012); https://www.cca.qc.ca/en/events/3178/imperfect-health-the-medicalization-of-architecture, last accessed 17/06/2025.

[15] Interview with Liz Diller, New York, February 5, 2025.

[16] Interview with Sean Gallagher, Teams, February 14, 2025.

[17] Interview with David Allin, NYC, February 5, 2025.

ter"[17]. Furthermore, because espresso requires a very small amount of water, the installation also communicates the sense of its profound worth. Every drop matters.

Second, water is complex and multidimensional, not compact or straightforward. As with air, it is impossible to address water as a distinct concept and treat it with unrealistic simplicity. Reflecting on the multifaceted aspect of water, Allin argues, "It is fascinating in that we are used to thinking of water as a thing 'in itself'. The word 'water' implies it is something that exists as such. Obviously, air doesn't exist as a thing. Rather, it is a complicated mix of chemicals, gases, solids, and so on. Of course, we all know that water is a complex system, but to have to deal with that complexity as part of the process is quite interesting and enlightening"[18].

As a mix of chemicals that are constantly on the move, water is characterised by intricacy and granularity that require continuous monitoring. Checking the composition of the canal water therefore became a parameter of the architectural project, and the infrastructure has to be continually adjusted accordingly. Water pulled from the canal at low tide comprises starkly different content from water at high tide. Fine-tuning the chemical composition involves removing nitrogen and certain other elements, and inspecting the drip's functionality in order to blend the water and the coffee grounds perfectly.

The complexity and versatility of water made it an even more recalcitrant element in the framework of the installation's monitoring system – a technology that is also complex and continually changing. As Diller states, building a successful installation was about having "a thinking system that is actually making decisions. It's not on its own; it knows the clock, it knows the tides".[19] The valiant effort to achieve the impossible task of fully stabilising and controlling the natural, technological, and architecture variables affects the cultural component: the taste of the espresso produced in the end.

Third, water cannot be stagnant but should instead circulate, which makes storing water difficult. The limited scale of the installation site and the restricted number of tanks were noteworthy constraints. The system had to be designed to recognise when a tank is full, so that tank can send water back into the loop, circulating it through the plants to keep them alive. Shutting down a tank was impossible, as the water could become stagnant. "The plants would not like that," Gallagher elaborates, "and they are doing our cleaning, so we need to keep them healthy and happy"[20]. Thus, when a tank switches over, it pulls in new water and recirculates it through the treatment process. When that tank is low enough, it starts to drop water into one of the two "day tanks" on rotation within this "smart" system.

For Canal Café to succeed, in addition to monitoring water in real time, the DS+R team had to prove to the authorities that the purification system was working. Thus, the installation resembles in function a power plant, where continuous readouts calculate emissions from the stacks and flues. The architects collect two batches of water for testing, with that constant rotation to allow time for city authorities to check them so the water can be used for coffee the next day.

By making these adjustments, the architects discovered the complexities of storing water in a safe way: Slightly cooling the water prevented stagnation so microorganisms would not grow. Adding

[18] Interview with David Allin, Teams, February 27, 2025.
[19] Interview with Liz Diller, NYC, February 5, 2025.
[20] Interview with Sean Gallagher, Teams, February 14, 2025.
[21] Interview with David Allin, Teams, February 27, 2025.

a UV filter helped recirculate water at one point in the process. As the design evolved and was revised in more detail, correcting the design and adding new components to the system became a daily routine.

Fourth, water is precious. In Venice, potable water is a huge issue. The canal water has a degree of pollution from the combined sewer overflows, and the city's infrastructure is very old. Indeed, potable water is a scarce resource for countless cities and industries that cannot accept the risk of running out. Contemporary cities demand more efficient use of their resources, such as converting blackwater into a supply suitable for agriculture and industry while retaining a potable supply for human consumption. This reality has made Italy very receptive to new ideas around sustainability. Milan, for example, is in the midst of transforming one of its wastewater treatment plants into a water reuse facility.

In the past twenty years, companies have developed membrane bioreactor technology to purify water, including in the United States: In New York, Battery Park City was the first development to incorporate waste treatment plants on-site, processing and treating blackwater within its buildings for reuse as flush water. This localised, smaller-scale technology has spread around the world. Authorities in Venice who were not familiar with this technology in 2008 may now recognise the extent to which it has developed, leaving Canal Café's purified water cleaner than the reservoir water that city residents get from the tap.

Collaborations for Water, on Behalf of Water

Due to the peculiarity of water as an element of this architectural project, designers from DS+R wrestled with numerous questions they had never confronted before and engaged in new collaborations. In tackling the intricacy of this aspect of the design, architects had the chance "to talk to people who understand water's own world of complexity, who intuitively know the difference between a particular compound being at 10 versus 13, and that has a meaning to them"[21]. They consulted water analysis documentation which accounts for every component of water – a reminder of its scalar reality. As Allin puts it, "You can take one thing, then zoom into it, and then find another world inside it. Normally, you have to abstract things to understand them, to keep them simple"[22]. Zooming in on water, architects discovered an entire world.

The project revealed its complexity both at the micro scale and as a time-based system, fluctuating according to tidal changes, seasons, and population variations within Venice. Dealing with these factors uncovered aspects of the work that the architects had never considered before: How much does water change seasonally as the temperature fluctuates and biological life grows in a different way? What different kinds of pollutants exist, and how are they also variable? "We are making assumptions based on historical data and new testing," Allin explains, "but ultimately, the water is not a predictable system"[23]. Through the Canal Café project, architects witnessed the interplay among ecological and climatic complexities at the microscopic scale of water.

Collaboration is nothing new for DS+R; the studio has explored partnerships with scientists in previous projects. Diller has developed numerous collaborations with professionals outside the realm of architecture – artists, robot manufacturers, and fashion designers, among others. As Gal-

[22] Interview with David Allin, Teams, February 27, 2025.
[23] Interview with David Allin, Teams, February 27, 2025.
[24] Interview with Sean Gallagher, Teams, February 14, 2025.

lagher explains, “Architecture, no matter what type of project you are tackling, is never something you figure out on your own. We are more like the quarterback, and we need the rest of the team in order to pull off what we are doing”[24]. Yet collaborating with experts capable of turning dirty water into consumable water was a new challenge.

Paradoxically, collaborations are rare with professionals in the disciplines of civil and structural engineering, and indeed the DS+R architects originally were looking for water scientists. It is unusual, however, for scientists of the calibre featured in *Scientific American* to collaborate with architects. Moreover, water scientists analyse how water exists in our universe – how it reacts to things, dissolves mediums, changes states. So whilst they can advise whether water is healthy to drink, engineers are the ones who can turn unhealthy water into drinkable water, and who master the science of refining and reprocessing water and other materials. Thus, the DS+R studio began looking for top engineering experts – an effort which led them to engage in a collaboration that is exceptional in the field of architecture.

To accomplish successful purification, DS+R architects partnered with two water engineering companies: Natural Systems Utilities in the US and Sodai in Italy[25]. Always interested in working outside of the disciplinary collaborations that are standard in architecture (typically with mechanical and structural engineers), the DS+R studio has a long history of engaging collaborators outside that conventional framework. Previous projects, like the Blur Building, had already required DS+R to investigate issues of plumbing and water engineering. But in the case of Canal Café, the role of architecture was somewhat minimal, so designers had “to step into the shoes of plumbers and water engineers as much as playing the role of architects”[26]. Also put to the test were the normal definitions around concepts like “building” and “architecture.”

Natural Systems Utilities is one of the leading infrastructure companies supporting cities in solving problems of water purification, as in 2001 for the development of Battery Park City. Gallagher, who knew the company through his brother established the contact. The tight schedule leading up to the Biennale left no time for warming up to new partners, and having an established relationship helped get the project up and running swiftly. The engineers had to demonstrate very quickly that the purification could be done, communicating and working actively with Venice authorities toward approving a project without precedent. As Gallagher notes, “Usually infrastructural systems take about four years to get approved, and approving a project in six months instead of four years is unusual”[27].

Natural Systems Utilities engineers were also in charge of selecting and ordering suitable plants for the job, according to the architects’ design for “floating islands with some kind of substrate that the plants can grow into, that will sit on top of the water so the roots are doing the work in the water”[28]. The engineers sought indigenous species that can accomplish the task of cleaning the water, and then connected with the right nurseries and suppliers. They chose certain varieties of hydrophytes – aquatic plants that are salt-tolerant and can naturally clean the brackish water of the Venice lagoon.

Finally came a particular challenge in purifying the canal water: Unlike wastewater, which originates from potable water and has no salt content, the estuary in Venice is brackish. The team had

[25] Sodai is an environmental engineering and water management company operating in the purification and treatment of primary waters and process fluids sector: https://www.sodai.com/en/about-us/company/, last accessed 17/06/2025.
[26] Interview with David Allin, NYC, February 5, 2025.
[27] Interview with Sean Gallagher, Teams, February 14, 2025.
[28] Interview with David Allin, Teams, March 20, 2025.
[29] Interview with David Allin, Teams, March 20, 2025.

to comply with the safety requirements for drinking water, and putting everything "through a reverse osmosis machine and cleaning the water that way"[29] would have been easier. Yet the DS+R architects decided to maintain the project's natural-artificial balance—which, as it turned out, only further complicated the challenge.

Unlike in naturally filtered water, where the contaminants are removed but some minerals and the salt contents remain untouched, the Canal Café installation took all the salt out of the water and produced distilled water, which is not suitable for coffee; a higher amount of salt is necessary for an espresso to taste good. The two strings—natural and artificial—had to be balanced in order to free the water from excess salinity, retain certain minerals, and remove other minerals that do not make for a good cup of coffee. As only simple black espresso is served at Canal Café, the taste of the water mattered a great deal.

Thus, the need for another collaboration emerged, to adjust and carefully craft the special taste of espresso. Architects needed "someone at the final stretch to come in and put the final spices into the mix"[30]. Upon Ratti's invitation, renowned chef Davide Oldani, who had collaborated with the Lavazza coffee brand, joined the effort.

Water is far from generic. Only the right combination of water and coffee could generate a specially crafted taste of Venice – a flavour that "has a slightly local taste of the seawater of the canal, removed of all its pollution, but still retaining something that is local and different from just a nice espresso that you would normally have"[31]. Although the taste of espresso is by nature local, as it relies on the use of municipal water coming from a region's supply, the peculiarity of the Canal Café espresso derived from the fact that the water came from the urban centre. Oldani's input was paramount in calibrating the salt contents and in returning minerals and other compounds to the water source before brewing.

Conclusions: A New Scenography of Work

The Canal Café project offered insights into some of the human, ecological, and climatic complexities of water purification while demonstrating that no single "Brita-like" device can turn truly dirty water into clean. Instead, a number of processes and components had to be carefully aligned to bring typically unseen engineering systems into the public eye[32]. This also revealed the technical expertise that commonly goes unnoticed in such efforts. Moreover, the project served as a learning curve for the architects, engineers, and technical systems experts involved, all of whom benefited from this collaboration.

Whilst the architects learnt about the multiple trajectories of water and its complexity as an unstable, unpredictable, multi-scalar reality, the engineers had the unusual experience of exposing the mechanics behind the design – akin to making visible the mechanical rooms of a building. Making the installation's tube transparent allows Biennale visitors to literally witness the dark, muddy water being pumped from the canal and then slowly processed through the various filtration systems, gradually getting cleaner and clearer until finally it became potable. As Diller notes, "This sort of disgust and delight was part of the idea. It's not the most appetising thing to see, but

[30] Interview with David Allin, Teams, March 20, 2025.
[31] Interview with David Allin, Teams, February 27, 2025.
[32] For instance, the Battery Park City, the solar towers of the 40-story or 60-story skyscraper were given 130 square feet in the basement, and they remained fully invisible.
[33] Interview with Liz Diller, New York, February 5, 2025.

intellectually, you can understand that and take pleasure in the experiment"[33]. Experiencing that complexity, and realising how much work goes into transforming dirty water into safe drinking water, is enlightening.

We might, of course, question the installation's tactics: Is this what is needed – a fancy espresso made from canal water – to raise awareness of the depletion of natural resources and the need to invent new water purification systems? Is this project turning Venice into a distant and abstract experimental setting for techno-engineering spectacles? Regardless of one's opinion on this skilfully staged and technically coded espresso delivery, or on the didactic repertoire of communicating climatic issues, Canal Café convincingly pointed to ways of rethinking the working choreography of architectural practitioners at this time of climate emergency. Instead of providing a subjective interpretation of a single nature, the installation staged in full swing the "bifurcation of nature" amplified by the ecological crisis[34]. It demonstrated how water engineers became valuable collaborators, acted as spokespersons for local plants and water resources, and played a crucial role as skilful negotiators advocating for the project with city authorities. Thus, the collaborations initiated by Canal Café instigated not a new paradigm of working, but a concentration of collaborative processes. This example reinforced the need to assess the skills and competencies that architects will need to confront the climatic issues of tomorrow – skills that are becoming more complex, diversified, and respected.

Such projects are more relevant today than ever, as the architectural profession confronts the challenges of "the new climatic regime"[35]. The construction industry is coming to terms with the legacy of modernism that led to the extensive use of carbon-intensive materials based on extractivist methods, with their detrimental impact on ecological balance and communities at a global scale. Materials are becoming objects of incessant preoccupation as their harmful effects on health, well-being, and social imbalance is amplifying. Faced with the climate questions of the modern world, contemporary architectural practitioners feel the pressing need to fundamentally rethink and redesign their working methods and to remodel traditional patterns of collaboration.

The Canal Café example prompts us to investigate further: What kind of new material practices and investigatory tactics are at stake in the "laboratory" of architects in the "new climatic regime"? What fresh partnerships and collaborative dynamics need to be in place? What processes of experimentation can enable a construction based on low carbon, mobilising renewable plant and earth materials with circular life cycles? What processes of experimentation would reposition water and air, given their complexity, multidimensionality, and versatility, as full-blown elements of architectural compositions? What new role will be ascribed to architects if they are no longer consumers of off-the-shelf materials and technologies, but active agents in these self-sustaining cycles of technological experimentation? How will this fundamental change alter the relational dynamics in design practice and the wider social ecologies of the architectural and construction industries?

Approaching these questions with critical proximity, care, and respect can spare us the hazards of both climate scepticism and blatant activism while gradually paving the way to a thoughtful, responsible, and cautious reappraisal of the consequences of design in this time of climate emergency.

[34] See: Alfred North Whitehead, *The Concept of Nature* (Cambridge University Press, 1920).

[35] See again: Latour, *Facing Gaia*.

Forum

DOI: 10.6093/2532-2699/12550

Maria Cristina Loi
Politecnico di Milano

Richard Wittman
University of California, Santa Barbara

Studiare Storia dell'architettura fra USA ed Europa. Tradizioni, metodi, narrazioni

Studying Architectural History between the US and Europe. Traditions, Methods, Narratives

Maria Cristina Loi
Storia e Storie dell'architettura. Il futuro dello studio del passato, tra Italia e Stati Uniti

*Il secondo Forum organizzato dalla rivista SRSA ha voluto affrontare il tema dell'insegnamento, oggi, della Storia dell'architettura in Europa e negli Stati Uniti. Al Forum, ideato da Marco Folin e Maria Cristina Loi, hanno partecipato Maristella Casciato, Michelangelo Sabatino, Richard Wittman. Si è così formato un tavolo di discussione e confronto tra storici dell'architettura con percorsi educativi e lavorativi per molti aspetti analoghi, tra l'Europa e il Nord America**.

I profondi cambiamenti che negli ultimi decenni hanno coinvolto, in modi spesso molto diversi ma comunque riconducibili a una generale spinta verso il rinnovamento, la quasi totalità degli insegnamenti delle università italiane e straniere, ha investito tutti i campi disciplinari. Per quanto riguarda la Storia dell'architettura, il ridisegno talvolta radicale dei programmi di studio e delle classi di insegnamento, l'apertura verso nuovi orizzonti di ricerca, il tentativo di trovare risposta ai mutamenti in atto nel mondo del lavoro, dentro e fuori l'accademia, impone una profonda riflessione su cosa significhino, oggi, la ricerca e l'insegnamento della disciplina nelle scuole di architettura e nelle grandi istituzioni culturali che a lei sono dedicati.
Da queste considerazioni è nato il progetto del forum *Studiare storia dell'architettura fra USA ed Europa. Tradizioni, metodi, narrazioni*, il cui intento principale è stato, appunto, quello di mettere in luce parallelismi e differenze tra quanto avviene in Europa – ma principalmente in Italia – e negli USA e di discutere i temi cruciali, diventati talora vere e proprie sfide, che l'insegnamento della disciplina pone oggi nei nostri contesti storico-culturali, nelle università e nei centri di studio e di ricerca in cui abbiamo studiato e dove oggi operiamo. Senza naturalmente aspirare a delle impossibili "conclusioni" si è voluto aprire una discussione e cercare di trovare, nell'intreccio di esperienze, alcune possibili risposte alla crisi che la trasformazione in atto inevitabilmente comporta.
L'intervento di studiosi italiani e stranieri che, in diversi tempi e modi, hanno avuto esperienze di studio, di insegnamento e di ricerca sia in Italia e in altri paesi europei che negli Stati Uniti e in Canada, in momenti storici lievemente distinti ma comunque tutti riconducibili alla medesima fase di cambiamento che ha modificato e sta ancora modificando il ruolo stesso della Storia dell'architettura nel processo formativo dei futuri architetti, ha favorito l'emergere di alcuni punti-chiave, con interessanti, specifici riferimenti alla tradizione dei rapporti tra le accademie italiane e statunitensi. Una tradizione, come è noto, perpetuata nel tempo, solida e costante e per molti versi oggi ancora viva. I rapporti tra le scuole e gli storici dell'architettura italiani e statunitensi sono stati sempre molto intensi, portando a un continuo e reciproco scambio, favorendo il movimento di generazioni di studiosi tra una sponda e l'altra dell'oceano, in un flusso continuo e ricco di esiti di grande interesse per la comunità scientifica internazionale. Senza volere banalizzare una storia così ricca e importante, si può comunque affermare, ad esempio, che in questo processo un ruolo significativo è stato svolto

* **Maristella Casciato** è Senior Curator Architecture presso il Getty Research Institute a Los Angeles. Dal 1984 ha ricoperto incarichi di insegnamento in Italia (Università di Roma Tor Vergata e Università di Bologna), ed è stata Visiting Lecturer presso molte scuole di architettura negli USA. È stata Mellon Senior Fellow e Associate Director of Research al Canadian Center for Architecture a Montreal (2010 e 2012-2015).
Marco Folin ha conseguito il PhD in Storia moderna presso la Scuola Normale Superiore (2000) e dal 2001 insegna Storia dell'architettura all'Università di Genova. Nel 2018 è stato Smithsonian Fellow presso la Dibner Library, Washington.
Maria Cristina Loi ha conseguito la laurea in architettura presso la Sapienza Università di Roma, il Master of Arts presso l'Art History and Archaeology Department della Columbia University di New York, e il PhD in Storia dell'architettura alla Sapienza. Insegna Storia dell'architettura al Politecnico di Milano, nelle sedi di Milano, Mantova e Xi'an. L'architettura americana e i rapporti con l'Italia sono al centro delle sue ricerche, condotte anche grazie a finanziamenti di alcuni tra i più importanti centri di ricerca italiani e statunitensi (The Robert H. Smith International Center for Jefferson Studies, Charlottesville VA, e la United States Capitol Historical Society, Washington DC).
Michelangelo Sabatino ha conseguito la laurea in Architettura presso l'Università IUAV di Venezia, il PhD presso il Department of Fine Art, University of Toronto, e una post-doctoral fellowship al Department of History of Art + Architecture, Harvard University. Ha insegnato History and theory of architecture alla Yale University e alla University of Houston prima dell'incarico allo Illinois Institute of Technology di Chicago. È stato visiting scholar in alcune tra le più prestigiose università e centri di ricerca italiani e nord americani.
Richard Wittman, formatosi fra la University of Yale e la Columbia University, dove ha conseguito il dottorato nel 2001, si occupa di storia culturale dell'architettura e dell'urbanistica europee fra il XVII e il XIX secolo. È Full Professor presso il Department of the History of Art and Architecture della University of California at Santa Barbara, dove insegna dal 2008.

dagli studiosi italiani e americani del Rinascimento italiano e dell'architettura contemporanea statunitense. I loro testi continuano ancora oggi a essere riproposti nelle bibliografie dei corsi universitari in Italia e in America[1].

Quella che un tempo era la complementarità tra il contesto italiano e quello statunitense oggi rischia di andare perdendosi. Ma era un valore fondamentale, perché, soprattutto, offriva la possibilità, a chi affrontava questa duplice esperienza formativa, di affrontare lo studio secondo diverse impostazioni metodologiche, offrendo molteplici punti di vista e interpretazioni, non solo arricchendo il bagaglio di conoscenze ma contribuendo in maniera più completa e articolata alla formazione dello spirito critico, strumento fondamentale nelle mani dello storico. Inoltre, non va dimenticata anche la peculiarità della figura dello storico dell'architettura, differente se formatosi in Italia e in America[2].

Quale è dunque, oggi, il ruolo della Storia, quali sono le prospettive per la ricerca e l'insegnamento della disciplina in Italia e negli Stati Uniti? Nella moltitudine di temi che tali quesiti chiamano ad affrontare, sembra possibile enucleare alcuni temi-chiave.

Innanzi tutto, la rapida evoluzione che ha visto imporsi negli ultimi decenni – potremmo, con relativa certezza, considerare l'arco degli ultimi quarant'anni – modifiche radicali nei programmi, nei metodi, nella composizione e provenienza del corpo docente e (questo probabilmente uno dei dati più significativi) nella sempre crescente eterogeneità della componente studentesca. Fino a circa quaranta anni fa la Storia dell'architettura e il suo insegnamento seguivano dei percorsi abbastanza chiaramente e uniformemente tracciati. Pur nella diversità delle diverse "scuole" italiane e americane, alcuni capisaldi sono rimasti a lungo comuni e costanti. Tra questi possiamo citare i programmi relativi alla "Western Architecture", l'esasperato "eurocentrismo" nei corsi di studio e più nello specifico, in questo contesto, il prepotente primato del Rinascimento, considerato quale "gilded age" da cui tutto pareva muovere. Se, tuttavia, va ricordato ad esempio che già negli anni '80 e '90 nei programmi di alcune università statunitensi vediamo il tentativo di trovare seppur deboli forme di ampliamento del campo di studio[3], e se frequentare lezioni su mai o poco esplorati contesti poteva costituire un importante elemento di interesse, di fatto il tempo dedicatovi non rendeva possibile nessun vero approfondimento.

Anche il metodo di studio e di insegnamento erano molto diversi fino a quarant'anni fa, e la rapida evoluzione seguita nei decenni successivi ha incrinato i modi correnti, portando alla messa in discussione di tradizioni che parevano consolidate e indiscutibili. Per quanto riguarda la modalità di studio e di ricerca, questa è cambiata su tutti i livelli e per tutti i fruitori, dagli studenti universitari, ai ricercatori, ai docenti. La velocità, sempre maggiore, che ci viene offerta e di cui siamo grati ai nuovi strumenti, alle biblioteche e agli archivi virtuali, ha moltiplicato enormemente la quantità di dati su cui costruire il nostro bagaglio di conoscenze. Ma proprio per questo l'esperienza di studio può essere esposta al rischio di diventare meno "partecipata", meno diretta, e la drastica riduzione del necessario tempo di assorbimento e sedimentazione delle conoscenze acquisite che ne deriva, può rendere il processo di apprendimento meno coinvolgente e di più difficile consolidamento. Rimane tuttavia la fiducia che si riesca, per studenti, studiosi, docenti, a giungere a un più razionale e fruttuoso utilizzo delle nuove risorse. Ritrovando nel Tempo un alleato prezioso e insostituibile.

Relativamente all'insegnamento, è impossibile non tenere conto, come ben sottolineato da Maristella Casciato, di quanto sia cambiata la componente studentesca, un cambiamento sempre più evidente e veloce, ben percepibile nelle aule universitarie. La moltiplicazione di programmi internazionali occorsa negli ultimi decenni, con l'incontro di giovani prevenienti da tradizioni culturali profondamente diverse, ha costituito un certo elemento di ricchezza e di grande stimolo, anche per gli stessi docenti. Eppure, molto spesso la eterogeneità del livello di preparazione dei singoli, i diversi programmi di insegnamento nei vari paesi di provenienza, talvolta anche la non perfetta conoscenza della lingua, può diventare un freno alla razionale organizzazione dei programmi dei corsi, recepiti in modi profondamente diversi all'interno di una medesima classe. Inoltre, va considerata la intrinseca diffi-

[1] Non penso sia sbagliato ad esempio ricordare, in un lungo elenco impossibile da riportare in questa sede, gli studi di Rudolph Wittkower, James Ackerman, Arnaldo Bruschi, su cui tante generazioni di studenti si sono formate e continuano a formarsi, e che hanno aperto la strada a nuove ricerche e approfondimenti. Ma potremmo menzionare anche indimenticabili mostre (quella su Giulio Romano a palazzo Te, del 1989; le Biennali veneziane), o convegni come *De Divina Proportione* alla Triennale di Milano del 1951.

[2] Nel primo caso prevalentemente lo storico-architetto, "erede" dell'insegnamento di Gustavo Giovannoni, che con l'ideale dell'*architetto integrale* aveva attribuito alla Storia un ruolo intrinsecamente legato al lavoro del progettista, laddove invece negli USA sono stati soprattutto gli storici dell'arte, almeno fino a tempi recentissimi, ad affrontare la disciplina. Paolo Portoghesi, *L'insegnamento di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale* (Accademia Nazionale di San Luca, 2019), 9-10. Sulla precisa definizione della figura dello storico dell'architettura e sulla storia dell'insegnamento della disciplina: Arnaldo Bruschi, *Introduzione alla Storia dell'Architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi* (Mondadori, 2008).

[3] Ricordo, ad esempio, che nell'Art History and Archaeology Department della Columbia University per il conseguimento del MA era richiesto di seguire un corso al di fuori del proprio major. Dei profondi cambiamenti dei programmi di studio occorsi negli ultimi anni, in due specifici contesti, si è discusso con Barry Bergdoll e Michael Waters nel seminario "The Tradition of History of Architecture Studies in the Department of Art History and Archaeology of Columbia University and in the School of Architecture of the Politecnico di Milano. Analogies and differences", a cura di Maria Cristina Loi (Collaborative Class project Politecnico di Milano-Columbia University, a.a. 2021-2024).

coltà nell'affrontare temi del tutto nuovi. Davvero pensiamo che poche ore di Storia dell'architettura orientale possano essere sufficienti a uno studente che non ha mai affrontato questi temi a comprendere il significato di un tempio Hindu? E, viceversa, quanto uno studente di formazione non europea può capire a fondo – nel breve arco di un semestre – l'impatto dell'avvento del cristianesimo nella urbanistica e nell'architettura della Roma di Costantino, o le dinamiche storiche del passaggio dal medioevo al rinascimento? L'auspicabile allargamento degli orizzonti di studio non può non tenere conto della necessità di ampliare adeguatamente lo spazio dedicatovi, per potere veramente essere efficace e offrire agli studenti più efficaci strumenti di stimolo e riflessione.

Vi sono poi altre componenti che mettono in crisi, in Italia come negli Stati Uniti, l'insegnamento della Storia dell'architettura. Come ben analizzato da Richard Wittman (si veda di seguito il suo intervento) esiste, nelle aule universitarie, una sorta di diffuso pessimismo degli studenti, che non sembrano trovare nello studio della disciplina così come tradizionalmente impostata, risposte e soluzioni ai pressanti problemi della nostra epoca e del loro futuro.

Per recuperare l'interesse dei giovani investiti da questo pessimismo demotivante e sicuramente negativo, Michelangelo Sabatino, forte delle sue esperienze di studio, ricerca e insegnamento in Canada, in Italia, poi di nuovo in Canada e infine negli States, che gli hanno offerto la possibilità di confrontarsi con diversi metodi di studiare la storia, evidenzia la necessità di un radicale cambiamento, di una "public history". Una storia, cioè, che implichi un ampiamento di vedute e la moltiplicazione delle fonti di studi e si apra a un più stretto contatto col mondo al di fuori delle accademie, aprendo un nuovo dialogo con un pubblico più esteso. È, questa, una grande sfida che può attuarsi sia rispetto ai contenuti analizzati che ai modi stessi in cui questi contenuti vengono comunicati, con l'utilizzo di strumenti multimediali di più facile impatto, dai filmati, alle mostre, alle ricostruzioni virtuali.

Questa visione della storia come "public history" ha guidato il grande progetto multimediale di Sabatino sul campus dell'Illinois Institute of Technology, riportando alla luce, oltre all'ormai notissima opera di Mies van der Rohe, l'anima del luogo, quella Bronsville epicentro della cultura nera dagli anni Venti fino agli anni Quaranta[4]. Un lavoro dedicato alla restituzione della memoria del luogo, laddove, come ricorda Sabatino, è la memoria, più della storia, che sembra interessare il grande pubblico. È un invito all'abbandono della dimensione elitaria, di una consuetudine che ha visto per lungo tempo la Storia dell'architettura appannaggio di una élite, rimanendo chiusa in se stessa e probabilmente, proprio per questo, non accessibile. Questo porterebbe, o riporterebbe, gli storici alla possibilità di dialogare non solo con i progettisti – una pratica che negli ultimi decenni si è andata perdendo, pur nella "resistenza" di alcune scuole – e con altre discipline. A volte la iperspecializzazione, ad esempio nel corso dei dottorati di ricerca, limita o esclude del tutto il dialogo con altre discipline.

All'interno degli studi tradizionalmente svolti emergono dunque tematiche nuove o comunque fino a poco tempo fa non ancora affrontate nel profondo, richiamando anche la necessità di nuovi modi di analisi e di comunicazione. In un certo senso analogo a quello di Bronsville è il caso degli studi, sviluppati negli ultimi decenni, sul lavoro degli afroamericani nei grandi cantieri delle ex colonie del Nord Est dopo il 1776. Un lavoro che nella monumentale bibliografia sull'architettura nordamericana, non è stato approfondito adeguatamente, e che solo recentemente, con una apertura di interessi per certi versi inedita, sta permettendo di riscrivere, o comunque di analizzare nuovamente, arricchendola di nuove interpretazioni, la storia dei protagonisti dell'architettura americana e delle loro più importanti opere, dalla villa di Monticello all'Università della Virginia, al Campidoglio di Washington, alla Casa Bianca[5].

Altre considerazioni possono essere suggerite. Il richiamo alla attualizzazione dei temi della storia, ad esempio, del resto già attuata in molti corsi, soprattutto laddove esistono forme laboratoriali, corsi integrati, o altre strette collaborazioni tra docenti di più discipline, è una possibile chiave per accrescere e stimolare l'interesse degli studenti. Ma se, con cauto ottimismo, si può continuare a moltiplicare ed accrescere queste forme di collaborazione – molte sono le esperienze italiane orientate in que-

[4] "A multimedia storytelling initiative comprising a new book, an exhibition, a website, and a short film. Curated by IIT College of Architecture (CoA) professor Michelangelo Sabatino, the exhibition is based on the themed chapters of the multi-authored book *Building, Breaking, Rebuilding: The IIT Campus and Chicago's South Side* (University of Minnesota Press, 2024), co-edited by Sabatino and IIT professor emeritus Kevin Harrington" (https://buildingbreakingrebuilding.com).

[5] Uno studio su questi temi è in corso da parte di chi scrive. I primi esiti saranno pubblicati in Maria Cristina Loi, *Thomas Jefferson e l'Italia*, II, in corso di stampa. Importanti riflessioni sul tema sono emerse nell'intervista alla studiosa Mabel Wilson (GSAPP, Columbia University): "Libertà, lavoro e architettura negli edifici-simbolo della giovane nazione americana", a cura di Armando Artista e Maria Cristina Loi, *SRSA* 6, n. 11 (2022): 152-155.

sta direzione – rimane fondamentale fornire *a priori* una adeguata base di conoscenze, su cui costruire paralleli, collegamenti, nuove ricerche.

Tornando al tema della formazione e della ricerca Maristella Casciato porta uno sguardo ampio e diverso, che attraversa circa mezzo secolo. Come altri a questo tavolo ha avuto la fortuna di trovarsi nel decennio d'oro, tra il 1985 e il 1995, tra Harvard e la Columbia University[6]. Un decennio in cui il dibattito era accesissimo nelle università e nelle pagine delle riviste, stimolando le più giovani generazioni. Ma oggi ci può offrire anche uno sguardo da un osservatorio diverso, non da un contesto accademico in senso stretto, ma da un istituto di ricerca di grande spessore, il Getty Institute of Research. Una storia per molti aspetti diversi, ma con affinità che hanno una ricaduta e un significato importantissimi anche nelle accademie, per il modo dell'apprendere e dell'insegnare. Nell'arco temporale della sua intensissima attività di studio e ricerca, tra l'Italia, l'Olanda, gli Stati Uniti e il Canada, Maristella Casciato ha visto mutare profondamente gli archivi, luogo di studio privilegiato per gli storici dell'architettura: l'evoluzione delle politiche di acquisizione, il moltiplicarsi di archivi nati digitalmente, e dunque la necessità di aggiornarsi, di acquisire il "know how" per muoversi in piattaforme diverse da quelle a cui siamo stati sempre abituati, oltre alla responsabilità, per chi lavora nell'istituzione, di selezionare chi può accedere alla ricca miniera di documenti conservati al Getty. Queste le nuove sfide da affrontare anche da parte dei centri di ricerca.

Alla luce di queste osservazioni, e ben consapevoli della necessità di cambiamenti talvolta radicali, non si vuole tuttavia abbandonare del tutto una ricca tradizione di studi che ha legato fortemente l'Italia e gli Stati Uniti e che per lunghi decenni ha reso possibili studi eccellenti e la formazione di eccellenti studiosi. Pur nella convinzione della necessità di "attualizzare" la storia, di rendere ancora più espliciti i legami tra passato e presente, di enfatizzare i temi ricorrenti, di seguire più analiticamente il ritmo stesso dei cicli storici, la fase di costruzione di solide basi di conoscenza rimane l'insostituibile punto di partenza. Se una nuova Storia dell'architettura è possibile, anzi ormai necessaria, questa deve fondarsi sulla conoscenza delle storie che in essa si intersecano e concatenano e dalla capacità di collegarle. È l'insegnamento che già Arnaldo Bruschi aveva lasciato in eredità agli studenti delle facoltà di architettura nella sua *Introduzione alla storia dell'architettura*, pubblicata postuma, offrendo una articolata, illuminante riflessione sull'importanza della disciplina intesa come campo complesso, fatto di molteplici protagonisti e componenti, per la cui comprensione è impossibile guardare solo ai singoli architetti, o al singolo oggetto-progetto, ma è necessario studiare e comprendere il processo che porta al lungo e articolato processo che porta al progetto architettonico[7].

Il tema centrale, che in un certo senso li racchiude tutti, è dunque in queste domande: quale è, oggi, il ruolo della storia nel più generale percorso formativo degli studenti delle scuole di architettura? E quale è, oggi, il ruolo dello storico? A quale pubblico deve rivolgersi, e con quali strumenti di comunicazione? Deve ancora esistere una specificità dell'insegnamento nelle aule universitarie? E con quali strumenti? Marco Folin incalza, chiedendosi quale è oggi il peso dello storico dell'architettura – più in generale della nostra disciplina – nella cultura accademica? Quale ruolo viene riconosciuto alla materia nelle università? Quali e quanti sono i programmi strutturati secondo una visione ampia e articolata, con l'integrazione di più discipline, dal restauro, alla composizione architettonica, all'urbanistica?

Pur continuando a sostenere l'autonomia della Storia come materia fondante per la formazione degli architetti e degli storici, la disciplina deve essere utilmente e sapientemente integrata con altre, in nome di quell'antico – e mai sorpassato – ideale di interdisciplinarità o multidisciplinarietà che rimane un valore irrinunciabile e che, quando applicato in maniera piena e coerente, costituisce la vera base per il lavoro dell'architetto nelle sue molteplici diramazioni. Serve fare chiarezza, *capire di nuovo* la Storia dell'architettura per rafforzare, rinnovandolo, il suo ruolo primario nella formazione dell'architetto di oggi e di domani. Una sfida complessa e inevitabile, cui è ormai impossibile sottrarsi, e per cui non esistono risposte nette, perché apre a moltissime possibilità, e numerose sono e potrebbero essere le strade da percorrere. Ma qui ci fermiamo, rimandando a un nuovo tavolo di discussione.

[6] Ci riferiamo in particolare all'Art History and Archaeology Department della Columbia University e alla Graduate School of Design della Harvard University.

[7] Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura*.

Richard Wittman
A Crisis of Historical Consciousness

In a discussion forum such as this, it is appropriate to begin by situating myself. Like most if not all of the participants here, I do not identify fully with either American or European academia. I am a product of the Columbia University Department of Art History and Archaeology during the 1990s, where I had the good fortune to do my doctoral research under the supervision of Robin Middleton (a native South African turned British citizen whose career mostly unfolded in Cambridge and New York). I also worked extensively there with Barry Bergdoll, and took courses with the likes of Hilary Ballon, Joseph Connors, and several others. I have been based for my whole career in the USA, almost entirely in the department of the History of Art and Architecture at the University of California at Santa Barbara. But over the past fifteen years or so, my work beyond what I do at Santa Barbara has become almost exclusively Europe-based: not just the subject matter of my publications and research, but also the conferences I attend and my larger network of colleagues, mentors, and interlocutors are now in Italy and France, as well as in Norway, Switzerland, Great Britain, and elsewhere. Being based in California means a front row seat at the cutting edge of American architectural history. California art history departments count an unusual concentration of faculty members with the kinds of transcontinental specializations that were all but unknown a couple of decades ago: fields like the global middle ages; the transatlantic world; early modern Islamicate diasporas; Persia and the Afro-Eurasian world; or exchange between Europe and South Asia in the 18th and 19th centuries. I know of one department which has considered opening a permanent faculty position specifically dedicated to the land waterscapes of what is sometimes called 'hydrocolonialism'[1]. As for students, I cannot compare those in Europe to those in California as I have rarely taught in Europe, but I suspect that attitudes towards the study of architectural history – and of history in general – are quite different in the two places. At the University of California, the system in which I teach, one encounters a rich array of students from across economic strata and countless historically disadvantaged or underrepresented groups. Not surprisingly, this fosters an atmosphere in which history, far from proposing a unifying master narrative, must attend critically to all kinds of stories about all kinds of people and places. Indeed, the rich variety of innovative research specializations finding homes at California universities is directly related to the social and cultural positionality of the students we teach.

But running contrary to this productive criticality, I sense over the past two decades a darker trend as well: a growing ambivalence or, worse, disregard for historical study among some students, and this is what I shall consider in what follows. In trying to grasp the sources of what I am tempted to call this crisis of historical consciousness, I come back to three factors, broadly characterizable as socio-economic, epistemological, and existential.

The socio-economic factor reflects neoliberal values[2], and their generalization of the framework of the market as an adequate organizing principle for every aspect of human existence. Some students naturally enough conclude that their reality hinges on this demand that they fashion themselves for maximum productivity by cultivating specific ways of thinking and specific predispositions to action. The habits that characterize such a self manifestly do not include that criticality about society, power, culture, class, race, gender, geography, and so forth that is one of the key acquisitions that comes of studying history. *Homo oeconomicus* aspires to be flexible, receptive, responsive, generally unconcerned with ethical problems raised by capitalist exigencies, and focused above all on efficiently accomplishing assigned tasks. Time devoted to the study of history is not, in this perspective, productively spent; a course on the history of architecture, and the habits of critical questioning and analysis it would hope to teach you, would only act as a drag on your progress along such a path.

A second factor, which I would categorize as epistemological, stems from the oceanic quantity of information and misinformation available at one's fingertips via the internet. This unfathomable quantity of content overwhelms attention

[1] I note that the EAHN has recently announced a regional conference in Portugal in 2026 that addresses related issues.
[2] I intend by 'neoliberalism' the specific form of totalizing capitalism that has come to dominate in the West and to an extent across the world over the last three or four decades.

unless one devises strategies for coping with it, as scholars of the 'attention economy' have pointed out. But this is easier said than done for young people who are still building the foundations of their education. What can look like opportunity to a confidently trained historian surveying new online sources might induce very different sensations in the innocent historical consciousness of a student: a frustrated wariness born of the apparent underdetermination of an infinity of possible truth claims. In parallel to the so-called loss of a shared reality that has been diagnosed in the political sphere, students can become agnostic about the task of assessing the validity of historical arguments, theories, and models when there seem to exist infinite possible variations. There is always a student who, after lecture in my introductory survey class, wants to talk to me about the Bosnian pyramids or the Ley Lines, and who listens, aimiably unpersuaded, when I state that these are fabrications.

Of another order of gravity entirely is the third, existential factor, which relates to despair about the future. Scientific studies and personal experience alike indicate that despair about the climate crisis and the inability of our politics to respond to it is steadily expanding among young people especially. In such a situation, it is not hard to see why the study of history might seem pointless. Historical study has always sought to place contemporary existence, as well as that of coming generations, into some kind of deeper perspective. Prehistoricist understandings of history centered on the continuity of the perrennial ethical struggles of human existence; the historicism of modern times instead reframes the history-present-future dynamic as one of transformation and development. But what if the future itself is in doubt? In doubt not because of religious premonitions or even fears of human violence (e.g. the atomic bomb), but based on secular, scientifically demonstrable probability? It is unsurprising that some students cannot believe in studying history.

These are major challenges facing the professor of architectural history today. So how does one respond? One first has to acknowledge the validity of this ambivalence, and to take seriously the factors which inform it. And then the task is simple: it is to persuade students to wager that meaningful, challenging engagement will prove a better, more empowering, and ultimately more consoling choice than surrender to the baleful temptations of despair, disengagement, distraction, and ignorance. The suggestible, flexible presentism to which *homo oeconomicus* aspires is an abrogation of social solidarity and acquiescence in one's own exploitation; one's humanity is only streamlined further if the complexity of the historical world leads one to renounce the struggle to make sense of it. The study of history is one of the essential ways we have to develop criticality about social, structural, economic, and cultural matters, as well as to develop a nourishing and also heartening sense of wonderment as to the variety and grandeur of which humans are capable. That is probably the best argument for why the study of history can still be relevant and exciting, and for convincing students to study it: it offers a path from helpless complicity to solidarity with those making effective and truthful efforts at understanding, amelioration, or even just endurance.

What, finally, does architectural history specifically have to offer to this? Certainly not just a more informed appreciation of how Brunelleschi solved certain problems, or how Hindu temple designers weave together sacred and profane, though such questions still obviously play a role. For architectural history has liberated itself over the past half century from its old identity as a servant of architectural practice, and reconfigured itself instead as a branch of history focused on spatiality and human environments. With the ultimate object of study thus expanded beyond design and construction to society and culture, architectural history has been opening up the vast scope of what some call 'spatial imagination' to inquiry. Briefly[3], this is an architectural history that no longer necessarily focuses on the moments of design and construction but equally on the subsequent histor(ies) of a building; that no longer assumes the architect and patron to be the main protagonists but also studies those who have lived with and around and through the building through its potentially multiple afterlifes; that no longer takes the building as physical object

[3] For a fuller description: https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/159237/the-problem-concerning-history (accessed on 15/07/2025).

in space as its necessarily primary object of study, but also considers the conceptual and expressive world of architectural representation. Study is no longer limited to intentionally designed sites, but is extended to the whole human landscape. Europe and North America no longer form the center of attention, which instead engages actively with different spatial imaginaries born in other societies and cultures. An architectural history such as this can help us and our students to think critically about the essential spatial dimensions of our physical being, our relationship to society, and our relationship to the structures of economy. Looking at the material and spatial iterations of human relations as they have unfolded in the past and into the present, we open ourselves to earning new insights about what is possible and what is perhaps not inevitable. We might even hope to recognize that it is possible to do things differently than we have been doing them; a promise guaranteed to appeal even to those in despair.

FORUM

SRSA

Studi e ricerche di storia dell'architettura

Studiare storia dell'architettura fra USA e Europa

Tradizioni, metodi, narrazioni

Studying Architectural History between the US and Europe

Traditions, Methods, Narratives

with
Barry Bergdoll, Maristella Casciato, Marco Folin, Maria Cristina Loi,
Sergio Pace, Michelangelo Sabatino, Richard Wittman

28 MAGGIO 2025
Piattaforma Zoom, ore 14:00 (CET)

Libri

DOI: 10.6093/2532-2699/12497

Lorenzo Fecchio
Università per stranieri di Siena

Negli studi sul Quattrocento italiano, l'architettura delle Marche è stata spesso relegata a un ruolo secondario. Soltanto alcune realtà di spicco, come il Palazzo Ducale di Urbino e la Basilica della Santa Casa di Loreto, insieme a opere progettate da illustri maestri di origine toscana, quali Francesco di Giorgio e Giuliano da Maiano, hanno trovato spazio in manuali e testi di sintesi sull'architettura rinascimentale[1]. Tale marginalità è in parte riconducibile alla natura sfuggente del panorama marchigiano, difficile da ricondurre a definizioni univoche. Per cogliere tale complessità, nel corso del Novecento la storiografia ha elaborato categorie interpretative specifiche, volte a distinguere il contesto marchigiano da quello, ben più codificato, di Firenze, Roma, Venezia e Milano. Espressioni come «Rinascimento alternativo», «Rinascimento umbratile» (Roberto Longhi) e «Pseudo-Rinascimento» (Federico Zeri) sono state impiegate da storici dell'arte e, successivamente, da storici dell'architettura per descrivere quel peculiare «clima stilistico di sincretismo» che caratterizza il Quattrocento marchigiano (p. 2).

In questo quadro si inserisce il volume *Le Marche e l'Adriatico nel Quattrocento*, che si propone di restituire la ricchezza e le sfumature dell'arte e dell'architettura della regione, offrendo una lettura articolata del territorio, come crocevia di influenze culturali, provenienti tanto dall'entroterra, quanto dalla sponda adriatica, soprattutto quella dalmata. L'opera raccoglie i contributi di ventotto studiosi, suddivisi in tre sezioni, corrispondenti ad altrettanti ambiti disciplinari: storia dell'architettura, storia dell'arte e restauro. Ciascuna parte conserva una sostanziale autonomia e, per questa ragione, la recensione qui proposta si concentrerà soprattutto sulla sezione dedicata all'architettura.

Quest'ultima è composta da dieci saggi, che esplorano vari aspetti del panorama architettonico marchigiano tra Medioevo e prima Età Moderna, con particolare attenzione a quella «vivace migrazione di tradizioni, di idiomi e di saperi […], definita come cultura adriatica». Come sottolinea la curatrice Sabine Frommel nell'introduzione, furono proprio la contaminazione, il dialogo, lo scambio e la permeabilità di quest'area geografica a favorire la mobilità di maestranze e artisti, generando una particolare «complessità di linguaggi e tecniche» (p. 7). Tra i casi più rappresentativi, spicca la vicenda umana e professionale di Giorgio di Matteo Orsini di Sebenico, noto anche come Juraj Matejev Dalmatinac, al centro del saggio di Fabio Mariano, scomparso prematuramente prima della pubblicazione del volume. Architetto, scultore e imprenditore nel mercato del marmo, Giorgio fu uno dei molti artisti dalmati che trovarono nelle coste italiane del mar Adriatico un terreno fertile per la propria attività. La sua carriera, avviata nella natia Zara, si sviluppò lungo un ampio arco geografico: da Venezia a Sebenico, Spalato, Curzola, Traù, Ancona, Rimini, Ravenna, Padova, le Tremiti e forse persino Palermo (p. 49). Il contributo ricostruisce le tappe principali della sua attività, evidenziando un linguaggio architettonico singolare, in cui si fondono elementi gotici, istanze rinascimentali e riferimenti a monumenti antichi, conosciuti da Giorgio in Italia e nei territori dalmati.

Giorgio di Matteo è anche il punto di partenza del saggio di Jesenka Gudelj, dedicato alle reti politiche, economiche e sociali che resero possibile l'attività di questo artista itinerante. Attraverso un'ampia documentazione, la studiosa analizza il mercato architettonico-scultoreo della Dalmazia, soffermandosi su alcune figure chiave: i notabili di Sebenico, i funzionari veneziani e i membri dell'élite anconetana. Questi attori talvolta divennero parte di «committenze corali» (p. 66) e trovarono in Giorgio un interprete capace di dare forma a un linguaggio condiviso di rappresentanza civica e prestigio culturale.

Il saggio di Federico Bulfone Gransinigh amplia l'indagine al ruolo degli architetti e delle maestranze itineranti nel contesto centro-adriatico. Tra le figure analizzate vi sono il veneto Marino di Marco Cedrini, attivo a Fermo, Loreto e Amandola, i comacini Costantino e Giovanni Battista da Lugano, presenti a Matelica, Francesco Lombardo, autore della facciata di Palazzo Dedi Staurenghi a Fossombrone, e Rocco di Tommaso da Vicenza, che operò a Macerata e a San Severino. L'analisi stilistica delle loro opere mette in luce la forte presenza della *koiné* lombardo-veneta nel territorio marchigiano, che contribuì in modo determinante alla definizione della sua identità architettonica.

Sabine Frommel, Giuseppe Capriotti, Francesca Pappagallo, Valentina Burgassi, Claudio Castelletti (a cura di),
Le Marche e l'Adriatico nel Quattrocento. Arte e architettura tra eredità gotica e Rinascimento dell'antico,
(Maggioli, 2024)

pp. 492, con illustrazioni in b/n e a colori
ISBN: 978-88-916-4668-2
dimensioni: 22x24 cm

[1] Si veda, ad esempio: Francesco Paolo Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura Italiana, Il Quattrocento* (Electa, 1998), 24-32, 272-313. Tra le pubblicazioni più recenti, segnalo: Christoph Luitpold Frommel, *L'architettura del Santuario e il Palazzo Apostolico di Loreto da Paolo II a Paolo III* (Tecnostampa, 2018); Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, Giovanni Russo (a cura di), *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino, crocevia delle arti Venezia* (Marsilio Arte, 2022).

Di approccio differente sono i saggi di Maria Teresa Gigliozzi e Adriano Ghisetti Giavarina, entrambi incentrati sulla mappatura di architetture ancora poco esplorate dalla storiografia. Quello di Gigliozzi si distingue per l'attenzione a un periodo anteriore rispetto a quello trattato dagli altri studiosi. L'indagine si focalizza infatti sulla diffusione, nelle Marche del Trecento, di tipologie architettoniche di matrice umbra, soffermandosi in particolare sule chiese a gradoni (*Staffelkirche*) e sulle «chiese-granaio» francescane, caratterizzate dalla «tipica 'facciata umbra' con rosone» (p. 20). Il saggio costituisce un primo passo per la costruzione di un repertorio sistematico e aggiornato dell'architettura medievale marchigiana, proponendo una metodologia che non si limiti agli aspetti tipologici e stilistici, ma che consideri anche le dimensioni religiose, politiche, sociali, economiche e geo-morfologiche.

Il contributo di Adriano Ghisetti Giavarina si focalizza invece sull'architettura civile rinascimentale in centri artistici spesso considerati minori, come Fossombrone, Pesaro, Recanati e Ascoli Piceno. In assenza di fonti documentarie che consentano datazioni e attribuzioni certe, lo studioso si affida prevalentemente all'analisi stilistica di una selezione di facciate, individuando influenze romane, senesi, fiorentine e urbinati. L'indagine evidenzia il ruolo cruciale di architetti come Francesco di Giorgio e Giuliano da Maiano nella diffusione del linguaggio rinascimentale nelle Marche e nella definizione di uno specifico gusto decorativo regionale.

Altri saggi si concentrano su edifici emblematici del Quattrocento marchigiano. Valentina Burgassi, ad esempio, dedica il suo studio alla rocca Ubaldesca di Sassocorvaro. La sua analisi accurata rivela un aspetto finora poco esplorato dell'edificio, che in passato ha portato alcuni studiosi a mettere in discussione la tradizionale attribuzione a Francesco di Giorgio. Burgassi spiega infatti che, pur presentando soluzioni ingegneristiche e difensive riconducibili all'architetto senese, la rocca non rispondeva esclusivamente a esigenze militari. Al contrario, svolgeva anche – e forse in misura prevalente – funzioni civili e residenziali, configurandosi come un'architettura «nobiliare» (p. 119), con ambienti concepiti secondi i canoni propri di un palazzo rinascimentale.

Federico Bellini propone invece una lettura innovativa della Basilica della Santa Casa di Loreto, spostando l'attenzione dagli aspetti stilistici – cioè dalla maggiore o minore affinità con altri edifici rinascimentali – a quelli tipologici[2]. Lo studioso mette in discussione il consueto «schematismo tassonomico» (p. 74) che ha dominato gran parte della letteratura sul monumento, individuando nell'*Anastasis* di Gerusalemme l'unico vero precedente del particolare organismo a doppio involucro della Basilica. Bellini sostiene che l'analogia con l'*Anastasis* non deriverebbe da una conoscenza diretta del modello gerosolomitano da parte dei progettisti, ma dal fatto che i due monumenti accoglievano pratiche devozionali simili. A sostegno di questa tesi, Bellini ricostruisce, in un passaggio particolarmente efficace, una sorta di genealogia architettonica che, attraverso l'*Anastasis*, Santa Sofia a Istanbul, San Vitale a Ravenna e il Duomo di Pavia, trova il suo culmine nella Basilica lauretana. Di particolare rilievo è anche la riflessione sul fronte absidale della Basilica: la sua imponenza austera, definita dal sorprendente «grappolo di torri cilindriche», conferisce all'edificio l'aspetto di una struttura fortificata – un autentico baluardo della fede, concepito per «rassicurare il popolo dei cristiani e al contempo incutere timore agli [eventuali] assalitori infedeli» (p. 84).

Di particolare interesse è anche il saggio di Jan Pieper sulla Villa Imperiale di Pesaro, a cui lo studioso ha recentemente dedicato una monografia in lingua tedesca[3]. Nella prima parte del contributo, lo studioso si concentra sul contesto politico che fece da sfondo al celebre progetto di Girolamo Genga, elaborato intorno al 1528. Pieper analizza le ragioni che spinsero l'architetto a conservare la cosiddetta Villa Sforza, un edificio situato nei pressi del luogo in cui, nel 1517, Francesco Maria Della Rovere sconfisse le truppe papali, in una battaglia decisiva per la riconquista del titolo ducale. Genga trasformò quella che era una villa suburbana in una sorta di fortezza simbolica: un'architettura priva di effettive funzioni difensive, ma capace di evocare le forme arcaiche di un presidio militare medievale. In questa nuova configurazione, l'edificio assumeva un duplice ruolo: memoriale delle imprese belliche del committente e monumentale atrio d'ingresso al nuovo corpo rina-

[2] Lo studioso si era già occupato del tema in: Federico Bellini (a cura di), *La basilica della Santa Casa di Loreto. La storia per immagini nell'età digitale* (Artemide, 2019).

[3] Jan Pieper, *Monte Imperiale. Villa, Memoriale und Gartenpalast der Herzöge von Urbino* (Geymüller, 2022).

scimentale, che, con i suoi riferimenti all'architettura romana, sanciva il rinnovato legame del duca con lo Stato pontificio. La seconda parte del saggio si concentra sulla Villa Sforza nel Quattrocento e si distingue per l'adozione di metodologie di indagine innovative, come l'analisi dendrocronologica delle strutture lignee di solai e coperture, svolta in collaborazione con l'Istituto di preistoria e protostoria dell'Università di Colonia. L'integrazione tra i dati scientifici e le fonti archivistiche ha consentito a Pieper di ricostruire con precisione le fasi evolutive dell'edificio, chiarendo al contempo numerosi aspetti storiografici finora aperti. Questa sintesi metodologica ha non solo rafforzato la comprensione del monumento, ma ha anche offerto spunti per indagare l'evoluzione dell'architettura di villa nel Quattrocento, ambito in cui l'esempio pesarese rappresenterebbe, secondo lo studioso, un tassello di fondamentale importanza.

A chiudere la sezione è il saggio di Ferruccio Canali, dedicato alla ricezione storiografica del Palazzo Ducale di Urbino nel secondo dopoguerra. Al centro del contributo vi sono i vivaci dibattiti tra Roberto Papini e Pasquale Rotondi sull'attribuzione di alcuni ambienti e dettagli architettonici a Francesco di Giorgio e Luciano Laurana. Per Canali, questi confronti rappresentano un'occasione preziosa per riflettere sulla storiografia architettonica di metà Novecento, con le sue contraddizioni e tensioni metodologiche, in un momento cruciale per la definizione della disciplina.

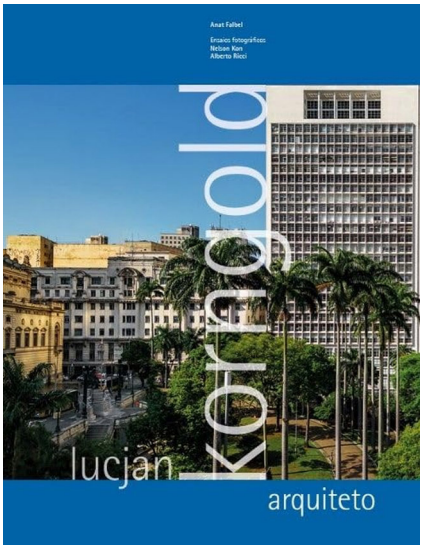
Nonostante l'intento dichiarato nelle pagine introduttive di voler evitare una lettura dell'architettura marchigiana in termini di adesione o ritardo rispetto a modelli elaborati altrove, alcuni contributi rivelano un'impostazione comparativa che sembra discostarsi dalle premesse della curatrice (p. 7). In modo sporadico, ricorrono infatti espressioni che mettono in luce le difficoltà del contesto marchigiano nell'assimilare il linguaggio all'antica elaborato nei principali centri del Rinascimento. In questo modo si attiva, seppur in maniera indiretta, una visione gerarchica dell'architettura del periodo, incardinata sui principali centri del Rinascimento italiano, a discapito di altre realtà considerate implicitamente periferiche. Tali formulazioni restano comunque isolate e non intaccano la tenuta complessiva del volume, né l'interesse suscitato dalle numerose novità che emergono dai dieci saggi dedicati alla storia dell'architettura.

Un altro aspetto meritevole di attenzione riguarda il mancato dialogo tra le discipline che strutturano il libro. L'interdisciplinarità, da tempo considerata – più in linea teorica che nella prassi – un principio cardine della ricerca accademica, risulta qui solo parzialmente realizzata, rispecchiando una tendenza diffusa nella produzione scientifica attuale. Questo mancato dialogo si deve soprattutto alla comprensibile esigenza degli studiosi di concentrarsi su quesiti circoscritti, che richiedono specifici metodi d'indagine e non favoriscono approcci trasversali. D'altro canto, l'attenzione rivolta a temi ancora poco esplorati – anziché a consolidate acquisizioni storiografiche – rappresenta uno dei punti di forza del volume, che offre un apporto rilevante allo studio dell'arte e dell'architettura del Quattrocento italiano. La pluralità di approcci adottati restituisce un quadro ricco e articolato, in grado di alimentare nuove ricerche su un panorama culturale complesso e sfaccettato come quello marchigiano. Si auspica, infine, che iniziative analoghe possano essere estese anche ad altri contesti geografici a lungo trascurati dalla storiografia.

DOI: 10.6093/2532-2699/12498

Donatella Calabi
Università Iuav di Venezia

Da molti anni, Anat Falbel si occupa di professionisti *immigrati*: nel volume qui presentato l'autrice fa risalire l'inizio di questi suoi studi a un viaggio a Tel Aviv nel 1995. Si andava allora riscoprendo il ruolo delle avanguardie europee nello sviluppo architettonico e urbanistico della città, e a San Paolo le era stato suggerito come tema di ricerca dottorale l'opera di un architetto polacco immigrato in Brasile, Lucjan Korngold, a cui era stato recentemente attribuito un edificio di grande rilevanza appunto a Tel Aviv: il cosidetto Rubinsky. La tesi di Falbel fu poi discussa nel 2003, proprio quando l'Unesco aveva inserito la Città Bianca nella lista del patrimonio mondale dell'umanità. Successivamente, Falbel ha continuato le sue ricerche a Campinas, a Rio, al CCA di Montreal, o presso istituzioni ed archivi europei, approfondendo un particolare campo di studi: quello della trasmissione dei saperi in ambito architettonico, in seguito alla dislocazione volontaria o imposta di professionisti che si sono spostati tra paesi culturalmente distanti. Di questo argomento l'autrice di questo volume può dirsi ormai un'esperta internazionalmente riconosciuta.
L'attività di Korngold, svoltasi in località diverse e lontane tra loro, tra culture che la storiografia aveva considerato come *periferiche* rispetto ai centri di sviluppo e irradiazione dell'architettura *moderna*, richiedeva necessariamente un'indagine di carattere trans-nazionale e interdisciplinare. Tra la fine del XX secolo e i primi decenni del XXI, altri personaggi le cui traiettorie intellettuali e professionali hanno attraversato culture diverse sono stati classificati dagli studiosi di questi temi – Jean Louis Cohen, Hartmut Frank, Michel Espagne, Julia Kristeva tra gli altri – come agenti «modernizzatori» e successivamente come portatori di «interferenze». Tuttavia, la conoscenza dell'opera di Korngold si limitava solo ad alcuni edifici più noti. L'indagine avviata da Falbel ha inizialmente preso in considerazione la figura di Korngold a partire dai contesti nazionali in cui si è trovato ad operare – dapprima Polonia, poi Israele quando ancora chiamato Palestina, e infine il Brasile – per poi passare a indagare il tema del trasferimento spaziale e della condizione di esiliato nel periodo fra le due guerre o nell'immediato dopoguerra.
Il volume si articola in due parti: la prima riguarda la formazione di Korngold, la sua maturazione come architetto ebreo in Polonia e un progetto a lui attribuito, realizzato fra il 1933 e il 1936, che l'autrice assegna in realtà a due giovani architetti di origine polacca immigrati nello stesso periodo. La seconda esamina i progetti brasiliani, passando da un *focus* sui committenti degli stessi a una catalogazione sistematica degli immobili costruiti a San Paolo, corredata di una scheda per ciascun complesso realizzato con la data, la localizzazione in città, gli eventuali collaboratori, disegni e fotografie di ottima qualità. La ricerca non si fonda solo sulle carte dell'architetto, ma si estende agli archivi dei suoi committenti e al processo di industrializzazione brasiliano, introducendo notizie dettagliate sulle tecnologie e sui nuovi metodi costruttivi sperimentati da Korngold e dai suoi colleghi, indagando le forme di collaborazione che spesso allacciavano imprenditori e immigrati nella loro attività economica e professionale.
La prima e la seconda parte sono separate da una sorta di corposa e documentata parentesi sull'immigrazione ebraica in Brasile, a partire dalla dominazione olandese del Seicento: un'immigrazione che soprattutto dal XIX secolo in poi assume un carattere prevalentemente *cittadino* e cosmopolita, ponendo le basi di cui poi si avvarranno i successivi flussi migratori in fuga dalle persecuzioni fasciste e naziste. La ricercatrice indaga con molta finezza il clima di nazionalismo, antisemitismo, integralismo che caratterizzava i dibattiti ideologici del tempo, profondamente condizionati dalla politica culturale varata sotto la dittatura dell'Estado Novo di Getúlio Vargas (1937-1945), con la sua battaglia contro tutto ciò che veniva definito «incistamento» di nuclei etnici esterni – e in quanto tali inassimilabili – alla società brasiliana.
Il volume segue un ordine cronologico: il primo capitolo descrive la maturazione dell'architetto ebreo in una Polonia in cui, dopo l'abolizione dei ghetti e la progressiva integrazione nell'economia imprenditoriale del paese, la minoranza ebraica aveva raggiunto il 43% della popolazione urbana (dato del 1870), soprattutto a Lodz e a Varsavia. Lo sviluppo di una *intelligentsia* di lingua e cultura polacca antinazionalista non aveva impedito, tuttavia, la



Anat Falbel,
Lucjan Korngold arquiteto,
(Romano Guerra, 2023)

pp. 271, con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 9786587205298
dimensioni: 21x27,5 cm

crescita di un forte antisemitismo nelle istituzioni sociali e culturali: lo stesso Korngold avrebbe avuto molto a patirne, nonostante le condizioni economiche privilegiate della sua famiglia. Il capitolo si chiude con una disamina delle prime case costruite dall'architetto a Varsavia negli anni 1932-39.
In seguito, in Israele, la produzione dell'esule e dei suoi soci ruota intorno alla questione della forma del manufatto e delle funzioni degli interni, con soluzioni ricche di contrasti perseguiti nella diversità dei trattamenti di superficie, fossero essi il risultato di un lavoro artigianale o l'esito di attività industriali. Agli occhi di Korngold gli arredi e gli elementi decorativi erano chiaramente parte integrante dell'architettura, ma avevano anche un valore in sé: assunto questo che ritroveremo in Brasile, nell'impegno da lui profuso nel recupero di mobili o frammenti antichi, in particolare di provenienza barocca brasiliana. Falbel dedica molta attenzione all'edificio Rubinsky a Tel Aviv, costruito durante il periodo del Mandato Britannico, analizzando lo sviluppo del vocabolario moderno come espressione di princìpi nazionali, in contrasto con i valori della Diaspora. L'autrice ci dice che l'edificio Rubinsky sarebbe stato erroneamente attribuito a Korngold, segnalando la presenza allora in città di un numero significativo di professionisti di origine polacca: fra questi l'ingegnere Avraham Markusfeld e l'architetto Lazar Karnovsky, a cui attribuisce il progetto dell'edificio di via Schenkin 65.
Sta di fatto che Korngold aveva già 43 anni quando arriva con la famiglia a Santos, sbarcando dalla nave Conte Grande partita da Genova. Nello stesso bastimento avevano viaggiato altre figure che, come lui, avevano potuto lasciare l'Europa grazie a un'intercessione vaticana, e con i quali poi, una volta in Brasile, si sarebbe trovato a collaborare in vario modo. Del resto, era già dalla fine del XIX secolo che i migranti avevano svolto un ruolo di spicco nelle dinamiche di urbanizzazione che andavano cambiando il volto del paese, trovando impiego nel settore delle opere pubbliche, del rinnovamento delle infrastrutture e dei servizi, dei trasporti collettivi, del risanamento, della fornitura di energia elettrica per l'illuminazione cittadina. Secondo Falbel e proprio in questo ambito che si può distinguere il gruppo dei cosiddetti «ebrei alsaziani», il quale si connotava per una coscienza imprenditoriale ben strutturata: ricorrendo al sistema delle società anonime, il gruppo andava allora investendo in attività immobiliari a Rio, a Santos e, soprattutto, nelle grandi trasformazioni di San Paolo. Si trattava di persone che spesso erano già state impegnate nello stesso genere di operazioni in Europa, per esempio nella realizzazione di ferrovie in Francia, in Belgio, in Austria, in Italia, ma anche in Prussia e in Romania, addirittura in Russia, nei Balcani e nell'impero Ottomano. Incontriamo questa stessa attitudine cosmopolita e moderna, attenta alla diversificazione degli investimenti, anche nell'ambiente dei professionisti giunti in Brasile durante la Seconda guerra mondiale di cui fa parte lo stesso Korngold: è in questo ambiente che prendono forma la verticalizzazione e la compattazione, come pure la crescita della densità edilizia che caratterizzeranno l'area centrale di San Paolo.
Con riferimenti bibliografici precisi, con dati quantitativi documentati, con un buon numero di fotografie dei complessi architettonici esaminati, Falbel dà conto della presenza di imprenditori stranieri di varia origine e dei loro discendenti nel processo di rinnovamento e modernizzazione economica e urbana di San Paolo, a partire dai primi grandi interventi compiuti tra gli anni Quaranta e Cinquanta, nell'avenida Ipiranga in piazza della Repubblica o ancora nel parco dell'Anhangabau. Come Korngold, anche Henryk Zylberman, Adolf Neuding, Henryk Spitzman Jordan, Izydor Kleinberger erano fuggiti da Varsavia; erano poi stati «fratelli di nave», nel senso che avevano condiviso l'esperienza traumatica della traversata oceanica verso un continente incognito, finendo per costituire una rete solidale di investimenti, strategie costruttive, forniture e – inevitabilmente – anche committenti, che garantirono a Korngold i suoi primi importanti incarichi professionali.
Per finire l'autrice descrive poi anche le ultime opere di Korngold realizzate in società con Abelardo Gomes de Abreu tra il 1961 e il 1963, anno della morte dell'architetto polacco, riflettendo anche sui suoi rapporti con l'architettura brasiliana, maturati nell'arco di un ventennio. Fonte principale è l'intervista rilasciata da Korngold nel 1962 all'architetto

Jorge Potrowski, originario di Cracovia, in cui i suoi principali riferimenti sono quelli canonici – Chicago, Sullivan e Wright per gli Stati Uniti, Le Corbusier per la Francia, il linguaggio razionale, costruttivista e «freddo» della Germania – mentre del Brasile sottolinea la capacità di coniugare «l'espressione plastica dell'edificio» e il «sentimento» con il clima locale, richiamando i nomi di Oscar Niemayer e di Lucio Costa. A giusto titolo, commentando queste affermazioni del protagonista del suo racconto, Falbel richiama il celebre scritto di Bruno Zevi su Mendelsohn, ma anche un altro suo articolo sull'opera di Korngold, dove, menzionando celebri architetti costretti a un'immigrazione forzata – Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer – alludeva alle loro varie «crisi di fantasia» creativa, comprensibilmente prodotte in una vita professionale fatta di urgenze irrealizzate, provocate da un ri-inizio incerto e da un futuro sconosciuto.

Le realizzazioni più iconiche di Korngold e di suoi soci come Francisco Matarazzo Neto, Francisco Beck, Jorge Zalszpin e Abelardo Gomes de Abreu – tra le quali l'Edificio São Vicente, il CBI Esplanada, il Palácio do Comércio a lato del Teatro Municipale, il Centro Comercial do Bom Retiro, l'Edifício Vista Alegre, la Borsa dei Cereali, il Garage Cogeral e l'Edifício Barão de Jaguará – sono illustrate nel volume da una straordinaria documentazione fotografica. Quasi una sorta di saggi costruiti per immagini, ad opera di due architetti fotografi, Nelson Kon e Alberto Ricci, che collaborano al lavoro di ricerca a doppio titolo, come studiosi e, non da meno, come professionisti. L'apparato iconografico comprende inoltre ottime riproduzioni di schizzi, piante, sezioni e prospetti sinora inediti.

Il volume è corredato da una ricchissima bibliografia, relativa sia ai lavori di Korngold che alla storiografia dell'architettura brasiliana. A questa si aggiungono l'elenco dei numerosi scritti dello stesso Korngold, le fonti archivistiche, le recensioni e la letteratura grigia concernente ciascuno dei complessi considerati, e riferimenti delle biblioteche e degli archivi consultati, e dei crediti fotografici. Tali apparati rendono la monografia non solo metodologicamente esemplare, ma anche un'opera di riferimento da cui d'ora in avanti nessuno studioso degli argomenti trattati da Anat Falbel potrà prescindere.

DOI: 10.6093/2532-2699/12499

Haude Morvan
Université Bordeaux Montaigne, Institut Ausonius

Da alcuni decenni, lo studio dell'architettura è interessato da un profondo rinnovamento, favorito dallo sviluppo degli strumenti digitali. A testimoniarlo è il volume curato da Emanuele Gallotta, esito di una giornata di studi franco-italiana tenutasi nel 2019 presso la Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma.

Con un titolo suggestivo, che riprende quello di un'opera del filosofo Michel Henry dedicata a Kandinsky, il volume raccoglie dieci saggi che riflettono le evoluzioni più recenti nello studio dell'architettura medievale. I contributi condividono un approccio diretto al monumento, unendo l'interesse per la conoscenza storico-artistica alle problematiche della conservazione e all'esigenza di divulgare i risultati della ricerca a un pubblico più ampio. Il taglio è metodologico ed epistemologico: si tratta di mettere in luce l'apporto conoscitivo degli strumenti digitali (database, rilievi scanner laser 3d, fotogrammetria, georadar) allo studio del monumento, senza tralasciare una riflessione critica sui contributi e i limiti di ognuno. I saggi introduttivi contestualizzano l'uso di queste nuove tecnologie nella lunga storia del rilievo architettonico, accennando agli strumenti usati all'epoca di Villard de Honnecourt (quali asta, astrolabio, quadrante) e al ruolo della fotografia all'inizio del Novecento.

Dopo i saggi introduttivi di Dany Sandron, Carlo Tosco ed Emanuele Gallotta, il volume si articola in dieci contributi relativamente brevi, organizzati in tre sezioni tematiche: *Acquisire e interpretare dati, Riconoscere progetti e vicende costruttive, Mappare città e spazi urbani*. Tutti gli articoli evidenziano come l'impiego degli strumenti digitali, affiancato all'osservazione delle murature, agli scavi archeologici e allo studio delle fonti iconografiche e archivistiche, consenta allo studioso di "vedere oltre il visibile".

Ad esempio, i rilievi digitali con il laser o la fotogrammetria consentono di afferrare con una precisione maggiore rispetto ai rilievi tradizionali la geometria di un edificio, per alimentare la riflessione sulle sue vicende costruttive. Lo dimostrano lo studio di Rinaldo D'Alessandro sulla cattedrale di Cosenza e quello di Gallotta su Santa Maria Annunziata a Priverno (Latina). Il rilievo laser scanner consente di superare alcune difficoltà operative, come la scarsa illuminazione o l'ingombro degli spazi, come dimostrano il lavoro di Grégory Chaumet sulle cantine parigine di epoca tardo-medievale e moderna e quello di Camilla Cannoni sul palazzo vescovile di Autun, in Borgogna. Il georadar, invece, permette di "vedere dentro" le murature, rivelandone lo stato di conservazione e i materiali costruttivi, con una duplice finalità di studio e tutela, come mostra il saggio di Bruno Billeci e Maria Dessì dedicato alla chiesa sarda di San Gavino a Porto Torres (Sassari).

I database rendono visibili e accessibili dati sparsi, ma permettono anche di metterli a confronto. A riguardo, Jessica Gritti presenta il *Corpus dei disegni del duomo di Milano*[1] mostrando come la riunione virtuale di disegni dispersi in una trentina di istituzioni italiane e straniere, scansionati ad alta risoluzione, abbia consentito di riaprire dibattiti storiografici. Va nello stesso senso l'*Atlante digitale dei palazzi comunali e luoghi della collettività nel Medioevo Mediterraneo*, realizzato dal Politecnico di Torino e dalle Università di Bergamo e Avignone, qui presentato da Arianna Carannante. Lo strumento illustrato permette di andare oltre gli studi monografici, facilitando una prospettiva su larga scala dei fenomeni politici due-trecenteschi dell'Europa meridionale, nella loro dimensione storico-urbanistica. Il terzo database presentato è la *Carta del Rischio* per il patrimonio, elaborata dall'Istituto Centrale per il Restauro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, all'incrocio tra conoscenza e diagnostica, con l'obiettivo di orientare gli interventi di restauro e valorizzazione. Il saggio di Silvia Curatelli mette a fuoco, attraverso l'esempio del palazzo Apollonj di Genazzano (Roma), la metodologia di schedatura dei centri storici adottata per la *Carta del Rischio*.

'Vedere oltre il visibile' significa anche ricostruire l'evoluzione di uno spazio urbano attraverso i secoli, a partire da un'indagine meticolosa condotta negli archivi, nei resoconti di scavo e nelle fonti iconografiche, come dimostra il saggio di Maddalena Paolillo su piazza della Repubblica di Foligno, definita dall'autrice uno 'spazio palinsesto', analizzato dal X secolo fino ai giorni nostri.

Quando si tenne la giornata di studi del 7 marzo 2019, intitolata *Voir l'invisible: l'imagerie numéri-*

Emanuele Gallotta (a cura di),
"Voir l'invisible". Applicazioni digitali per lo studio dell'architettura e della città medievale,
(GBE / Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2023)

pp. 256, con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 978-88-313-4764-8
dimensioni: 17x24 cm

[1] Il *Corpus dei disegni del duomo di Milano* è disponibile al link https://www.disegniduomomilano.it/page/home/.

-que pour l'étude de l'architecture médiévale entre la France et l'Italie, da cui ha preso forma l'idea di questo volume, cinque degli autori – Camilla Cannoni, Arianna Carannante, Rinaldo D'Alessandro, Emanuele Gallotta e Maddalena Paolillo – erano ancora iscritti ai corsi di dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura presso la Sapienza Università di Roma, in Storia dell'arte medievale presso la Sorbona e il Centro André Chastel, oppure in cotutela tra le due istituzioni. Nel frattempo, tutti e cinque hanno discusso la propria tesi e conseguito il titolo di dottore di ricerca. Al di là dell'interesse scientifico, il volume testimonia dunque scambi franco-italiani proficui e durevoli nello studio dell'architettura medievale, in particolare tra le università Paris-Sorbonne e La Sapienza, radicati nel contesto della formazione dottorale.

Inoltre, molti dei contributi raccolti nel volume *Voir l'invisible* presentano ricerche condotte nell'ambito di progetti collettivi, come l'Atlante digitale dei *palazzi comunali e luoghi della collettività nel Medioevo Mediterraneo*, tuttora in fase di elaborazione sotto la direzione di Andrea Longhi, Simone Balossino e Riccardo Rao; il *Corpus dei disegni di architettura del Duomo di Milano*, ora disponibile online; la piattaforma *Plemo 3D* della Sorbona; il progetto interdisciplinare sulle cantine di Parigi, avviato da Dany Sandron nel 2007[2]; la *Carta del Rischio* per il patrimonio[3]; e le ricerche sull'architettura duecentesca del Lazio meridionale, portate avanti dal curatore del volume insieme a Guglielmo Villa e Carlo Inglese.

Voir l'invisible offre dunque al lettore una finestra aperta su una ricerca giovane e in costante evoluzione.

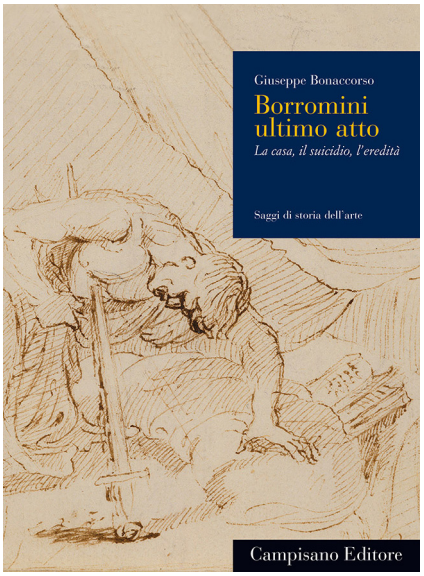
[2] Dany Sandron (a cura di), *Sous les pavés, les caves ! Une clef pour l'histoire de l'architecture et de la ville au Moyen Âge* (Sorbonne Université presses, 2021).

[3] Donatella Fiorani, Marta Acierno, Adalgisa Donatelli, Silvia Curatelli, Annarita Martello, *Centri storici, digitalizzazione e restauro. Applicazioni e prime normative della Carta del Rischio* (Sapienza Università Editrice, 2022).

DOI: 10.6093/2532-2699/12500

Marco Capponi
Università Iuav di Venezia

Nel suo *Borromini ultimo atto. La casa, il suicidio, l'eredità*, uscito per Campisano Editore nel 2024, Giuseppe Bonaccorso approfondisce gli ultimi anni di vita di Francesco Borromini (1599-1667), probabilmente i più difficili per l'architetto ticinese, a partire dal 1665, anno in cui muore il suo committente e amico Paolo Del Bufalo. Lasciando sullo sfondo una tradizione letteraria che a partire da Lione Pascoli ritrae l'ultimo Borromini immerso in una «fiera malinconia» (p. 219), nel libro l'Autore intende indagare, sulla base dei risultati emersi dagli studi più aggiornati, quale fosse l'effettiva presenza in cantiere dell'architetto, ormai impegnato in un numero limitato di fabbriche tutte avviate in precedenza, e se questi si stesse dedicando a una pubblicazione con i suoi progetti migliori (pp. 11-14, 53).
La narrazione si snoda per 272 pagine, attraversando sei capitoli, un ampio corredo di immagini, 26 delle quali a colori e 58 in bianco e nero, e un'utile sezione di apparati, comprendente, oltre alla bibliografia e agli indici di nomi e luoghi, anche una corposa appendice documentaria (pp. 207-238). La struttura del volume è inoltre volutamente ispirata al mondo del cinema. A fianco delle frequenti similitudini con note sequenze cinematografiche, l'Autore traduce in un vero e proprio storytelling la notte tra il 1° e il 2 agosto del 1667 (pp. 127-128), quando Borromini tentò il suicidio rimanendo gravemente ferito e morendo il giorno successivo. E riflettendo sull'impossibilità di poter chiarire fino in fondo la dinamica dei fatti, poiché le fonti a disposizione offrono versioni parziali e in parte contraddittorie, egli fa esplicito riferimento al film *Rashomon* di Akira Kurosawa (Giappone, 1950) – alla fine del quale, si noti, nessuna verità giudiziaria viene effettivamente ricostruita. La consulenza scientifica prestata dall'Autore per il documentario *Borromini e Bernini. Sfida alla perfezione* di Giovanni Troilo (Italia, 2023), del quale nel volume vengono inseriti due fotogrammi a colori, potrebbe aver fornito lo spunto decisivo per questa originale impostazione del racconto, ma va precisato che il libro non asseconda affatto l'ormai consunta retorica della rivalità con Bernini. Al contrario, *Borromini ultimo atto* ha il pregio di accompagnarci attraverso gli ultimi anni di attività di Francesco Borromini e di rappresentarlo al centro di un folto gruppo di collaboratori, amici e affetti. Si tratta di un libro essenzialmente biografico che intende raccontare l'epilogo professionale del ticinese iniziando in *medias res* e facendo ampio ricorso alla figura retorica – tipicamente cinematografica – del flashback.
Nel primo capitolo («Gli ultimi due anni. Cantieri, progetti e delusioni»), sulla base di documenti di fabbrica e disegni, oltre che della tarda memoria resa dal nipote Bernardo Borromini nel 1685 al biografo Filippo Baldinucci, l'Autore illustra i cantieri e i progetti – anche 'di carta' – ai quali Borromini stava lavorando fra il 1665 e il 1667. Vengono così definiti l'arco cronologico e gli spazi all'interno dei quali agiscono i personaggi e vengono presentati i temi trattati nei capitoli successivi. In rapida sequenza si susseguono le storie dei cantieri della facciata di San Carlino alle Quattro Fontane, di Propaganda Fide e delle ultime committenze Falconieri, per la cappella funeraria in San Giovanni dei Fiorentini a Roma e per la villa di Frascati. Il capitolo prosegue con un'analisi dei disegni di fabbrica collocabili nel medesimo arco cronologico e con l'irrealizzata pubblicazione delle proprie opere che Borromini stava progettando con l'aiuto dell'amico letterato, poligrafo e antiquario Fioravante Martinelli (1599-1667) e dell'incisore marsigliese Dominique Barrière (c. 1622-1678). Ne emerge che Borromini, se debitamente considerati i diversi stati di avanzamento delle fabbriche e le peculiarità di ciascuna committenza, continuò a dirigere tutti i cantieri ancora attivi in quegli anni, dedicando tuttavia il massimo delle proprie energie alla realizzazione della cappella funeraria Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini. L'incarico, a sorpresa, gli era stato assegnato da Orazio Falconieri già nel 1655-1656, ma la concessione ufficiale della cappella maggiore, comprensiva dei muri laterali per i monumenti funebri, giunse infatti soltanto nel 1665 (p. 27). L'interesse per il progetto editoriale in questione sarebbe invece ancora circoscrivibile agli anni 1655-1662 (p. 52, 59).
Al primo e più articolato capitolo seguono quindi sezioni dal taglio essenzialmente tematico. Il secondo capitolo è dedicato alla casa-studio di Francesco Borromini al vicolo dell'Agnello, oggi non più esistente, ricostruita sulla base dei due inventari redatti dopo la morte dell'architetto e ricollocata



Giuseppe Bonaccorso,
Borromini ultimo atto. La casa, il suicidio, l'eredità,
(Campisano Editore, 2024)
Collana: Saggi di Storia dell'Arte

pp. 328, con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 979-12-80956-68-2
dimensioni: 15,5x21,5 cm

dall'Autore al centro di una fitta rete di rapporti e frequentazioni (p. 73). Nel capitolo successivo, le mura domestiche diventano invece il *set* all'interno del quale, con l'aggravarsi del suo stato di salute, nel giro di una decina di giorni Borromini cerca di indirizzare la propria memoria ai posteri attraverso la distruzione di alcuni disegni e la stesura delle sue ultime volontà, consegnate una prima volta il 22 luglio 1667, ritirate alcuni giorni dopo (forse dopo aver saputo della morte dell'amico Martinelli) e riscritte parzialmente proprio nella notte tra il 1° e il 2 agosto (pp. 110-111, pp. 123-129). Allorché, sentendosi rifiutare un lume dal collaboratore e scalpellino Francesco Massari, che in quella notte lo stava vegliando, si trafigge invano con una spada ed è costretto a dettarle dal letto di morte, quello stesso 2 agosto, alla presenza di sette testimoni.

I capitoli seguenti («L'eredità», «I ritratti e la memoria» e «La 'brigata' borrominiana») trattano dell'eredità materiale e spirituale di Borromini. Attraverso memorie e documenti, scritti e iconografici, Bonaccorso ripercorre la storia della trasmissione dei beni, dei disegni e della collezione libraria e antiquaria di Francesco Borromini fino alla morte di Bernardo, nel 1709; dopo la quale, con la scomparsa del nipote, il patrimonio venne disperso, alimentando con rinnovato slancio un interesse già esistente nel mercato delle incisioni e dei libri di architettura[1]. Nonostante la morte di amici e sostenitori, come i fratelli Virgilio (1596-1662) e Bernardino Spada (1594-1661), o lo stesso Paolo Del Bufalo, Francesco Borromini viene raffigurato ancora al centro di un ampio circolo di amicizie appartenenti a più ambiti della società romana del tempo. Dal cospicuo elenco, offerto a future e più approfondite indagini, spiccano senza dubbio le figure di Francesco Massari, al quale l'Autore dedica ampio spazio, e del nipote Bernardo, osservato qui con occhi diversi, quelli cioè del discepolo rimasto improvvisamente senza maestro e costretto a portare avanti autonomamente la propria formazione. L'appendice documentaria raccoglie infine una selezione di 10 documenti, di natura e cronologia diverse, strutturata dall'Autore dando precedenza alle memorie biografiche del nipote Bernardo, di Giovanni Battista Passeri e Lione Pascoli, per poi trascrivere in sequenza temporale la documentazione archivistica, tra la quale, oltre alla deposizione resa il 2 agosto 1667 da un Borromini ormai agonizzante al luogotenente sostituto del tribunale criminale, va segnalato un inedito dispaccio inviato quello stesso giorno dal residente a Roma del granduca di Toscana, nel quale si dà notizia del suicidio dell'architetto.

Efficace la scelta di puntare la lente su un arco di tempo ridotto, corrispondente agli anni 1665-1667, dipanata nel primo capitolo: un taglio 'verticale' in grado di offrire uno spaccato sull'effettivo coinvolgimento di Borromini nei suoi ultimi lavori. La tecnica impiegata dall'Autore appare simile a quella adottata da Kurosawa all'inizio del citato film *Rashomon* per mostrare il boscaiolo che si addentra nella foresta: del taglialegna si vede prima l'ascia, poi l'inquadratura cambia continuamente dandone un mezzo busto frontale, una ripresa posteriore, una laterale lungo binari diagonali e ripetute soggettive, fino a quando la macchina da presa viene addirittura fatta ruotare di 180 gradi sull'orizzonte. Un'impostazione d'insieme che può talvolta disorientare, come la scelta dell'Autore di scorporare la trattazione dei disegni di fabbrica in un paragrafo autonomo (cosa che invece non avviene per l'analisi di villa Falconieri). Tuttavia, è proprio questo montaggio che permette di uscire dalle secche delle memorie biografiche e di far emergere i profili professionali di Bernardo e, in particolare, di Francesco Massari, che appare come uno dei principali apporti del libro.

Entrambi iniziarono una carriera da architetti indipendenti alla morte di Borromini, ma ci arrivarono compiendo percorsi diversi. Francesco Massari (?-1705?), di cui non si conosce ancora né il luogo né la data di nascita, intorno al 1648 faceva già parte della Compagnia dei marmorai, della quale nel 1659 e nel 1664 ricoprì anche il ruolo di governatore. Tra il 1654 e il 1659 figura tra i lapicidi al servizio della fabbrica di San Pietro, tra il 1663 e il 1667 fu capomastro scalpellino nel cantiere della facciata di San Carlino e, a partire dal 1665, ricoprì la stessa funzione anche nei cantieri di villa Falconieri a Frascati e della cappella di famiglia in San Giovanni dei Fiorentini (pp. 154-157). Quando arrivò a collaborare stabilmente con Borromini, dunque, Massari già godeva di una certa stima nel suo stesso ambiente

[1] Joseph Connors, "Introduzione", in Francesco Borromini, *Opus Architectonicum*, a cura di Joseph Connors (Il polifilo, 1998), LXII-LXXXVIII.

professionale, e la sua bravura come scalpellino e decoratore sarebbe attestata proprio dal serafino sulla porta d'ingresso al chiostro di San Carlino.
Stando alle considerazioni e ai nuovi dati presentati dall'Autore, i cantieri della facciata della chiesa dei trinitari scalzi e di villa Falconieri furono centrali perché Massari potesse acquisire progressivamente maggiori responsabilità e autonomia (p. 20, 29-37). Soprattutto quest'ultimo incarico, benché sull'attribuzione e la sua effettiva realizzazione rimangano ancora molte incertezze, dovette essere piuttosto impegnativo. A sostegno di una paternità borrominiana del progetto vi sono infatti disegni di studio, un'attribuzione coeva di Alessandro Specchi e la partecipazione di maestranze legate all'architetto ticinese guidate dal capomastro Massari, il quale però nell'esecuzione dei lavori dovette sottostare all'architetto Camillo Arcucci (1617/18-1667), che in precedenza era già clamorosamente riuscito a 'strappare' a Borromini l'incarico per la prosecuzione dei lavori della casa degli oratoriani di Roma. In merito Bonaccorso supporta la tesi di una continuità borrominiana, sostenuta in prima istanza proprio dalla presenza del collaboratore Massari (pp. 29-37, ma anche pp. 186-187, sulla base peraltro di considerazioni più integre rispetto a quanto ha scritto Paolo Portoghesi[2]). Al riguardo, inoltre, è forse utile ricordare che l'incarico della villa di Frascati è attribuibile al figlio di Orazio Falconieri, Paolo Francesco: il quale già nella cappella di famiglia in San Giovanni dei Fiorentini, pur continuando a muoversi nel rispetto delle volontà paterne, diede prova del proprio gusto sostituendo lo scultore Francesco Mochi con Antonio Raggi per la pala d'altare[3].
All'indomani della morte dell'architetto ticinese Massari entrò al servizio di diversi ordini religiosi, ricevendo commissioni anche nel resto dello Stato della Chiesa, intorno al 1680 i documenti lo inquadrano come architetto sottomaestro presso il Tribunale delle Strade e nel 1686 è citato dal contemporaneo Filippo Titi col titolo di «cavaliere» (p. 157). Per certi aspetti, dunque, il percorso compiuto da Massari per giungere all'architettura ricorda il tragitto già svolto da Borromini; che nella sua ultima volontà, oltre ad aver nominato il nipote Bernardo suo erede universale a patto che sposasse la nipote di Carlo Maderno e rimanesse a Roma «acciò studii architettura», come ultimo gesto di riconoscenza assegnò al suo collaboratore 500 scudi «in recognitione delli grandi scommodi havuti e fatighe fatte per lui» (p. 225), non ultima forse l'assistenza offertagli negli ultimi giorni di vita.
Per quanto concerne la dinamica del suicidio, invece, Bonaccorso rivede un'ipotesi sostenuta in precedenza e opta qui per una rilettura più lineare delle testimonianze (p. 133). Resta tuttavia evidente che senza nuove fonti esterne e riscontri oggettivi risulta difficile tentare di andare più a fondo nella ricostruzione di ciò che avvenne nella notte tra il 1° e il 2 agosto 1667 in vicolo dell'Agnello. Va inoltre considerato che alcune delle testimonianze a disposizione sono di seconda mano o piuttosto tarde, al contrario – per stare al gioco dell'Autore – di quelle fornite dai quattro testimoni di *Rashomon*. La deposizione rilasciata da un Francesco Borromini in fin di vita all'ufficiale del tribunale pontificio, ad esempio, ha un valore diverso dalla memoria stesa da Bernardo per Baldinucci (pp. 131-136, pp. 221-222): alterata, questo sì, dal rancore nei confronti di Francesco Massari, che quella notte stava assistendo lo zio. L'unico in grado di offrire un punto di vista complementare o alternativo, oltre ai primi soccorritori, poteva essere proprio Massari, ma a quanto pare non gli fu chiesto di deporre. Ciononostante, a differenza del giudice, che deve prima o poi ricostruire una verità 'giudiziaria' e 'ufficiale', allo storico, in assenza di riscontri ulteriori, può essere sufficiente comprendere[4]: e dunque, per capire cosa successe 'quella notte', forse può bastare ripercorrere, grazie al dettagliato racconto dell'Autore, tutti gli sforzi con cui nei giorni precedenti Francesco Borromini, ormai gravemente malato, tentò di dare voce alle proprie ultime volontà.

[2] Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini. La vita e le opere* (Skira, 2019), 400-401.
[3] Joseph Connors, "La cappella Falconieri a San Giovanni dei Fiorentini in Roma", *Annali di architettura* 9 (1997): 105.
[4] Carlo Ginzburg, *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri* (1. ed. Einaudi, 1991; 2. ed. Feltrinelli, 2006; edizione consultata Quodlibet, 2020), 27, 134-37.

Eventi

DOI: 10.6093/2532-2699/12501

Rebecca Carrai
Kunsthistorisches Institut Florenz / Max-Planck-Institut

Hollein/TransFORMS

Centre Pompidou
Parigi, 5 marzo - 2 giugno 2025

Curata da Frédéric Migayrou, *transFORMS* invita a riflettere (e, se necessario, mettere in discussione) l'attribuzione dell'architettura a una pratica culturale tra le altre, intesa come selezione di elementi generativi di un oggetto, a diverse scale. Una pratica che, se da un lato ha progressivamente favorito la sperimentazione spaziale, dall'altro, nel tentativo di oltrepassare la figura tradizionale dell'architetto-genio e l'aura di monumentalità o compostezza di opere moderniste, ha decentrato, de-professionalizzato e infine ri-professionalizzato il ruolo dell'architetto, ora curatore, celebrità, imprenditore e molto altro. In un testo influente per la storia del design e dell'architettura del secondo Novecento, Reyner Banham definisce Le Corbusier come l'ultimo «Formgiver»[1]. Secondo Banham, a partire dagli anni Sessanta, figure come Le Corbusier – appartenenti alla generazione modernista di inizio secolo – che lui vede come «master creators» (maestri di creazione), vanno progressivamente esaurendosi, lasciando spazio ad architetti capaci di mescolare, comporre e sperimentare con elementi diversi, ovvero che svolgono il ruolo di «master selectors» (maestri della selezione)[2]. Questo carattere creativo compositivo, che si avvale di vari elementi e scale del design, è alla base del reindirizzamento del moderno, ciò che è stato anche definito come postmoderno. Più che di moderno o postmoderno, si può forse parlare di un reindirizzamento dell'architettura in sintonia con l'evoluzione della società neoliberista e dei suoi valori, fondati sulla contraddizione, l'imprenditorialità, la deregolazione e l'influenza del capitale[3]. Così, sotto l'onda neoliberista, anche il design e l'architettura possono mutare, abbandonando progressivamente le ideologie e le forme originarie. Si passa da un carattere eroico, solido, civile e grandioso di primo Novecento, a uno sempre più pop, immateriale, appariscente, eclettico e contraddittorio.

Pritzker Prize nel 1985, Hans Hollein (1934-2014) è uno dei *master selectors* più influenti della seconda metà del ventesimo secolo[4]. Nato emblematicamente un anno dopo la chiusura della Bauhaus, Hollein segna nuovi inizi per la storia dell'architettura.

Sebbene le epoche diverse, ciò che descrive il lavoro di Hollein è l'attuale capacità performativa dell'architettura, il saper rappresentare un qualche cosa e conseguentemente mutare forma, scala, significato, pubblico e, a discrezione, valori e principi. Al Pompidou, *transFORMS* si pone come specchio della visione di architettura mutante di Hollein e del suo rigetto dell'architettura come pura scienza atta alla costruzione di edifici che, come apocalitticamente, con lo slogan-manifesto «all is architecture» (1968) si proclama destinata a morire. La fase embrionale dello slogan si ritrova già nella mostra del 1965 alla Biennale di Parigi, dove Hollein disegna un *Environnement minimal*: una cabina telefonica che prende il posto dell'architettura domestica, incorporando quelle che, a suo giudizio, ne sarebbero le funzioni essenziali. Questa prima visione si evolve l'anno successivo a Vienna, dove il *minimum dwelling* della cabina si trasforma ancora, diventando una televisione, fino ad arrivare persino a un aerosol, suggerendo come basti uno spray per generare un *environnement*. È proprio in questo momento storico di 'fine' dell'architettura, incapsulato dalla carriera di Hollein, che muta e si articola sempre più il raggio di influenza del design, e così anche di coloro che possono ride-

[1] Reyner Banham, "The Last Formgiver." in: *Design by Choice* (Academy Editions, 1981), 41-43.
[2] Sylvia Lavin, *Form Follows Libido* (MIT Press, 2004): 7.
[3] In linea con questo pensiero sulla società neoliberista sono studi come: Wendy Brown, *In the Ruins of Neoliberalism* (Columbia University Press, 2019).
[4] Per uno studio più approfondito si veda ad esempio: Eva Branscome, *Hans Hollein and postmodernism: art and architecture in Austria, 1958-1985* (Routledge, 2018).

Svobodair (1968): progetto di un aerosol con presunte capacità di migliorare l'ambiente di un ufficio. Foto di Iason Stathatos.

finirlo. Se «tutto è architettura», possono allora tutti esserne i designer? La mostra risponde a questa domanda provocatoria con limitati esempi di progetti architettonici spazialmente articolati e mezzi di rappresentazione (forse troppo) tradizionali, posti in conclusione del percorso espositivo che è fatto coincidere con la 'maturità' professionale di Hollein, quasi a voler sottolineare l'esito di entusiasmanti intuizioni e sperimentazioni giovanili.

Nel corso della sua carriera, Hollein sposò ideologie e movimenti di varia natura. Più che allinearsi con figure cosiddette canoniche dell'architettura moderna, Hollein è influenzato dalle teorie di comunicazione e relazionali dei media di Marshall McLuhan, dalla smaterializzazione della disciplina rigida dell'architettura, da correnti come la Pop Art, il Concettualismo, il movimento di Architettura Radicale. La mostra si apre, infatti, con la collaborazione tra l'architetto e l'artista viennese Walter Pichler, con il quale nel 1963 presenta una mostra intitolata «architettura: lavori in corso»[5]. Fin da subito, il visitatore viene trascinato in un mondo di contestazione dell'architettura e messo a confronto con forme scultoree che non si propongono soltanto come opere d'arte, bensì anche come soluzioni architettoniche e tipologiche. Si tratta, tuttavia, di sculture aformi, astratte, e di disegni suggestivi privi di qualsiasi dettaglio realistico, a sottolineare il carattere radicale del duo. A trainare la spinta creativa giovanile di Hollein sono, più in generale, le manifestazioni e la cultura della quotidianità. Nel contesto in cui egli vive, ciò coincide con l'avvento della società mediatica di massa e del consumo, in rapida evoluzione fino ad assumere la forma che conosciamo oggi, ovvero quella di *lifestyle*. Come sottolineato da Fredric Jameson, nell'era postmoderna è proprio il campo dell'architettura a essere maggiormente influenzato dai nuovi cambiamenti culturali che investono la produzione artistica: la cultura architettonica diviene un prodotto a sé stante[6]. E come una spugna, Hollein assorbe le varie influenze culturali e sperimenta, allontanandosi da predecessori come Adolf Loos, che lo ha segnato prima di intraprendere il percorso di studi oltreoceano, tra Chicago e Berkley. Più che dai Secessionisti viennesi o dalla visione rigida di armonia d'insieme del *Gesamtkunstwerk*, Hollein è attratto dall'estetica immersiva delle opere d'arte su scala architettonica di Sol LeWitt e Daniel Buren. È accanto a queste che, come la mostra ci ricorda, i suoi fotomontaggi – qua ordinati come progetti architettonici – vengono esposti in varie mostre durante gli anni Settanta, tra cui "Information" (1970) al MoMA.

Allestita in concomitanza con la chiusura temporanea del Centre Pompidou a Parigi, *transFORMS* non fa che materializzare le varie forme espressive con cui Hollein ha smaterializzato l'architettura e sperimentato nel corso della sua carriera. Allestita principalmente con i fondi del museo parigino, tra cui figurano anche le opere acquisite dopo la morte dell'artista nel 2014, la mostra è stata realizzata sotto la supervisione del figlio Max Hollein, attuale direttore del Met di New York. Suddivisa in due stanze, con un allestimento semplice ed elegante che dà piena voce e spazio agli oggetti esposti, la mostra si sviluppa secondo un percorso cronologico, ripercorrendo tanto i momenti più noti quanto quelli meno conosciuti della sua traiettoria creativa. Dal celebre gonfiabile del "Mobile Office", con all'interno i nuovi strumenti dell'architetto – una macchina da scrivere, fogli e un telefono – si arriva fino a esempi progettuali meno noti, come l'avvicinamento della sua pratica architettonica al mondo del visual merchandising e dello shop design. La seconda stanza si apre, infatti, con il suo primo progetto architettonico nel 1964-65: il negozio di candele Retti a Vienna con facciata innovativa interamente in alluminio. Partendo da e ritornando a Vienna (luogo di origine dell'architetto) anche se l'itinerario è anch'esso intrecciato e componibile solo virtualmente attraverso gli oggetti, la mostra ricostruisce la complessità ed estesa geografia del lavoro di Hollein, proponendo un percorso che mette sullo stesso piano opere architettoniche cosiddette convenzionali, rappresentate attraverso modelli e disegni, accanto ad altre più sperimentali, ascrivibili alla pratica di un curatore, scrittore o un artista d'avanguardia.

Al termine della mostra, prima di ricondurre il visitatore nella prima sala – come a voler suscitare una riflessione di collegamento con le opere della gioventù –, sono esposti una serie di modelli architettonici di grande dimensione realizzati negli anni Ottanta. Tra

[5] Traduzione a cura dell'autrice. Titolo originale: "Architektur: work in progress".

[6] Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Verso, 1991).

Gonfiabile del "Mobile Office". Foto di Iason Stathatos.

Modello del progetto costruito del museo a Mönchengladbach (1982). Foto di Iason Stathatos.

questi, il Museo Mönchengladbach (1982) è un progetto di grandi dimensioni in cui Hollein si dilettò a giocare con vari elementi, stavolta non più solo graficamente o alla scala degli interni, bensì in quanto complesso museale inserito in un contesto urbano, da tratti storici e territoriali distinti. Mentre sembra che le sperimentazioni spaziali di Hollein risultino più naturali quando si devono progettare interni, quando si deve colmare un vuoto tra due edifici, oppure, quando si deve visualizzare e concettualizzare nuovi campi esplorativi dell'architettura, qui si tratta di tutt'altro. Assieme al progetto di Mönchengladbach, si trovano altri modelli mastodontici, tra cui le rappresentazioni del progetto mai realizzato per il museo a Mönchsberg a Salisburgo (1989). La visione di un'architettura radicale, già intravista nelle forme astratte in terracotta all'inizio del percorso espositivo, si traduce ora in un progetto quasi interamente sotterraneo: una voragine nella terra. Solo le gallerie espositive emergono alla luce solare tramite una serie di lucernari, mentre la maggior parte del percorso e degli spazi utilizzabili si sviluppa incastonato nella roccia della località austriaca.

Come sottolineato da un coetaneo di Hollein, Andrea Branzi, gli interni erano diventati «il vero teatro della complessità postindustriale»[7]. La conclusione del percorso espositivo di *transFORMS* evidenzia infatti due aspetti fondamentali: da un lato, l'impossibilità di tradurre alcuni concetti artistici e sperimentali in termini scalari e sociali; dall'altro, il tipo di committente che si cela dietro alle commissioni dell'architetto 'dei nuovi inizi'.
Più che omogeneità cronologica o concettuale, l'allestimento della mostra risalta il tema della sperimentazione e dell'eclettismo, disponendo gruppi di oggetti che rappresentano un dato momento artistico – seppur breve e provvisorio – del protagonista. Tra questi gruppi di oggetti i più interessanti a mio avviso si dividono in due categorie e, a loro volta, descrivono il momento di cambiamento storico coincidente con la vita di Hollein. La prima categoria è quella di oggetti che descrivono la condizione mutante dell'architetto e del suo lavoro. Tra questi vi sono riviste come *Bau*, di cui Hollein è editore dal 1965, così come altre che hanno informato il suo pensiero, ad esempio, un numero speciale

[7] Andrea Branzi, "A Homeless Country: Experimental Models for the Domestic Space", in *Italy: Contemporary Domestic Landscapes 1945-2000*, a cura di Giampiero Bosoni (Skira, 2001), 157.

di "Experimental Architecture" editato da Peter Cook nel 1970, oppure "Information", pubblicata dal MoMA sempre durante l'estate del settanta. Entrambe descrivono la transizione da società industriale a postindustriale e l'avvento dell'informazione e della tecnologia come nuovi mezzi di creazione architettonica e capitalizzazione.

La pratica architettonica di Hollein anticipa il tema che Rory Hyde descriverà nel 2012, ossia la necessità di nuovi settori lavorativi per architetti, in seguito alla crisi economica del 2008[8]. Nella riflessione sul tema del lavoro, si trova anche il celebre gonfiabile, che, sebbene noto, è fondamentale per evidenziare l'ode di Hollein alla globalizzazione e al nomadismo: la celebrazione del nuovo spirito imprenditoriale dell'architetto e della sua attività, che, oltre a diversificarsi, diventa sempre più precaria e soggetta a cambiamenti materiali, in linea con l'ondata neoliberista.

Nella seconda categoria includo oggetti che alludono al tema del denaro e del progressivo avvicinamento dell'architettura al mondo del commercio. Un commercio che, a sua volta, si articola attraverso enti che definirei surrogati del mercato: non esplicitamente commerciali, ma comunque associati al regime del capitale. In questo gruppo di oggetti troviamo opere d'arte scultoree di media e grande scala, come i lavori d'esordio realizzati con l'artista Walter Pichler, collocati all'ingresso della mostra. Disegni eseguiti non tanto per comunicare con un committente intenzionato a costruire un edificio, quanto per rivolgersi a un potenziale acquirente culturale dotato di potere commerciale: il committente dell'epoca postindustriale, che può essere, ad esempio, la Biennale di Venezia o il Cooper-Hewitt Museum. Non a caso, predominanti sono anche le esposizioni curate da Hollein per le istituzioni culturali più influenti della sua epoca, tra cui il Padiglione Austriaco della Biennale d'Architettura di Venezia del 1972, di cui una parte è riprodotta in scala 1:1 sul finale della prima sala espositiva. Il museo – la stessa istituzione che darà vita ai progetti della maturità, come visto con la progettazione del Museo Mönchengladbach – è, in fin dei conti, il luogo dove Hollein ha trascorso gran parte della sua fase giovanile, esponendo e proclamando una visione dell'architettura in costante evoluzione. Tra gli oggetti museali rientra anche materiale fotografico relazionato alla mostra *MAN transFORMS*, tenutasi nel 1976 al Cooper-Hewitt Museum di New York, il cui titolo riecheggia quello della mostra parigina. L'esposizione di New York mette in luce la crescente presenza della merce nella vita umana e, di conseguenza, nell'evoluzione della mente. Suggerisce come la composizione degli oggetti sia legata alla comprensione umana spaziale ed estetica e, di riflesso, come la loro presentazione sia divenuta compito dell'architetto: oggetti disposti come un *total environment*, in linea con teorie comportamentali che influenzano nel frattempo artisti e intellettuali, in dialogo con corporazioni e attori commerciali.

transFORMS, infine, porta a chiederci che ne è stato delle istanze rivoluzionarie, controcorrente e radicali elaborate da Hollein e coetanei negli anni Sessanta, ora che egli stesso, così come gli artisti da lui ammirati, sono divenuti punti di riferimento per altri attori sempre più influenti nel determinare cosa sia oggi l'architettura. Pratiche nate nel campo dell'arte hanno progressivamente trovato applicazione nello spazio del consumo, trasformando la sperimentazione in linguaggio teatrale diffuso, se non addirittura in formula. Se oggetti ed estetiche spettacolari sono il fine ultimo dell'architettura, resta solo da domandarsi: a chi spetta occuparsi del carattere sociale, alle volte meno mondano ed entusiasmante, e più ordinario, che tuttavia riguarda pur sempre l'architettura?

[8] Rory Hyde, *Future Practice: Conversations from the Edge of Architecture* (Routledge, 2012).

DOI: 10.6093/2532-2699/12502

Giorgia Greco
Politecnico di Torino / Tsinghua University

Hanauri. The Japan of the Flower Sellers

MAO - Museo d'Arte Orientale
Torino, December 4, 2024 – May 5, 2025

Edo, 19th century. A crowded street, a peddler advancing slowly, her shoulders bent under the weight of a wooden structure laden with *azaleas*, *chrysanthemums*, *camellias* or *peonies*. Her body adapts to the load, leaning slightly forward to maintain balance, while the branches sway with each step, following her rhythm, almost as if breathing with her.

Hidden within this image is a complex network of relationships – an economy and an architecture of the living – that intertwines humans, plants, and objects into a single productive organism. This is a scene of labor, but who is laboring? The human, the flowers, or the fragile architecture that binds them together? Too often, we conceive labor – and its economic, cultural, and symbolic implications – as an exclusively human activity, radically intrinsic and embedded into anthropocentric culture. However, reality presents a very different picture.

The *Hanauri. Il Giappone dei venditori di fiori* exhibition at MAO – Museum of Oriental Art in Turin[1] offered a privileged window into this historical and invisible interconnection. Focused on the work of artist Linda Fregni Nagler, the exhibition explores the figure of the Japanese *hanauri bōtefuri*, the itinerant flower vendors of the *Edo* (1603-1868) and *Meiji* (1868-1912) periods. Through a process of re-photography and manual intervention on historical prints, Nagler compels us to observe seemingly ordinary scenes: men and women posing with loads of flowers, images that narrate a world where human, vegetal, and architectural bodies intertwine in a single *choreography of labor*. Time is layered: the photographs of the Yokohama Shashin school – revisited and reinterpreted by Nagler – capture staged and constructed moments, where the act of composition is not just evident but necessary. With exposure times that could reach up to ten minutes, the meticulous arrangement of the scene in front of the camera became essential: largely neutral backgrounds; subtle gestures, unnatural rigidity; the selection of the best botanical species, the placement of vases, the orientation of stems, branches, and blossoms; the angling of the wooden structures, supports and pedestals. Static poses, whose attention to detail suggests an intriguing intersection between labor and culture, underline that the activity of these vendors was not merely a physical effort but also a conscious process of visual and aesthetic staging, where the nonhuman element is an inseparable co-participant: it would be entirely impossible to convey the same message without the presence of plants. But who is the main subject of these photographs? Is it the human carrying and selling the plants? Or the plants themselves – far from being mere commodities but living entities subjected to processes of selection, display, transport, and sale? Or perhaps the mobile micro-architectures – tools designed for display and transport, connecting the vendor and the plants into a single hybrid entity?

The term *Yokohama no shashin* – (the photography of Yokohama) – designates the formative decades of photographic production in Japan starting in the 1860s. With the Japanese *Dawn to the West* after centuries of isolation, the port city of Yokohama becomes a fertile milieu for Western photographers, giving birth to the emergence of the first generation of Japanese photographers.

[1] Hanauri. The Japan of the Flower Sellers. MAO – Museum of Oriental Art, Turin. December 4th, 2024 - May 4th, 2025. https://www.maotorino.it/it/evento/hanauri/, last accessed 24/04/2025. The exhibition presented 26 mid-19th century albumen prints from her personal collection, alongside six large-format hand-colored silver prints and four glass positives displayed through custom visors.

Exhibition view. Photo by Edoardo Piva.

Quickly transformed into a crucial destination of an evolving *Grand Tour*, at that time Yokohama was seen as a fascinating mix of maritime commerce, unknown and orientalism. As Elena Dal Pra observes in her exploration of the nuanced interconnections between Linda Fregni Nagler's practice and Adolfo Farsari's *oeuvre* in the late 19th century[2], the images produced during that period were, in a sense, already vintage–marked by a process of selection, composition and re-contextualization that is also evident in the photographs on display in the *Hanauri* exhibition. Indeed, immobilized in unnatural poses, vendors and plants are subjected to a gaze that fixes them and makes them available for *visual consumption*, staging for *performativity*.

In this *naked exposure*, photography plays a key role: with its power to freeze time, it does not merely capture an image of humans and plants – it renders them an aesthetic *commodity*, transforming them into a visual icon that exists for the pleasure of the observer. And this is no coincidence: the images of the *Yokohama Shashin* school were embedded within an exotic aesthetic that romanticized otherness. Sold to Western travelers, these photographs were fueling a market of images that reduced the Japanese world to a spectacle to be collected, possessed, and displayed. Both human and vegetal bodies in these photographs are made manipulable, available, stripped of any agency.

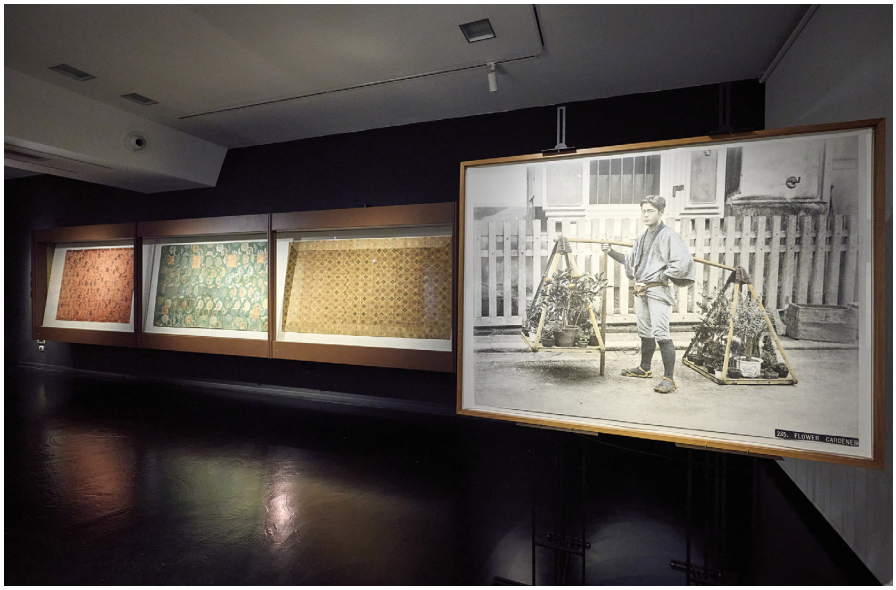
Delving into the entanglement of bodies and their interdependence, this exhibition can evoke a critical examination of botanical domestication through the frameworks of *Animals and Capital* by Dinesh Wadiwel, *Life of Plants* by Emanuele Coccia, and *The Nation of Plants* by Stefano Mancuso. Which are the reciprocal roles played by both human and non-human bodies in the pictures? And how does design become a means of mediation? The human body is trapped in the stillness of the scene, an image that romanticizes labor while concealing what precedes and follows the shot: the fatigue of the weight, the slow and continuous walking through the streets, the interaction with potential customers, and thus, their role as vendors within a precisely structured economic system that ultimately involves the exploitation of *other lives*.

The co-labor of nonhuman species[3] remains a critical and largely unexplored topic, constituting what could be defined as invisible labor. Far from being mere commodities made available for human appropriation and domestication, living vegetal bodies become the human *alter ego* of this disturbing scene. *Other lives*: uprooted, transported, manipulated, and posed, the bare bodies of plants become part of a cultural and commercial infrastructure that transforms them into objects of aesthetic and economic desire. Deprived of their context and reduced to mere exchange value, their exposure is never neutral: it is an unconditional surrender to human agency. *Chrysanthemums*, *azaleas*, and *camellias* – once selected and transported by vendors – no longer belong to themselves. They all share an *invisible nudity* in a state of *silent violence*.

From a human perspective, invoking ethical values such as *empathy*, there is something profoundly unsettling in the awareness of having total control over the *display* of a non-consenting body. *Consent*, traditionally conceived as a cognitive and expressive human capability, becomes a fundamental issue in this context. However, whether human, animal, or vegetal life is concerned, the act of controlling another body – and thus the power to expose and display it – can be linked to an act of violence. An exposed body without consent is,

[2] Elena Dal Pra, "Linda Fregni Nagler e Adolfo Farsari a Yokohama", *Doppiozero*, 2025, https://www.doppiozero.com/linda-fregni-nagler-e-adolfo-farsari-yokohama, last accessed 06/05/2025

[3] Dinesh Joseph Wadiwel, *Animals and Capital* (Edinburgh University Press, 2023).



Exhibition view. Photo by Edoardo Piva.

in many circumstances, a vulnerable body: it can be observed, judged, possessed, dispossessed, manipulated, bought, and/or sold.

Furthermore, these photographs reflect another paradoxical tension: a contradiction between *movement* and *stasis*. In traditional perception, plants are rooted, fixed, anchored to the ground, often associated with immobility. And yet, in these images, flowers and potted plants are suspended, detached from the soil, transported and in continuous motion through urban space. Conversely, the itinerant vendor – who, by definition, is a worker in motion, someone whose trade is based on traversing streets, engaging with the city and its inhabitants – is immobilized, frozen in the photographic pose. This inverted scene becomes a metaphor for critically questioning a deeply ingrained idea in Western culture: the conviction that plants are passive, inert beings – more akin to inanimate matter than to living organisms, and entirely devoid of agency. This static representation of nature is not merely a cultural construct but part of a paradigm that has legitimized the reduction of plants to resources and commodities to be exploited without any acknowledgment of their biological autonomy. Both Emanuele Coccia[4] and Stefano Mancuso[5] invite us to overturn this perspective: plants are neither static nor passive, they have a unique way of inhabiting the world, spreading, creating connections, producing a livable environment for other beings and *making kins*[6] with them.

Since 2008, the Turin's Museum of Oriental Art has fostered a dialogue between past and present, material and immaterial, through its permanent collections and experimental exhibitions, exploring Asia from the Middle to the Far East. As a vast archive of geographies, times, and cultures, where artifacts, artworks and documents dissolve the boundaries between dimensions, it is one of the most important institutions in Italy connecting East and West, not only as a custodian of heritage, but also as a space for critical reflection on global narratives and contemporary phenomena[7].

The *Hanauri* exhibition is part of the reinstallation program of the Japanese gallery within the permanent collections, and was entrusted to Linda Fregni Nagler following her previous performance *Things that Death Cannot Destroy*, presented in November 2023.

Within this context, *Hanauri* aligns with a growing international curatorial interest in the entanglements and kins between diversities, investigating the interwoven complexity of nature and culture, and echoing a broader rethinking of how this relationship is staged in institutional contexts.

As an illustration, a critical unfolding of the ecological tensions between humans and nonhumans is given by the exhibition *Formafantasma – Oltre Terra*[8]. The objective, here, is a critical expansion of the natural history diorama. Rather than presenting nature as a frozen tableau, the installation explores the "history, ecology, and global dynamics of wool extraction and production". In this sense, interspecies interactions have always shaped science, representation, workspaces, architectures, and landscapes, defining a dense web of interdependencies where humans and nonhumans co-produce cultures, economies and arts. For instance, the exhibition *Impronte. Noi e le piante*[9], held at the Palazzo del Governatore in Parma in 2024, juxtaposed macro and micro scales of botanical perception, tracing a visual genealogy of natural photography – from early staged compositions of static vegetation to time-lapse sequences of plant growth and chromatically enhanced images of microscopic vegetal traces.

[4] Emanuele Coccia, *La vita delle piante: Metafisica della Mescolanza* (Il Mulino, 2022).

[5] Stefano Mancuso, *The Nation of Plants*, trans. Gregory Conti (Other Press, 2021).

[6] Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016).

[7] For further context, see for example the exhibition *China Goes Urban: The City to Come*, organized at MAO, Turin, October 16, 2020 – October 10, 2021. The exhibition offered a critical reading of contemporary urbanization in China challenging conventional urban models and inviting a reconsideration of the very concept of the city. https://www.chinagoesurban.com/, last accessed 24/04/2025

[8] Formafantasma – Oltre Terra, exhibition organized at the Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, curated by Amanda Pinatih, February 15 - July 13, 2025. Originally commissioned by the National Museum of Oslo, curated by Hanne Eide, May 26 - October 1, 2023. https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/formafantasma-en, last accessed 24/04/2025.

[9] *Impronte. Noi e le piante*, exhibition organized by the University of Parma in collaboration with the Comune di Parma and supported by Fondazione Cariparma, Chiesi Group, and Davines Group, January 13 – April 1, 2024. The exhibition unfolded a rich array of mediums – illustrations, sketchbooks, models, even MRIs and X-ray scans – offering a layered reflection on how we observe, archive, and aestheticize the vegetal world. https://www.comune.parma.it/it/novita/comunicati/impronte-noi-e-le-piante, last accessed 24/04/2025.

Exhibition view. Photo by Edoardo Piva.

At first glance, *Hanauri* offers intimate portraits of everyday scenes. Yet these microcosms reveal vast networks and the transformation of bodies as capital. Flower vendors are not carrying plants: rather, they can be critically interpreted as assemblages of human, vegetal, and mobile micro architectures. The structures supporting the flowers are not merely tools of assistance but true prostheses that extend the human body, transforming it into something new: a multispecies Latourian hybrid[10]. These new bodies, *(proto)cyborgs*[11], are organisms *augmented by design* through structures that not only transport plants but also integrate them into an economic and cultural ecosystem. Yet, if design is a prosthesis that connects, amplifies, and transforms, it is also a tool of *power* – a means by which bodies are contained, directed, manipulated, and placed at the service of an economic and productive system. A *commerce of life* – both human and nonhuman.

Through a process of scalar abstraction, *Hanauri*'s images resonate with reflections on contemporary automated landscapes[12] – where capitalism emerges as the dominant economic engine, and design becomes an apparatus of regulation, mediation, and control. From *Edo* flower peddlers to the greenhouses in the Netherlands, history reveals that the production and trade of plants have always been processes of multispecies interaction, where human and nonhuman bodies intertwine, and are exploited in the name of economic logics. No longer a backdrop to production, climatic architectures, computerized greenhouses, and AI-driven environments cannot adapt to the human body; rather, they are optimized for plants as capital. Architecture becomes the connective tissue of the *capital-body*.

In this perspective, design emerges as the medium through which this relationship takes form. Design, understood as the projective act that shapes objects, spaces, and behaviors, is never neutral: it is control, mediation, and the imposition of order. It is the means through which the invisible becomes material, through which multispecies labor is spatialized – a device that embodies the relationship between bodies.

Architectural epistemology has long measured itself with the human body. Vitruvian diagrams, modular systems, the golden ratio – all place the human form at the center of spatial reasoning. Scale became a mechanism of control and the human body, repeated and abstracted into standard, colonized the architectural imagination for far too long[13]. But what happens when other bodies – vegetal, animal, machinic – enter the frame? And what if they are not decorative, not metaphorical, but active and laboring?

[10] Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni* (Elèuthera, 1995).
[11] Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (University of Minnesota Press, 2016).
[12] Merve Bedir, Ludo Groen, Marten Kuijpers, Víctor Muñoz Sanz, Marina Otero Verzier, *Automated Landscapes* (Het Nieuwe Instituut, 2023).
[13] Beatriz Colomina, Mark Wigley, *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design* (Lars Müller Publishers, 2016).

giugno 2025