University of Kent

Kent Academic Repository

Guerci, Manolo (2024) *From Italy to Britain. Esperienze di ricerca a confronto.* Rootless. Senza Radici, Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura – Aistarch, Special Number 16, 2, pp. 121-131, 16 (2). pp. 121-131. ISSN 2532-2699.

Downloaded from
https://kar.kent.ac.uk/110199/ The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from
https://www.aistarch.org/studi-e-ricerche-di-storia-dellarchitettura-numero-16-2024/

This document version
Publisher pdf

DOI for this version

Licence for this version
UNSPECIFIED

Additional information

Versions of research works

Versions of Record
If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site. Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts
If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in ***Title of Journal*** , Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries
If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our Take Down policy (available from https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies).

SRSA
Studi e ricerche di storia dell'architettura
16
volume 2 | 2024



Rootless
Senza radici

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

SRSA
Studi e ricerche di storia dell'architettura
16
volume 2 | 2024

Rootless
Senza radici

Edizioni Caracol

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

anno VIII, numero 16, volume 2, dicembre 2024

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
Rosa Maria Giusto (CNR-Napoli), **Sofia Nannini** (Politecnico di Torino)

Comitato di redazione
Armando Antista (Università di Palermo), **Giovanni Bellucci** (Università Politecnica delle Marche), **Arianna Carannante** (Sapienza Università di Roma), **Rosa Maria Caruso** (Politecnico di Torino), **Camilla Ceccotti** (Università dell'Aquila), **Giulia De Lucia** (Politecnico di Torino), **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, Lorenzo Fecchio (Università per Stranieri di Siena)

Impaginazione
Giovanni Bellucci

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.

Per gli abbonamenti rivolgersi a **info@edizionicaracol.it**

© 2024 Caracol, Palermo
Edizioni Caracol s.r.l. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo
e-mail: **info@edizionicaracol.it**

In copertina:
Elaborazione di Marco Perotti

ISSN: 2532-2699
ISBN: 979-12-81816-05-3

INDICE

5 **Marco Folin** — **Editoriale**

Rootless/Senza radici

10 **Mélina Collin** — **Echoes of the Past: The Gothic Revival and the Quest for Cultural Identity in the United States**
Echi del passato. Il revival gotico e la ricerca dell'identità culturale negli Stati Uniti

26 **Ana Ester Tavares, Hugo Barreira** — ***Domus Quieta. Facultas Certa*: Italianate Dialogues in the Palacete Lambertini**
Domus Quieta. Facultas Certa*: Dialoghi all'italiana nel Palacete Lambertini*

42 **Lorenzo Fecchio** — **«Mi sono stancato dell'Italia, ma ne sono irresistibilmente attratto»: Le ultime opere di Cecil Pinsent (1937-1958)**
«I am tired out of Italy, but am irresistibly drawn back there». The Last Works of Cecil Pinsent (1937-1958)

60 **Lorenzo Pietropaolo** — **Radici senza dogmi. Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro e l'esperienza delle Scuole Nazionali d'Arte a Cuba**
Roots Without Dogmas: Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro and the Experience of the National Art Schools in Cuba

80 **Federico Marcomini** — **Un 'Occidente' sradicato. Gli usi del linguaggio classico nell'architettura di Astana, nuova capitale del Kazakistan (2001-2013)**
An Uprooted 'West': The Uses of the Classical Language in the Architecture of Astana, New Capital of Kazakhstan (2001-2013)

Varia

100 **Marco Frati** — **Epigrafi medievali ruotate: due casi toscani del XXI secolo**
Rotated Medieval Epigraphs: Reuse, Memory and Resilience in Tuscan Romanesque Architecture

108 **Augusto Rossari** — **Un edificio di Bohdan Lachert e Józef Szanajca a Varsavia**
A Building by Bohdan Lachert and Józef Szanajca in Warsaw

Attualità

115 **Maria Cristina Loi a colloquio con Mauro Martino** — **AI 2024: Quali prospettive per gli studi di storia dell'architettura?**
AI 2024: What Prospects for Architectural History Studies?

Forum

121 **Deborah Howard, Manolo Guerci, Adriano Aymonino, Laura Moretti, Guido Rebecchini** — **From Italy to Britain. Esperienze di ricerca a confronto**
From Italy to Britain: Research Experiences in Comparison

Libri

133 **Giulia Ceriani Sebregondi** — **Antonio Brucculeri, *Les français et la Renaissance. Idées et représentations de l'architecture***

135 **Ermanno Bizzarri** — **Elena Svalduz, Stefano Zaggia (a cura di), *Daniele Calabi. L'architetto e la città di Padova nel secondo dopoguerra***

Eventi

139 **Stefano Passamonti** — **Alberto Ponis. Costruire nella natura**

DOI: XX

Marco Folin
Università di Genova

Editoriale

Come preannunciato, con questo numero 16 – giunta al suo ottavo anno di vita – SRSA si rinnova, inaugurando una veste grafica aggiornata e una nuova struttura editoriale. A partire da questo volume adottiamo il sistema delle call tematiche di carattere trasversale, pensate per stimolare riflessioni e confronti intorno a quesiti di ampio respiro. L'obiettivo è favorire il dialogo, il confronto e le convergenze all'interno – ma anche all'esterno – della nostra disciplina, contrastando quell'eccesso di specializzazione che rischia di disperdere gli sforzi individuali in un mare di ricerche settoriali.

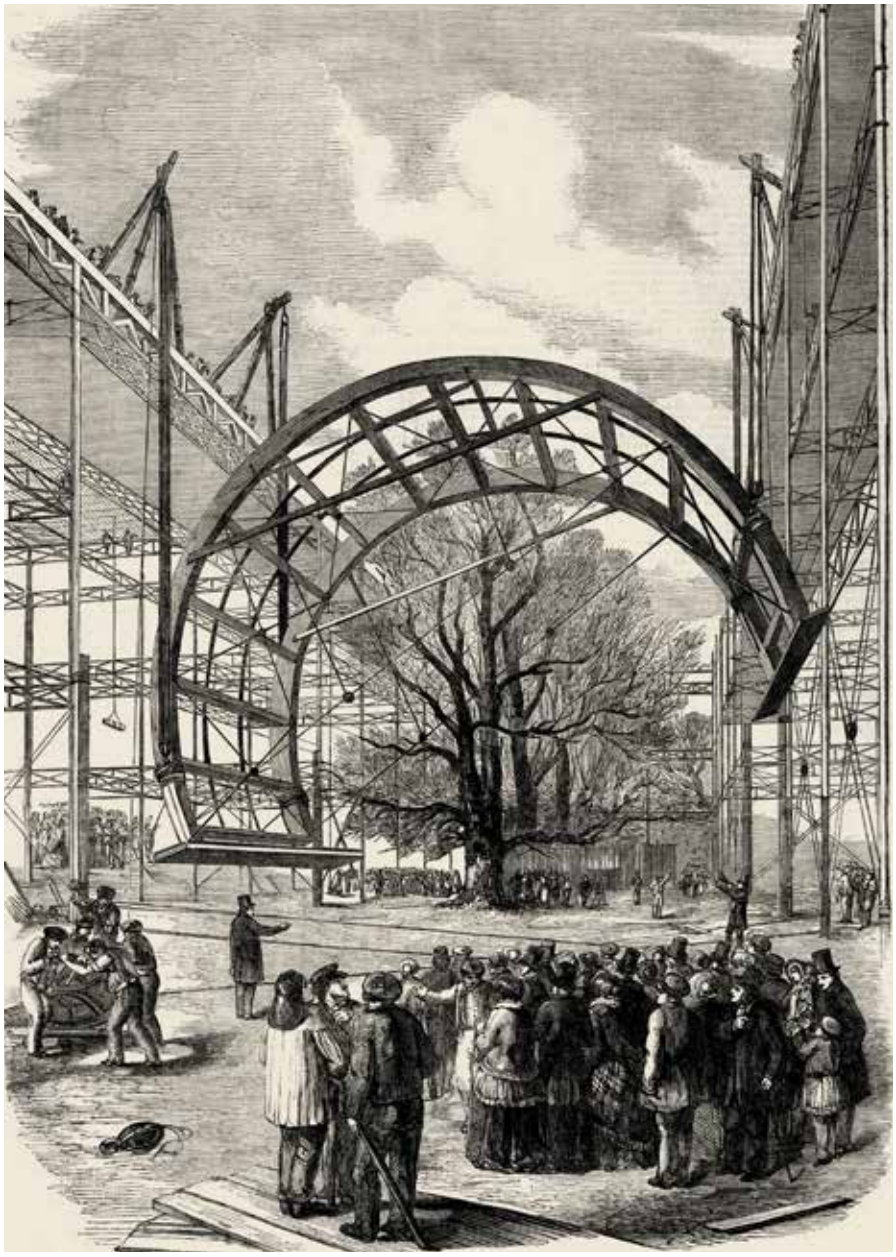
Il tema dello sradicamento ci è parso particolarmente adatto allo scopo, in quanto sollecita a riflettere sui paradigmi fondativi di una storia dell'architettura che è stata tradizionalmente concepita in termini di 'ricerca delle radici', ma che poi ha dovuto spesso fare i conti con il carattere avventizio (eterotopo, dicono i botanici) di queste radici: divelte, recise, asportate eppur sempre capaci di attecchire su altri terreni, o innestarsi su nuovi tronchi. In questi casi si rendono necessarie chiavi di lettura differenti dalle tradizionali, tanto più in un'epoca come la nostra, segnata dai drammatici processi migratori che negli ultimi decenni hanno investito il mondo occidentale, e che non possono (o non dovrebbero) lasciarci indifferenti, né come cittadini né come studiosi.

La call (https://www.aistarch.org/rootless-senza-radici-n-16-2024/) era stata formulata in termini molto ampi, ma le risposte pervenute alla redazione, poi ulteriormente selezionate a seguito del processo di valutazione, si sono concentrate su un arco temporale relativamente ristretto. La casistica prende avvio dal *Gothic Revival* americano studiato da Mélina Collin, per concludersi ai giorni nostri con l'eccezionale storia di Astana, la nuova capitale del Kazakistan: teatro dell'affermazione – come ci racconta Federico Marcomini – di un 'classicismo ipercontemporaneo' adottato come linguaggio identitario locale, del tutto decontestualizzato ma non per questo meno eloquente. La Lisbona del primo Novecento, la Firenze degli angloamericani e la Cuba post-rivoluzionaria sono gli altri poli di una costellazione che, nella sua eterogeneità, presenta non pochi spunti di riflessione che ci auguriamo possano suscitare interesse tra i nostri lettori.

In questo numero viene introdotta qualche altra novità. Alcune sono puramente formali: sotto le nuove etichette **Libri** e **Attualità**, si riconosceranno le vecchie rubriche *Segnala-*

zioni bibliografiche e *Lettere ai soci*, dove si potrà leggere un'intervista di Maria Cristina Loi a Mauro Martino, fondatore e direttore del Visual AI Lab (IBM Research), sul tema attualissimo delle applicazioni dell'intelligenza artificiale nel campo dell'architettura e della storia dell'architettura. La sezione **Varia** contiene gli articoli inviati in risposta alle call su tema libero, che continueranno sempre ad essere pubblicate, sia pur con minor spazio a disposizione. Altre rubriche, invece, sono inedite, facendo proprio il principio che oggi una rivista scientifica non può circoscrivere i propri interessi alla sola produzione scritta, né diffondere i propri contenuti esclusivamente in forma di volume, cartaceo o digitale che sia. La nuova sezione **Eventi** sarà così dedicata a recensire mostre (come quella recentemente dedicata ad Alberto Ponis), rassegne, manifestazioni di vario genere; mentre la rubrica **Forum** raccoglierà gli 'atti' degli incontri online periodicamente organizzati da SRSA per discutere con i soci e invitati vari su questioni di interesse generale, temi storiografici, pubblicazioni recenti, problemi di metodo. Il nostro primo incontro (organizzato insieme a Manolo Guerci, che ringrazio per il suo fondamentale supporto) è stato dedicato a quattro libri recenti, scritti da altrettanti studiosi italiani espatriati in Gran Bretagna: le difficoltà dell'espatrio – ma anche la ricchezza di un'esperienza di ricerca vissuta a cavallo fra due paesi, due culture, due tradizioni storiografiche – sono state al centro di una discussione brillantemente introdotta da Deborah Howard. Su YouTube abbiamo aperto un canale della rivista (https://www.youtube.com/@ForumSRSA) dove i soci potranno trovare la registrazione integrale di questo come dei prossimi incontri, e sollecitiamo tutti ad approfittare di questo spazio di dibattito per proporci futuri spunti e argomenti di discussione di cui saremo felici di tener conto. Stiamo inoltre procedendo all'apertura di nuovi account Instagram e Facebook per ampliare i nostri canali di comunicazione: il lavoro, insomma, è solo all'inizio.

Nella speranza che questo sforzo di rinnovamento incontri il favore dei lettori, a me non resta che ringraziare chi lo ha reso possibile: i membri della redazione uscente, che per tanti anni si sono fatti carico della crescita della rivista, permettendoci di arrivare sin qui; e i membri della nuova redazione, che con entusiasmo, intelligenza e generosità ne hanno raccolto il testimone, rendendosi subito protagonisti di un cantiere in vivace attività. Collaborare con loro è stato, e promette di essere, un'esperienza quanto mai stimolante.



Il cantiere del Crystal Palace, 4 dicembre 1850. © University of Michigan Library.

Rootless/Senza radici

DOI: XX

Echi del passato. Il revival gotico e la ricerca dell'identità culturale negli Stati Uniti

Keywords
Gothic Revival, Museum Studies, Architectural History, Medievalism, Boston Fine Arts

Abstract
This paper examines the paradoxical embrace of Gothic Revival architecture in 19th-century America, a period when the nation was defining itself independently from Europe. Americans adopted the medieval-inspired Gothic style despite political separation, drawing on European traditions. This architectural movement, initially rooted in Britain, France, and Germany during the Romantic period, resonated with Americans as they crafted their own cultural identity. Though predominantly Protestant, early Americans adapted the Gothic style, historically linked to Catholicism, to build both public and private structures. Gothic Revival, with its signature pointed arches, ribbed vaults, and spires, became a key architectural feature for churches, homes, and even civic institutions like museums. The design of some of America's first museums — Museum of Fine Arts in Boston being the example here — was heavily influenced by London's South Kensington Museum (known today as the V&A). By appropriating this distinctly European style, Americans not only sought aesthetic inspiration but also aimed to assert cultural legitimacy. The Gothic Revival allowed them to connect their national ambitions with a romanticized past, forging a unique American identity rooted in both historical continuity and forward-looking aspirations.

Biography
Mélina Collin is an Art History PhD candidate at Université Paul-Valéry Montpellier 3, where she previously earned a Bachelor's in Art History and a Master's in Medieval History and Art History. Her doctoral research focuses on Gothic Revival-style cathedrals in New England, designed by Patrick Charles Keely. Mélina serves as a student lecturer at Nîmes Université and works as a museum docent, sharing her expertise in art and architectural history with diverse audiences.

Mélina Collin
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Echoes of the Past: The Gothic Revival and the Quest for Cultural Identity in the United States

At a time when the United States was determined to carve out a distinct national identity, it may seem counterintuitive that Americans would turn to medieval European architecture for inspiration in the form of the Gothic Revival style popular in the 19th century. But this paradoxical adoption speaks volumes about the cultural complexities of the era. The Gothic Revival, with its soaring spires and intricate stonework, offered aesthetic appeal and a way to connect the new nation's ambitions with the historical gravitas of the Old World. This essay delves into how and why Americans embraced this style – particularly when it came to establishing museums – to blend nationalism with romanticized medieval ideals, assert cultural legitimacy, and create enduring symbols of identity.

The Museum of Fine Arts in Boston, established in 1870, with its original design epitomizes this cultural shift. Its founders explicitly sought to create a South Kensington-inspired institution, emphasizing accessibility, education, and public benefit. The museum's first design in the Gothic Revival style was not a mere aesthetic choice but a deliberate effort to evoke historical depth and inspire visitors to better not only themselves but also they played a part in producing. This article begins by exploring the Gothic Revival and its influence in the United States, followed by an overview of the democratic museum movement – highlighting the South Kensington Museum – before examining the establishment of the Boston Museum of Fine Arts.

The Emergence of the Gothic Revival

The origins of the Gothic Revival are so complex that it is difficult to distinguish between the last breaths of an era nearing its end and the first attempts at rebirth[1]. It is virtually impossible to identify a breaking point between the two periods, as the Middle Ages ended at different times in different countries. Moreover, when renewed interest in the Middle Ages developed in the 18th and 19th centuries, no two countries reacted the same regarding their pasts. Like their English counterparts, Americans embraced the medieval past through literature and architecture in the 19th century: Gothic novels were readily available from the turn of the century, and Gothic Revival architecture was fashionable from the 1840s onwards[2]. As a result, the Middle Ages were a familiar presence in both body and soul for many people in the United States, starting with those issued from the upper echelons of society, many of which studied in Europe and saw medieval remnants

[1] Charles Locke Eastlake, *A history of the Gothic revival: an attempt to show how the taste for mediæval architecture, which lingered in England during the two last centuries, has since been encouraged and developed* (Longman, Green, and Co. 1872): 22.

[2] Elizabeth Bradford Smith, "The Earliest Private Collections: False Dawn Multiplied," in *Medieval Art in America: Patterns of Collecting, 1800-1940*, ed. Elizabeth Bradford Smith (Pennsylvania State University, 1996): 23.

firsthand. The fact that Romanesque and Gothic architecture 's major monuments result from a Catholic millennium praised in contemporary times by crypto-Catholics and ecclesiologists in England doesn't seem to have bothered the Bostonian Brahmins who patronized the style[3]. Despite this, few Americans actively sought out authentic medieval art at the time – the first major collections of medieval art were not built up until just before 1900. Americans were, however, very accepting of the writings about medieval art, in particular the works of British architect-designer Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) and then British art critic John Ruskin (1819-1900)[4], especially the latter's incorporation of natural theory relating to the Gothic Revival at a time when the Transcendentalist movement was gaining ground in the United States.

Literature once again played a key role in the acceptance of medievalesque esthetics, first in residential areas and then applied to municipal structures. The concept that the pointed arches and exquisite interlacing of the Gothic style originated in "imitation of the groves and arbors under which the Druids performed their sacred rites" gained ground among American writers[5]. According to proponents of this thesis, Gothic was a genuine Teutonic style that was eventually tamed and civilized by pious Germanic Christians of various denominations. Because Gothic's genealogy was grafted onto the seductive story of Anglo-Saxon origins, New England's Protestant consumers of medieval architecture were less disturbed by Catholic foundations than their English predecessors. Unlike their Anglican counterparts, American ecclesiologists saw the Gothic as a symbol of denominational identity rather than as a starting point for the moral regeneration of a rapidly industrializing nation[6]. Despite reading identical books, English readers learned what to look for in their historical environment, while American readers learned how to "historicize" their environment. The most important task for the English in this process was to develop a renewed awareness of the medieval tradition revealed in everyday objects, while the most important task for the Americans was to cultivate allusions to such a heritage so that it would be meaningful within a framework of feeling and aesthetic appreciation[7]. Scottish novelist Walter Scott's effect in America was greater and more lasting than in Europe, due to the wide distribution and limited range of books and other cultural materials available. Samuel Griswold Goodrich (1793-1860), a Boston publisher, gave us an idea of Scott's reputation on this side of the Atlantic: "The appearance of a new novel from his pen caused a greater sensation in the United States than did some of the battles of Napoleon, which decided the fate of thrones and empires. Everybody read these works; everybody – the refined and the simple – shared in the delightful trances which seemed to transport them to remote ages and distant climes"[8]. It's worth noting that the American humorist Mark Twain (1835–1910) later sarcastically referred to America's fascination with the Middle Ages as "Sir Walter Disease"[9].

Initially, just as in England during the 18th century (the first example, and arguably the most famous, being Horace Walpole's *Strawberry Hill*, the Gothic Revival style found expression primarily in American domestic architecture, where its medieval-inspired elements appealed to a romanticized vision of home and hearth. Over time, however, the appeal of Gothic Revival aesthetics expanded beyond private residences, gradually influencing the design of municipal buildings. By the mid-19th century, this stylistic shift became particularly evident in museum architecture, first

1.1

[3] Robin Fleming, "Nineteenth-Century New England's Memory of the Middle Ages", in *Memory and the Middle Ages*, ed. Nancy Netzer and Virginia Reinburg (Boston College Museum of Art, 1995): 77.

[4] Max Donelly, "Poetic and Practical: Gothic for the Modern Home" in *Modern Gothic: The Inventive Furniture of Kimbel and Cabus, 1863-82*, ed. Barbara Veith, Medill Higgins Harvey, (Brooklyn Museum, Hirmer Publishers, 2021): 14.

[5] Fleming, "Nineteenth-Century New England," 78.

[6] Alice P. Kenney and Leslie J. Workman, "Ruins, Romance and Reality: Medievalism in Anglo-American Imagination and Taste, 1750-1840," *Winterthur Portfolio* 10 (1975): 153.

[7] Kenney and Workman, "Ruins, Romance and Reality," 162.

[8] Kerry Dean Carso, "Diagnosing the 'Sir Walter Disease': American Architecture in the Age of Romantic Literature", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 35, n. 4 (2002): 126.

[9] Carso, "Diagnosing," 126.



1.1
View of Strawberry Hill. ©Chiswick Chap, Wikipedia, 2012

taking root in England and soon inspiring similar developments in the United States. As museums adopted Gothic Revival elements, they sought to evoke a sense of historical continuity and cultural prestige that resonated with their civic mission.

The Democratic Museum

The museums we know today appeared at the same time as the first encyclopedias, at the end of the 18th century and, like the encyclopedias, were strongly influenced by the radical currents of thought that led to the French Revolution[10]. The specificity of amassing collections largely through the confiscation of objects symbolizing the secular and religious feudalism of the *Ancien Régime*, and looting by the military, differs greatly from German and English procedures, which took place over a long period of time[11]. The Louvre, for example, was founded because of the political relevance of a public art exhibition. In the spirit of the democratic principles of the Revolution, the French royal collections were made available to all French people, for the teaching of the nation's history and arts. The Louvre's exhibitions were not only beautiful, but they were also organized historically and by national school – not unlike some German collections of the time – with French painting at the forefront. This politically motivated deference to the pedagogical ideals of the Enlightenment was also reflected in the French vision of the usefulness of arts and crafts[12]. However, the Jacobin notion that art belonged to the public did not fully take hold. Most European institutions clung to aristocratic traditions rooted in centuries of private expertise, royal patronage, and bourgeois family pride. Even the Louvre, when it opened to the public in 1793, admitted professional artists only five days out of ten. The British Museum, which opened its doors to the public in 1759, could only be visited by written appointment and by people who could be described as "gentlemen" until the middle of the 19th century[13].

[10] Calvin Tomkins, *Merchants & Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*, 2nd ed. (Henry Holt & Company, 1989), 31.
[11] Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France: XVIIIe-XXe siècle*. 2nd ed. (La Découverte, 2008), 7.
[12] Michael Conforti, "The Idealist Enterprise and the Applied Arts", in *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, ed. Malcolm Bakerand Brenda Richardson (V&A Publications; Baltimore Museum of Art, 1997), 25-26.
[13] Tomkins, *Merchants & Masterpieces*, 31.



1.2
Charles Marie Bouton (1781-1853), *Alexandre Lenoir dans la salle des sculptures du XIVe siècle au musée des Monument français*, 1817, Paris, Musée Carnavalet.

Galleries of paintings were immediately opened to the public during the Revolution, but it wasn't until after 1817 – a year after Alexandre Lenoir's commendable *Musée des monuments français* closed – that it was decided to display the exquisite Romanesque and Gothic sculptures rescued from ravaged monasteries, such as the *Couvent des Augustins* in Toulouse[14]. In general, these repositories were set up in secularized convents, often on the initiative of local archaeological organizations, which sprang up all over France. Objects were collected haphazardly in these museums, with no concern for display, evoking the ossuaries of medieval cemeteries. 1.2

Lenoir's "Museum of French Monuments" was dissolved by ordinance on April 24, 1816, much to the delight of neoclassical aestheticians and artists, but the loss was keenly felt in Paris[15]. The void was filled in 1832, when Alexandre Du Sommerard (1779-1842) moved his collection to the *Hôtel de Cluny*, the 15th-century residence of the abbots of Cluny. Attached to the Middle Ages and the Renaissance, Sommerard explained his idea of storing "in a series of more or less obscure garret rooms and to exhibit for the veneration of the initiated the fruits of [my] harvest of *objets* d'art in the hope that these old things would evoke appreciation for all that our arts comport of science and poetry"[16]. The City of Paris purchased the hotel and its collections with the aim of turning them into a museum, welcoming 12,000 visitors at its inauguration on March 16, 1844, and

[14] Germain Bazin, *The Museum Age* (Universe Books Inc., 1967), 218.
[15] Bazin, *The Museum Age*, 221.
[16] Bazin, *The Museum Age*, 221.
[17] Roland Schaer, *L'invention des musées* (Gallimard, 1993): 83.

16,000 the following Sunday[17]. Until modern restoration and reorganization efforts, the *Musée de Cluny* remained a fascinating hodgepodge, feeding the imagination of writers of the day, including Alexandre Dumas and Jules Michelet. Museums of this type appeared across Europe around 1850, fueled by a new wave of nationalism sweeping the continent. These were institutions of a historical rather than artistic nature, with the aim of showing the origin and evolution of a people's existence, including its many social classes, industries, and crafts through decorative art objects[18]. Wherever there has been renewed interest in the arts of the Middle Ages, particularly in Northern Europe, archaeological museums have sprung up. These new buildings were constructed in neo-medieval styles: Romanesque Revival or Gothic Revival.

Museums at the Service of Manufacture

With the advent of the modern economy, industry directly influencing the museum first appeared in England in a paradoxical way: through a heightened interest in the furniture arts[19]. Stimulated by the British government's competitiveness with European countries that had already created schools or societies dedicated to teaching or presenting the industrial arts, design education initiatives in England began in the 1830s[20]. In 1835, the British Parliament appointed the Select Committee on Arts and Manufacturers to study ways of spreading knowledge of the arts and principles of design, particularly among the working class[21]. The fact that knowledge of the arts was spreading abroad was a reason to do the same in England, but it couldn't be the only argument. The Select Committee met in 1835 and 1836. According to its members, the arts tended to be progressive, broadly beneficial, and vaguely benign. Citing an "enlightening influence" and a potential impact on the economy, the arts could serve a particular purpose in a country whose economy depended on the international competitiveness of its industry[22]. The Select Committee reiterated the liberal theory that art has a unique ability to improve individual character and, more specifically, design.

Unfortunately, the Select Committee noted two problems in its report which, when combined, made art unavailable and inaccessible to factory workers, prohibiting their participation in exhibitions and thus their education. "Our exhibitions are generally periodic," they said, referring to the practice of making art available only for a short period; there was also a cost, they noted, "a fee is charged for admission"[23]. Manufacturing workers had little time and little money. The Select Committee concluded that removing these obstacles would allow art to be exhibited without hindrance. They argued that art should be shown continuously rather than periodically, and "accessible after working hours"[24]. In addition to being open for longer durations and later hours, admission should be free. Of course, asserting that art exhibitions should be permanent, open, and free meant that there had to be public museums. To this end, their 1836 report recommended that museums be created and that essentially anything from anywhere be included. This was how art was to be exhibited, and how manufacturing workers were to be educated.

It took twenty-one years for the Select Committee's recommendations on museums to be put into practice. However, it was not the 1836 Report that established a museum, but the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Held in London in 1851, this "great exhibition" was the

[18] Bazin, *The Museum Age*, 220.

[19] Bazin, *The Museum Age*, 230. Germain Bazin reminds us that the divide between art and technology in the 19th century was still based on the archaic prejudice that the "major" arts were purely intellectual in nature, while the "minor" arts were essentially manual and servile. The Renaissance emancipated the major arts from this "mechanical" state, but not the minor arts, and so the 19th century classified *objets d'art*, handcrafted masterpieces, alongside industrial objects at a time when the latter still made only limited use of machines.

[20] Conforti, "The Idealist Enterprise", 33.

[21] Bazin, *The Museum Age*, 230.

[22] Louise Purbrick, "South Kensington Museum: The Building of the House of Henry Cole", *Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America*, ed. Marcia Pointon (Manchester University Press, 1994): 70.

[23] Purbrick, "South Kensington Museum", 71.

[24] Purbrick, "South Kensington Museum", 72.

1.3
Planche XVI, *"Hardware"*, par Joseph Nash, *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, London, Dickinson Brothers, 1852.



first of its kind, in which the contemporary world unveiled itself and re-evaluated industrial and technological development in an international competition of a retrospective nature. It was such a success that it was decided to make it a permanent institution. The government appointed Henry Cole (1808-1882) to oversee the creation of a museum, in accordance with the conclusions of the select committee's report. The result was a museum and accompanying education program that was incredibly imaginative in adapting this remit to a wider educational purpose, while considering the museum's target audience of craftsmen, designers, and makers[25].

1.3

Cole and his colleagues clearly believed in the reformative potential of the exquisite and the ancient, given the burgeoning educational philosophy of the time and the enthusiasm for antiquarian collecting that had fueled English museum efforts since the 17th century[26]. According to Cole, visiting the museum was an experience of entering an enlightening environment for the mind. Allowing access to South Kensington meant being able to travel from darkness to light, from drunkenness to moderation, and from misery to pleasure[27]. The museum's admission policy, accessible and free to the public at large, including the poor, fulfilled art's general aim of being progressive, useful, and benevolent. In addition to its ability to enlighten the masses, the South Kensington Museum followed free-market principles of supply and demand[28]. By giving access to works of art that would not otherwise have been available, it awakened an acute desire, a "hunger" according to Cole, that had to be satisfied somewhere, outside the museum, on the market. South Kensington instilled in its visitors the ability to buy wisely. In other words, a state museum used a market mechanism to disseminate information. While the South Kensington Museum's extraordinary collections were presented as pedagogical models necessary for commercial advancement, the complex research and negotiation tactics of the museum's first director, John Charles Robinson (1824-1913), as well as Cole's profound belief in the growth of the collections, reflect a cultural aspiration far more complex than any government acquisition report[29]. The confident, pragmatic operations of Cole and his team inspired an Anglo-American museum tradition. The South Kensington Museum became the most influential and copied museum of the late 19th century: institutions in both the UK and the USA

[25] Conforti, "The Idealist Enterprise", 27.
[26] Conforti, "The Idealist Enterprise", 30.
[27] Purbrick,"South Kensington Museum", 83.
[28] Purbrick,"South Kensington Museum", 84.
[29] Conforti, "The Idealist Enterprise", 32.

had their roots in the liberal, civic-minded social philosophy of the time, with museums in both countries supported by a rising business class, whether through government, as in London, or the private sector, as in America[30]. Nowhere else has collecting become such a national sport, practiced with such zeal and in such diverse ways. No other country uses the term "national treasure" to justify the purchase of objects made long ago and from afar for its public museums as successfully as the United States.

The rise of American art museums coincided with the growth of cities and the emergence of new communities across the country. Many museums founded in the mid-19th century were created to educate growing American immigrant populations by displaying artifacts that conveyed a visual narrative. Successful men of the time supported the movement to add public high schools and state universities to the national system of free education, seeing popular education as the panacea for all the country's major problems[31]. Surely, after twelve years of schooling, coarse, illiterate individuals would become more civilized, especially if they could be exposed to the refined touch of the fine arts. The moral value of art and beauty was strongly emphasized. Andrew Jackson Downing (1815-1852), who was largely responsible for the Central Park building movement, argued for years that the city's parks would "civilize and refine the national character", and the influential art critic James Jackson Jarves (1818-1888) insisted that "we cannot make the world more beautiful without making it better, morally and socially"[32].

American journalist and author Karl Meyer (1928-2019) pointed out that "even before the American Revolution, the educated classes, composed of professional men, wealthy merchants, and landowners, had begun to establish public galleries"[33]. Individuals willing to offer their own collections and money to improve the knowledge and education of the community were instrumental in founding America's first museums[34]. There were essentially two kinds of museums in the United States in the mid-19th century: the first was an institution built for profit and dedicated to entertainment; the second was a public gallery, which could be found in a library, art academy, historical society, college, or private club [35]. In Boston, the founding of the American Academy of Arts and Sciences in 1780 and the Massachusetts Historical Society in 1791 were significant events during and after the American Revolution[36]. The Massachusetts Historical Society, which contained both a library and a public gallery, established the tradition of historical societies: encouraging study as a general practice and documenting the young nation's past[37].

For most Americans in the 19th century, art remained a dubious and European concept; the name museum connoted the natural sciences rather than painting and sculpture. Nearly every major city had its Museum of Natural Sciences, where science was used as a pretext to feed the nation's appetite for the bizarre and the grotesque. Only a few organizations in America presented artifacts considered works of art for the enjoyment and education of the public when the South Kensington Museum opened in the 1850s. One such example is the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, founded in 1842, whose primary purpose was to present a permanent collection of art to the public, much like art museums today[38]. Although Daniel Wadsworth (1771-1848) and a group

[30] Conforti, "The Idealist Enterprise", 29.

[31] Mark Mumford, "The Ruskinian Gothic: Architecture as Social Ideology," *Modern Architecture in America: Visions and Revisions*, ed. Richard Guy Wilson and Sidney K. Robinson (Iowa State University Press, 1991), 40; Tomkins, Merchants & Masterpieces, 20.

[32] Tomkins, Merchants & Masterpieces, 20.

[33] Bonnie Pitman, "Muses, Museums, and Memories", *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 128, n. 3 (1999) 4.

[34] Pitman, "Muses, Museums, and Memories," 2.

[35] Pitman, "Muses, Museums, and Memories," 5. For further reading on the history of American museums: Edward Alexander, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums* , 2nd ed. (2008); Nathaniel Burt, *Palaces for the People: A Social History of the American Art Museum* (1977); Steven Conn, *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926* (1998); Neil Harris, *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America* (1990); and Karl Meyer, *The Art Museum: Power, Money, Ethics* (1979).

[36] "The Librarian", "The First One Hundred Years of Athenæum History", *The Athenæum Centenary: The Influence and History of the Boston Athenæum from 1807 to 1907 with a record of its officers and benefactors and a complete list of proprietors* (Boston Athenæum, 1907), 21.

[37] Pitman, "Muses, Museums, and Memories," 4. By 1876 there were seventy-eight historical organizations, and most of them contained a museum with art and history collections, as well as a library with a variety of materials.

[38] Conforti, "The Idealist Enterprise," 3.

1.4
Hartford (Connecticut), façade of the Wadsworth Atheneum. ©thewadsworth.org



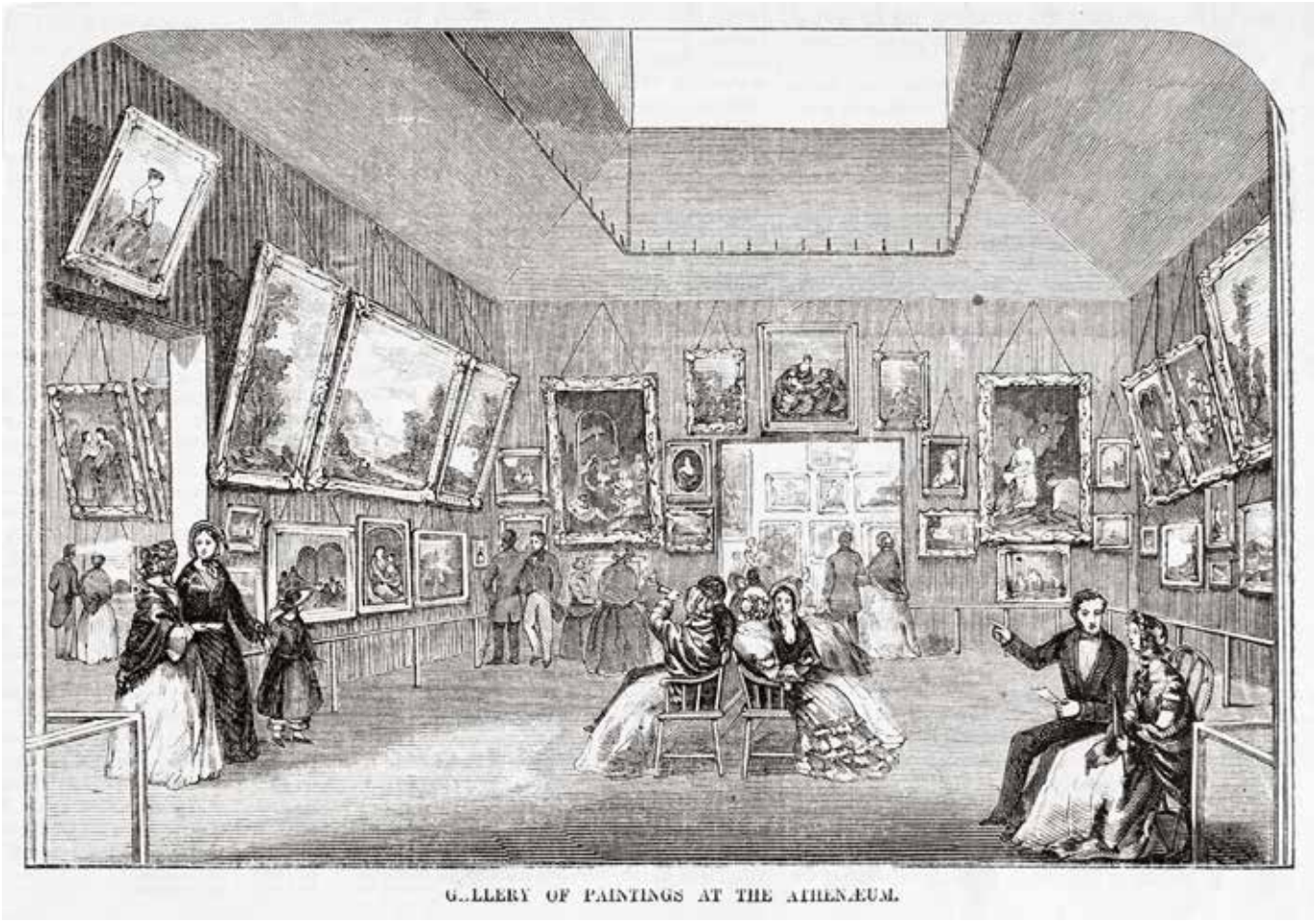
of Hartford colleagues appropriated the Greek title *Atheneum*, they commissioned Alexander Jackson Davis (1803-1892) to design a structure in the Gothic Revival style. With its harmonious massing and picturesque details, the subtlety of the design managed to conceal three completely independent sections: the galleries for the fine arts collection, space for the predecessor of the Hartford Public Library, and rooms for the Connecticut Historical Society[39]. 1.4

The Boston Museum Initiative

Another example is the Boston Athenæum, the successor to several attempted public libraries and literary societies spanning the 17th and 18th centuries, and predecessor to the Museum of Fine Arts, Boston. Founded in 1807, the Athenæum experienced rapid expansion resulting in it having to repeatedly relocate to larger spaces over a short period of time. To illustrate, the Athenæum opened a cast gallery in its new building in December 1826, and to test public interest, a loan exhibition was held in 1827 consisting almost entirely of paintings on loan from private owners. Attendance was so good that within two months admission sales had reached $4,000[40]. By 1830 the Athenæum had a commercial gallery that sponsored a series of exhibitions, including one of 317 works ranging from Old Masters to contemporary Americans whose works were for sale[41]. Having become very popular, the art gallery served both to foster the study of art and to develop interest in collecting. Three artists' societies were formed in the 1840s and 1850s to hold annual painting exhibitions. Art dealers from abroad arrived in Boston in the 1850s with inventories of contemporary French paintings; by the 1860s and 1870s, many Boston painters had moved abroad to serve as intermediaries for Boston clients at European auctions[42]. 1.5

The cornerstone for the present Athenæum building on Beacon Street was laid on April 17, 1847[43]. By July 1849, the library had been moved from Pearl Street to the new structure, but it took a few months for the artwork to be moved as well. The move was completed by late spring, in time for the twenty-third Athenæum Exhibition, which opened on May 27, 1850[44]. The sculpture gallery on the first floor was remodeled in 1868 to accommodate books. Although the principle of separate buildings for the library and art gallery was generally accepted, even in 1867, there was

[39] The Hartford Public Library and the Connecticut Historical Society have since moved into their own independent structures, leaving the Wadsworth "castle" to be filled with the art collection.
[40] "The Librarian", "First One Hundred Years," 31.
[41] Jay Cantor, "Temples of the Arts: Museum Architecture in Nineteenth-Century America," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n. 8 (1970), 337.
[42] Bainbridge Bunting, *Houses of Boston's Back Bay: An Architectural History, 1840-1917* (Belknap Press of Harvard University Press, 1967), 13.
[43] Walter Muir Whitehill, *Museum of Fine Arts, Boston: A Centennial History* (Belknap Press of Harvard University Press, 1970), 1-2.
[44] Whitehill, *Museum of Fine Arts, Boston*, 1:5-6.



GALLERY OF PAINTINGS AT THE ATHENÆUM.

1.5
"Boston Athenæum", *Ballou's Pictorial*, 1855.

some doubt as to the size of the adjacent Tremont Place property. Was it large enough for the new gallery? Apprehensions were raised when Colonel Timothy Bigelow Lawrence (1826–1869) bequeathed a large collection of armor and weapons to the Athenæum[45]. Since no room was available, Madame Lawrence pledged $25,000 toward the creation of a new space, provided that an additional $75,000 be raised by the trustees[46]. Although there had been an earlier petition to the General Court requesting land for a public museum in the recently filled Back Bay, it was Colonel Lawrence's gift that finally sparked a broader discussion about the future of the fine arts in the city of Boston[47]. The Athenæum's Fine Arts Committee concluded that by housing the armory and paintings in a separate museum, "the conflicting needs of the galleries and the extension of the library could be reconciled"[48].

A twelve-man board of trustees – including members of the Athenæum and other civic organizations previously cited – for the future Museum of Fine Arts, Boston was incorporated by an act of the Massachusetts legislature on February 4, 1870[49], the same year that the Metropolitan
1.6 Museum in New York[50] – also designed in the Gothic Revival style – and the Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C.[51] were founded. The charter provisioned "to erect a museum for the preservation and exhibition of works of art," and to "make, maintain, and constitute collections of such works" and "to afford instruction in the fine arts"[52]. The act of incorporation required that the museum be open at least four times a month, free of charge. However, the buildings and property were placed in the hands of a self-perpetuating board of trustees, under the direction of Martin Brimmer (1829-1896)[53]. The death of one trustee and the election of three others brought

[45] Whitehill, Museum of Fine Arts, Boston, 1:6.
[46] Maureen Melton, *Invitation to Art: A History of the Museum of Fine Arts, Boston* (Boston Museum of Fine Arts, 2009), 7.
[47] Neil Harris, "The Gilded Age Revisited: Boston and the Museum Movement," *American Quarterly* 14, n. 4 (1962): 549 .
[48] Harris, "The Gilded Age Revisited," 548.
[49] Margaret Henderson Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone for Copley Square: Museum of Fine Arts, Boston", *Journal of the Society of Architectural Historians* 32, n. 2 (1973): 83.
[50] Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture* (Hachette, 2001), 92.
[51] Tomkins, *Merchants & Masterpieces*, 21. Banker William Wilson Corcoran (1798-1888) had donated his art collection to the U.S. capital and funds to build a museum to house it, but the Civil War foreclosed on the building and delayed incorporation. The Corcoran Gallery was dissolved by court order in 2014.
[52] Harris, "The Gilded Age Revisited," 548; Melton, *Invitation to Art*, 8.
[53] Harris, "The Gilded Age Revisited", 549. Martin Brimmer became the first president of the Museum of Fine Arts, Boston.

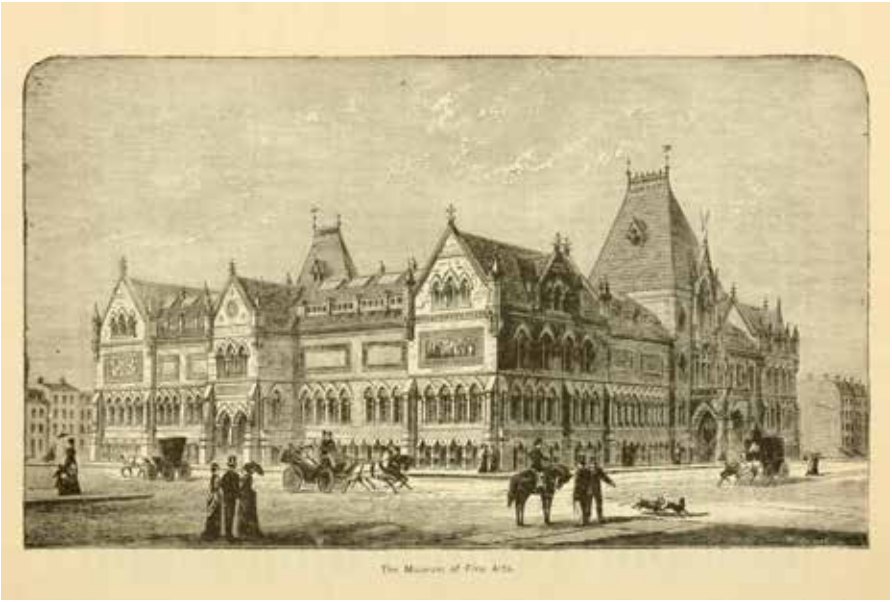


1.6
New York, the Metropolitan Museum of Art: the first Museum building in Central Park, 1880, designed by Calvert Vaux (American, 1824-1895) and Jacob Wrey Mould (English, 1825-1886). ©The Metropolitan Museum of Art

the number to fourteen by 1876, the year the museum was inaugurated. In addition, Harvard, the Massachusetts Institute of Technology, and the Athenæum were each given the power to appoint three trustees. In addition, a provision added five *ex officio* members: the mayor of Boston, the chairman of the trustees of the public library, a trustee of the Lowell Institute, the secretary of the State Board of Education, and the Boston Superintendent of Schools. Their positions on the board reflected the priority given to the museum's educational duties and signified the desire to integrate the museum into the public school curriculum.

At this time, the Commonwealth of Massachusetts, concerned about the state of local industrial design, had decided to impose stricter regulations requiring the teaching of art in public schools. Indeed, an 1870 act of the legislature made the teaching of art mandatory in all Massachusetts schools in towns with more than ten thousand inhabitants; in 1873, a normal school was established in Boston to train art teachers and supervisors; and in 1876, the Museum School was established as a complement to the new Museum of Art[54]. By contrast, the Metropolitan Museum of Art gave more prominence to professional and political figures than to pedagogues. At first glance, the Boston Museum's board of trustees appeared to be little more than a group of well-to-do "Brahmins": nearly all of the twenty-three chosen trustees were descended from old Yankee families (a good many were blood relatives) and were wealthy men; however, while reputation and financial stature were both necessary and inevitable factors in their selection, each participant possessed unique knowledge, talents, or interests that would contribute to the success of the new institution[55]. Three months after the Museum of Fine Arts was incorporated, the city of Boston gave the museum's board of trustees an oblong property in Copley Square, southeast of the junction of Huntington Avenue and Dartmouth Street[56]. A competition for the museum's design attracted ideas from fourteen prestigious firms. After considerable deliberation, the board awarded the commission to the firm of John H. Sturgis and Charles Brigham in 1871[57]. The trustees immediately began soliciting public

[54] Bunting, *Houses of Boston's Back Bay*, 13.
[55] Harris, "The Gilded Age Revisited", 550.
[56] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 83.
[57] Julia de Wolf Gibbs Addison, *The Boston Museum of Fine Arts: Giving a descriptive and critical account of its treasures, which represent the arts and crafts from antiquity to the present time* (L.C. Page & Company, 1910), VIII-IX.



1.7
Design proposed by Sturgis & Brigham for the Museum of Fine Arts, Boston.

funds for construction, a task already difficult given the fragile post-Civil War economy, made even more precarious by the Great Fire of 1872 and the Panic of 1873[58]. As a result, only the first segment of the building was completed on July 3, 1876, in time for the museum's dedication, more than six years after the competition had ended[59].

The influence of the South Kensington Museum was felt early in Boston. In a letter dated January 1870, Martin Brimmer, later chairman of the museum's building committee, wrote to architect John Hubbard Sturgis (1834-1888) about "project of a South Kensington Museum to be established here on a scale proportioned to the modest capacities of the place [about 100,000 square feet]"[60]. As noted earlier, Sturgis and his partner, Charles Brigham (1841-1925), were commissioned to design and build the museum. For Sturgis and Brigham, it was not only Boston's first museum, it was also the first building constructed on Copley Square. The plan that Sturgis submitted to the competition in 1870 presented a Victorian Gothic design reminiscent of the north central section of the South Kensington Museum, incorporating lecture theatres and art training rooms. More regular than its English model, the rectangular plan, bisected by an east-west bridge forming two inner courts measuring 70 by 100 feet, was well suited to the site measuring 350 by 250 feet[61]. The building was intended to be as inexpensive as possible while still announcing its purpose from the outside. "No intelligent person, seeing it for the first time," the trustees exulted, "could possibly take it for anything but a Museum; and such revelation of the end in aspect is a cardinal virtue in any piece of man's work"[62]. The architecture was eclectic, but the rhetoric (and purpose) was quite modern: it was a well-planned, practical, and inexpensive structure. In the end, it was none of these things.

1.7

Aside from the design he submitted, Sturgis was an ideal candidate for the undertaking. Despite his Boston upbringing, he considered himself an Englishman. His first trip to England took place in 1850, right in between the publications of John Ruskin's *Seven Lamps of Architecture* (1849) and *The Stones of Venice* (1851-53), and just before the Great Exhibition of 1851. Although a handful of English architects had been practicing in the United States from the mid-19th century through the 1860s, by 1870 they were still as dependent on publications to keep up with architectural trends abroad as their American colleagues[64]. Given the tensions of the Civil War and the financially difficult years of the mid-1870s, regular travel to Europe was understandably unusual for the average professional. The firm of Sturgis and Brigham, established in 1866, was unique among its contemporaries in that Sturgis moved to England that same year, working

[58] Harris, "The Gilded Age Revisited", 552.
[59] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 84.
[60] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 83.
[61] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 99.
[62] Harris, "The Gilded Age Revisited", 556.
[63] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 86. This is a fundamental facet of Sturgis's life and his architecture, however, although he had occasional commissions in England, he was unable to fully establish himself there.
[64] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 84.

1.8
Boston (Massachusetts), photo of the first segment of the Museum of Fine Arts completed on Copley Square, circa 1876. ©Boston Public Library

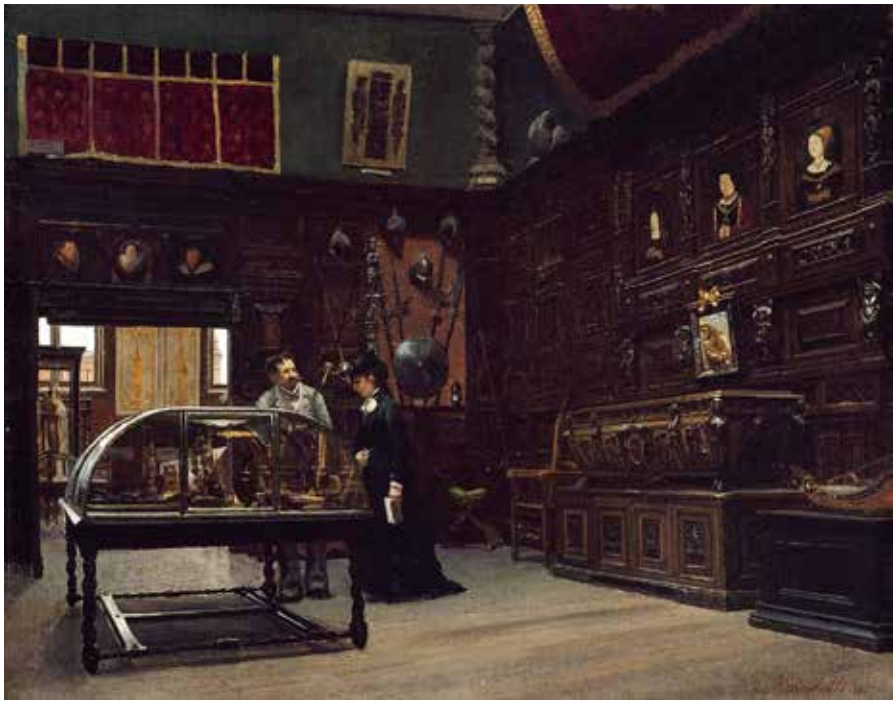


on mail-order projects[65]. The distinctive feature of Sturgis's design was the use of ornamental terracotta on the exterior. This was a technological feat because the material – developed in England but only in its experimental phase at the time – was then virtually unknown in America[66]. Not only did architectural terracotta require a highly specialized application technique, but there was no labor available for the task in the United States. Not surprisingly, this contributed to delays in construction. As a result, only the first segment of the building was completed on July 3, 1876, in time for the museum's opening to the public the following day, July 4, 1876, the centennial of the American colonies' declaration of independence from England[67]. It was the third art museum in the United States to open that year. Although it was never completed to Sturgis's design (the main elevation was never executed)[68], the building's grandeur made it one of the jewels of Copley Square. This truly Bostonian construction indicated a devotion to Ruskinian Gothic forms[69].

1.8

Charles C. Perkins (1823-1886), the leading proponent of a South Kensington-style museum in Boston, earned his devotion through direct knowledge of the English museum, making his lobbying the most sophisticated of any founding trustee of American museums. Perkins had built relationships with every constituency for a project that required the fusion of commercial, artistic, and social enterprise interests. In 1869, as chairman of a special committee of the American Social Science Association on art from an educational point of view, he praised the value of appreciating the beauty of nature and art as a prelude to proposing the creation of institutions across the country based on South Kensington. In 1870, he stressed that the special mission of any art museum movement in the United States should be "to collect materials for the education of a nation in art, and not to constitute collections of objects of art"[70]. Since Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology were among the many institutions of higher learning that contributed to the Boston museum initiative, Perkins' views must have been in keeping with those of his other trustees, some of whom preferred the British Museum model to that of South Kensington. The Museum of Fine Arts succeeded in blending the two museological approaches in its early years thanks to Perkins' efforts. Under his leadership, no institution was more devoted to the educational value of plaster casts than the Museum of Fine Arts.

[65] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 87.
[66] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 84.
[67] Addison, *The Boston Museum of Fine Arts*, IX.
[68] Floyd, "A Terra-Cotta Cornerstone", 84.
[69] Cantor, "Temples of the Arts", 349.
[70] Conforti, "The Idealist Enterprise", 37.



1.9
Enrico Meneghelli (1853-after 1912), *The Lawrence Room, Museum of Fine Arts, Boston*, 1879, Boston, Museum of Fine Arts.

Following the model of Henry Cole in South Kensington, Perkins organized exhibitions according to the materials of the objects rather than period or provenance. He too believed that the museum's purpose was to improve the level of craftsmanship in the United States by elevating the artistic tastes of the general public: discerning customers would want better-quality and better-designed products, making American companies more competitive in the international marketplace[71]. At the museum's opening, Perkins expressed his hope that it "would be a rival [...] to the great industrial museums of Kensington and Vienna"[72].

The building was reminiscent of South Kensington not only in its exterior but also in its efforts to organize the installations inside. The ground-floor galleries were devoted to a few antiques and many casts of sculptures, while the second-level galleries displayed a variety of Western and Eastern objects, as well as the old paneling never before mounted in an American museum intended to highlight an installation of furniture, sculpture, and armor. Commenting on the efforts of his city and other American art institutions at the time, one Boston museum supporter observed that "the success of the South Kensington Museum is the cornerstone of our art museums"[73].

The Museum of Fine Arts was almost immediately popular, with over seventeen thousand paying visitors and over one hundred and forty thousand free visitors in its first full year of operation[74]. Because free days were limited to Saturday and Sunday, this amounted to as many as four or five thousand people each weekend; complaints of overcrowding in the galleries soon followed. The museum's founders had anticipated that it would house modest works of art, perhaps largely ornamental pieces loaned or contributed by local individuals. They had greatly underestimated the generosity of their fellow citizens. Wealthy Bostonians rummaged through their parlors and attics, offering paintings, sketches, and sculptures of exceptional quality from their own collections[75]. New Englanders began to travel to Europe and Asia to purchase works of art with the express intention of filling the galleries, much to the astonishment of the trustees. By the time the museum was ready to open in 1876, the collection numbered more than 5,400 artifacts[76].

Charles Greely Loring (1828-1902), the museum's first director and chief curator, sought to find exhibition space for all the pieces in the fledgling collection, as was the custom at the time. However, as the collection grew, this proved increasingly difficult. A further 1,500 pieces were donated

1.9

[71] Kathryn McClintock, "The Earliest Public Collections and the Role of Reproductions (Boston)", *Medieval Art in America: Patterns of Collecting, 1800-1940*, ed. Elizabeth Bradford Smith (Pennsylvania State University, 1996): 55.
[72] Conforti, "The Idealist Enterprise", 41-42.
[73] Conforti, "The Idealist Enterprise", 42.
[74] Harris, "The Gilded Age Revisited", 557.
[75] Melton, *Invitation to Art*, 8-9.
[76] Melton, *Invitation to Art*, 8-9.



1.10
Boston (Massachusetts), Baldwin Coolidge, view of the completed building, 1890-1911. ©Boston Public Library

in 1878, filling all the galleries and storage facilities[77]. In 1879, a new wing was built and inaugurated. In 1890, the building was enlarged to provide a better, less cluttered layout. Part of the major gifts and bequests, when not otherwise designated, were used to purchase items to enhance the collections where reinforcements seemed necessary[78]. By the turn of the century, the museum's collection of original works of art had grown considerably, and it was clear that the Copley Square buildings were no longer sufficient[79]. Contradictorily, we would have to wait until the turn of the 20th century, when the museum left its Copley Square holdings for its current placement on Huntington Avenue in a neoclassical construction[80], before authentic medieval artifacts began to enter the collection, marking the transition from luring citizens to cross the threshold of the museum by presenting these *milieux* as morally uplifting by renewing aesthetics of a glorified past – maintaining the Americans' attachment to the Old World first through Gothic Revival constructions – to the increasingly specialized study of the Middle Ages through its collection conserved within. 1.10

Conclusion

The Gothic Revival movement in 19th-century America highlights a compelling paradox: a young, independent nation seeking to distance itself from Europe while simultaneously drawing deeply

[77] Melton, *Invitation to Art*, 9.
[78] Addison, *The Boston Museum of Fine Arts*, IX.
[79] McClintock, "The Earliest Public Collections", 57.
[80] Becki Denise Melchione, "The History of the Collection of Medieval Art in the Museum of Fine Arts, Boston" (Master's diss., Tufts University, 1998), 29. The medieval collection at the Museum of Fine Arts, Boston is unique compared to the collections of other institutions in that it was neither assembled nor donated by a single person.

on European traditions. Far from a superficial aesthetic choice, the adoption of Gothic Revival was a calculated effort to assert cultural legitimacy, bridge historical continuity, and forge a distinctive American identity.

The architectural narrative of Gothic Revival museums in the United States reflects broader cultural aspirations. Buildings like the first Museum of Fine Arts in Boston, the original building of the Metropolitan Museum in New York, and the Wadsworth Atheneum in Hartford, with their intricate detailing and imposing facades, stood as physical manifestations of intellectual ambition. They appealed to visitors regardless of education and social status because the Gothic Revival was a part of the public imagination. Crossing the thresholds of these institutions housed in medieval-inspired constructions allowed any visitor to be transported to far-off places and by-gone eras, inspiring them to elevate the minutiae of their days.

DOI: XX

Domus Quieta. Facultas Certa: Dialoghi all'italiana nel Palacete Lambertini

Keywords
Nicola Bigaglia (1841–1908), Michel'angelo Lambertini (1862–1920), Palacete Lambertini, Italian Architecture in Portugal, **AGGIUNGERE PAROLA CHIAVE**

Abstract
This paper examines the impact of Venetian architect Nicola Bigaglia (1841–1908) on Portuguese architecture, with particular emphasis on his celebrated Palacete Lambertini project. Invited to Portugal in 1880 to support the modernization of industrial education, Bigaglia made significant contributions to architecture and the decorative arts, fostering the adoption of *Art Nouveau* in Portugal. His projects, notably on Lisbon's Avenida da Liberdade, incorporate Italian architectural elements blended with Portuguese sensibilities, as seen in his award-winning works such as Palácio Lima Mayer and Palacete Lambertini. Focusing on the Palacete Lambertini, a residence commissioned by the Italian-Portuguese musician Michel'angelo Lambertini, this article explores Bigaglia's use of classical elements — including Serlian arches and culturally resonant inscriptions — to interpret how Italian architectural forms were adapted to express new meanings within the Portuguese context. Through detailed analysis of this mansion alongside comparisons with contemporary architectural trends, this study sheds light on the interplay between Bigaglia's Italian heritage and his Portuguese surroundings, underscoring processes of cultural adaptation and the dialogue between designer and client identities. Marking the 120th anniversary of the Palacete Lambertini, this paper deepens our understanding of Italian architectural influence in Portugal and its evolving cultural significance.

Biography
Ana Ester Tavares is a PhD student in Heritage Studies – History of Art at the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal. Her project "Private spaces for music in the 19th and 20th centuries in Portugal", in collaboration with the National Museum of Music, is funded by a doctoral research grant from the Foundation for Science and Technology. Her passion for exploring the intersections of Music and Art History stems from her academic and professional background in both fields.

Hugo Barreira, PhD in History of Portuguese Art (2017) by the Faculty of Arts and Humanities of University of Porto (FLUP). Assistant Professor of the Department of Heritage Studies of FLUP and integrated researcher on CITCEM – Transdisciplinary Research Centre "Culture, Space and Memory". His main research fields are moving image media and visual studies, as well as history of architecture, urban history and artistic and cultural production of 19th and 20th centuries.

Ana Ester Tavares
CITCEM, Universidade do Porto; FCT; CESEM, Universidade NOVA de Lisboa

Hugo Barreira
CITCEM, Universidade do Porto

Domus Quieta. Facultas Certa: Italianate Dialogues in the Palacete Lambertini

Introduction

Michel'angelo Lambertini (1862-1920) was a pivotal figure in Portuguese music and culture at the turn of the 20th century[1]. A true polymath, Lambertini combined his Italian heritage with a robust academic background in music, studying piano, harmony, and counterpoint at the National Conservatory in Lisbon. Building on his family's musical legacy, established by his grandfather Luigi Gioacchino Lambertini[2], a noted piano manufacturer from Bologna, and his father, Evaristo Lambertini[3], a musician and instrument dealer, Michel'angelo expanded the 'Lambertini' business into publishing and music promotion while, simultaneously, assumed a role as a music critic, and publisher. He founded the Chamber Music Society in 1899 and the Great Portuguese Orchestra in 1906, advancing Lisbon's musical landscape. During the First Republic (1910–1926), Michel'angelo was appointed by the Portuguese government to set up a collection of musical instruments from palaces and religious institutions, which became the embryonic nucleus of a Musical Instrument Museum and is still extremely important today in the collection of the Portuguese National Music Museum.

Lambertini's legacy also includes a social circle of prominent artists and intellectuals, and a home designed by architect Nicola Bigaglia (1841–1908), symbolizing his sophisticated taste. This study focuses on this building, analyzing it formally and symbolically as a statement of Italian cultural identity within the Portuguese context. This Italianate site of encounter and dialogue also provides a framework for exploring the legacy of Nicola Bigaglia in Portugal – an architect of Italian origin whose work has been only minimally explored in Portuguese academic literature, leaving much still to be uncovered.

2.1

Originally from Venice and established in Portugal since the 19th century, Nicola Bigaglia was a prominent architect, educator, and artist. Although information about his personal life is scarce, Sousa Viterbo, a renowned Portuguese archeologist and historian contemporary to Bigaglia, points to the fact that Bigaglia's father was an architecture professor, and two of his brothers were also architects[4]. He was recruited around 1888 to contribute to Portugal's industrial education reform, joining other European specialists as an instructor in ornamental modeling. Bigaglia was respected for his architectural designs – primarily in Lisbon but also in projects like Casa de João Santiago in Leça da Palmeira – and was celebrated for his artistic talents as a draughtsman and

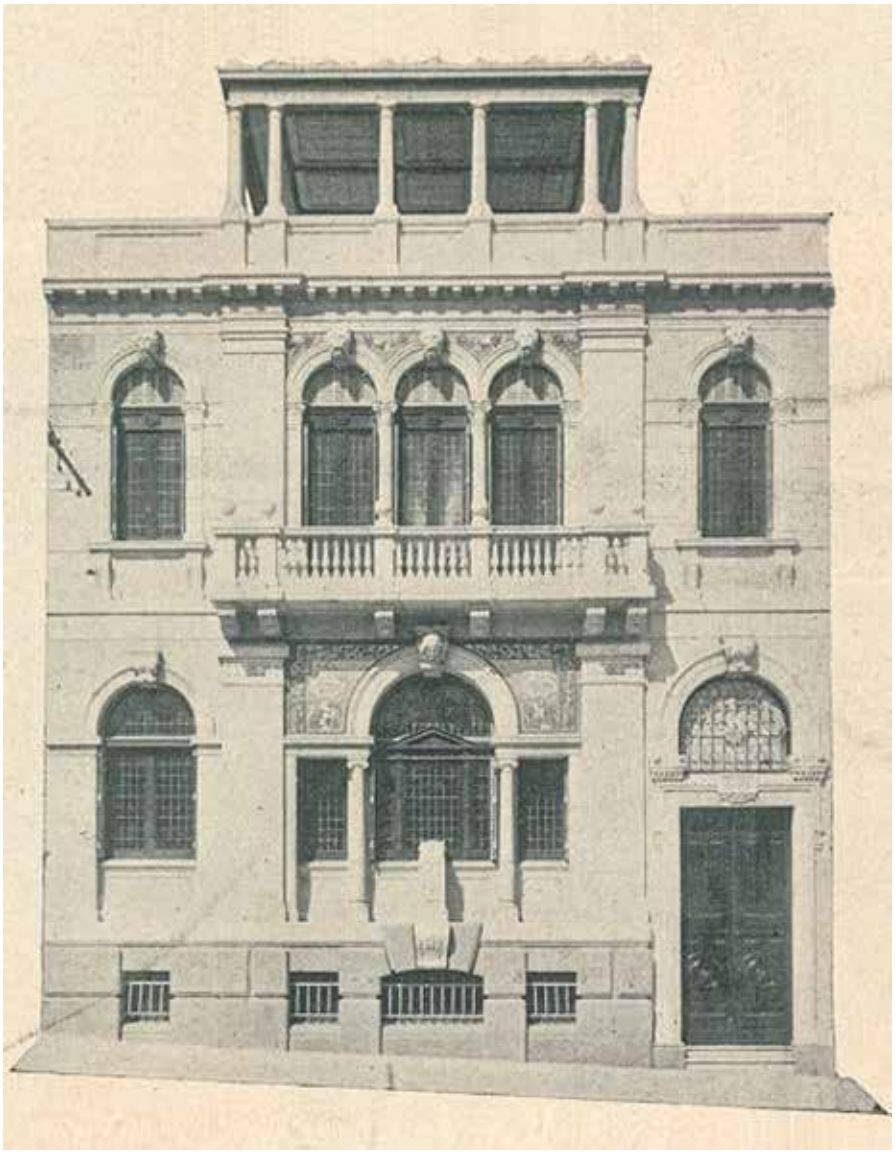
[1] Ana Cristina Brissos and Rui Vieira Nery, "Lambertini, Michel'angelo," in *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, ed. S. Castelo-Branco (Círculo de Leitores/ Temas e Debates, 2010), 684. Note to the readers: all translations from Portuguese to English are by the authors.

[2] Luigi Gioacchino Lambertini (1790–1864) emigrated from Bologna to Portugal in 1836 due to political reasons. He was a colleague of Gioacchino Rossini (1792-1868) at the Liceo Filarmonico. Although he studied piano, Luigi established himself in Lisbon as a piano manufacturer and not a performer, founding the renowned "Lambertini" company. Daniela Macchione, "Lambertini," in *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*, accessed October 1, 2024, at https://www.treccani.it/enciclopedia/lambertini_(Dizionario-Biografico)/.

[3] Evaristo Lambertini (1827–1900), also studied piano like his father Luigi, extending his music studies to singing distinguishing himself as an accomplished performer. Since he came to Lisbon as a child, his music training took place at the National Conservatory in Lisbon. Daniela Macchione, "Lambertini," in *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*, accessed October 1, 2024, at https://www.treccani.it/enciclopedia/lambertini_(Dizionario-Biografico)/.

[4] About Nicola Bigaglia's father, see: Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes* (Imprensa Nacional, 1922), 250. One of Nicola's brothers, Pietro Bigaglia, was also in Portugal and is mentioned as a teacher, apart from being an architect. When Nicola passed away, Pietro finished one of his projects, as refered to by Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes* (Imprensa Nacional, 1922), 253.

2.1
Lisbon. Palacete Lambertini, main facade photograph between 1904 and 1906. *Ilustração Portugueza* (11 June 1906): 502.



watercolorist. His work embodies the convergence of Venetian artistry and Portuguese architectural traditions, leaving a lasting impression on both education and urban aesthetics.

In preparing this article, we employed a substantial theoretical foundation, consulting a range of historical sources such as early 20th-century periodicals, historiographical and bibliographic materials, and documents from the Lisbon Municipal Archive. Through data triangulation, we conducted an extensive survey of architectural projects by Nicola Bigaglia, tracing his activity throughout his nearly two-decade career in Portugal. Given the breadth and diversity of his work, which includes single-family homes, rental buildings, summer houses, baths, social welfare architecture, and theaters, this mapping is intended as a work-in-progress that contributes to the study of Bigaglia's architectural journey in Portugal.

Our research reveals that Bigaglia undertook both independent architectural projects and collaborative ventures, notably with fellow Italians Alfredo Coffino (1869-1925) on the residence of fellow countryman Angelo Izabella in Lisbon, and Luigi Manini (1848-1936) on Bussaco Palace Hotel, a commission from Portuguese Crown through Emídio Navarro (1844-1905). His portfolio also in-

cludes numerous interventions on pre-existing structures and interior decoration projects[5]. In addition to archival research, we conducted *in situ* visits to Palacete Lambertini on Avenida da Liberdade in Lisbon and Quinta de Santiago in Leça da Palmeira to collect images for study and analysis.

While references to Bigaglia's arrival alongside other international artists in the 1880s, as part of an educational reform led by Emídio Navarro, exist, details regarding Bigaglia's professional or personal life prior to his arrival remain sparse[6]. The most extensive Portuguese historiographical source on Bigaglia dates to 1922, a reference work documenting architects, engineers, and builders active in Portugal[7]. This text suggests that Bigaglia began his architectural career in Venice but provides no further detail, while offering a substantial record of his works in Portugal[8], aligning with our findings at the Lisbon Municipal Archive from February to October 2024. However, we sadly observed that most of Bigaglia's single-family houses and income-generating buildings in Lisbon have been demolished, leaving few examples in the capital today[9]. This near eradication heightens the relevance of studying surviving works as a safeguard of Bigaglia's architectural legacy, a figure well-regarded in Portugal, as evidenced by his projects featured on the cover of the magazine *A Construção Moderna: Revista Quinzenal Illustrada* ("Modern Construction: Biweekly Illustrated Magazine").

A Construcção Moderna, published between 1900 and 1919, it is acknowledged as Portugal's first specialized publication in this domain, aligning its program with similar international journals. Dedicated to the dissemination of technical, aesthetic, and scientific information in construction, it reflected a broader commitment, alongside awards and other initiatives, to elevate architectural quality in Portugal and to engage with the latest international trends. In this publication, we spotlight eight of Bigaglia's architectural works[10]. Six of these are grand, single-family residences (*palacetes*), while those commissioned by Manuel Motta Nogueira (1904) and M. F. da Costa Neves (1905) are rental buildings. The analysis of these buildings reveals that, particularly in the case of the latter, they were designed as residences for the elite. *A Construcção Moderna* serves as an excellent resource for understanding Bigaglia's work and gaining insight into the contemporary construction landscape, as its articles are richly illustrated and provide substantial descriptions. The magazine also highlights the favorable reception of the architect's works, particularly through the reference to Casa João Borges Alves, described as possessing a "special aesthetic that bears the unmistakable mark of the artist who designed it". It further states: "for quite some time, to our disappointment, and undoubtedly to that of our readers as well, we have not included projects from our friend and distinguished architect, Mr. Nicola Bigaglia"[11]. These statements clearly articulate the high regard in which Bigaglia's works were held by his contemporaries and the reading public of *A Construcção Moderna*.

These architectural designs, which, according to the articles, do not necessitate extensive descriptions due to their inherent quality, also highlight functionality and a receptiveness to innovation. This is exemplified by the Casa de Santiago, the aforementioned countryside residence in Leça da Palmeira, which already featured gas installation and displayed a meticulous spatial distribution between service areas and family and reception zones. This characteristic is consistent across various projects of a more urban nature[12].

[5] Although not the primary focus of this article, we would like to highlight two sites where decorative elements remain exceptionally well-preserved: Casa da Ínsua in Penalva do Castelo and Quinta de Santiago in Leça da Palmeira.

[6] Teresa Cunha Ferreira, "Arquitectos italianos em Portugal: o século XIX e o caso de Alfredo D'Andrade e Sebastiano G. Locati," *Estudos Italianos em Portugal Nova Série*, no. 2 (2007): 240.

[7] We refer to the already cited Sousa Viterbo, *Diccionario Historico*.

[8] Viterbo, *Diccionario Historico*, 252.

[9] Examples of demolished residences include the house of Mr. Guilherme Gomes Coelho, demolished in 1959 (Raquel Henriques da Silva, "As Avenidas Novas de Lisboa, 1900-1930 Vol. I," (Master diss., Universidade Nova de Lisboa, 1985), 238); the house of Mr. Manuel Motta Nogueira, demolished in 1989 (António Francisco Arruda de Melo Cota Fevereiro, "José António Jorge Pinto, vida e obra," *Revista Arquitetura Lusíada*, no. 8 (2015): 81, https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/38285); the house of Mr. Angelo Izabella, demolished in 1990 and the house of Mr. João Borges Alves, demolished in 1972 (António Francisco Arruda de Melo Cota Fevereiro, "Modernidade e Tradição: os traços arquitectónicos na Avenida Ressano Garcia no período entre 1904 a 1909," *ARTis On*, no. 13 (2022): 91-92, https://doi.org/10.37935/iha.aon2022.0018), among other buildings in the Avenida Duque d'Ávila área (Raquel Henriques da Silva, "As Avenidas Novas de Lisboa, 1900-1930 Vol. I," (Master diss., Universidade Nova de Lisboa, 1985), 255).

[10] We are referring to the projects for the following buildings: Casa Pires de Aguiar (no. 98, June 1903, p. 105), Casa Manuel Motta Nogueira (no. 118, January 1904, p. 265), Casa Marcelino Branco (no. 164, May 1905, p. 58), Casa M. F. Costa Neves (No. 165, May 1905, p. 65), Casa Pereira de Mattos (no. 175, August 1905, p. 145), Casa Angelo Izabella (no. 178, September 1905, p. 169), Casa Visconde da Lagoa (no. 198, September 1906, p. 41), and Casa João Borges Alves (no. 219, April 1907, p. 209).

[11] "Casa do Sr. João Borges Alves. Na Avenida Ressano Garcia. Projecto do architecto, sr. Nicola Bigaglia," *A Construcção Moderna* no. 219 (April 10, 1907): 209.

[12] It is noteworthy that a posthumous article in the magazine still highlights a construction by Bigaglia, which we have not included due to its departure from the more urban typology of the Palacete Lambertini.

Two of Bigaglia's buildings still standing in Lisbon received the Prémio Valmor de Arquitetura[13]: Palácio Lima Mayer, now the Spanish Consulate, won first prize in 1902, and Palacete Lambertini received an honorable mention in 1904 – both located on Avenida da Liberdade. Notably, a residential building owned by Mr. Costa Neves and designed by Bigaglia in 1905 was awarded an honorable mention in the Prémio Valmor e Municipal de Arquitetura[14] over a century later, in recognition of an extension by architects Frederico Valsassina and Manuel Aires Mateus. Another well-preserved example of Bigaglia's work is the Palacete Leitão, currently housing the Imamat Ismaili institution.

Among studies on Bigaglia's architectural works, we highlight the research of Cota Fevereiro, whose recent publications analyze Bigaglia's projects within specific avenues in Lisbon and examine his influence on interior decoration and the introduction of *Art Nouveau* elements in Portugal[15]. Rui Afonso Santos also explores Bigaglia's interior designs at Palacete Lambertini, documenting *Art Nouveau*-inspired furniture[16].

Regarding the architecture of Palacete Lambertini, the centerpiece of this article, Art historian Raquel Henriques da Silva provides valuable insights in the exhibition catalog *Michel'angelo Lambertini 1862-1920*. Silva proposes that the shared Italian heritage of Bigaglia and Lambertini may have motivated Lambertini to commission Bigaglia, suggesting that the building itself might serve as a homage to Venetian architecture[17]. Furthermore, it is noteworthy that the Palácio Lima Mayer, recipient of the first Prémio Valmor, is situated directly across from the plot where Palacete Lambertini was later built. The construction request for Palacete Lambertini was filed on August 1901, shortly after the completion of Palácio Lima Mayer. Recently, Margarida Elias has reflected on the definition of *palacete* within the context of Lisbon's urban landscape between the 19th and 20th centuries in Portugal[18], and is currently leading a research project that briefly references Palacete Lambertini as part of this heritage[19].

Bigaglia's architectural projects are sporadically mentioned in dissertations and theses, such as those by Carina Silvestre[20] and Raquel David[21], among others, as well as in monographs dedicated to specific buildings, including publications by the Museu Quinta de Santiago on the Casa de João Santiago in Leça da Palmeira[22].

Though there are some references to Bigaglia's works outside Lisbon, a comprehensive, systematic study that synthesizes his multifaceted contributions as a teacher, draftsman, watercolorist, builder, and architect has yet to be published, despite his esteemed reputation as evidenced by articles in *A Construção Moderna* both during his lifetime and posthumously.

Italianate Dialogues at "Domus Quieta"

The establishment of the Palacete Lambertini along Avenida da Liberdade was not a trivial matter, given that this avenue, opened in the first half of the 1880s, infused the capital with a sense of prestige and quality, inspired by the boulevards of Paris that resulted from Haussmann's efforts during the reign of Napoleon III. Succeeding the 18th-century "Passeio Público" (Public Promenade), a prominent venue for social visibility in the following century, Avenida da Liberdade con-

[13] The Prémio Valmor (Valmor Prize) was established in 1898 through the will of Fausto Queirós Guedes, the 2nd Viscount of Valmor. The prize aimed to promote the architectural quality of buildings in Lisbon, with the award divided equally between the property owner and the architect. First awarded in 1902, it quickly gained a prestigious standing within the national landscape. The prize became a significant incentive for architectural innovation and excellence, distinguishing itself as an important measure for recognizing and encouraging noteworthy contributions to urban and architectural development in the city. José Manuel Pedreirinho, *História crítica do Prémio Valmor* (Argumentum, 2018).

[14] Thus named since 1982, when the Valmor Prize was associated with the Municipal Architecture Prize.

[15] António Francisco Arruda de Melo Cota Fevereiro, "A Arte Nova em Lisboa," *Cadernos do Arquivo Municipal – Lisboa e as Artes Decorativas: Obras, Artistas, Projetos* 2, no. 7 (2017): 237.

[16] "[...] for the Palacete Lambertini, Bigaglia designed and executed the decoration of the vestibule and hall in a stripped-down, linear, and functional anti-historicist style that aligned with the principles of Art Nouveau." Rui Afonso Santos, "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994," in *História da Arte Portuguesa*, ed. P. Pereira (Círculo de Leitores, 1995), 447.

[17] Raquel Henriques da Silva, "A casa de Lambertini na Avenida da Liberdade," in *Michel'angelo Lambertini: 1862-1920*, ed. A. P. Tudela and Carla Capelo Machado (Instituto Português de Museus – Museu da Música, 2002), 55-56.

[18] Margarida Elias, "Palacetes em Lisboa entre o Século XIX e o início do Século XX: Âmbito e Contextos Sociais, Culturais e Artísticos," *ARTis On*, no. 13 (2022): 67.

[19] See the website: https://osultimospalaciosdelisboa.weebly.com/palacete-lambertini.html, last accessed January 15, 2025.

[20] Carina Carvalho Silvestre, "Arquitetura ou revolução: o processo de transformação da Avenida da República com consequência do Metropolitano de Lisboa (1888 a 2014)," Master dissertation, Instituto Universitário de Lisboa (2014), 236.

[21] Raquel Maria da Silva Fernandes David, "A ação cultural e mecenática de Fausto de Queirós Guedes, 2º Visconde de Valmor (1837-1989) e o Prémio Valmor de Arquitetura (1902-1943)," PhD dissertation, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016), 285.

[22] Alexandra C. P. Lima, Paulo D. Gomes and Manuel Araújo, *A Casa de Santiago em Vila Franca. Leça da Palmeira no final do século XIX* (Câmara Municipal de Matosinhos / Edições Afrontamento, 1996).

tinued to embody the concept of a social exhibition space, mirroring the integration of the latest comforts facilitated by technological and architectural progress:

> On Avenida da Liberdade, which had been transformed into a social parade area and illuminated by electric lights since 1889, several 'palacetes' were built, each with a distinctly personalized character. These buildings often displayed clear revivalist elements, either drawing on Moorish traditions (...) or inspired by the Italian Renaissance, as exemplified by the Lambertini residence (c. 1900), designed by architect Nicola Bigaglia[23].

It is evident that the Avenida, along with its neighboring streets, was a site of architectural experimentation, showcasing the ambitions of patrons and the creative responses of architects. By embracing various pathways of eclecticism, the Avenida, marked by its French-influenced design, effectively merged tradition with innovation. Despite significant alterations over the course of the 20th century, it remains possible to observe how the architectures of the Pombaline legacy, which continue from the vicinity of Rossio and are represented by large, uniform frontages, alternate with rental buildings and single-family residences that seem to follow a distinct inspiration, characterized by a more cosmopolitan scale and French-derived design. This influence is notably evident in the Avenida Palace Hotel, designed by the architect José Luís Monteiro, a Paris-trained professional, at the inception of the Avenida in the 1880s.

Characterized by French-inspired eclecticism, as manifested in buildings designed by architects such as Ventura Terra and Norte Júnior, the Avenida, as previously discussed, was home to various architectural references, including those marked by a more pronounced Italianate language or hints of exoticism. Nonetheless, these multiple avenues provided space for the progressive incorporation of *Art Nouveau* innovations, predominantly influenced by the Franco-Belgian design ethos.

It is at this juncture that Bigaglia makes his entrance with the design for Lambertini. While it is crucial to acknowledge the alterations that define the built environment of the Avenida (and the Palacete itself), notably reflected in the structure of the former Hotel Vitória by Cassiano Branco from the 1930s, located to its left along the Avenida, one can readily discern how Bigaglia's architectural expression is imbued with Adriatic influences. In comparing it to the contiguous building on the right (door number 164), three key differences stand out: the more pronounced verticality imparted by the openings, the variety of ornamental styles (classical, French, and exotic) in the design elements, and the mansard roof. In contrast, Bigaglia offers a façade where verticality and horizontality are articulated in greater harmony through the design of the various components, featuring a distinct Italianate influence in the details and a roof concealed by a *loggia*[24]. As we shall see, this very elegant design seems to combine the Palladian Venetian architecture with the lightness and verticality of Venetian gothic palazzi. It is also noteworthy that, almost simultaneously, and largely influenced by John Ruskin's *The Stones of Venice* (1851-1853), a Venetian Neogothic gradually emerged through the second half of the 19th century and beginning of the 20th century through Europe, the USA and Australia.

[23] Margarida Acciaiuoli, *Casas com escritos: uma história da habitação em Lisboa* (Bizâncio, 2015), 217.

[24] "In many buildings of the Italian Renaissance, roofs were flat or low-pitched. Their structure was commonly hidden behind balustrading, great cornices or parapets (low walls placed above the roof-line and often decorated)." Emily Cole, *Architectural Details – A Visual Guide to 5000 Years of Building Styles* (Ivy Press, 2002), 327.

On the other hand, it must be noted that, unlike other buildings along the Avenida that take advantage of corner locations (such as the Lima Mayer Palace) or possess multiple façades, the lot acquired by Lambertini, due to its dimensions, allowed for the enhancement of only the main façade and the rear façade facing the courtyard. One of the lateral walls was reduced to mere points of illumination and ventilation, as it faced a service lane. These constraints and the relatively limited size of the lot did not hinder the architect from exhibiting his skills and coherence. Once again, there seems to be a connection between space's limitations and Venetian Gothic palazzi, that were also restrained by narrow lots which tended to emphasize height, verticality and the openings in the building's main façade.

Bigaglia obtained the construction permit to begin work on the Palacete Lambertini in August 1901[25]. However, five deadline extensions were required between November 1902 and December 1904. Finally, on December 17, 1904, Lambertini wrote to his friend José Relvas (1858-1929) saying that he was ready to welcome him, noting that the interior of his home was fully decorated and referring to the residence as "my museum"[26]. This deep admiration Lambertini held for his home is generously revealed in a 1906 article from *Illustração Portuguesa*, which refers to the space as a "nest of art"[27].The article highlights the various contributors to the interior decoration, praising the elegance and modernity of the design, as well as the quality and originality of the materials used.

The initial design of the building included four levels: a semi-basement, ground floor, first floor, and a second floor with a *loggia*. The primary façade is distinguished by two pilasters on both the ground and first floors, which visually organize the building's central portion, underscoring structural and decorative elements that not only elevate the building's aesthetic but also place it within an Italianate architectural tradition. Key features include arched openings, limestone, wrought iron, and some vibrant decorative elements that invite closer inspection. 2.2

The semi-basement displays rusticated stonework, and its asymmetry is due to the slope of the avenue upon which it is situated. The ground floor is notable for its Venetian window (a Palladian, or Serlian, motif), flanked by two openings: on the left, a window with an arched transom, and on the right, a double-leaf door with rectangular lintel and jambs, an arch adorned with volutes, and a keystone inscribed with the building number. In the spandrels of the Venetian window, one finds brilliant mosaic tesserae of gold[28], framed by delicate vegetal motifs such as ivy leaves, white roses, and pomegranates. These mosaics came directly from Venice, as we can read in Nullus: "It could be described as a glimpse of Venice, with mosaics brought expressly from the Queen of the Adriatic to beautify a façade graced with charm, proportion, and harmony"[29]. 2.3

Two cartouches bear the Latin inscription "Domus Quieta. Facultas Certa," meaning "Tranquil Home. Certain Fortune." This inscription reinforces the sense of peace and prosperity suggested by the plants depicted in the mosaic, as well as those decorating the plinth with olive branches and olives, and the acanthus leaf embellishments above the openings of the lateral sections. Of note is the mask featuring a female face above the arch of the Venetian window, a detail that may serve as either a purely decorative element or hold a deeper, currently unknown significance. Notably, the room to which the Venetian window belongs is the Music Room of the Palacete, a space

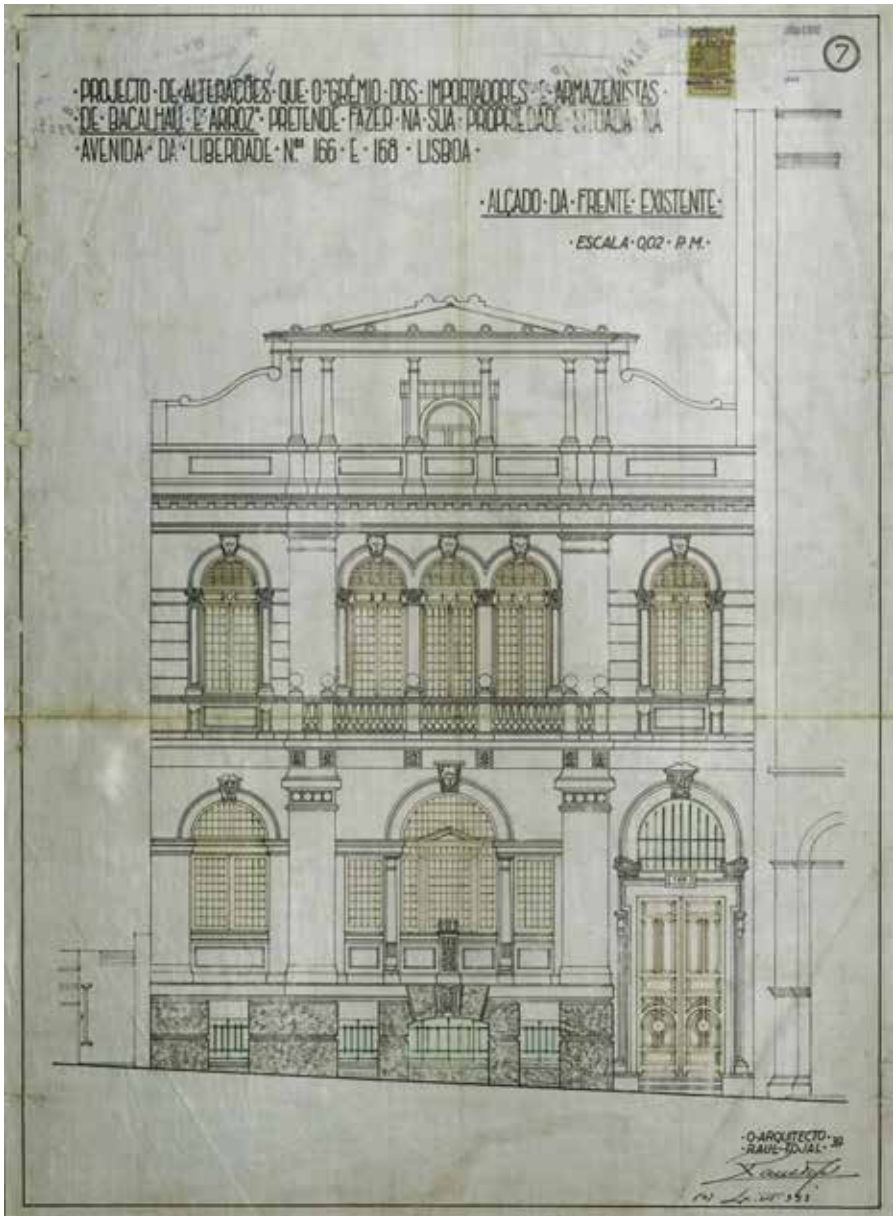
[25] Bigaglia was able to apply for the construction permit, as he was registered as a builder with the Lisbon City Council, holding professional registration number 91. António Francisco Arruda de Melo Cota Fevereiro, "A inovação arquitetónica nos Ateliers de Lisboa e Oeiras, entre 1867 a 1912," *Herança – Revista de História, Património e Cultura* 2 (2020): 92.

[26] Ana Paula Tudela, "Michel'angelo Lambertini e a criação de um museu instrumental em Lisboa – os finais da Monarquia e os primeiros dez anos da República," in *Michel'angelo Lambertini*, 180.

[27] Nullus, "Habitações Artísticas – A casa do sr. Miguel Angelo Lambertini," *Illustração Portugueza* no. 16 (11 June 1906): 505.

[28] The Mantero family mausoleum, number 4920 in the Cemitério dos Prazeres in Lisbon, was also designed by Nicola Bigaglia and commissioned by Franco Mantero, of Genoese descent. This mausoleum also features a mosaic with gold tesserae. Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, "Jazigo da Família Mantero."

[29] Nullus, "Habitações Artísticas – A casa do sr. Miguel Angelo Lambertini," *Illustração Portugueza* no. 16 (11 June 1906), 502. On Quinta de Santiago there are also several elements specially brought from Venice.



2.2
Lisbon. Palacete Lambertini front elevation drawings (main façade), before architect Raul Tojal intervention for the Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz in 1939. Arquivo Municipal de Lisboa, 28322/DAG/PG/1939, 10.

that can be considered the heart of the house. In Louis XV style, this room features an erudite iconographic program by the renowned Portuguese painter José Malhoa (1855-1933), conceptually devised in collaboration with Lambertini and Relvas[30]. Facing the street, this room still offers a privileged view over one of Lisbon's most distinguished avenues.

On the first floor, a balustraded balcony is positioned before a tripartite window that visually echoes
2.4 the Venetian window below. Five lion heads crown the arched transoms of the openings, alongside composite columns and pilasters aligned with those of the loggia on the second floor. Lion heads, common as apotropaic or guardian figures in architectural ornamentation, also interestingly allude to Venice and Bologna, the cities of origin for the Bigaglia and Lambertini families, respectively.

While we cannot elucidate the specific meaning of these elements or offer a definitive iconological reading, it is apparent that there is a meticulous connection between the noble space designated for music and the elements that embellish it in the decorative scheme of the façade, as

[30] Ana Ester Tavares and Hugo Barreira, "Michel'angelo Lambertini's music room: unveiling an iconographic programme," *Musica & Figura*, no. 10 (2024): 129.





2.3
Lisbon. Palacete Lambertini, main facade Venetian window, 2022. Photo by the author.

2.4
Lisbon. Palacete Lambertini, main facade, 2022. Photo by the author.

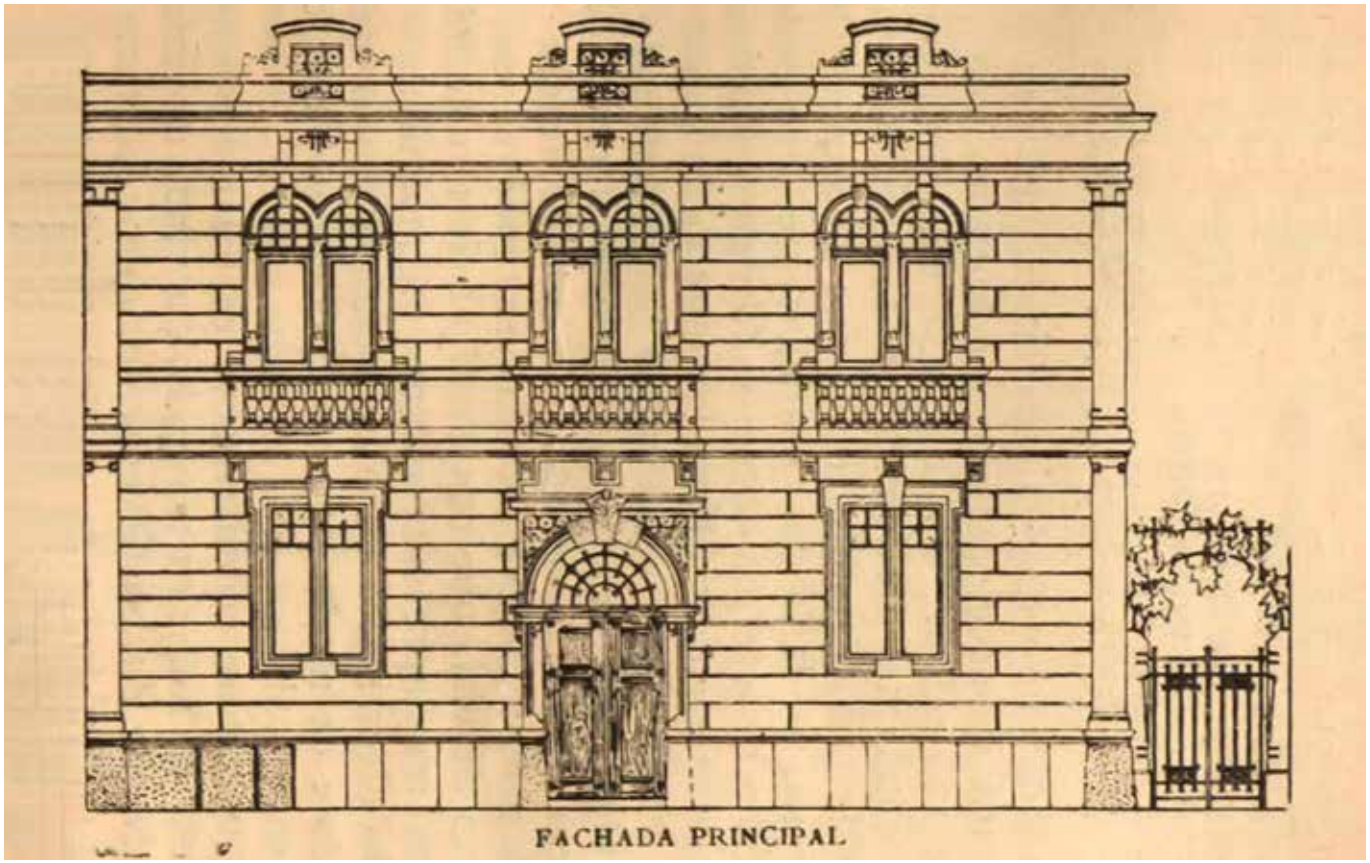
exemplified by the Venetian window and the mosaic. Notably, during this same period, Bigaglia was engaged in the Casa da Ínsua in Viseu[31], where he would replicate the aphorism VITA HONESTA / FACULTAS CERTA / DOMUS QUIETA / DONA CAELESTIA in both a façade and a fireplace. Its presence in Bigaglia's work may indeed stem from his involvement at Ínsua, as the inscription had already appeared in the Chapel of Jesus by João de Cáceres (1486-1564)[32]. The design choice for the Palacete Lambertini may, in some respects, reflect an appropriation linked to the commercial and cultural promotional endeavors of its owner, thereby enhancing its attributes. Similarly, in the Casa de João de Santiago, constructed around the same time (1895) in Leça da Palmeira, one can similarly observe an abundance of Latin inscriptions and two features that draw parallels with the design later chosen for Lambertini: a simplified version of the Venetian window, with the wall surface adorned with tiles, marking the area designated as the owner's office, and the tower openings, which, in their horizontal alignment, resonate with the configuration of the loggia and the trinitarian rhythm characteristic of Lisbon's façade[33].

If, in the work for João de Santiago, Bigaglia appears to have had the opportunity for greater extravagance and invention – evident in the array of ornamental elements both exterior and interior designed to create environments based on the owner's initials and heraldry – in the Palacete Lambertini, the architect exhibits a more measured approach. However, he still manages to imbue each element and the composition with a pronounced authorial signature. It is also interesting to compare the materials used by Bigaglia in both houses. In Palacete Lambertini, Lisbon's limestone provides a feeling of lightness closer to original Venetian Gothic or Palladian solutions. In Quinta de Santiago, grey and harsh granite – the local stone – is used in all the openings and ornamental motives, combined with stained glass, in various motives, and with tile panels in place of mosaics in a more original interpretation of a Venetian revival combined within a broader eclecticism design.

[31] Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, "Casa da Ínsua / Solar dos Albuquerques."

[32] Another reference to this aphorism is found on Miguel Leitão de Andrada's *Miscellanea*, originally printed in 1629. A new edition was published in Lisbon, in 1867 by Imprensa Nacional. On page 17 we can find a Portuguese translation "Vida honesta, / Casa quieta, / Comida certa, / Dões que o ceo deita", roughly translated as: "Honest living, / Quiet house, / Assured food, / Gifts provided by heaven." Andrada points out that the sentence could be found in "very old inscriptions" from "pagan times" on stones near Pedrógão Grande, Leiria.

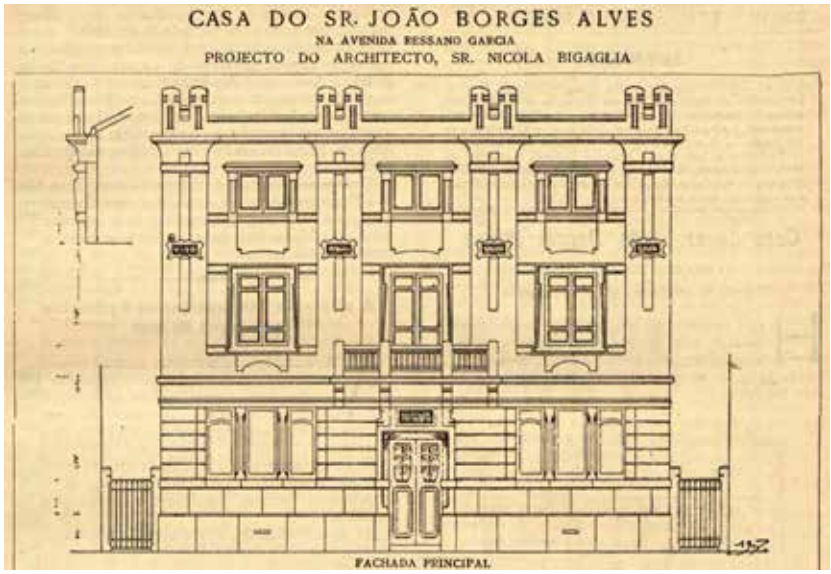
[33] Alexandra C. P. Lima, Paulo D. Gomes and Manuel Araújo, *A Casa de Santiago em Vila Franca. Leça da Palmeira no final do século XIX* (Câmara Municipal de Matosinhos / Edições Afrontamento, 1996), 30-31.



2.5
Lisbon. Mr. Angelo Izabella residence. *A Construção Moderna* 178 (20 September1905): 169.

The generous application of rustication at the base and its more restrained continuity in other elements recalls the Florentine *palazzi* and simultaneously the Palazzo Te in Mantua. In this context, Alberti's archetypal work, particularly in the Palazzo Rucellai, appears to integrate seamlessly with Giulio Romano's subsequent interpretations, offering a remarkable insight into the history of Italian architecture. In the full spirit of eclecticism, the canonical superimposition of orders is combined with a greater decorative exuberance, movement, and more slender proportions that transport us to the Venetian palazzi, as evidenced in the *loggia* or the pronounced openings of the balconies and tripartite rhythms. This fosters a connection to the exterior that is notably absent in their Florentine counterparts and closer to the Venetian Gothic revival spirit.

The Italianate character appears to be accentuated in works commissioned by Italian clients, such as the building designed for Angelo Izabella in 1905, in collaboration with Alfredo Coffino. Here, the paneled openings of the ground floor and their counterparts of balcony and arch on the noble floor are clearly aligned with the Venetian matrix, also evoked in the abundant use of rustication and the corner pilasters. Although these elements are more diluted in an eclectic design, they are also present in the 1907 project for João Borges Alves published in *A Construcção Moderna*, where the two rustication solutions of the elevated ground floor are combined with colossal double pilasters, simplified in the design of the capitals. This approach not only recalls Bigaglia's original influences but also their reinterpretation by the *Italian* scholars such as José da Costa e Silva, who adopts a similar solution in his design for the Real Teatro de São Carlos at the end of the 18th century, in an Italianate neoclassicism. In the 1907 project, which, based on the photographic representations available to us, reveals modifications in the constructed solution, there are still evocations of the proportions of the *loggia* in the attic openings and the tripartite rhythms on the ground floor, as well as the presence of plaques similar to those found on the





2.6
Lisbon. Mr. João Borges Alves residence. *A Construção Moderna* 219 (10 April 1907): 209.

2.7
Lisbon. Mr. Costa Neves residence. *A Construção Moderna* 165 (10 May 1905): 65.

Palacete Lambertini. The elements of the entablature, which accentuate the pilasters, contribute to an overall façade appearance that once again references Venetian Gothic verticality.

In the rental building designed for Costa Neves in 1905, Bigaglia employs a design approach that seems more eclectic and influenced by French aesthetics, as seen in the mansard roofs and the typological needs arising from the smaller size of the single-family homes. Nevertheless, the integration of various rustic masonry designs on the lower levels (some of which are similar to those found in the Palacete Lambertini) and the design of the window headers on the ground floor again evoke an Italian lineage. The ornamentation of the main openings imparts a somewhat exotic character, evoking a greater organic quality in the design that distances itself from the coldness often associated with the monumental eclecticism of the Beaux-Arts. The exotic character, in contrast with French eclecticism, is also close to Venetian Gothic revival designs. This tendency is also evident in the extension of the lateral bodies, characterized by robust pilasters, as well as in the solutions adopted for the dormer windows and the headers of the other openings. Here, as will be illustrated in the rear façade of the Palacete Lambertini, the organic nature of the Italianate design appears to intertwine with the influences of Franco-Belgian *Art Nouveau*, leading to a return to a nature less constrained by the dictates of classical orders. **2.7**

The eclecticism and receptivity to cosmopolitan novelties of diverse origins are evident in the rear façade of the Lambertini project. Analyzing the construction process, which encompasses subsequent alterations that will be discussed later, reveals that the façade facing Avenida da Liberdade functioned as a façade that concealed a building characterized by varying heights and roof designs. This approach, which included a lobby intended to illuminate certain interior spaces and the staircase, was likely constrained by the narrow plot and limited placement, as previously mentioned. Consequently, as it distanced itself from areas that could not accommodate openings, Bigaglia recessed the side elevations and enhanced the rear façade with a bay window structure that spans the ground floor (of the music room) and the first floor. The slope of the lot facilitates the full development of the basement, which includes secondary access via a gallery and staircase. **2.8**

The bay window structure, considerably ornamented in the original designs from 1901, appears to have been modified (or constructed differently) in accordance with subsequent alteration plans (1939), yet it would still retain a broad glazed surface that extends over two floors, providing access to the courtyard via galleries. Despite the differences in design, the connection to *Art Nouveau* persists, illustrating Bigaglia's flexibility and his mastery of a diverse array of solutions tailored to **2.9**

[34] In Quinta de Santiago, the stained glass was brought from Venice.





2.8
Lisbon. Palacete Lambertini rear elevation drawings, before architect Raul Tojal intervention for the Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz in 1939. Arquivo Municipal de Lisboa, 28322/DAG/PG/1939, 14.

2.9
Lisbon. Palacete Lambertini rear elevation drawings, first modification proposal by architect Raul Tojal intervention for the Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz in 1939. Arquivo Municipal de Lisboa, 28322/DAG/PG/1939, 15.

enhance the intended environments. With the increased surface area for light, possibly enhanced by stained glass[34], the rear structure would harmonize with the design of some of the interiors, which are described as being in the *modern style*, in a more anglicized design recalling once again the universe of Ruskin and, specially of his disciple William Morris. In this manner, Lambertini's Italian assertion and familial heritage are harmonized with his inclination toward sophistication and the innovative architectural solutions.

Unfortunately, following the death of his wife, Maria Luciana Gomes (1861-1914), Michel'angelo Lambertini decided to put the Palacete up for sale, along with several of its furnishings. In December 1915, the building was acquired by Elvira Martins Pereira de Carvalho (1872-1954), and later, in 1939, it was purchased by the Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz ("Guild of Importers and Wholesalers of Codfish and Rice").

The Grémio needed to make modifications to the building to accommodate its logistical requirements. The alteration process, which began in April 1939, would result in the transformation of the main façade, establishing the existing design, as well as the alteration of a substantial part of its interior, lateral façade, and rear elevation. Nevertheless, a review of the documentation presented to the City Hall by the Grémio, aligned with architect Raúl Tojal's (1900-1969) project, provides insight into the building as it was in 1939 – as previously mentioned – and reflects the contemporary understanding of Bigaglia's work.

The initial process, abundant in drawn elements, attests to the plurality of solutions within the original building, which was already outside the possession of the Lambertini family and likely altered in the 1920s, although it was not possible to confirm the modifications attributed to Carlos Ramos through documentation[35]. The interior elements, visible in some of the sections, correspond to the photographs we know from the *Ilustração Portuguesa* and other publications. The design of the existing façade, characterized by careful lines, highlights a detail absent from other representations: the loggia would be flanked by two wing-walls of Albertian inspiration, concealing the mentioned movement of the rear volumes in a new Italianate solution, which would enhance its horizontal aspect, although this was less pronounced from the Avenida due to the building's parapet. This procedure leads to an inspection that provides a clear and expressive appraisal of the existing design:

> The inspected building is located at Avenida da Liberdade, no. 166, and consists of a basement, ground floor, and two upper floors. It is of good and solid construction, characteristically Italian, designed by the architect Nicola Bigaglia. The proposed works primarily involve internal alterations and the utilization of a portion of the lateral and rear yards to expand the facilities of the Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz, which is headquartered there. As the requested works will not compromise the stability of the property and will not affect the health or architectural aesthetics of the building, this Commission is of the opinion that the request presented should be granted[36].

The project, which involved the modification of the rear and lateral façades, as well as the expansion of the attic structure beyond the *loggia*, would have a more pronounced impact on the interior, which would undergo significant alterations and lose its existing ornamentation. The visit to the building revealed that the modernizing language, combining an industrial aesthetic with elegant design and attention to materials, would dictate the inevitable transformation of the interior of the Palacete. The project also included the installation of an elevator (still in existence) and a new staircase, illuminated by a square skylight integrated into the reinforced concrete slab that would cover the entire building. Similar to the interior, the interesting rear elevation would be completely altered, incorporating a modern service and emergency staircase that would connect all floors. 2.10

Although the inspection conducted in July 1939 approved the existing project, the Grémio submitted a new proposal in 1940. Referencing the prior project's approval, the revised design by Raúl Tojal included the addition of a new floor in the form of a *mezzanine*, situated between the first floor and the loggia, adhering to the design outlined in the 1939 modifications. The alterations, which were completed by approximately 1942, as indicated by our review of the documentation, would inevitably lead to a transformation of the façade. 2.11 2.12

The compromise solution proposed by Tojal would alter the proportions and, above all, the harmony between the horizontal and vertical elements that characterized Bigaglia's Italianate design,

[35] Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, "Palacete Lambertini."

[36] Câmara Municipal de Lisboa, Direção dos Serviços de Urbanização e Obras, Comissão Permanente de Vistorias. *AUTO DE VISTORIA*. Arquivo Municipal de Lisboa 28322/DAG/PG/1939 (July 1939), 41.



2.10
Lisbon. Palacete Lambertini front elevation drawings, first modification proposal by architect Raul Tojal for the Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz in 1939. Arquivo Municipal de Lisboa, 28322/DAG/PG/1939, 11.

slightly distancing the façade directed to the Avenida from its original Italian affiliations and statements. However, similar to the proposed alteration of the loggia structure, which would reinterpret the original cornice design into a new cornice that would conceal the terrace roof, the new structure would stem from Bigaglia's original design, thereby attempting to maintain a certain orthodoxy. The rhythm of the openings was replicated in the *mezzanine*, exhibiting a strong horizontal tension, particularly emphasized by the rustic detailing in the central section, which revisited, from an increasingly distant perspective, some solutions from the palazzi that Bigaglia had previously employed. The modest Corinthian order was combined with the composite order of the first floor, facilitating the transition to the Tuscan *loggia*.

From the written documentation and design elements, it can be deduced that the materials used would be like the originals, and that existing elements would be preserved or reconstructed with the incorporation of the new floor. Raúl Tojal's project, demonstrating meticulous attention to the façade, along with the assessment from the Lisbon City Hall, indicates that the quality, originality, and character of Bigaglia's design remained respected by successive generations, which would ultimately lead to its preservation. This sentiment was further reinforced by the rejection, in 1956–1957, of a new expansion project that would completely modify the building and its façade[37]. Nonetheless, it should be noted that, as observed, many of Bigaglia's other works did not enjoy the same protection and were subject to decharacterization or destruction.

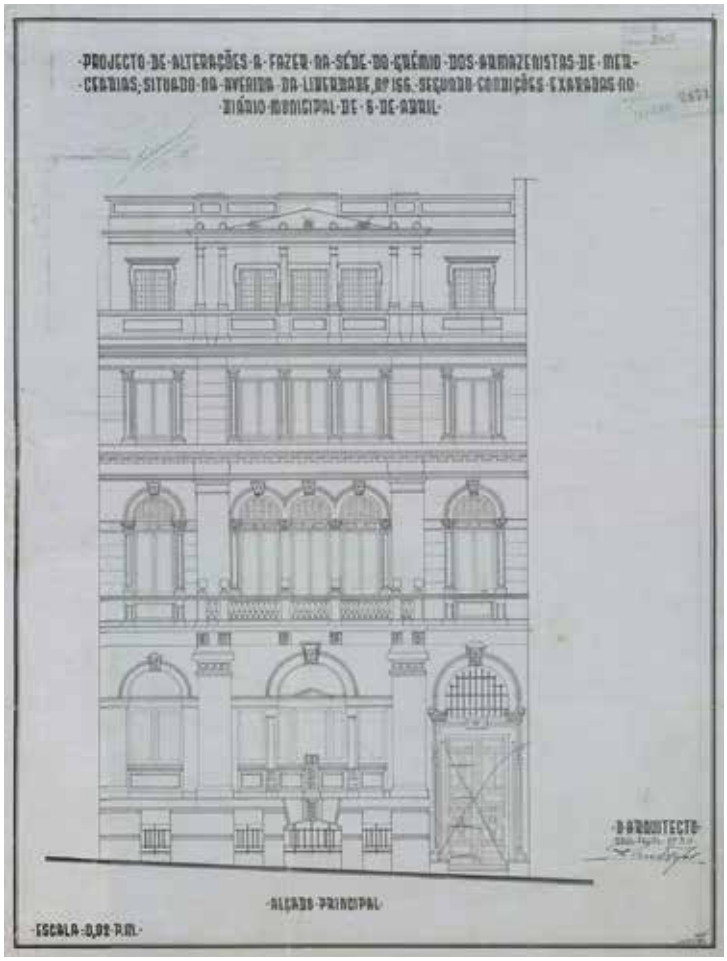
Conclusions

Nicola Bigaglia was a Venetian architect highly esteemed by the Portuguese during his twenty years in Portugal, where he developed a distinctive style that fused Italianate elements with more modernist tendencies, reflecting a period of political, industrial, and artistic transition. His extensive body of work includes commissions for clients of Italian descent, such as Franco Mantero, Angelo Izabella, and Michel'angelo Lambertini, as well as collaborations with fellow Italian architects who had also settled in Portugal. Although distanced from his homeland, Bigaglia succeeded in finding a community and establishing mutual understanding by adapting to the local context: while never relinquishing the distinct identity he infused into his projects, particularly in Palacete Lambertini.

Meanwhile, Michel'angelo Lambertini sought in this house the Italy of his ancestors, making it a space of affection and art that he called "his museum." He shared this with his closest friends but also opened it to the broader public through the press.

Over the years, the building has undergone numerous transformations to accommodate the diverse entities that have occupied it, yet it has consistently preserved the appreciation and recognition of its Italian character by Lisbon City Hall, which has endeavored to respect and maintain the integrity of the façade. Today, the structure houses a variety of luxury commercial establishments. Despite these changes, "Domus Quieta" retains the vision dreamed up by two Italians in Lisbon, enduring as one of the rare surviving testimonies to Bigaglia's work in Portugal.

[37] More detailed information can be retrieved at the Lisbon Municipal Archive: Câmara Municipal de Lisboa - Direção dos Serviços de Urbanização e Obras, *Obra no. 48184, Volume 2*. Arquivo Municipal de Lisboa 48244/DAG/PG/1956, November 3, 1956 and also Câmara Municipal de Lisboa – Direção dos Serviços de Urbanização e Obras, *Obra no. 48184, Volume 2*, Arquivo Municipal de Lisboa 9618/DAG/PG/1957. March 11, 1957.





2.11
Lisbon. Palacete Lambertini front elevation drawings, second modification proposal by architect Raul Tojal for the Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz in 1939. Arquivo Municipal de Lisboa, obra nº 48184, processo 20422/DAG/PG/1940, folha 4.

2.12
Lisbon. Palacete Lambertini, main facade photograph, 1966 ca. Mário Novais. In https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2017/07/, last accessed October 2024.

DOI: XX

«I am tired out of Italy, but am irresistibly drawn back there». The Last Works of Cecil Pinsent (1937-1958)

Keywords
Cecil Pinsent, Renaissance Revival, Post-War Architecture, Landscape Architecture, MFAA

Abstract
The English architect Cecil Ross Pinsent (1884-1963) is best known as a garden designer. Working for the Anglo-American community that lived on the hills of Florence, Pinsent designed some of the most important formal gardens of the early Twentieth century. Much less explored, however, is Pinsent's career after 1937, when he decided to leave Italy, the country where he had taken roots and built his professional fortune, and return to England. This essay retraces the years that followed his move from Florence, examining Pinsent's personal journey, his relationship with Italy, his activity as *Monuments Man* during WW2, and the last buildings he designed, thanks to the extensive body of unpublished documents collected at the Royal Institute of British Architects (RIBA), Villa I Tatti (Harvard University), and Hull University.

Biography
Lorenzo Fecchio holds a PhD in "Architecture, History and Design" from Politecnico di Torino. He is currently a research fellow at the Università per Stranieri di Siena (UniStraSi) and member of the scientific committee of the Documentation Center of the European Sacri Monti, Calvaries and Devotional Complexes. He is adjunct professor in History of Italian Design at UniStraSi and History of contemporary architecture at the Università degli Studi di Genova. Since 2021 he has been teaching History of architecture at the Beijing University of Chemical Technology (BUCT). His research interests focus on Renaissance architecture, Italian architecture and garden design in the 19th and 20th centuries. As a research fellow at UniStraSi, since 2022 he has been working on the project "From the historic garden to the landscape: the Renaissance Revival and the Anglo-American community (1865-1939)".

Lorenzo Fecchio
Università per Stranieri di Siena

«Mi sono stancato dell'Italia, ma ne sono irresistibilmente attratto»: Le ultime opere di Cecil Pinsent (1937-1958)

> Ho deciso fermamente di abbandonare l'architettura, perché il peso di occuparmi di lavori e di avere contatti con clienti non sempre congeniali non è più compensato dallo spirito di avventura e dalla sensazione che il mio lavoro sia altrettanto bello. Ciò che ho da offrire non è congeniale ai tempi, e ciò che i tempi vogliono non è congeniale a me. O forse è solo semplice pigrizia. Non ho progetti, ma lascio che le cose si sistemino da sole, non ho più la sensazione che si debba sempre essere in piedi e fare qualcosa, dal momento che la bontà del fare mi da meno sollievo di quanto me ne desse un tempo. E, per la prima volta negli ultimi cinque anni, inizio a sentirmi un po' in pace con me stesso. Qualcosa stava andando storto e, dopo una serie di progetti, delusioni e sensazioni di dover fare questo e quello, ho scoperto che lasciare che le cose si sistemassero da sole era il modo migliore per sistemarle[1].

Con queste parole, il 9 ottobre 1938, l'architetto inglese Cecil Ross Pinsent (1884-1963) annunciava l'addio alla professione, in una lettera indirizzata a Mary Withall Smith, moglie dello storico dell'arte Bernard Berenson. Erano stati proprio i Berenson i suoi primi committenti in Italia: nel 1907 lo avevano incaricato di restaurare un podere nei pressi di Settignano (FI), oggi conosciuto come Villa I Tatti, nonostante Pinsent avesse appena terminato i suoi studi a Londra e non avesse mai avuto esperienze lavorative nella penisola[2]. Pinsent conobbe i Berenson grazie a Edmund e Mary Houghton, amici di famiglia che erano soliti trascorrere lunghi periodi dell'anno a Firenze[3]. La coppia si affezionò a Cecil e, trattandolo come un «figlio adottivo», lo accompagnò a sue spese in un viaggio in automobile per la Toscana[4]. Al termine del viaggio, Mary ed Edmund gli consigliarono di trasferirsi in Italia: fino a quel momento, nessun architetto britannico aveva provato ad impiantare la propria attività in Toscana, nonostante Firenze offrisse allettanti opportunità lavorative[5]. Infatti, tra fine Ottocento e inizio Novecento circa 40.000 esuli angloamericani si erano stanziati nella città e nei suoi dintorni, attratti dal clima temperato e dall'opportunità di vivere con agio in ville e palazzi carichi di storia e arte[6]. I prezzi di questi edifici, irrisori per gli standard anglosassoni, permisero di avviare imponenti interventi di restauro, talvolta progettati dai proprietari stessi, come nel caso del palazzo in via de' Benci dello storico dell'arte e architetto dilettante Herbert Horne[7]. In genere, i committenti angloamericani preferivano non coinvolgere gli architetti

[1] «I have firmly decided to drop architecture altogether, for the burden of looking after jobs and having contacts with clients who are not always congenial is no longer compensated for by the spirit of adventure and by feeling that my work is as fine as all that. What I have to offer is not congenial to the times, and what times wants is not congenial to me. Or perhaps it is all just simple laziness. I have no plans but am letting things settle themselves, no longer feeling that one must always be up and doing, having less relief in the goodness of doing than I had before. And for the first time for the last five years I begin to feel a bit at peace with myself. Something was going wrong, and after a succession of plans and disappointments and feeling I ought this and I ought that, I have found that letting things alone was the best way to settle them.»; Firenze, Biblioteca Berenson, I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Bernard and Mary Berenson*, Correspondence, O-P, Pinsent, Cecil [d'ora in poi Tatti], 32044155458961, 9 ottobre 1938. Desidero ringraziare Ilaria della Monica, Head Archivist di Villa I Tatti, Valeria Carullo, curatrice della Robert Elwall Photographs Collection del RIBA e lo staff della Hull University per aver enormemente facilitato la mia ricerca; un ringraziamento speciale va anche ad Alessandra ed Enio Riccardi per avermi permesso di accedere alla villa di Molly Berkeley ad Assisi e aver condiviso le loro competenze e la loro preziosa testimonianza di vita a San Lorenzo.

[2] Sulla formazione di Pinsent, la frequentazione della *Architectural Association* e della *Royal Academy School of Architecture* e le prime esperienze professionali in Inghilterra: Ethne Clarke, *An Infinity of Graces* (Norton & Company, 2013), 30-44; Ethne Clarke, "A Biography of Cecil Ross Pinsent, 1884-1963", *Garden History* 26, n. 2 (Winter, 1998): 177-79.

[3] Clarke, *An Infinity*, 45-60.

[4] «We have had a young architect named Cecil Pinsent, the Houghtons' 'adopted son' staying here»; lettera di Mary Berenson alla famiglia, 20 gennaio 1907, citata in: Francesca Romana Liserre, *Giardini anglo-fiorentini* (Angelo Pontecorboli, 2008), 41.

[5] Anche l'architetto americano Edwin Dodge, proprietario di Villa Curonia, ad Arcetri, non svolse la professione durante il suo soggiorno in Toscana, dal 1905 al 1912, ad eccezione del progetto di restauro della sua residenza fiorentina: Katie Campbell, *Paradise of Exiles* (Lincoln, 2009), 120-25.

[6] In questo periodo, la popolazione totale di Firenze era di circa 240.000 abitanti: Marcello Fantoni, cur., *Gli anglo-americani a Firenze* (Bulzoni, 2000); Campbell, *Paradise*; Claudio Paolini, A *Sentimental Journey* (Edizioni Polistampa, 2013); Sirpa Salenius, "Cultivating Cosmopolitanism, Nineteenth Century Americans in Florence", *Open Inquiry Archive* 3, n. 1 (2014): 1-14.

[7] Paolini, *A Sentimental*, 62-9; Elisabetta Nardinocchi, cur., *Herbert Percy Horne e Firenze* (Edizioni della Meridiana, 2005).

italiani, considerati incompetenti e disonesti: la titubanza (se non avversione) nei loro confronti dipendeva da questioni culturali e di gusto, ma anche dagli ostacoli linguistici che inevitabilmente insorgevano, quando venivano affrontate questioni di carattere tecnico.

Così, partendo dal progetto per i Berenson, Pinsent trovò a Firenze terreno fertile per avviare il suo studio, insieme a Geoffrey Scott (1884-1929), un brillante ed eclettico intellettuale inglese, che si era interessato all'architettura durante gli anni di studio ad Oxford[8]. Mentre lavorava saltuariamente con Pinsent, soprattutto come progettista di interni, Scott pubblicò nel 1914 *The Architecture of Humanism*, un testo che intendeva offrire ai lettori nuovi strumenti per apprezzare l'architettura rinascimentale e barocca, liberandosi dai luoghi comuni che la storiografia romantica ottocentesca aveva elaborato nei decenni precedenti[9]. Lo studio *Pinsent and Scott* divenne presto un punto di riferimento per la comunità angloamericana a Firenze: i due giovani architetti anglofoni, affabili, colti e curiosi, ma anche disposti a confrontarsi quotidianamente con le insubordinate maestranze locali, furono per decenni la scelta privilegiata di quegli esuli inglesi e americani che avevano investito parte delle loro ingenti risorse nell'acquisto e nel restauro di ville sulle colline toscane[10]. In questo particolare contesto, Pinsent progettò alcuni dei più famosi giardini del primo Novecento, come quelli di villa I Tatti, per i Berenson, villa Le Balze, per il filosofo Charles Augustus Strong, e di villa La Foce, per la scrittrice Iris Origo, svolgendo un ruolo fondamentale nella riscoperta e nel revival del giardino formale italiano[11]. 3.1

L'attività dello studio, fortemente influenzata dal contatto con il milieu culturale di villa i Tatti, proseguì anche dopo il matrimonio di Geoffrey Scott con la ricca intellettuale inglese Sybil Cutting (1916), che permise al collega di Pinsent di rinunciare al lavoro come architetto, per dedicarsi soltanto alla critica letteraria[12]. Nel frattempo, Pinsent affondò le sue radici a Firenze, imparando la lingua italiana – oltre a quella francese e tedesca –, coltivando amicizie profonde e sviluppando una grande passione per l'arte, la letteratura, la musica e il viaggio[13]. Pinsent lavorò per oltre trent'anni autonomamente, senza instaurare legami con altri professionisti italiani e angloamericani e senza appassionarsi troppo ai dibattiti che animavano il mondo dell'architettura negli anni Venti e Trenta del Novecento[14]. Più interessato a questioni di carattere tecnico che alla teoria architettonica, per decenni Pinsent rimase fermo sulle sue posizioni, su quanto aveva appreso negli anni di formazione in Inghilterra, soddisfacendo le richieste dei facoltosi committenti angloamericani, che volevano ricostruire nelle loro ville l'atmosfera della Firenze rinascimentale[15]. Leggendo le lettere scritte all'amica Irene Lawley, si ha l'impressione che Pinsent svolgesse la professione soltanto nei ritagli di tempo, tra concerti, spettacoli di marionette, visite a chiese e musei e avventurosi viaggi in automobile in Italia, Francia, Svizzera, Austria e Germania[16]. Tuttavia, il punto di partenza e di arrivo dei viaggi di Pinsent rimase sempre Firenze: confidandosi con Mary Berenson, nel 1913 affermava che «l'Italia era l'unico posto in cui valesse la pena vivere»[17].

La decisione di interrompere la carriera da architetto, annunciata nella lettera dell'ottobre 1938 a Mary Berenson, rappresentava quindi un punto di svolta nell'esistenza di Pinsent, perché non soltanto implicava l'abbandono della professione, ma anche il trasferimento da Firenze e il ritorno in patria. Questa scelta, tuttavia, non fu definitiva: dopo aver vissuto qualche anno in Inghilterra, a Warborough (South Oxfordshire), Pinsent tornò sui suoi passi, visitando i luoghi

[8] Richard M. Dunn, "An Architectural Partnership", in *Cecil Pinsent and his Gardens in Tuscany*, cur. Marcello Fantoni, Heidi Flores and John Pfordresher (Edifir, 1996), 33-50. Su Scott e i Berenson, in particolare: Richard M. Dunn, *Geoffrey Scott and the Berenson Circle* (Edwin Mellen, 1998).

[9] Geoffrey Scott, *L'architettura dell'umanesimo* (Castelvecchi, 2014).

[10] Si vedano, ad esempio, i commenti sulle maestranze italiane della scozzese Georgina Grahame, che si stabilì intorno al 1885 in una casa indipendente su due piani (oggi all'interno del complesso di Villa Landau-Finaly, di proprietà dell'Università di Parigi), a poca distanza dal centro di Firenze. [Georgina Grahame], *In a Tuscan Garden* (John Lane – The Bodley Head, 1902), 52, 20-1, 74, 224, 239, 248-49, 298. Caso eccezionale, invece, è rappresentato da Joseph Lucas: Romana Liserre, *Giardini*, 34.

[11] A questo proposito, si veda: Rose Standish Nichols, *Italian Pleasure Gardens* (Williams & Norgate Ltd, 1928), 239-46; Claudia Lazzaro, "Il giardino italiano: due differenti punti di vista", in *Ville e giardini italiani, I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, a cura di Vincenzo Cazzato (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004), 17-26. Sull'attività di Pinsent come architetto di giardini: Erika Neubauer, "The Garden Architecture of Cecil Pinsent, 1884-1964", *Journal of Garden History* 3, n. 1 (January – March 1983): 35-48; Giorgio Galletti, "Cecil Pinsent, Architetto dell'Umanesimo", in *Il giardino europeo del Novecento, 1900-1940*, a cura di Alessandro Tagliolini (Edifir, 1993), 183-206; Marcello Fantoni, Heidi Flores and John Pfordresher, cur., *Cecil Pinsent and his Gardens in Tuscany* (Edifir, 1996); Romana Liserre, *Giardini*.

[12] Dunn, *Geoffrey Scott*, 159-226.

[13] Nella corrispondenza con l'amica Irene Lawley, per lo più inedita, emerge la passione di Pinsent per la musica e gli strumenti musicali antichi: Hull, Hull History Center, *Papers of the Forbes Adam/Thompson/Lawley (Barons Wenlock) Family of Escrick*, U DDFA3/6/22 [d'ora in poi Hull History Center], *Letters from Cecil Pinsent*, 19 giugno 1920. Significativo anche il racconto del viaggio in Germania nel 1913, con l'amica Lady Enniskillen, per assistere a concerti di Beethoven e a opere di Mozart, grande passione di Pinsent: Tatti, 32044155458904, 3 agosto 1913.

[14] Nella fitta corrispondenza con Irene Lawley e Mary Berenson vengono nominati puntualmente tutti i compagni di viaggio e gli amici di Cecil, ma nessuno di questi era legato al mondo dell'architettura. Anche nell'indirizzario annotato sui diari del 1948-1950 non si leggono nomi di architetti. London, RIBA, *DA*, Diaries, 136, 137.

[15] La passione per questioni di carattere tecnico emerge, ad esempio, in: Hull History Center, 24 febbraio 1916; Tatti, 32044155458888, 20 agosto 1909.

[16] Si veda, in particolare: Hull History Center, 15 febbraio 1916.

[17] «Italy is the only place worth living in». Tatti, 32044155458 904, 3 agosto 1913.



3.1
Chianciano Terme. Giardino di Villa La Foce, 1925-1939. Foto dell'A.

della sua gioventù, incontrando i vecchi committenti ed elaborando gli ultimi progetti della sua carriera. Il saggio intende affrontare questa fase della vita dell'architetto, meno sondata dalla storiografia: nel fare questo, sono stati presi in esame il percorso umano di Pinsent, il suo rapporto con l'Italia, analizzando le sue ultime opere, attraverso la lettura di fonti inedite, conservate presso le collezioni del Royal Institute of British Architects (RIBA) e negli archivi di Villa I Tatti e della Hull University.

La seconda guerra mondiale e l'attività nelle file del programma MFAA

La fotografia e la scrittura ebbero un ruolo importante nella vita di Pinsent. Ne sono testimonianza i diari e gli album fotografici che l'architetto compilò con grande cura nel corso degli anni, per ricordare viaggi, esperienze professionali, passioni e amicizie. Se, per quanto riguarda i diari, si sono conservate soltanto due agende, risalenti agli anni 1948-1950, quasi tutti gli album fotografici dell'architetto sono oggi depositati negli archivi del RIBA[18].

Ben sette pagine dell'album «1935-1954» sono dedicate alla casa e allo studio fiorentino di Pinsent, in via delle Terme, 17. Le fotografie furono scattate il 24 marzo 1937, «poco prima dello smantellamento»[19]. In queste immagini, l'architetto immortalò le stanze in cui aveva lavorato, il salotto, le camere da letto e la cucina, ma anche la porta di ingresso, la scala per raggiungere l'appartamento, la strada e la vista sulla città dall'ultimo piano dell'edificio. Le pagine dell'album lasciano trasparire una nota malinconica, come se l'architetto non volesse dimenticare nulla dei luoghi in cui aveva vissuto, degli arredi che affollavano la stanza e degli oggetti che l'avevano accompagnato nella sua permanenza a Firenze, nemmeno i fogli sparsi sul tavolo, il sestante sulla scrivania e i modellini architettonici in plastilina stipati sugli scaffali di una piattaia. Non sono chiare le ragioni del trasferimento, ma è probabile che il clima politico negli anni che seguirono l'invasione

[18] Londra, Royal Institute of British Architects (RIBA), *Drawings & Archives*, Cecil Ross Pinsent [d'ora in poi RIBA, *DA*], Diaries, 136, 137. Londra, Royal Institute of British Architects (RIBA), *Photographic collection*, Cecil Ross Pinsent [d'ora in poi RIBA, *PC*], 37620-37651, A552-A 556, A590-A595. Alcune fotografie di Pinsent, allora conservate nell'archivio privato di Chloe Morton, sono state pubblicate in: Clarke, *An Infinity*.

[19] «17 Via delle Terme Florence just before dismantling». RIBA, *PC*, A593 (1935-1954), «24 Mar. 1937».

dell'Etiopia (1935) non facesse più sentire a suo agio Pinsent: l'aggressiva politica espansionistica del governo fascista e i crescenti rapporti con la Germania nazista lasciavano presagire tempi difficili per un inglese residente in Italia[20]. Inoltre, come ha notato la studiosa Ethne Clarke, è possibile che Pinsent volesse evitare di iscriversi all'albo degli architetti e al sindacato nazionale fascista, requisito sempre più necessario per svolgere la professione nella penisola[21]. In ogni caso, nella lettera a Mary Berenson, inviata da Warborough il 9 ottobre 1938, l'architetto affermava di «essere contento di essere in Inghilterra e non in viaggio, durante questa terrificante settimana»[22]. Pinsent si riferiva a quanto era accaduto il 29 e 30 settembre 1938: dopo mesi di tensione, culminati con la minaccia di Hitler di invadere la Cecoslovacchia, si era tenuta la conferenza di Monaco, in cui Inghilterra, Francia e Italia avevano concesso alla Germania nazista l'annessione dei Sudeti, convinti, in questo modo, di poter scongiurare l'eventualità di un nuovo conflitto[23].

Nonostante Pinsent comunicasse a Mary la volontà di abbandonare l'architettura, i suoi impegni lavorativi erano ancora molti. Come si legge dal curriculum compilato nel 1955, Pinsent era coinvolto in progetti che, per la prima volta nella sua lunga carriera, valicavano i confini italiani. Infatti, l'architetto era impegnato nel disegno di una casa di medie dimensioni e di un giardino formale in Inghilterra, oltre alla progettazione di alcuni edifici in Grecia, su commissione di re Giorgio II – un mausoleo, un racing club e l'ampliamento del Palazzo Reale di Tatoi, nei pressi di Atene[24].

Le successive pagine dell'album fotografico, datate 1939 e 1940, mostrano Pinsent ormai lontano dal mondo dell'architettura, che partecipa a un matrimonio nella campagna inglese e che trascorre una giornata in compagnia di amici, nel South Oxfordshire. In mezzo a queste immagini, apparentemente spensierate, si può cogliere la preoccupazione per la situazione politica europea. In un foglietto scritto a macchina, incollato a fianco delle fotografie, si leggono alcune annotazioni relative al secondo conflitto mondiale, che nell'estate del 1940 sembrava vicino a una tragica conclusione, con la vittoria tedesca sulle truppe alleate[25]. Tuttavia, la guerra era ancora lontana dalla sua chiusura e, nel giugno 1941, Pinsent annotò, a fianco di un gruppo di fotografie relative a un viaggio in Galles con la compagna Katherine "Kitty" Kentisbeare: «Tregua dei raid aerei tedeschi sull'Inghilterra dal 22 giugno. I tedeschi hanno invaso la Russia»[26].

Mentre seguiva gli eventi bellici a distanza, Pinsent avviò una fitta corrispondenza con Bernard Berenson, che aveva deciso di rimanere in Italia, nonostante lo scoppio della guerra. Nell'archivio di Villa I Tatti si conservano 63 lettere, inviate tra 1941 e 1959, in cui l'architetto raccontò le sue attività quotidiane, i suoi sentimenti e il senso di inadeguatezza nei confronti di un mondo violentemente scosso dalla guerra[27]. Il 21 settembre 1941, Pinsent raccontò a Berenson che negli ultimi mesi si era tenuto occupato in attività manuali e che aveva trascorso ore e ore esplorando le mappe conservate nella sua libreria, «pianificando ogni sorta di viaggio futuro e ripercorrendo i viaggi del passato»[28]. Deluso e annoiato dalla vita in Inghilterra, Pinsent scriveva: «la sensazione di voler tornare alle vecchie scene e occupazioni sta crescendo, anche se solo Dio sa se sarà possibile, o se mai andrà come lo immagino»[29]. La lettera si chiudeva con parole d'affetto nei confronti di Mary e Bernard: «[ho] la sensazione che ci siano delle amicizie ricche, cresciute da esperienze passate, che le guerre non possono toccare»[30].

[20] Si veda, il recente: Franco Cardini e Roberto Mancini, *Hitler in Italia* (Il Mulino, 2020), 27-60.

[21] Clarke, *An Infinity*, 83. Il 25 aprile 1938 fu approvata una legge che rendeva obbligatoria l'iscrizione all'albo per esercitare la professione. La legge entrò in vigore il 1° luglio 1939. Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini* (Franco Angeli, 1999), 188-9.

[22] Tatti, 32044155458961, 9 ottobre 1938.

[23] David Faber, *Munich 1938* (Simon & Schuster, 2009).

[24] Galletti, "A Record", 60-5.

[25] «June 10, Italy declared war on France and England; 14, Germans in Paris; 17, Reynaud cabinet resigned, Petain in France asked for armistice; 22, France signed armistice with Germany; 24, France signed armistice with Italy; 24-5, Fighting in France stopped at 12.35 a.m.»; RIBA, *PC*, A593 1935-1954, «2 June 1940».

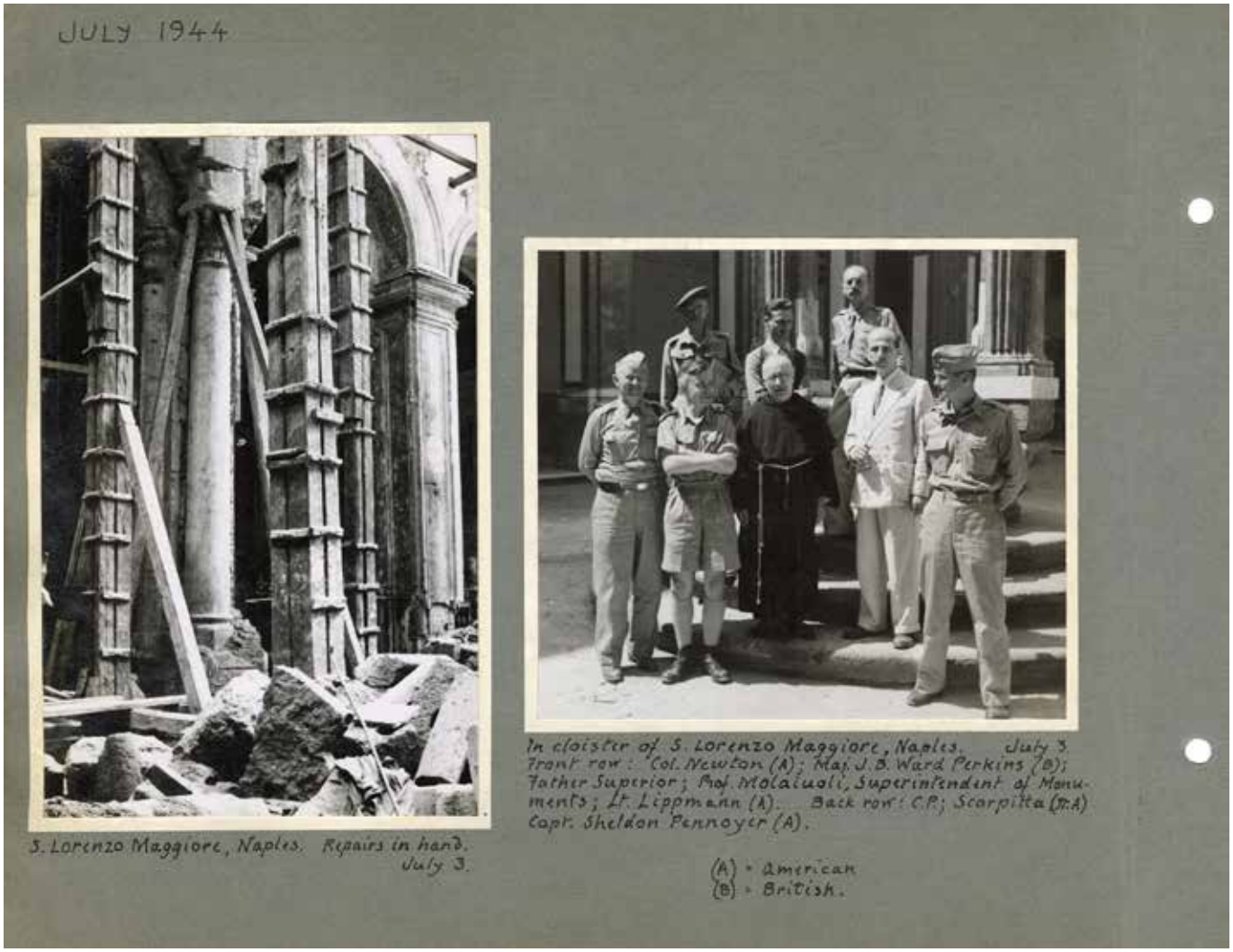
[26] Clarke, *An Infinity*, 84. «Lull in German air-raids on England since June 22. Germans invaded Russia». RIBA, *PC*, A594 1941-1952: «June 1941, St. David's, S. Wales with Kitty (by train), June 20-30».

[27] Le lettere sono in gran parte inedite, anche se citate da molti studiosi che si sono occupati di Pinsent.

[28] «Of course, it means being tied but that is a general condition, so I do my travelling on maps only, planned all sort of future journey, and going again over journeys in the past, and now reaping the full benefit of having kept diaries»; Tatti, 32044162556757, 21 settembre 1941.

[29] «All the same, the feeling of wanting to get back to the old scenes and occupations is growing, though goodness knows if it would ever be possible, or would ever pan out as I picture it if it were tried»; Tatti, 32044162556757, 21 settembre 1941.

[30] «You and Mary and Nicky and Alda and Bertie are much in my thoughts and I try to picture how you are living [...], with a sense that there are kind of rich friendship grown up of past experiences that wars cannot touch. Ever»; Tatti, 32044162556757, 21 settembre 1941.



3.2
Pagina dell'album fotografico di Cecil Pinsent, con fotografie scattate a Napoli, il 3 luglio 1944. RIBA, *PC*, A594 1941-1952.

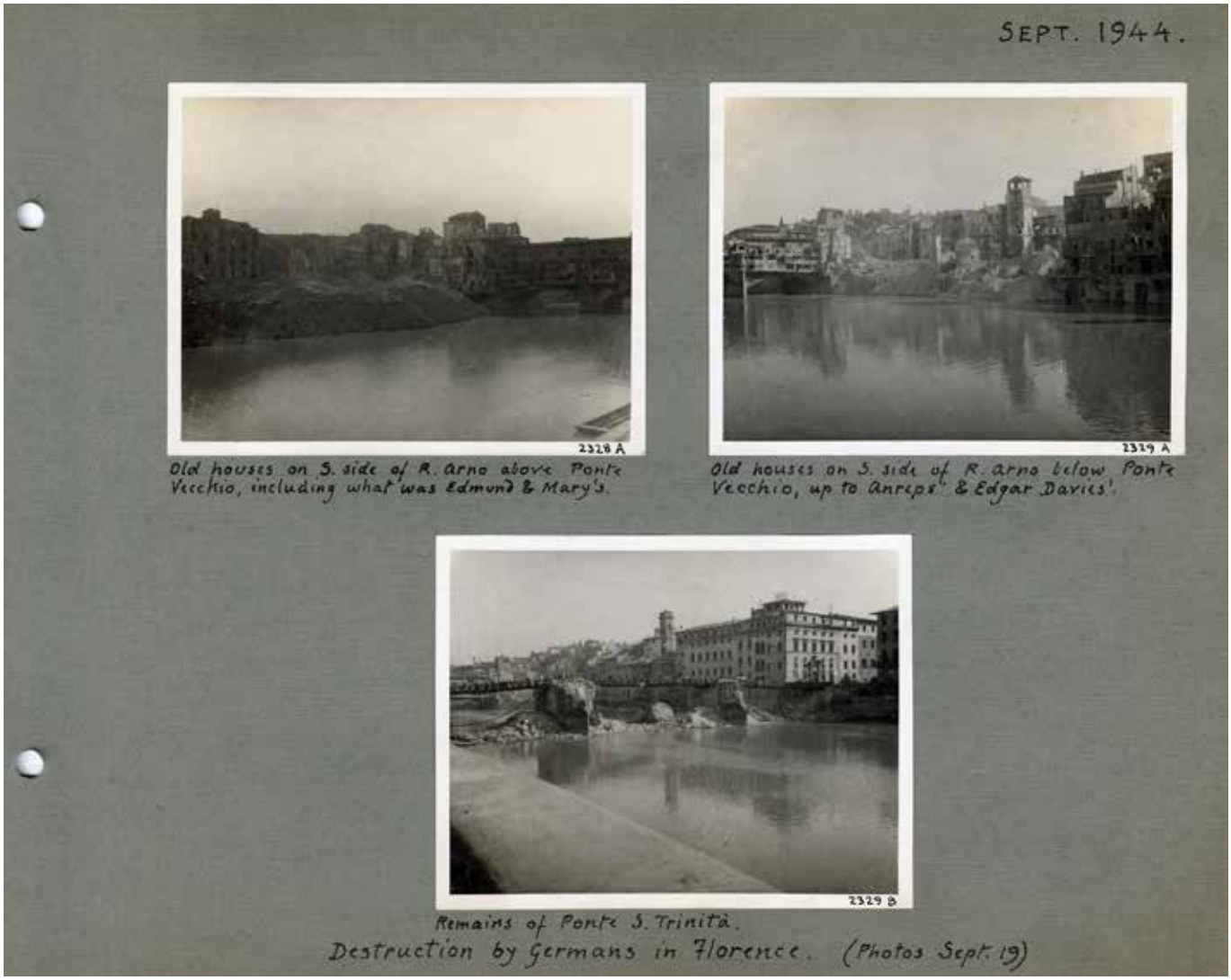
Questo momento di stasi nella vita di Pinsent, lontano dall'Italia e dal conflitto, fu interrotto nel giugno 1943, quando l'architetto entrò come volontario nelle file dell'MFAA (*Monuments, Fine Arts, and Archives Section Unit*), un programma avviato dalle forze alleate, con lo scopo di esaminare i danni subiti dal patrimonio artistico e architettonico nei territori colpiti dalla guerra[31]. Gli album fotografici del RIBA permettono di seguire con grande precisione il succedersi degli eventi e gli spostamenti dell'architetto in questo periodo: il 7 giugno 1944 fu nominato Capitano, nella sezione «Civil Affairs, Monuments & Fine Arts, Italy»; due giorni dopo era in uniforme, a Warborough; il 13 giugno si trovava al Wimbledon Civil Affairs College; il 21 era in Cornovaglia, pronto a prendere un aereo diretto verso Gibilterra; il 27, infine, sbarcava a Napoli, punto di partenza della sua attività come capitano dell'MFAA[32].

Pinsent rimase a Napoli qualche settimana, come testimoniato dalle immagini raccolte nell'album fotografico, che ritraggono l'«ufficio postale fascista» di Napoli, progettato da Giuseppe Vaccaro, e la basilica di San Lorenzo Maggiore, coperta da impalcature, montate
3.2 dopo i bombardamenti del 1943, per evitare ulteriori crolli strutturali[33]. Tra le fotografie dell'album, compare anche uno scatto nel chiostro della basilica, con Pinsent in compagnia del soprintendente alle gallerie della Campania Bruno Molaioli e altri celebri *Monuments Men*, come lo storico e archeologo inglese John Bryan Ward-Perkins, l'architetto paesaggista

[31] Si veda il sito della *Monuments Men and Women Foundation*, con schede monografiche di tutte le persone coinvolte in questo programma: https://www.monumentsmenandwomenfnd.org/, consultato il 16 ottobre 2024. Sull'attività dell'MFAA e dei *Monuments Men* in Italia: Robert M. Edsel, *Saving Italy* (W.W. Norton & Company, 2013).

[32] RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «June 1944». La pagina dell'album è riprodotta in: Clarke, *An Infinity*, 87.

[33] Felice Autieri, *San Lorenzo Maggiore tra cultura e potere* (Edizioni Scientifiche Italiane, 2013), 134-137; RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «July 1944».

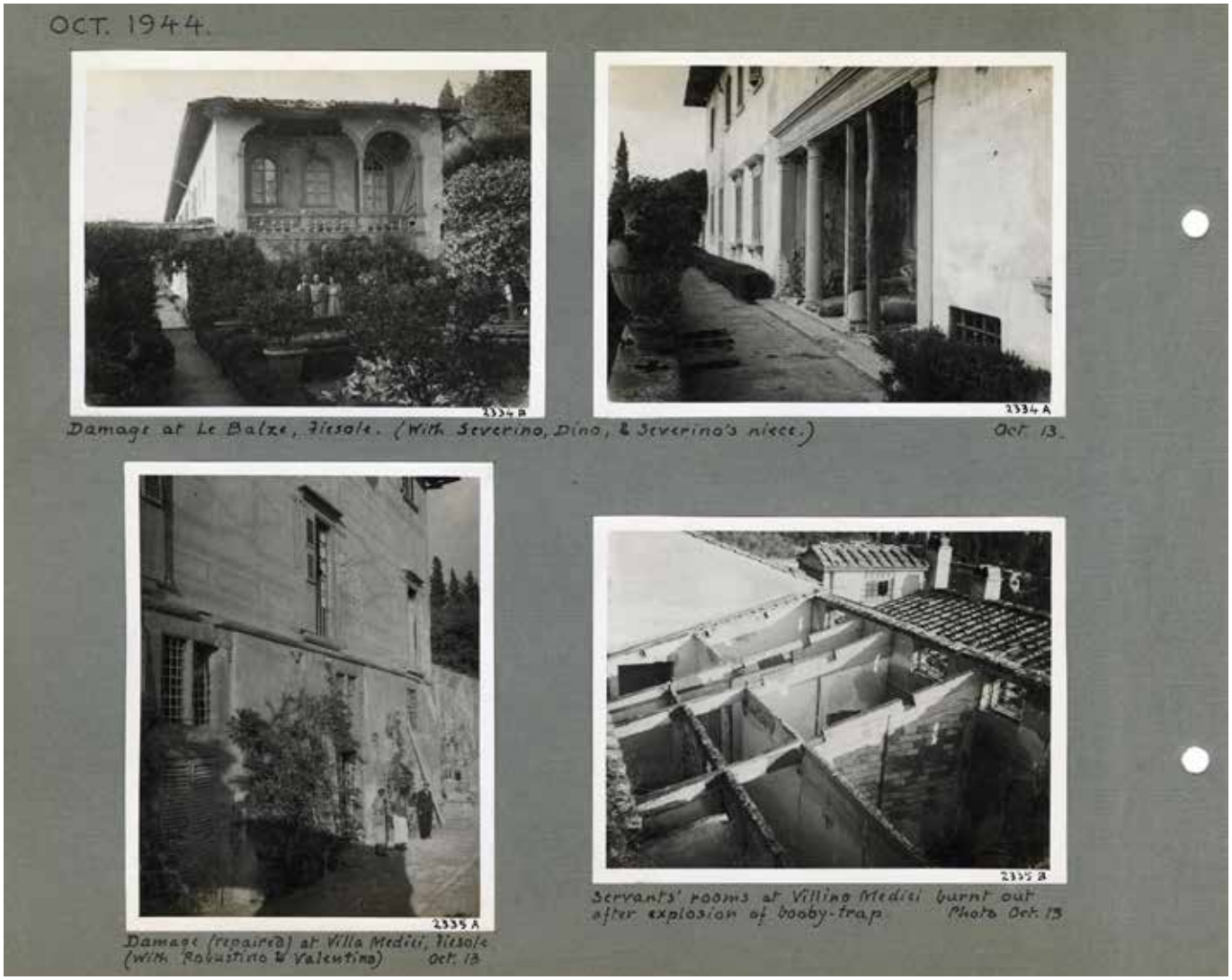


3.3
Pagina dell'album fotografico di Cecil Pinsent, con fotografie scattate a Firenze il 19 settembre 1944. RIBA, *PC*, A594 1941-1952.

Norman Thomas Newton e il pittore Albert Sheldon Pennoyer. Alcuni di questi lasciarono Napoli insieme a Pinsent, per raggiungere Firenze prima del settembre 1944[34]. Qui, accolto da Berenson a Villa I Tatti, fu testimone delle distruzioni causate dalle truppe tedesche nella notte del 3 agosto[35]. Oltre alle macerie dei ponti e degli edifici in via Guicciardini, borgo San Jacopo e via Por San Maria, nelle pagine dell'album compaiono anche alcune fotografie che mostrano i resti delle «vecchie case, sul lato meridionale dell'Arno, sopra a Ponte Vecchio»: come si legge nelle didascalie, una di queste era la casa di Edmund e Mary Houghton, dove l'architetto era stato ospitato durante il suo primo soggiorno a Firenze[36]. Nei mesi successivi, Pinsent visitò le 3.3
colline toscane, dove ebbe modo di registrare i danni subiti da alcune opere da lui progettate negli anni Dieci e Venti, ma anche di vedere i capolavori dei musei fiorentini, stipati nelle stanze dei castelli di Poppiano e Montegufoni[37]. 3.4

Negli ultimi mesi del conflitto, dopo lo sfondamento della Linea Gotica, Pinsent scrisse a Bernard Berenson, per comunicargli di aver ricevuto l'ordine di dirigersi verso la Romagna, nelle province di Forlì e Ravenna. La permanenza a Firenze, a casa di Berenson, era stata per l'architetto un inaspettato momento di tregua dalla tragedia della guerra: «I Tatti sono stati un paradiso per me questo inverno e il calore della tua accoglienza ha significato molto», scrisse il 18 aprile 1945[38].

[34] RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «Sept. 1944: Destruction by Germans in Florence (Photos Sept. 19)».
[35] Sulla permanenza a Villa I Tatti: Tatti, 32044162556757, 18 aprile 1945. Gianluca Belli e Amedeo Belluzzi, *Una notte d'estate del 1944* (Polistampa, 2013), 7-57.
[36] «Old houses on S. side of R. Arno above Ponte Vecchio, including what was Edmund & Mary's». RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «Sept. 1944: Destruction by Germans in Florence (Photos Sept. 19)». La casa era in via dei Bardi, 32, come si legge in: RIBA, *PC*, A555 1906-1907, «Apr. 1907», A555/109.
[37] RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «Oct. 1944». Nell'album compare anche una fotografia della *Primavera* di Botticelli, nel Castello di Montegufoni, con didascalia: «Florence pictures (Botticelli's primavera above) stored at Montegufoni, With Prof. Poggi & Dott. Rossi, Nov. 30»; RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «Nov. 1944». Immagine pubblicata in: Clarke, *An Infinity*, 89.



3.4
Pagina dell'album fotografico di Cecil Pinsent, con fotografie di Villa Le Balze e Villa Medici a Fiesole, scattate il 13 ottobre 1944. RIBA, *PC*, A594 1941-1952.

In seguito alla Resa di Caserta (29 aprile 1945), che segnava la definitiva capitolazione delle forze nazi-fasciste in Italia, l'architetto fu incaricato di ispezionare i monumenti e le infrastrutture dell'Emilia[39]. Accompagnati da un autista italiano, Pinsent e il soprintendente di Bologna Alfredo Barbacci percorsero la pianura Padana a bordo di un'automobile *Dodge Command*, attraversando le campagne delle province di Parma, Piacenza, Modena e Reggio Emilia[40]. Le fotografie del giugno e luglio 1945 mostrano un Pinsent rilassato, che pasteggia in un prato con il soprintendente, attratto da una chiesa romanica colpita da un bombardamento a Monchio (MO), dai castelli di Bardi e Torrechiara (PR), dal portale del duomo di Berceto (PR) e dalle formazioni rocciose sul monte Cassio, in Val Baganza (PR).

Il 30 settembre 1945, in una lettera spedita da Milano, Pinsent avvisava Berenson del suo imminente ritorno in Inghilterra, a Exeter: «Ora è tutto finito e, anche se non mi sarei perso questa esperienza per nulla al mondo, sono contento che sia conclusa». La lettera si chiudeva con un ringraziamento a Bernard, ormai ottantenne, e a Mary, morta pochi mesi prima: «Vi devo un profondo debito di gratitudine [...], perché siete stati voi a portarmi in Italia e a darmi la possibilità di cominciare (esercitando molta "pazienza", lo so). Avete reso possibili i 28 anni felici che ho trascorso in questo paese, dei quali non cambierei un giorno»[41].

[38] «I Tatti has been a heaven for me this winter, and the warmth of your welcome has meant a great deal». Tatti, 320441625567 57, 18 aprile 1945.

[39] Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna, X La seconda guerra mondiale, il crollo del fascismo, la Resistenza* (Feltrinelli, 1984), 318-45.

[40] Su Alfredo Barbacci: Federica Pascolutti, *Alfredo Barbacci* (Minerva Edizioni, 2011); RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «June 1945», «June-July 1945», «July 1945».

[41] «Now it is all over, and though I wouldn't have missed this experience for anything, I'm glad it's over. [...] May your days be long, active and peaceful. I owe you a deep debt of gratitude – you and Mary that is, for it was for you who brought me to Italy and started me off (having to exercise a great deal of "pazienza", I know), and made me possible the 28 happy years I spent in this country, of which I would not will to change a day»; Tatti, 32044162556757, 30 settembre 1945.

In Inghilterra, dopo la guerra

I mesi successivi al ritorno in Inghilterra furono un periodo difficile per Pinsent. Traumatizzato dall'esperienza della guerra e caduto in uno stato di inerzia e depressione, l'architetto non fu in grado di costruire la vita che aveva progettato per sé stesso e la compagna Kitty[42]. In una lettera a Berenson, emerge un sentimento ambiguo nei confronti dell'Italia: «Mi sono stancato dell'Italia, ma ne sono irresistibilmente attratto. Ora sono attratto soltanto da uno o due punti focali, principalmente te e Iris [Origo], perché I Tatti e La Foce sono stati i luoghi delle mie esperienze più toccanti e sono sopravvissuti a tutti questi spaventosi sconvolgimenti»[43]. Preso dalle sue letture – tra cui Orwell, Joice, Camus, Oscar Wilde, le memorie di Mussolini, la *Psicologia dell'arte* di Malraux e la Bibbia[44] –, Pinsent cominciò a pianificare un nuovo viaggio in Italia, per dare una scossa alla sua monotona esistenza in Inghilterra. Come si legge in una lettera del 10 aprile 1946, Pinsent sentiva di non poter più «riempire gli angoli della [sua] vita, con occupazioni impersonali»: «posso farlo per qualche tempo, ma poi divento esausto, depresso e inutile, e invece di far migliorare le cose, le peggioro»[45]. Riflettendo sul destino della società, si chiedeva se quella appena finita fosse davvero l'ultima guerra mondiale e scriveva a Berenson:

> Una volta hai detto che le arti visive avevano fatto il loro corso e che quel capitolo era chiuso. Ora ci sono le bombe atomiche. Ai vecchi tempi, i periodi di stress erano un bene per le arti e le persone disegnavano i loro mondi ideali, in contrasto con quello reale [...]. Ora persino queste fantasie oniriche sembrano aver cessato di entrare nella mente delle persone[46].

Osservando l'architettura come una realtà ormai distante, commentava il restauro di alcuni celebri monumenti, come il Tempio Malatestiano[47], e il tragico destino delle città colpite dalla guerra:

> Siamo condannati per il resto della nostra generazione a vivere con case a forma di scatola e prefabbricati ovunque. Quindi non mi sorprende che la natura pittoresca di molte città italiane sia condannata. Non sembra possibile, con i moderni metodi di costruzione che devono essere utilizzati per ragioni economiche, ideare qualcosa che sembri decente[48].

Questa lettera toccava temi di grandissima attualità ed era inviata soltanto pochi mesi prima dell'inaugurazione dell'Ottava Triennale di Architettura di Milano, che aveva, tra i suoi principali obiettivi, quello di mostrare nuovi sistemi di prefabbricazione per risolvere l'urgenza abitativa post-bellica[49]. A differenza degli organizzatori della Triennale e di molti altri architetti contemporanei, Pinsent non vedeva la ricostruzione come una grande occasione lavorativa, ma come una minaccia, che avrebbe potuto distruggere quanto vi era di spontaneo e «pittoresco» nelle città italiane. La ricostruzione era addirittura descritta come una «condanna» sia per l'immagine delle città, che per la vita delle persone che avrebbero dovuto trascorrere la loro esistenza in «case [prefabbricate]

[42] «Meanwhile my long-postponed attempt at living with another person is turning out a failure. Not that there has been any open quarreling, but, except for the first few months, there has been nothing but unhappiness. Claustrophobia came down on me, and I have made Kitty's life a burden by my gloom and depression»; Tatti, 32044162556757, 10 aprile 1946.

[43] «I am tired out of Italy, but am irresistibly drawn back there, now to only one or two focal points, yourself and Iris chiefly, for I Tatti and La Foce were the scenes of my most poignant experiences, and have endured through all these fearsome disturbances»; Tatti, 32044162556757, 26 dicembre 1945.

[44] È possibile tracciare le letture di Pinsent dalla corrispondenza con Berenson e dalla lista numerata di libri, nelle ultime pagine del diario: RIBA, *DA*, Diaries, 136.

[45] «[...] a man finds it easier to fill in the corners of his life with impersonal occupations. I wish I had the gift of making a life out of standing by someone else. I can do it for a time, then get exhausted, depressed and useless, and instead of making things better make them worse»; Tatti, 32044162556757, 10 aprile 1946.

[46] «You said once that perhaps visual arts had run their course, and that that chapter was closed. Now there are the atom bombs. In old days, times of stress were good for the arts, and people drew their ideal worlds in contrast to the real one as they found it. Now even these dream imaginings seem to have ceased to come into people's minds»; Tatti, 32044162556757, 17 gennaio 1947.

[47] «Glad to hear that the Tempio Malatestiano is guaranteed. I suppose they will have to take the façade down and rebuild it stone by stone. There was a story when I was in A.M.G. that an American engineer had said he could jack it up as it stood. Tutto si può, but that sounded a bit tall»; Tatti, 32044162556757, 14 febbraio 1947.

[48] «We are doomed for the rest of our generation to live with box-houses and pre-fabs within sight everywhere, so I am not surprised that the picturesqueness of many Italian villages is doomed. It doesn't seem possible with the modern building methods that have to be used for economic reasons to devise anything that looks decent»; Tatti, 32044162556757, 14 febbraio 1947.

[49] Si veda, in particolare, il capitolo del catalogo della Triennale dedicato a «Unificazione, modulazione e industrializzazione nell'edilizia»: *T8, Ottava Triennale di Milano: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Catalogo guida (s.n., 1947), 81-120; Piero Bottoni, "Il quartiere sperimentale QT8. Le case prefabbricate", *Metron* 26, n. 2 (1948): 148; Angelo Bertolazzi e Ilaria Giannetti, "Costruire in tempo: i cantieri sperimentali della ricostruzione in Francia e Italia (1945-55)", *TECHNE – Journal of Technology for Architecture and Environment*, 20 (2020): 236-46.

a forma di scatola». In questo contesto, sentiva che anche lui, come architetto, «aveva fatto il suo corso»: in un tempo dominato da «ragioni economiche» e da prefabbricati in cemento armato, aveva la sensazione che non ci fosse più spazio per la sua architettura.
All'inizio del 1948, Pinsent confessò a Berenson che la «pigrizia» che l'aveva assalito dopo la guerra stava finalmente scomparendo. Sentendosi meglio, cominciava ad avere «il desiderio di creare qualcosa»[50]. Su suggerimento dell'amico, che aveva visto in Cecil un particolare talento letterario, aveva provato a scrivere, ma senza successo: «[quando scrivo] s'insinuano riflessioni cosmiche, che poi si rivelano elementari; oppure ribolle una certa magia fiabesca, adatta ad un libro per bambini. Sono abbastanza adulto per riconoscere criticamente l'infantilità [di quanto scrivo], ma non abbastanza adulto per evitarla»[51]. Per Pinsent, erano «le immagini, preferibilmente tridimensionali, il suo mezzo di comunicazione, non le parole» e per questo aveva cominciato a costruire teatrini e scene fisse in miniatura. In queste opere poteva combinare «invenzione, pittura e costruzione, ma senza responsabilità; e se non ha successo può essere immediatamente distrutto, a differenza dei mattoni e della malta che resistono e ti rimproverano (nove volte su dieci) per il resto della tua vita»[52]. Con queste parole, Pinsent sottolineava non soltanto il suo senso di inadeguatezza, ma anche la peculiarità dell'architettura: a differenza delle altre arti, notava come l'architettura avesse una grande «responsabilità» nei confronti della città e della storia. Un edificio, a differenza di un dipinto e di una scultura, resiste al tempo e può «rimproverare» il suo progettista per tutta la vita.

Ritorno in Italia (1948-1949)

Il timore di venire «rimproverato» dalle sue opere cominciò a venire meno nei mesi successivi. Esortato da Bernard Berenson e Iris Origo, Pinsent decise di tornare in Italia nella primavera 1948: era questa l'occasione perfetta per incontrare gli amici di una vita e per impostare alcuni progetti discussi nell'immediato dopoguerra. Oltre alla richiesta di intervenire sugli edifici colpiti dalla guerra, come Villa Le Balze e Villa Medici a Fiesole, Pinsent aveva infatti ricevuto un'offerta dalla contessa Flavia Theodoli della Gherardesca, amica intima di Iris Origo[53]. Flavia della Gherardesca gli aveva infatti chiesto di progettare un monumento sepolcrale in memoria del marito (Ugolino 'Gogo' della Gherardesca), deceduto nel 1947, da costruire su un'altura a poca distanza dal cimitero di Bolgheri (LI). La simpatia nei confronti della committente e la possibilità di tornare in Italia a spese di Flavia convinsero Pinsent ad accettare l'incarico, insieme ad altri piccoli interventi richiesti da Bernard Berenson a Villa I Tatti e dalla regina Elena di Romania a Villa Sparta, a Fiesole[54].
Il diario compilato da Pinsent negli anni 1948-1949, acquisito dal RIBA nel 2018 e mai analizzato dalla storiografia, permette di seguire passo a passo gli spostamenti dell'architetto e il suo *modus operandi*. Giunto a Firenze il 3 maggio 1948, dopo un viaggio durato cinque giorni, Pinsent fu accolto calorosamente dai nuovi proprietari dell'appartamento in via delle Terme 17, dove aveva vissuto tra le due guerre. Lo stesso giorno, l'architetto incontrò anche Flavia della Gherardesca, che gli consegnò il compenso pattuito di L. 100.000 e lo accompagnò ad acquistare il materiale necessario per svolgere il lavoro – un tavolo da disegno, una squadra e dei fogli 60x90 cm –, prima di raggiungere Bolgheri in automobile[55].

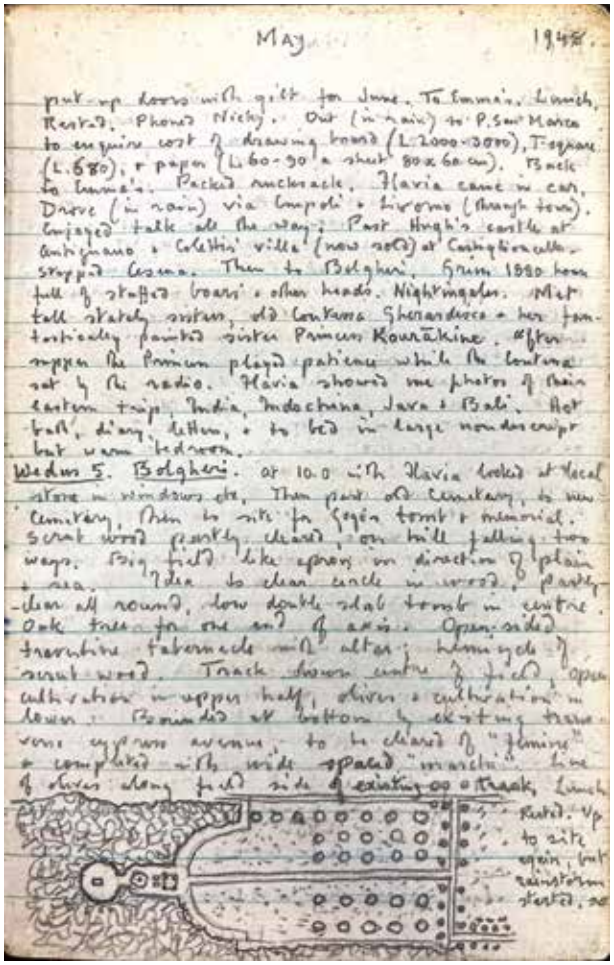
[50] «I am very well indeed now. The slackness – war aftermath – seems at last to be passing off, and a desire to create something is returning»; Tatti, 32044162556757, 8 gennaio 1948.
[51] «Cosmic reflections crawl in, and turn out to be elementary, or fairy story magic frizzes up, of a purely children's book kind. I am old enough for the critic to recognize his childishness, but not old enough to keep it out»; Tatti, 32044162556757, 24 ottobre 1947.
[52] «Pictures, preferably solid, are my medium, not words, so I am embarking on a series of model stage scenes, not for the stage, but fantasies depicted and set up on the model stage scene method. This combines invention, painting and building, but without responsibility; and if unsuccessful can be immediately destroyed, unlike bricks and mortar which stand and reproach you (nine times out of ten) for the rest of your life»; Tatti, 32044162556757, 8 gennaio 1948.
[53] A conferma del rapporto di amicizia con gli Origo, il marito di Flavia era padrino di battesimo della figlia di Iris, Donata. I della Gherardesca vennero anche ospitati a La Foce nel febbraio 1944. Si vedano alcuni passaggi del famoso diario di guerra: Iris Origo, *Guerra in Val d'Orcia* (Vallecchi, 1968), 43, 136, 168.
[54] «She is what I would professionally call a "good" client; she falls in intelligently with what the architect has in mind, and all her suggestions are to the point»; Tatti, 32044162556757, 4 novembre 1948.
[55] Le informazioni sono tratte dalle pagine del diario, dal 29 aprile 1948 al 6 maggio 1948: RIBA, *DA*, Diaries, 136.



3.5
Bolgheri. Mausoleo della famiglia della Gherardesca, lapide sepolcrale e tempietto, 1948-1949. Foto dell'A.

Durante il primo sopralluogo, effettuato il 5 maggio 1949, l'architetto annotò le caratteristiche del sito a disposizione e, in particolare, rilevò la presenza di «una macchia, parzialmente libera, su una collina che scende su due lati [e] un grande campo, come se fosse un piazzale, in direzione della pianura e del mare»[56]. Mentre camminava nella proprietà della famiglia della Gherardesca, Pinsent cominciò ad appuntare alcune idee, come se il dialogo con la vegetazione e il paesaggio gli potesse suggerire le forme e le dimensioni dell'architettura che avrebbe progettato in quel luogo. In mezzo alla macchia, Pinsent individuò una quercia, a circa 150 metri dal viale di cipressi che ancora oggi conduce al cimitero di Bolgheri, e decise di rendere questo albero il punto focale del progetto, l'asse principale attorno cui si sarebbe sviluppato il disegno[57]. Alle spalle della quercia, 3.5
immaginò di liberare uno spazio circolare all'interno della macchia e di porre al centro di questa radura la lapide sepolcrale di 'Gogo' della Gherardesca[58]. Di fronte alla quercia, invece, pensò di costruire un «tabernacolo» in travertino, aperto su tutti i lati, con un altare per le celebrazioni. Dal tabernacolo sarebbe partita una strada rettilinea che avrebbe attraversato un'altra radura e avrebbe raggiunto il viale di cipressi. A fianco della strada, Pinsent intendeva mantenere una parte a «coltivazione libera» e una parte ad ulivi, piantati secondo una griglia regolare, come si può notare nel piccolo schema planimetrico disegnato sul margine inferiore di un foglio del diario[59]. 3.6
Queste prime annotazioni, scritte velocemente nel corso di una mattinata, rimasero i punti fermi del progetto. In questo modo, Pinsent immaginava un percorso segnato da una sequenza di spazi ritagliati nella natura, che si svelano poco alla volta, man mano che i visitatori si muovono dal viale di cipressi alla radura circolare in cui si trova la lapide sepolcrale, attraversando i campi

[56] «Scrub wood partly clear, on hill falling two ways. Big field like apron in direction of plain and sea»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 4-5 maggio 1948.
[57] La quercia in questione è ancora viva ed è visibile nelle foto d'epoca: RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «Feb. 1949». In particolare, si veda l'immagine pubblicata in Clarke, *An Infinity*, 99.
[58] «Idea to clear circle in wood. Partly-clear all round, low double slab tomb in centre. Oak tree for one end of axis»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 5 maggio 1948.
[59] «Open sided travertine tabernacle with altar; hemicycle of scrub wood. Track down centre of field, open cultivation in upper half, olives and cultivation in lower. Bounded at bottom by existing transverse cypress avenue [...]. Line of olives along field side of existing track»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 5 maggio 1948.


May 1948.

put up doors with gilt for June. To Emma's. Lunch, Reed. Phone Nicky. Out (in rain) to P. San Marco to enquire cost of drawing board (L. 2000-3000), T-square (L. 680), + paper (L. 60-90 a sheet 80 x 60 cm). Back to Emma's. Packed unchoracle. Flavia came in car. Drive (in rain) via Empoli + Livorno (Thought town). Engaged talk all the way. Past Hugh's castle at Antignano + Colettis' villa (new roof) at Castiglioncello. stopped Cecina. Then to Bolgheri. Gram 1880 town full of staffed boars + other heads. Nightingales. Met tall stately sister, old Contessa Gherardesca + her fantastically painted sister Princess Kourakine. Afternoon the Princess played patience while the Contessa sat by the radio. Flavia showed me photos of their eastern trip, India, Indochina, Java + Bali. Hot bath, diary, letters, + to bed in large mouldy empty but warm bedroom.

Wednes 5. Bolgheri. at 10.0 with Flavia looked at local stone in windows etc. Then past old Cemetery, to new Cemetery. Plan to site for Ugolin tomb + memorial. Scrub wood gently cleared, on hill falling two ways. Big field like apron in direction of plain + sea. Idea to clear circle in wood, gently clear all round, low double slab tomb in centre. Oak tree for one end of axis. Open-sided travertine tabernacle with altar, hemicycle of small wood. Track shown centre of field, open cultivation in upper half, olives + cultivation in lower. Boundary at bottom by existing trees. Cypress avenue, to be cleared of "flaming" + completed with wide spaced "marching" line of olives along field side of existing road. Track. Lunch. Rested. Up to site again, but rain storm started, so



3.6
Pagina del diario di Cecil Pinsent, con schizzo del mausoleo di Ugolino della Gherardesca a Bolgheri, maggio 1948. RIBA, *DA*, Diaries, 2018.23, 136.

3.7
Bolgheri. Mausoleo della famiglia della Gherardesca, tempietto, 1948-1949. Foto dell'A.

coltivati e il tempietto. Come nei giardini formali progettati tra le due guerre, le diverse parti del complesso erano distribuite in modo tale che «passeggiandovi si ven[isse] colti da una serie varia di impressioni, più che da un solo colpo d'occhio»[60].

L'architetto trascorse qualche giorno a Bolgheri, alloggiando in una villa che aveva progettato nel 1935 per la famiglia Antinori (Le Sabine): qui, ebbe modo di lavorare al monumento sepolcrale e di effettuare gli ultimi sopralluoghi insieme al figlio di Flavia[61]. Dopo aver discusso alcuni dettagli con la committente, Pinsent decise di tornare a Firenze, per sviluppare il progetto in un ambiente in cui si sentisse a completo agio, ovvero a Villa I Tatti, a stretto contatto con il salotto culturale allestito quotidianamente da Bernard Berenson. Tra l'8 e il 10 maggio 1948, mentre incontrava intellettuali e vecchi amici (come l'interior designer Sybil Colefax, le scrittrici Sylvia Sprigge, Joan Haslip e Rosamond Lehmann e lo storico dell'arte Frederick Hartt), cominciò a realizzare disegni d'insieme e di dettaglio. Durante una cena a Villa I Tatti, ebbe modo anche di conoscere Roberto Papini, che Pinsent definì un «ex-architetto vivace e chiacchierone»[62]. Dopo aver consultato nella biblioteca di Villa I Tatti un libro sui Sangallo, elaborò l'idea di trasformare il «tabernacolo» in un tempietto ottagonale
3.7 coperto da una cupola[63]. Una volta stabiliti alcuni aspetti del progetto, passò alla creazione di un modello tridimensionale in plastilina. Pinsent spese più di una settimana sul plastico del tempietto, modellando giorno e notte le colonne, i pilastri, la trabeazione e la cupola utilizzando attrezzi di fortuna, armature in fil di ferro e supporti in cartone. Il 17 maggio, in piena notte, scrisse di aver quasi finito il modello e di essere pronto a mostrarlo alla committente. Il giorno successivo, presentando il tempietto sopra ad una sedia, poggiata su un tavolo della biblioteca, Pinsent fu estremamente

[60] Queste sono le parole di Pinsent, in un un saggio dedicato alla progettazione di giardini formali: Cecil Pinsent, "Giardini moderni all'italiana, con i fiori che più vi si adattano", *Il giardino fiorito*, 5 (giugno 1931): 69-73.
[61] Galletti, "A Record", 65.
[62] «Lively talkative ex-architect»; *DA*, Diaries, 136, 10 maggio 1948.
[63] «Pulled out a book on Sangallos. Looked at photos»; «hit on an idea for an octagonal domed tempietto. Made sketch»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 7, 8 maggio 1948.

soddisfatto dell'entusiasmo di Flavia per il progetto, ma deluso dai commenti di Berenson, che osservò il lavoro con un atteggiamento «critico e pontificale»[64]. La sua «censura», tuttavia, non influenzò l'opinione di Flavia, che diede il via libera per portare il modello in via Laura dal «formatore», affinché fosse realizzato un calco in gesso destinato alle maestranze[65].

Dagli appunti sul diario, s'intuisce quanto il modello in plastilina rappresentasse per Pinsent un momento fondamentale nell'elaborazione del progetto, poiché gli permetteva di comprendere i rapporti dimensionali tra le diverse parti, di valutare l'immagine complessiva dell'architettura e di definire anche i più minuti dettagli decorativi. L'abilità manuale di Pinsent era ben nota ai suoi committenti, dal momento che in alcune occasioni aveva lavorato anche come scultore, nei giardini da lui progettati. In una lettera del 15 febbraio 1916, raccontava all'amica Irene Lawley di aver passato un'intera giornata a fare mosaici in pietra «spugnosa» a Villa I Tatti: «Che divertimento fare mosaici barocchi! Maneggiare fantastiche stalattiti, che a volte [sembrano] grasso che cade da una candela e a volte [...] giunture di un braccio o di una gamba di un uomo: sempre con qualche strana forma che ti ricorda qualcosa, come intravedere draghi nella brace di un fuoco»[66]. E, ancora, in una lettera inviata nel 1922, riferiva all'amica di aver lavorato ad alcune statue a Villa Le Balze e di aver pensato a una futura carriera da plasticatore: «L'architettura (del tipo che sono in grado di fare) sta andando molto a rilento, quindi sto diventando uno scultore e ho eseguito una o due figure da giardino in pietra spugnosa per Strong. È una novità divertente e in pratica serve a colmare il divario tra questa e la mia prossima mossa, che potrebbe essere... qualsiasi cosa!»[67].

Lo strettissimo rapporto tra il progetto di architettura e l'attività manuale/artigianale era senza dubbio un portato dell'ambiente frequentato da Pinsent nelle sue prime esperienze professionali, in particolare nello studio dell'architetto *Arts and Crafts* Charles Edward Mallows[68]. Ma anche l'interesse per l'architettura barocca, evidente sia nei giardini degli anni Venti e Trenta che nel progetto del tempietto per Flavia della Gherardesca, mostrano quanto gli anni di formazione in Inghilterra, in un momento di rivalutazione dell'architettura del XVII e XVIII secolo (anche conosciuto come *Wrenaissance*), avessero influenzato i gusti di Pinsent[69]. Nella cupola e nella soluzione angolare del tempietto di Bolgheri si possono riconoscere riferimenti, più o meno espliciti, all'architettura barocca romana, apprezzata da Pinsent e dal collega Geoffrey Scott, che durante la prima guerra mondiale, su suggerimento di Mary Berenson, cominciò a scrivere una monografia su Bernini[70].

In ogni caso, dopo la creazione del modello tridimensionale, Pinsent si occupò dei materiali per l'effettiva costruzione dell'edificio. Il 21 maggio 1948 visitò le cave delle Querciolaie, nei pressi delle Serre di Rapolano (poco distante da La Foce), per discutere con il presidente della cooperativa il prezzo e la qualità del travertino da utilizzare per la costruzione del tempietto[71]. Dopo una breve tappa a La Foce, dall'amica Iris Origo, l'architetto si preparò a tornare in Inghilterra, dove seguì i lavori a distanza, inviando disegni di dettaglio e ricevendo fotografie del cantiere da Flavia[72]. Il 2 marzo 1949, Pinsent annotò sul diario che il tempietto era ormai finito e l'inaugurazione si era tenuta il 22 febbraio, con grande soddisfazione della committente[73]. Qualche mese più tardi, quando ebbe l'occasione di vederlo di persona, scrisse che l'edificio gli appariva «rigido» e un po' troppo «nuovo», ma che le proporzioni e i dettagli erano corretti: soltanto il tempo gli avrebbe dato la «dignità» che l'edificio meritava[74].

[64] RIBA, *DA*, Diaries, 136, 8-17 maggio 1948.

[65] «Tues. 18. Tatti. In car to Florence [...] took model (in box held in hands to avoid knocks) to formatore, Niccolai, in Via Laura»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 18 maggio 1948.

[66] «I finished that last rhyme at 3 a.m. Since then, nine days have passed, and I've been doing sponge stone mosaics at BB's. continually every day. What fun it is doing baroque mosaics! Handling fantastic stalactites sometimes like grease dropping from a candle, and sometimes like joint of a man's arm or leg: always with some queer shape reminding you of something – like seeing dragons in the embers of a fire»; Hull History Center, 15 febbraio 1916.

[67] «Architecture (of the kind I can do) is going very slow, so I'm turning sculptor and have executed one or two rough garden figures in sponge-stone for Strong. The novelty of it is amusing, and practically it serves to bridge the gap between this and my next move, which may be – anything!»; Hull History Center, 1° febbraio 1922.

[68] Sulla esperienza nello studio di Mallows: Clarke, *An Infinity*, 41-42. Sull'importanza di Tankard per i giardini *Arts and Crafts* inglesi: Judith B. Tankard, *Gardens of the Arts and Crafts Movement* (Timber Press, 2018), 72-87.

[69] Prima di compiere il viaggio in Italia, Pinsent lavorò come disegnatore nello studio di Edwin Thomas Hall, oggi conosciuto soprattutto per aver progettato il grande magazzino londinese Liberty's (1924), ma che ai tempi era un esponente di punta dello stile edoardiano. Sul *revival* dell'architettura barocca in Inghilterra: G.A. Bremner, *Building Greater Britain* (Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2022).

[70] «Splendid that [Geoffrey] has begun on the Bernini book, he'll enjoy that in Rome»; Tatti, 32044155458946, 1° giugno 1917. La monografia non fu mai ultimata.

[71] «Found president of Cooperativa, and disegnatore. Described and discussed tempietto. Then looked at travertino faces. Then discussed ways and means and making estimate. Good visit, liked people. Flavia satisfied»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 21 maggio 1948.

[72] «Letter from Flavia Tempietto extimated L. 5,200,000! Plus muratura et etceteras. Work in hand. Wrote long & detailed answer». RIBA, *DA*, Diaries, 136, 5 luglio 1948. Altre informazioni: RIBA, *DA*, Diaries, 136, 20-30 luglio 1948. Le fotografie, pubblicate in Clarke, *An Infinity*, 99, furono inserite in: RIBA, *PC*, A594 1941-1952, «Feb. 1949».

[73] «Letter from Flavia. Tempietto and all finished, Gogo's "salma" moved into the bosco tomb. Inauguration, with 3 priests, girl choir and 500 people was on Feb. 22nd. Flavia pleased and appreciative»; *DA*, Diaries, 136, 2 marzo 1949.

[74] «The tempietto at Bolgheri looked harsh and new, but I felt the proportion and detail were all right and that it would require dignity with time»; Tatti, 32044162556757, 2 giugno 1949.



3.8
Assisi. Sala della Musica (già Oratorio di San Lorenzo), all'interno della dimora di Molly Berkeley, in una fotografia scattata prima del 1977. Da Gallerie Geri, *Villa S. Lorenzo – Via della Rocca Maggiore, Assisi* (Gallerie Geri, 1978).

Nel frattempo, Pinsent aveva accettato un altro lavoro da una vecchia committente. Nel 1941 la pittrice amatoriale e collezionista Molly Emlen Lowell, contessa di Berkeley, l'aveva contattato in merito ad alcuni lavori da svolgere nella sua residenza ad Assisi. Già nel 1937, l'architetto aveva curato il restauro dell'oratorio di San Lorenzo, che Molly aveva trasformato nella sua dimora
3.8 italiana[75]. Convertitasi alla religione cattolica, la contessa di Berkeley voleva costruire una piccola chiesa all'interno della sua proprietà, per la devozione privata e degli orfani di guerra che aveva adottato durante il secondo conflitto mondiale[76]. Inizialmente, Pinsent mostrò qualche incertezza, legata a una certa insofferenza nei confronti della committente[77]. Tuttavia, dopo il viaggio in Italia nella primavera 1948, l'architetto aveva riconsiderato l'offerta, poiché il compenso promesso da Molly gli avrebbe permesso di realizzare due progetti che stava valutando da anni: visitare l'Italia in compagnia della nipote Jane e trasferirsi con la compagna Kitty in Svizzera, dove avevano trascorso piacevoli vacanze nell'immediato dopoguerra[78]. Quest'ultimo progetto, tuttavia, non prese mai forma, perché un mese più tardi Kitty morì improvvisamente, colpita da un ictus, destabilizzando Pinsent e mettendolo di fronte a scelte di vita complesse: «ora il problema [...] è ricominciare tutto da capo», scrisse a Berenson il 25 marzo 1949[79]. In questo stato d'animo, dopo essersi trasferito a Bournemouth a casa dell'amico Edmund Houghton, Cecil decise di affrontare comunque il viaggio in Italia con la nipote, nei mesi di maggio e giugno 1949. Si trattò di un tuffo nostalgico nei luoghi della sua gioventù. Pinsent portò Jane a visitare Roma, Tivoli, Firenze, Assisi, Siena, Pisa, Milano e molte ville e giardini che aveva progettato durante il suo soggiorno in Italia: villa I Tatti, Villa Medici a Fiesole, Villa Sparta, Le Balze, Le Sabine, villa Coletti-Perucca, a Castiglioncello, La Foce e Gli Scafari a Lerici[80]. Nell'ultima tappa del viaggio, dopo aver incontrato l'amico Percy Lubbock, annotò sul diario: «stare di nuovo con i propri simili è come tornare a casa»[81].

Il viaggio fu l'occasione per occuparsi anche della chiesa commissionata da Molly Berkeley. Prima di cominciare a lavorare al progetto, Pinsent si confrontò con il soprintendente di Perugia, che gli lasciò carta bianca, con una sola clausola: «evitare qualsiasi cosa che i visitatori possano scambiare per un restauro o una ricostruzione di qualcosa che apparteneva realmente alla vecchia Assisi»[82]. L'architetto elaborò il progetto durante la sua permanenza ad Assisi, a casa Berkeley, dal 5 all'11 e dal 22 al 27 maggio. Non si trattò di un'esperienza particolarmente piacevole, come s'intuisce dalle annotazioni sul diario: «A cena Molly ha parlato di conversione, di

[75] Nella sua autobiografia, Molly Berkley raccontava di aver acquistato accidentalmente la proprietà per 30.000 lire: Molly Berkeley, *Beaded Bubbles, Un'americana ad Assisi* (Orfini Numeister, 2016), 134-135. Alcune informazioni sul complesso di San Lorenzo si possono trovare nel breve saggio di Luigi Sensi in: Berkeley, *Beaded Bubbles*, 185-9.

[76] Berkeley, *Beaded Bubbles*, 153-60.

[77] «Quite confidentially, between you and me, it is really more that I feel no inclination to dive into that sort of work again. The flash of conviction has gone, and in these days there is something quite unreal about turning churches into studios for female amateur painters. But I cant's say that to her»; Tatti, 32044162556757, 17 gennaio 1947.

[78] «Tempted this time by secondary advantages of getting lire to help Jane and me in Italy, and Swiss francs for Kitty and me In Switzerland. [...]». «Letter from Molly Berkeley accepting my terms for Assisi (SNF. 694 (40 pounds) for trav. Exp. And L. 100.000 (58 pounds) for fee). Dates roughly 1st to 15th May»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 9 e 24 febbraio 1949.

[79] «I shan't change my immediate plans for Italy in May, and shall probably go to Switzerland after as well, though alone. The difficulty is not there, but in starting all again». Tatti, 32044162556757, 25 marzo 1949; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 24 marzo.

[80] RIBA, *DA*, Diaries, 136, 30 aprile-5 giugno 1949.

[81] «Like coming home to be with one's own kind again»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 30 maggio 1949.

[82] «He wanted to avoid anything the visitors might mistake for a restoration or reconstruction of something really belonging to old Assisi»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 5 e 24 maggio 1949.



3.9
Assisi. Chiesa all'interno della dimora di Molly Berkeley, 1949-1950. Foto dell'A.



3.10
Assisi. Oratorio di San Felicianuccio. Foto dell'A.

religione cattolica e dei suoi ragazzi orfani. Un miscuglio sconcertante di egoismo e generosità, di genuinità e di finzione»; «il modo di parlare di Molly la sera è fantastico, caotico, snob e piuttosto disgustoso»; «comincio a essere stufo della stupidità di Molly»[83]. Nonostante l'avversione per la padrona di casa, Pinsent riuscì a creare un'architettura poetica, un tocco tenue e romantico nel paesaggio umbro, in cui espresse a pieno la sua straordinaria capacità di comprendere i caratteri di un luogo e progettare in dialogo con questi[84]. Senza dare troppo peso alle considerazioni del soprintendente, Pinsent disegnò un edificio che ricordava un tipico oratorio di campagna umbro: il suo aspetto derivava chiaramente dalla chiesetta medievale nei pressi del Santuario di San Damiano, San Felicianuccio, che Molly Berkeley aveva fatto restaurare a sue spese qualche anno prima[85]. L'aspetto più inusuale della chiesa era rappresentato dalla sua collocazione, in un angolo **3.9, 3.10**

[83] «At supper Molly talked about conversion, about Catholic religion and about her orphan boys. Disconcerting mixture of egoism and generosity, and of genuine and sham». «Molly's talk in evenings fantastic, chaotic, snobbish and rather revolting»; «Beginning to find Molly's foolishness enough»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 5, 7 e 23 maggio 1949.
[84] È questa una caratteristica tipica dei progetti di Pinsent: Romana Liserre, *Giardini*, 53-90.
[85] Berkeley, *Beaded Bubbles*, 131-4.



3.11
Assisi. Chiesa e giardino della dimora di Molly Berkeley. Da Berkeley, *Beaded Bubbles*, 170.

appartato della proprietà di Molly. Addossata al muro in pietra che un tempo delimitava i terreni di pertinenza della confraternita di San Lorenzo, la chiesa poggiava una delle pareti esterne sul confine settentrionale del giardino. Immersa nella vegetazione e coperta da rampicanti, la piccola chiesa s'inseriva armonicamente nel paesaggio, mostrando ai visitatori soltanto l'abside semicircolare. Costruito in mattoni e pietra locale di colore rosato, l'edificio contribuiva ad inquadrare la vista sul monte Subasio, dalla terrazza del giardino, lasciando l'impressione che non si trattasse di un'opera moderna, ma di un'architettura medievale, antica quanto l'oratorio
3.11 di San Lorenzo. Anche negli spazi interni l'architetto tentò di ricreare l'atmosfera di un edificio religioso antico e tipicamente assisiate: in un'annotazione dell'8 e 9 maggio, Pinsent scrisse di essersi recato nella Cattedrale di San Rufino e nella Basilica Superiore di San Francesco, per individuare i modelli adatti all'altare e all'arredo liturgico[86]. Qualche mese più tardi, il 17 novembre 1949, l'architetto comunicò a Berenson di aver appena ultimato i disegni esecutivi per la chiesa di Molly, chiudendo la lettera con un caustico commento sulla committente, venato di humor britannico: «Progettare il suo confessionale mi ha creato qualche problema, perché non sono riuscito a scacciare l'immagine di lei che si confessa. Il pensiero di Molly che si confessa è strano, per usare un eufemismo [...]. La combinazione di Molly, della cappella che ha restaurato [...], di San Francesco e San Lorenzo mi fa pensare a lei, in un dipinto fatto da lei stessa – mentre riceve le Stimmate!»[87].

In Svizzera: la passione per la geologia e la mineralogia

Prima di tornare in Inghilterra, l'architetto trascorse i mesi di giugno e luglio in Svizzera, nei luoghi in cui aveva pianificato di trasferirsi con la compagna. Furono settimane difficili, in cui si domandò più volte se ripercorrere le strade già battute con Kitty non fosse stato un errore[88]. Tuttavia, in Svizzera, ricominciò a coltivare un interesse che l'aveva travolto negli ultimi anni: quello per la geologia e la mineralogia. Infatti, durante il suo soggiorno a Hoberhofen am Thunersee, Pinsent riprese a tradurre dalla lingua tedesca un libro sulla geologia svizzera (*Geologische Wanderungen* di Heinrich Girard, 1885) e ad osservare con una particolare attenzione le struttura delle Alpi e le sue formazioni rocciose[89]. Tornato in Inghilterra, continuò a studiare e nel 1951 scrisse a Berenson di voler estendere le sue «esplorazioni geologiche»[90], dal momento che le mappe geologiche delle Alpi avevano, ai suoi occhi, «lo stesso fascino delle vetrate di Chartres». Nelle settimane ad Hoberhofen si era reso conto che, immergendosi nella natura alpina, a stretto contatto le

[86] In una delle ultime pagine del diario si possono vedere i rilievi dell'area presbiteriale, del confessionale e di alcuni mobili della sagrestia della cattedrale di San Rufino. Inoltre, nel diario si legge: «Walked down to upper church of S. Francesco to see new parament in local pink & white marble-stone. Perhaps poor wall linings & altar of pink variety, with some green here & there»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 7-9 maggio 1949.

[87] «Designing her confessional gave me some trouble, for I could not keep the picture of her confessing in it out of it. The thought of Molly confessing is odd, to put it mildly, but maybe you are more right about it all than I am. As a combination of Molly, the chapel she restored and did the paintings for, and St. Francis, and San Lorenzo, makes me see her as a painting by herself - receiving the Stigmata!»; Tatti, 32044162556757, 17 novembre 1949.

[88] «To familiar Hotel Post, and got the same room as two years ago with Kitty. But memories of Kitty brought great sadness. So many things – walks, flowers, bus excursions – we had done happily here together. Was it a mistake to come back? But everywhere it is the same thing. No escaping»; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 17 giugno 1949.

[89] Tatti, 32044162556757 (CP to BB, 1914-49), 9 novembre 1949; RIBA, *DA*, Diaries, 136, 23 marzo, 2 luglio 1949.

[90] «My geological explorations»; Tatti, 32044162556765, 16 agosto 1951.

3.12
Chianciano Terme. Elemento lapideo di forma poliedrica, Villa La Foce, 1925-1939. Foto dell'A.

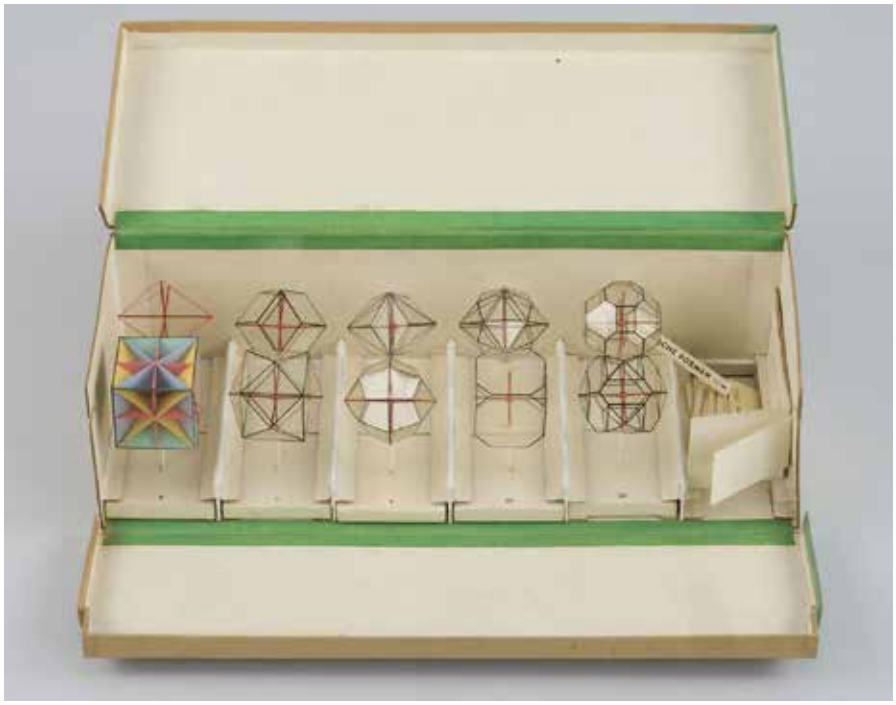


meraviglie geologiche della Svizzera, «era possibile dimenticare per un momento le follie e le tragedie che sono accadute e che stanno accadendo nel mondo»[91].
Così, nel settembre 1952, mentre esplorava sui libri e sulle mappe la geologia delle Alpi, scrisse a Berenson di aver iniziato a creare un set di modelli di minerali, in metallo, cartone e vetro acrilico: «Lo studio della mineralogia è solo una scusa, ovviamente. Il divertimento è l'atto di creare, e poi godersi gli oggetti creati»[92]. Presto, tuttavia, la passione per la mineralogia e l'interesse per i modelli cristallografici, si mostrarono molto più che un semplice passatempo, come si può intuire da una lettera del 1° marzo 1953:

> Anche se ho letto gli ultimi libri sulla crescita dei cristalli, di cui si sa ancora poco, non riesco a trovare nessuno che mi dica – senza ricorrere alla matematica einsteiniana – perché un cristallo sceglie di crescere in peli sottili come i nostri, mentre un altro cresce in blocchi o lastre spesse [...]. Tuttavia, non sapere, e quindi cercare di scoprirlo, è una cosa grandiosa, e sembra esserci una quantità infinita (e quindi proporzionalmente affascinante) di cose che non si conoscono su questo argomento[93].

In un paio di anni, Pinsent realizzò 99 modelli di minerali, attratto dalle forme geometriche prodotte dalla natura, che erano entrate, forse inconsapevolmente, in quasi tutte le architetture da lui progettate nei decenni precedenti[94]. All'inizio del 1954, dopo la morte dell'amico Edmund, Pinsent trovò il coraggio di trasferirsi in Svizzera, grazie a un lascito testamentario che gli permise di vivere di rendita fino alla sua morte, nel 1963[95]: «non essendo in grado di impressionare il mondo con la mia grandezza, mi ritiro in un posto dove non c'è mondo da impressionare», scrisse a Bernard Berenson[96]. 3.12
Mentre viveva in Svizzera, impegnato a leggere trattati di geologia e romanzi vittoriani, ebbe l'occasione di conoscere il curatore del museo di mineralogia dell'università ETH: «un inglese che andò a Zurigo come studente di mineralogia quando aveva vent'anni e da allora vi rimase, proprio come io andai e rimasi a Firenze»[97]. Il curatore s'interessò ai modelli cristallografici e chiese di esporli nel museo, dove si trovano ancora oggi, anche se non associati al nome di Cecil Pinsent[98]. 3.13

[91] «They almost have the fascination of a Chartres window»; «there one can forget for a moment the follies and tragedies that have happened and are happening in the world»; Tatti, 32044162556765, 27 ottobre 1951.
[92] «The study of mineralogy is only an excuse, of course. The fun is the act of making, and then enjoying the objects made»; Tatti, 32044162556765, 20 settembre 1952.
[93] «And though I have read the latest books on crystal growth, of which still only a little is known, I cannot find anybody to tell me – without calling in Einsteinian mathematics – why one crystal chooses to grown in hairs as thin as ours, while another grows in blocks or thick slabs. Something about the flow of the current of the liquid in which they grow, implying a greater food supply on one side than on another, comes into it, but that is not the whole story. However, not knowing, and therefore trying to find out, is the great thing, and there seems to be an endless and proportionately fascinating supply of things not known in this subject»; Tatti, 32044162556765, 1 marzo 1953.
[94] «When I got back from Italy I had my sight retested and got new glasses, especially a working pair with a spring overlay that gives two focuses, one very close. The result was that I began crystal model making again after a gap of eighteen months. Out of a programme of 99 there were still 41 to make, [...] so that there is a chance of their being at last finished this autumn. They take from 2 to 3 days each to make [...]. Some of them were such a long and complicated chain of reasoning that I can't pick up the links again now»; Tatti, 32044162556773, 30 giugno 1955.
[95] Tatti, 32044162556773, 23 ottobre 1955.
[96] «Not being able to impress the world with my greatness, I retire to a place where there is no world to impress»; Tatti, 32044162556773, 6 settembre 1956.
[97] «On the 16th I at last took the crystallographic models to Zürich and handed them over to the Keeper of the Museum of Mineralogy of the E.T.H., an Englishman who went to Zürich as a student of mineralogy in his twenties and stayed on ever since, much as I went to and stayed on in Florence»; Tatti, 32044162556773, 18 maggio 1956.
[98] Ringrazio Dorothe Zimmermann, responsabile della «Collection of Scientific Instruments» della ETH Library, per avermi aiutato a rintracciare i modelli di Pinsent, che sono visibili online al link: https://wil.e-pics.ethz.ch/#, consultato il 18 ottobre 2024.



3.13
Cecil Pinsent. Modelli cristallografici di minerali. Zurigo, ETH Library, Collection of Scientific Instruments, Inventory Number: ETHZ-EWS-M-0082.

Il 26 agosto 1956, l'architetto rifletteva sulla sua «esistenza eremitica» e commentava con queste parole l'inclusione della sua ultima opera nella collezione permanente dell'ETH: «Non so se sono più orgoglioso di questo piccolo traguardo autunnale, che di qualsiasi altro mio precedente lavoro come architetto»[99].

Era questa l'eredità che Pinsent intendeva lasciare al mondo: non le sue architetture, che ormai gli parevano poca cosa, ma sette scatole in legno e cartone, che contenevano le strutture cristalline di 99 minerali. Era questo il frutto delle sue passioni, dell'instancabile curiosità che l'aveva guidato in una vita avventurosa, da perenne esule, da viaggiatore instancabile, in cui l'architettura svolse forse un ruolo secondario. La sua vita non fu trainata dall'ossessione per la professione, come accadde a molti altri architetti del suo tempo, ma dal continuo inseguimento di una nuova attività, di un nuovo «hobby», di un interesse che lo catturasse completamente, così come lo avevano fatto i minerali. Nella fase «autunnale» della sua vita, abbandonando l'architettura, il paese dove aveva studiato e quello in cui aveva costruito la sua carriera, capì che le sue radici non erano da cercare in un luogo – in Italia, in Inghilterra o in Svizzera –, ma nelle persone a lui care, nei «fili che lo univano agli amici in tutte le direzioni»[100].

[99] «I'm not sure that I'm not prouder of this small-autumnal achievement than of any of my earlier works as an architect». Tatti, 32044162556773, 26 agosto 1956.

[100] «[Some] days […] I feel I should not mind if I didn't wake up again, and others when something like a rest in life returns and I enjoy the present and am very conscious of the threads joining me to friends in all directions»; Tatti, 32044162556773, 5 aprile 1957.

DOI: XX

Roots Without Dogmas: Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro and the Experience of the National Art Schools in Cuba

Keywords
Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro Hidalgo, National Art Schools in Havana, Architecture of the Second Half of the Twentieth Century in Latin America

Abstract
This paper explores the biographical, cultural, and architectural paths that lead Italian 'expatriates' Vittorio Garatti and Roberto Gottardi, along with Cuban exile Ricardo Porro, to meet in Caracas and to reunite in Havana where they contributed to shape the internationalist dream of the Revolution through the creation of the Art Schools (1961-1965). Following this period, they each embarked on individual journeys, experiencing a diaspora of personal destinies, and they finally met again, thirty years later, in the 'rediscovery' of the Schools. Their experience exemplifies the interconnectedness and "crossbreeding" that makes Latin America — and with it the Caribbean Mediterranean, a meeting space of triangulations with Europe, Africa, and North America — an original laboratory of modernity. The paper aims to reflect on the legacy of the Schools and explore the potential insights it may offer for contemporary architectural culture.

Biography
Lorenzo Pietropaolo is an architect and professor in History of Architecture at Bari Polytechnic. He graduated from IUAV, Venice and received a PhD from the Politecnico di Milano. From the latter, he received a scholarship for research at the Institut Français d'Architecture, Paris. Both as educator and architect, he collaborated with Vittorio Garatti, including participations in the Bienal Internacional de Arquitectura de La Habana (2002, 2004). His research interests focus on 20th-century architecture and the preservation of the modern built heritage. Formerly a member of the Bari Polytechnic research group for the national survey of postwar Italian architecture promoted by the Ministry of Culture, he is currently responsible for the research project «Anastilosi del Moderno» on modern architecture in abandon in Apulia, winner of a European Social Fund competitive call. He is the editor of, and a contributor to, the book *Architettura moderna in abbandono* (2022); he also both edited and contributed to the special issue of the *Galileo* journal (November 2024) on Luigi Santarella.

Lorenzo Pietropaolo
Politecnico di Bari

Radici senza dogmi. Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro e l'esperienza delle Scuole Nazionali d'Arte a Cuba

> Pour que ma conscience soit, pour qu'elle vienne au monde, il faut que l'altérité s'introduise en mon être et le détermine : il faut que ce miroir me soit tendu, où me découvrir à travers des yeux neufs. Ma seule chance de me concevoir revient à celle d'être conçu : *je* me voit parce qu'*on* me voit[1].

Questo contributo ripercorre le traiettorie biografiche, culturali e architettoniche di Vittorio Garatti (Milano, 1927-2023), Roberto Gottardi (Venezia, 1927-L'Avana, 2017) e Ricardo Porro Hidalgo (Camagüey, 1925-Parigi, 2014), che si incontrano per la prima volta in Venezuela, tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958, e convergono a Cuba negli anni Sessanta dove condividono l'esperienza 'spartiacque' della progettazione e costruzione delle Scuole d'Arte dell'Avana, per poi separarsi, tra il 1966 e il 1974, e infine tornare a toccarsi, quasi trent'anni più tardi, ancora una volta nel segno di quell'esperienza.
La loro vicenda – emblematica di come il Latinoamerica si configuri dal secondo dopoguerra quale originale 'laboratorio di modernità' – ci interroga sulla complessa questione di quello che si può descrivere come un 'radicamento senza radici', vale a dire un radicamento che affonda la propria ragion d'essere nell'idea di continua trasformazione e risignificazione, propria in fondo della vita e della natura umana stessa. È l'esperienza di un radicamento che rifugge ogni dogma precostituito, indice di una aspirazione all'apertura verso il mondo che attraversa il percorso di tutti e tre i protagonisti, ciascuno secondo una propria declinazione personale.
È in questa prospettiva, a sua volta 'aperta', che si intende riflettere con occhi odierni su quell'esperienza storica, alla ricerca delle sue eredità, riscontrabili sia in alcune delle opere successive dei singoli autori, sia in termini di patrimonio del Novecento nel contesto cubano e internazionale.
Quello delle Scuole d'Arte all'Avana è un progetto sperimentale che si attesterà anche, quasi subito, come progetto incompiuto. In quanto tale, esso rimarrà per lungo tempo come sospeso in una 'infinita attesa'[2]: è dunque radicato nel suo momento storico, eppure lo eccede. L'incompiutezza delle Scuole, da una parte, incarna l'abbandono delle aspirazioni 'umanistiche' della rivoluzione cubana – che cedono il passo, una volta soverchiato l'ordine preesistente, all'istituzionalizzazione più marcatamente tecnocratica del regime attuato da Fidel Castro – e dall'altra, è segno di una propulsione modernista – 'generativa' e insieme 'rigenerativa' – che ha continuato a muovere la ricerca dei tre architetti anche in altri loro progetti dei decenni successivi. Rileggere questo caso di

[1] Jean Paris, *L'espace et le regard* (Seuil, 1965): 94.
[2] Per una cronologia inerente le Scuole: John A. Loomis, *Una rivoluzione di forme. Le Scuole Nazionali d'Arte di Cuba*, a cura di Davide Del Curto (Mimesis, 2019 [ed. or. *Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, 1999]), 261-75; Umberto Zanetti e Paloma Herrera Ermakova, "Havana XX-XXI century: a timeline", *Area*, n. 150 (2017): 6-7.

studio attraverso il prisma di un peculiare modo di intendere le radici come esso sembra suggerire, significa osservare come emerga uno stretto rapporto, solo apparentemente contraddittorio, tra costruzione dell'identità (architettonica, culturale, politica, individuale) e afflato internazionalista, animato da una tensione ideale 'senza confini', che pone al centro l'umanità intera. Nel contesto dell'equilibrio internazionale del secondo dopoguerra – fondato sulla spartizione di zone d'influenza tra il blocco a egemonia statunitense e quello a egemonia sovietica – l'impulso alla contaminazione e alla 'impollinazione' reciproca tra identità diverse che l'esperienza dei tre architetti incarna è un elemento fortemente innovativo, così come lo è la visione (e la pratica) 'senza dogmi' che perseguono. Invece che propendere per rigide interpretazioni di 'codici' astratti, essi praticano una dimensione 'aperta all'ascolto': all'ascolto del contesto come delle visioni poetico-architettoniche gli uni degli altri. Per ciascuno di loro, tutti appena trentenni, è una collaborazione che si configura anche come momento formativo cruciale nello sviluppo dei rispettivi linguaggi, attraverso un intreccio singolare tra dimensione collettiva e individuale. Per quanto riguarda il rapporto con il contesto, la dimensione metodologica di 'ascolto' si traduce in particolare in una interessante riscoperta e messa in valore di dimensioni ancora comunemente considerate 'periferiche' e, in quanto tali, ritenute 'minori' nel pensiero dominante dell'epoca.

Attingendo alla metafora dello specchio evocata proprio a metà degli anni Sessanta da Jean Paris nel suo libro *L'espace et le regard* – secondo cui è attraverso lo specchio dell'alterità che ci si scopre con nuovi occhi – possiamo indicare nella fondamentale mostra *Brazil Builds*[3] organizzata dal MoMA di New York nel 1943, in pieno conflitto mondiale, il momento di inizio del lungo gioco di sguardi riflessi tra le Americhe e l'Europa, tra 'primo' e 'terzo mondo', tra centri e periferie, in cui si inscriverà in seguito anche la vicenda delle Scuole dell'Avana e dei loro autori.

La mostra segna infatti la prima occasione in cui gli Stati Uniti – volgendo l'attenzione verso il Brasile e riconoscendo le specificità dell'architettura brasiliana – avviano un avvicinamento strategico al Latinoamerica che si intensificherà con la fine della guerra, per rafforzare in ultimo la propria centralità in alternativa a quella europea.

Di riflesso, per la prima volta anche l'Europa scopre con sorpresa la qualità che l'architettura moderna in Brasile esprime. Il Ministério da Educação e Saúde Pública a Rio de Janeiro (1936-1942), con i suoi *brise-soleil* 'tropicalizzati', e più in generale le opere, tra gli altri, di Oscar Niemeyer e Lucio Costa, colpiscono l'immaginario europeo, che tende a ridurre il portato di quanto osserva confinandolo in una 'esoticità tropicalista' e nell'eccezionalità dell'autorialità individuale.

Attraversata dalla crisi post-bellica del 'canone' razionalista, la cultura architettonica del vecchio continente processa gli architetti brasiliani per formalismo. La censura per deviazionismo dal preteso 'canone' è emessa nell'ottobre del 1954 da Max Bill e da Ernesto Nathan Rogers nel "Report on Brazil"[4], pubblicato in *The Architectural Review*.

A metà degli anni Cinquanta il progetto culturale nordamericano, avviato simbolicamente con la mostra del MoMA sopracitata, concentra la propria attenzione sull'architettura sudamericana del primo decennio post-bellico: al MoMA viene organizzata la mostra *Latin American Architecture since 1945*[5], in cui viene celebrata la modernizzazione dell'intera America del Sud. Gli investimenti che quella mo-

[3] Philip Goodwin, *Brazil Builds* (The Museum of Modern Art, 1943).

[4] Va notato che, se la posizione di Max Bill è particolarmente critica, Rogers riconosce nell'architettura di Niemeyer profonde consonanze con la cultura e i bisogni del suo paese, con il vitalismo dei paesaggi del Brasile e con i suoi contrasti sociali. Cfr. Max Bill, "Report on Brazil", *The Architectural Review*, n. 694 (1954): 238-39; Ernesto Nathan Rogers, "Pretesti per una critica non formalistica", *Casabella-Continuità*, n. 200 (1954): 1-3, in forma ridotta in "Report on Brazil", ora come "Tradizione e talento individuale", in *Esperienza dell'architettura*, a cura di Luca Molinari (Skira, 1997), 260-66.

dernizzazione mobilita hanno conseguenze importanti e contribuiscono a rafforzare anche in Europa e nell'Italia della ricostruzione l'interesse per il Latinoamerica, specie alla luce del protagonismo pubblico nei processi in atto in quei paesi al di là dell'oceano, processi che comportano la pianificazione della città, oltre alla realizzazione di grandi opere (case, scuole, università, ospedali).

Nel segno di Rogers: l'espatrio e l'esilio

È in questo più ampio contesto che matura l'esperienza di Garatti e Gottardi. Nel secondo dopoguerra, il Sudamerica esercita una vera e propria attrazione su molti artisti, intellettuali e architetti italiani, che decidono di attraversare l'oceano alla ricerca di un nuovo inizio e di nuove opportunità professionali. Per citare alcuni esempi, si pensi a Pietro Maria Bardi, che sbarca a Rio de Janeiro nel 1946 insieme alla moglie Lina Bo per promuovervi l'arte italiana[6]; a Luigi Piccinato, che viaggia in Argentina dove spunterà l'incarico della progettazione di nuovi quartieri a Buenos Aires, tra cui il *Barrio 17 de Octubre* (1948-1950); a Pier Luigi Nervi, consulente in Argentina per il centro civico di Tucumán (1949) e progettista dell'aeroporto internazionale di Ezeiza[7].

Molti architetti e ingegneri vi giungono per vie accademiche, come Ernesto Lapadula che nel 1949 lascia l'università di Roma per insegnare all'Università di Córdoba in Argentina sino al 1963 quando decide di rientrare a Roma.

Va poi ricordato che in seguito al sesto CIAM di Bridgewater del 1947, le relazioni stabilitesi tra i delegati argentini ed Ernesto Rogers anticipano il coinvolgimento di diversi architetti e ingegneri italiani nei piani di costruzione della "Nuova Argentina" di Juan Perón, tra cui Enrico Tedeschi e Cino Calcaprina che, emigrati nel 1948, sono cooptati nell'impresa della fondazione della città universitaria di Tucumán[8].

Proprio a Tucumán, Rogers arriva nel 1948, per un viaggio che lo porterà anche a Buenos Aires e a Lima. Nelle sue lezioni, riflette sull'inadeguatezza delle derive astratte e omologanti della cultura modernista nell'affrontare la complessità dei processi reali e nell'offrire risposte adeguate alle specificità di ciascun contesto. Il contrasto tra bisogni pratici e aspirazioni spirituali costituiscono il «dramma dell'architetto»[9], che deve essere consapevole della propria relazione con la società, e capace di incorporarne le istanze e le espressioni nel processo creativo. Rogers riprende a questo proposito la necessità di una «sintesi tra le arti», posizione condivisa con Sigfried Giedion e sviluppata da Rogers nella linea editoriale attuata durante la sua direzione di Domus (1946-1947).

Per via del suo insegnamento, e delle strette relazioni intessute con gli architetti sudamericani, Rogers è una figura di riferimento e contribuisce a segnare il corso delle traiettorie che portano gli 'espatriati' italiani Vittorio Garatti e Roberto Gottardi e l'esule cubano Ricardo Porro a incontrarsi in Venezuela tra il 1957 e il 1958. Questo incontro dà avvio a un'esperienza architettonica comune, rappresentativa di quella geografia di intrecci e di 'meticciamenti' che nel Novecento fa del Latinoamerica, e con esso del mediterraneo caraibico – cerniera di triangolazioni tra Europa, Africa e Nord America – un 'crocevia' di modernità.

Appena laureatosi al Politecnico di Milano, nel 1957 Garatti raggiunge a Caracas i suoi genitori, emigrativi nel 1948[10]. Ha maturato le prime esperienze professionali con lo studio BBPR, con cui

[5] Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (The Museum of Modern Art, 1955). https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2436_300190216.pdf, consultato il 30 novembre 2024.

[6] Viviana Pozzoli, "1946! Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l'Italia e partire per il Brasile?", in *Modernidade latina: os Italianos e os centros do modernismo latino-americano*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães (Museu de Arte Contemporânea - Universidade de São Paulo, 2014). http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVIAN_ITA.pdf, consultato il 30 novembre 2024.

[7] Jorge Francisco Liernur, "Un nuovo mondo per lo spirito nuovo. Le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo", *Zodiac*, n. 8 (1992), ora in *America latina. Saggi sull'architettura del Novecento*, a cura di Daniele Pisani (Franco Angeli, 2023), 60-61.

[8] Liernur, "Un nuovo mondo per lo spirito nuovo".

[9] Ernesto Nathan Rogers,"Il dramma dell'architetto", testo tratto dalla lezione "El drama del arquitecto" tenuta all'Universidad Mayor de San Marcos a Lima nel 1948, ora in *Esperienza dell'architettura*, 165-71.

[10] Michele Paradiso, a cura di, *Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana. Pasado, presente y futuro* (Didapress, 2016), 41. https://www.wmf.org/resources/las-escuelas-nacionales-de-arte-de-la-habana-pasado-presente-y-futuro, consultato il 30 novembre 2024.

ha collaborato al progetto per il museo del Castello Sforzesco, e a Caracas lavora con Carlos Raúl Villanueva, in studio e in università. Attraverso l'insegnamento universitario, stringe amicizia con Sergio Baroni (1930-2001). Architetto e urbanista mantovano poi naturalizzatosi cubano, Baroni si ritroverà più tardi con Garatti a Cuba.

Gottardi si è laureato a Venezia nel 1952, all'Istituto Universitario di Architettura segnato dalle presenze di Giuseppe Samonà e Carlo Scarpa. Trasferitosi a Milano, è entrato come disegnatore nello studio BBPR e, con un contatto professionale in Venezuela fornitogli da Rogers, nel novembre del 1957 è arrivato a Maracaibo, per poi trasferirsi a Caracas, dove si è impiegato al Banco Obrero, l'organismo statale venezuelano per l'edilizia pubblica di cui Villanueva era consulente.

L'incontro tra Garatti e Gottardi avviene tramite il fotografo goriziano Paolo Gasparini, emigrato nel 1954 in Venezuela. Si inscrive nel contesto del tessuto culturale e artistico cosmopolita della città, la cui vitalità impregna la visione improntata alla «síntesis de las artes» promossa da Villanueva, esemplificata dal suo progetto della Plaza Cubierta della Ciudad Universitaria (1952-1953).

Porro, invece, a Caracas giunge in esilio nel 1958, avendo aderito al movimento di opposizione al regime di Fulgencio Batista. Il suo incontro con Garatti, e per suo tramite con Gottardi, avviene al Banco Obrero e all'università, dove anche Porro è impegnato nell'insegnamento sotto l'egida di Villanueva. Architetto, scultore e pittore, Porro si è formato all'Avana, dove termina gli studi in architettura nel 1949, e poi in Europa, a Parigi, dove tra il 1950 e il 1952 ha frequentato l'Institut d'Urbanisme e la Sorbonne. Nella capitale francese, ha stretto amicizia con il pittore cubano Wifredo Lam ed è entrato in contatto con Le Corbusier, Picasso e gli ambienti artistici e intellettuali cosmopoliti parigini. Durante il suo soggiorno europeo, ha compiuto mirati viaggi di studio nei Paesi scandinavi, nella Barcellona di Gaudí e a Venezia. Nella città lagunare, ha frequentato i corsi estivi internazionali della scuola CIAM organizzati da Rogers e ha potuto esperire la complessità spaziale di quella straordinaria città-arcipelago[11], antitetica al macchinismo delle astratte applicazioni urbanistiche del 'dogma' razionalista.

Rientrato all'Avana dall'Europa nel 1952 – l'anno del colpo di stato di Batista a Cuba – il ventisettenne Porro ha assunto un ruolo di primo piano nei circoli intellettuali della capitale e con le sue prime opere contribuisce alla prolifica stagione dell'architettura moderna cubana degli anni Cinquanta di cui diviene uno dei maggiori protagonisti. È interessante ricordare come nel 1947, da giovane studente, con Frank Martínez e Nicolás Quintana, aveva capeggiato "*la quema de los Viñola*", il rogo del trattato rinascimentale di Jacopo Barozzi da Vignola nella corte dell'università dell'Avana per protestare contro i dogmi della tradizione *Beaux Arts* nell'insegnamento dell'architettura e per rivendicare una 'via cubana' all'architettura moderna[12]. Una protesta che ebbe i suoi effetti, visto che due anni dopo l'università ospitò Walter Gropius per una serie di conferenze. Durante gli anni Cinquanta, nella Cuba dove s'incontreranno i tre protagonisti, si avvia la diffusione di un linguaggio moderno percepibile come 'universale' e, insieme, la sua contaminazione e rielaborazione. In particolare all'Avana, il linguaggio del Moderno è declinato in espressioni 'locali' e 'tropicali', con soluzioni funzionali, tecniche e figurative dettate dalle specificità climatiche e di contesto. Ne sono esempio il Tribunal de Cuentas (1952-1954) di Aquiles Capablanca, gli Edifi-

[11] Anni dopo, Porro ricorderà come sia stato fondamentale per lui l'incontro con Venezia: «sono rimasto così colpito dagli spazi urbani, dalla struttura urbana, che tutta la mia concezione dell'urbanistica è cambiata e c'è, probabilmente, una piccola Venezia in ognuno dei miei edifici». Ricardo Porro, "An Architectural Autobiography of Ricardo Porro", *A+U*, n. 282 (1994): 63.

[12] Nicolás Quintana, "Yo estaba allí", *Encuentro de la cultura cubana*, n. 24 (2002): 36-37. https://rialta.org/wp-content/viewer/encuentro/2002-N24/#page=2, consultato il 30 novembre 2024.

cios Misiones (1951-1952) di Gustavo Moreno López, il Retiro Odontológico (1953-1954) di Antonio Quintana Simonetti e l'ancor più 'tropicale' Cabaret Tropicana (1951-1952) di Max Borges Recio, con le sue volte a guscio progettate in collaborazione con Félix Candela. Tutte opere 'riflesse' nello sguardo nordamericano sul Latinoamerica rappresentato nella mostra al MoMA del 1955.

In quel decennio, è però soprattutto nelle residenze private che maggiormente si sperimenta una 'via cubana' all'architettura moderna, scrivendo una nuova pagina dell'intenso e conflittuale dibattito culturale e artistico in corso dall'inizio del secolo sul rapporto tra modernità e tradizione[13]. È la ricerca di un'identità cubana, o *cubanidad*[14], su cui fondare una 'autentica' espressione di modernità, ed è a questa ricerca che sarà orientata l'esperienza comune dei tre giovani architetti, soprattutto attraverso le posizioni in merito di Porro. Quando questi giunge a Caracas, ha già realizzato, tra il 1953 e il 1956, alcune residenze per la borghesia habanera (casa García, casa Abad-Villegas, casa Ennis) che, influenzate dall'esperienza europea e dall'insegnamento di Rogers, sono improntate alla ricerca di un superamento critico del paradigma dell'International Style, praticato anche attraverso la reintroduzione, ancora in nuce, dell'accezione simbolica dell'architettura[15]. È negli anni che precedono l'esilio venezuelano – in sintonia con la ricerca pittorica di Wifredo Lam, con quella letteraria di José Lezama Lima e nel solco delle opere del poeta Nicolás Guillén e dello scrittore e musicologo Alejo Carpentier – che Porro ha iniziato a investigare i caratteri più intimi della cultura cubana, ritrovando la *cubanidad* nel sincretismo tra le culture africane degli schiavi deportati sull'isola e la cultura spagnola, con influenze arabo-andaluse, dei colonizzatori.

La sensualità del Barocco[16] e della natura sono per Porro elementi da cui partire per una esperienza dell'architettura che sia 'altra' rispetto ai paradigmi internazionali dominanti, per sostenere a Cuba una architettura «che sia cubana» e «continui la nostra tradizione»[17]. Sarà lui a trasferire agli amici italiani le chiavi per leggere il contesto cubano, quando inizierà l'avventura delle Scuole Nazionali d'Arte.

Cuba! Cuba! La costruzione delle Scuole

Dopo la vittoria rivoluzionaria del 1959, nel 1960 Porro rientra in patria. Con l'entusiasmo di contribuire alla costruzione della nuova società, Garatti e Gottardi lo raggiungono a dicembre dello stesso anno, in una sorta di migrazione 'controcorrente' rispetto a quella di molti professionisti che invece abbandonavano l'isola, depauperandola così di conoscenze e capacità tecniche. Partono da Cuba anche molti protagonisti del rinnovamento architettonico degli anni Cinquanta: la gran parte per libera scelta, come nel caso di Max Borges Recio e di Mario Romañach, ma alcuni costretti, come Nicolás Quintana, per evitare il carcere o la fucilazione.

Come Porro, entrambi gli architetti italiani lavoreranno al Ministero della Costruzione e insegneranno alla facoltà di architettura dell'Avana.

Giunto a Cuba, Garatti è, insieme a Baroni, tra coloro che fonderanno l'Instituto de Planificación Física, per conto del quale, dal 1966 al 1970, guiderà il gruppo di lavoro per la redazione del Plan Director dell'Avana, redigendone anche i piani particolareggiati per lo sviluppo del nuovo Porto, per il Parque Metropolitano e il Centro de Tráfico e per la sistemazione della Plaza de la Revolución.

[13] Cfr. Eduardo Luis Rodríguez, "Teoria y práctica del regionalismo moderno en Cuba", in *El Movimiento Moderno en el Caribe insular*, a cura di Eduardo Luis Rodríguez e Gustavo Luis Moré, *Do.co.mo.mo. Journal*, n. 33 (2005): 10-19. DOI: https://doi.org/10.52200/docomomo.33.2.

[14] La questione della *cubanidad* — nell'Ottocento, posta al centro del processo rivoluzionario di liberazione nazionale da José Martí, poeta ed eroe dell'indipendenza cubana — era (e sarà a lungo) decisiva in un paese che nel 1898 si era liberato dal dominio coloniale spagnolo, finendo però sotto l'ingerenza statunitense.

[15] Si pensi agli elementi plastici delle *gargouilles* di casa Abad-Villegas e di casa Ennis.

[16] Sulla riscoperta del Barocco in chiave sensuale ed erotica nella letteratura, architettura e pittura cubana del Novecento, si veda: Monica Kaup, "«¡Vaya Papaya!»: Cuban Baroque and Visual Culture in Alejo Carpentier, Ricardo Porro, and Ramón Alejandro", *PMLA*, 124, n. 1 (2009): 156-171. https://www.jstor.org/stable/25614255?seq=1, consultato il 30 novembre 2024.

[17] Ricardo Porro, "El sentido de la tradición", *Nuestro Tiempo*, n. 16 (1957), cit. in John A. Loomis, *Una rivoluzione di forme*, 245.

4.1
Cubanacán, L'Avana. Il compendio delle Scuole Nazionali d'Arte. In evidenza: le architetture di Porro, Gottardi, Garatti. Elaborazione dell'A.



All'inizio del 1961, con l'avvio della Campagna nazionale di alfabetizzazione, il programma redatto dalla Comisión de las Escuelas prevede l'istituzione all'Avana di un centro di formazione per artisti, da cui disseminare l'alfabetizzazione culturale in tutta l'isola[18]. Secondo la visione internazionalista di Ernesto Guevara, il centro si rivolgerà ai giovani del 'terzo mondo', concedendo borse di studio agli studenti provenienti dall'Africa, dall'Asia e dall'America Latina, chiamati a contribuire con le arti alla creazione di una nuova cultura per una nuova umanità. La scelta del sito ricade sull'area, attraversata dal Rio Quibú, che ospitava l'esclusivo Country Club, nel quadrante per soli bianchi a ovest dell'Avana, dopo la Rivoluzione rinominato con termine indigeno *Cubanacán*. **4.1**

Porro riceve da Fidel Castro l'incarico di realizzare il centro entro la fine di quell'anno, e coinvolge nell'impresa i due architetti italiani conosciuti durante l'esilio venezuelano. Al progetto delle Scuole, Porro, Gottardi e Garatti iniziano a lavorare alla fine di aprile del 1961, dopo che a Playa Girón è stato respinto il tentativo controrivoluzionario appoggiato dagli Stati Uniti. Accantonata l'idea iniziale di concepire un unico complesso, si decide di realizzare cinque distinti organismi: Porro si occupa della Scuola di Arti plastiche e di quella di Danza moderna; Gottardi, della Scuola d'Arte drammatica; Garatti, della Scuola di Balletto e della Scuola di Musica. **4.2**

Prima di cominciare il progetto, Porro guida i due colleghi in un viaggio nel sud dell'isola, introducendoli alle spazialità barocche e ai paesaggi naturali in cui è nato. In un clima «dove il meraviglioso diventava il quotidiano, e la Rivoluzione sembrava più surrealista che socialista» – come osserverà Porro[19] – per unificare il linguaggio architettonico dell'insieme, i tre architetti fissano alcuni principi programmatici comuni. Tra questi: l'assunzione dei caratteri morfologici e topografici del paesaggio (inteso come rogersiana "preesistenza ambientale") e l'adozione di unità spaziali voltate, quali elementi generatori di una composizione 'organica'; l'impiego prevalente del mattone (il materiale più economico e disponibile in quel momento a Cuba) e di una tecnica costruttiva tradizionale, la *bòveda tabicada*, con l'obiettivo di rendere quello delle Scuole un cantiere-pilota per la reintroduzione di questa tecnica pre-industriale, a basso costo e ad elevata artigianalità[20]; e l'assunzione operativa di un processo che Garatti definisce «di autogenerazione»[21], in cui progettazione e costruzione procedono insieme rincorrendosi vicendevolmente, e molte decisioni sono prese con le maestranze direttamente sul cantiere, mentre l'esecuzione avanza.

[18] Giorgio Fiorese, a cura di, *Architettura e istruzione a Cuba* (Clup, 1980).

[19] Ricardo Porro, "Cinq aspects du contenu en architecture", *Psicon*, nn. 2/3 (1975): 163.

[20] Di probabili origini nord-africane, la tecnica della *bòveda tabicada* si era diffusa nel XVIII secolo in Spagna ("volta catalana"). Introdotta a Cuba nello stesso periodo, si era diffusa ulteriormente nell'isola tra la metà del XIX e l'inizio del XX secolo, ma nel secondo quarto del Novecento era stata soppiantata dalle tecniche costruttive moderne. Con la costruzione delle Scuole, si intende formare 'sul campo' maestranze in grado di eseguire una tecnica ormai dimenticata, ma che appartiene alla *cubanidad*. Cfr.: Fernando Vegas López-Manzanares e Camilla Mileto, "Presupposti delle volte delle escuelas nacionales de arte", in *¡Que no baje el telón!*, 379-417. http://urly.it/3142w4, consultato il 30 novembre 2024.

[21] Vittorio Garatti, "L'autogenerazione, un processo progettuale. Un metodo", in *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, a cura di Luigi Alini (Clean, 2019), 9-14.



4.2
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Musica e Scuola di Balletto, con al centro il rio Quibú, vista aerea, ca. 1965. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti.

La trasposizione figurativa e spaziale del programma funzionale di ciascuno dei cinque organismi rifiuta soluzioni tipologiche preformate e trova le proprie radici per via 'analogica' nella memoria poetica di ciascun autore: «*sin dogmas y con muchas dudas*»[22].

Ad esempio: nelle cupole della Scuola di Balletto, riecheggiano gli spazi di John Soane e di Henri
4.3 Labrouste, la pittura di Wifredo Lam; nelle geometrie e negli anditi generati dalle direttrici murarie della Scuola d'Arte drammatica, si trasfonde la spazialità da gran teatro urbano di Venezia, a costruire un microcosmo di calli e campielli che confluisce nel 'campo' del dispositivo teatrale
4.4, 4.5 principale; nella Scuola di Musica, si ritrova la matrice del Lansdown Crescent di Bath; nella Scuola di Arti plastiche e in quella di Danza moderna – contrappunto di maschile e femminile – si ibridano il barocco della cultura spagnola e il simbolismo della cultura africana, due elementi della storia e dell'identità cubane, entrambi mediati dalla sensualità dei tropici e simboleggiati dalla *fruta*
4.6 *bomba*, la fontana in forma di sesso femminile.

In ognuna delle Scuole, lo sviluppo dei percorsi e la concatenazione degli spazi risignifica la morfologia del terreno del campo da golf, dialogando con gli elementi 'architettonici' della natura (gli *jagüeyes*, come cupole, e le palme reali, come colonne). Con le loro sequenze 'tropicali' di *pasillos*, portici e *patios* – concepiti come spazi per l'espressione artistica e la socializzazione, memori

[22] Così Roberto Gottardi intitola la mostra antologica del suo lavoro allestita all'Avana nel 2016. Roberto Gottardi e Carlos Rodríguez, *Roberto Gottardi arquitecto. Sin dogmas y con muchas dudas* (Manfredi Edizioni, 2016).



4.3
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Balletto, teatro di coreografia, bozzetto. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti.



4.4
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Arti drammatiche, teatro all'aperto. Fotografia di Laura Andreini, pubblicata in *Area*, n. 150, gennaio-febbraio 2017.

4.5
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Musica, fronte verso il Rio Quibù. Fotografia di Dieter Janssen. CC BY-SA 3.0





4.6
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Danza moderna, ingresso. Carol M. Highsmith Archive, Library of Congress, Prints & Photographs Division, Washington, D.C. [LC-DIG-highsm-06392].



4.7
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Arti drammatiche, patio ottagonale. Fotografia di Laura Andreini, pubblicata in *Area*, n. 150, gennaio-febbraio 2017.



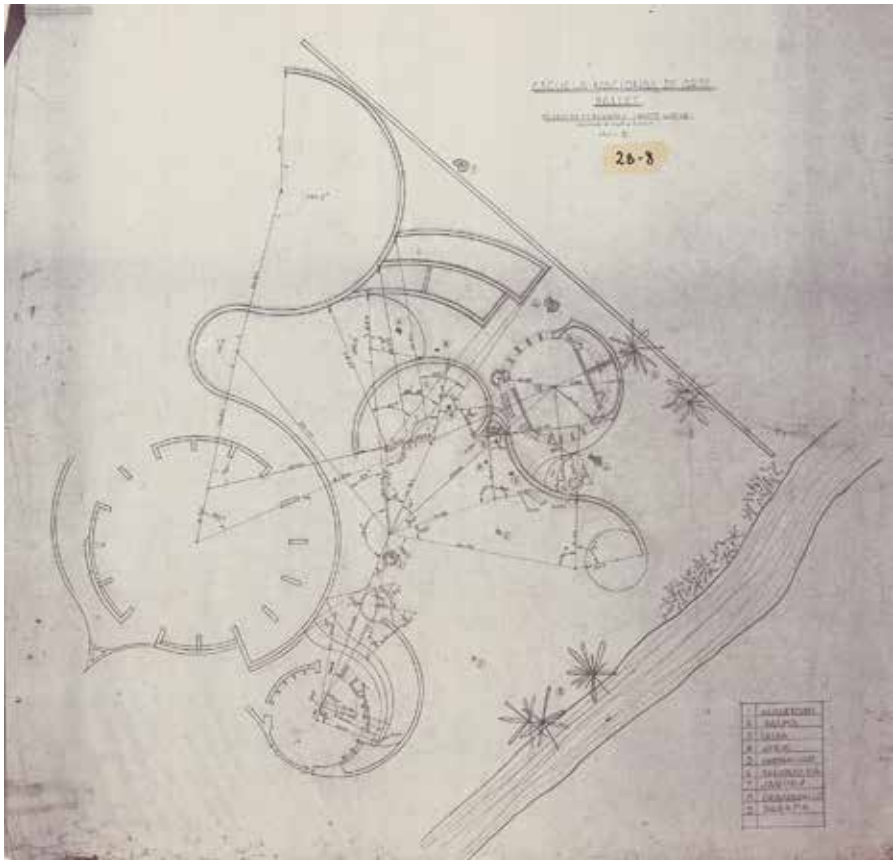
dell'insegnamento di Villanueva – le architetture delle Scuole d'Arte si radicano in una reinterpretazione de "*lo cubano*" che è 'meticciamento' e 'mezcla' multiculturale, contrapposta al dogma omologante dell'International Style[23]. 4.7

Un esperimento interrotto. Porro, Garatti e Gottardi, dopo le Scuole

La grave crisi economica in cui cade Cuba dal 1962 (l'anno della "crisi dei missili" e del *Bloqueo* economico statunitense) determina dapprima il drastico rallentamento del cantiere e poi la sua interruzione, lasciando compiute le sole due Scuole progettate da Porro. 4.8

Il consolidarsi di un nuovo modello tecnocratico ispirato al realismo socialista sovietico propugnerà di lì a poco il nuovo 'dogma' di un'architettura pragmatica e standardizzata, in cui prevarranno i sistemi di prefabbricazione. Le Scuole d'Arte sono bollate come espressioni 'elitiste' e individualiste: con l'interruzione di quell'impresa, si interrompe il processo di rinnovamento dell'architettura a Cuba, iniziato negli anni Cinquanta e che l'esperienza delle Scuole stava straordinariamente accelerando[24].

[23] María José Pizarro Juanas e Óscar Rueda Jiménez, "La reinterpretación de 'lo cubano' en La Habana del siglo XX", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 829-830 (2019), 64-76: 70.
[24] Sergio Baroni, "Rapporto dall'Avana", *Zodiac*, n. 8 (1992): 163-84.



4.8
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Balletto, pianta di tracciamento della «parte nuova» (non realizzata). Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti.

Indicativo è il giudizio dello storico Roberto Segre, che era arrivato a Cuba dall'Argentina nel 1963. Egli polemizza in particolare con l'approccio di Ricardo Porro. Per Segre, la sensualità delle Scuole coincide «con il sentimento erotico che si genera nell'ozio [...], con l'irrazionalità»; essa è espressione di uno spirito antitetico a quello della Rivoluzione, che richiede «rigore imposto dalla lotta contro il nemico», «duro e tenace lavoro per uscire dal sottosviluppo» e «integrazione sociale attiva», non «isolamento individuale contemplativo»[25].

Un giudizio simile si ritrova nella distratta accoglienza in Europa dell'esperienza delle Scuole. Nel vecchio continente l'attenzione è ora concentrata sulle problematiche legate alla ricostruzione della società post-bellica e lo sguardo rivolto all'America del Sud è interessato piuttosto a ciò che si confronta con i tumultuosi processi di crescita demografica e urbana allora in atto nel subcontinente[26].

La nuova condizione politica e culturale di Cuba pone precocemente fine all'ottimismo della volontà profuso nelle Scuole, che aveva condotto a sostenere sforzi sovradimensionati rispetto alle effettive possibilità. La difesa pubblica delle architetture di Cubanacán, cadute sotto attacco, da parte dell'architetto e storico Mario Coyula e dell'artista Hugo Consuegra rimane inascoltata[27]. Il mutato clima anticipa l'arrivo di un periodo in cui la quantità sarà solo occasionalmente accompagnata dalla qualità. In questa fase si collocano due opere significative di Garatti, che mostrano di far tesoro dell'esperienza delle Scuole. Una di queste è la scuola tecnica di agraria "André Voisin" (1963), a Güines, primo esempio di prefabbricazione a Cuba, che comunque non rinuncia alla qualificazione spaziale dell'architettura e del luogo. L'altra è il padiglione di Cuba all'Esposizione di Montréal (1965-1967), concepito insieme a Sergio Baroni: un'interpretazione, tanto avvincente quanto fiduciosa, dell'interesse cubano per la standardizzazione e il montaggio. La struttura del padiglione è un ibrido tra telai in acciaio e pannelli di alluminio rivestiti in vinile, che dà vita a una

[25] Roberto Segre, *Cuba. L'architettura della rivoluzione* (Marsilio, 1970 [ed. or. *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria*, Ediciones Unión, 1969]), 80.

[26] Ad esempio, sulle pagine di *Architectural Design*, a proposito dell'ambiente 'naturale' formato dalle Scuole, si afferma che «sarà apprezzato da una classe "oziosa". A Cuba il problema del lavoro sembra risolto. L'ozio è tutto». "Cuban baroque", *Architectural Design*, 36, n. 11 (1966): 530.

[27] Mario Coyula Cowley, "Cuban Architecture its History and its Possibilities", *Cuba Revolution and Culture*, n. 2 (1965): 12-25; Hugo Consuegra Sosa, "Las Escuelas Nacionales de Arte", *Arquitectura Cuba*, n. 334 (1965): 14–21.

4.9
Saint-Denis. Collège Elsa Triolet, Ricardo Porro e Renaud de La Noue, 1990, fronte sud verso l'ingresso. Fotografia di Renaud de La Noue.



composizione centrifuga di cubi e volumi i cui punti salienti sono evidenziati da lucernari triangolari in elementi dai colori vivaci e da oblò in perspex. Il padiglione è al suo interno un dispositivo 'totale', dove la sensibilità spaziale e grafica di Garatti è in dialogo con gli interventi di musicisti e artisti, e accompagna l'integrazione nell'architettura di gigantografie e poster, celebrativi degli avanzamenti di Cuba e contro l'imperialismo statunitense. È probabilmente l'ultima architettura in cui l'entusiastico tumulto creativo dell'esperienza delle Scuole si manifesta ancora vivo.

Ma il sogno internazionalista dei primi momenti della Rivoluzione è ormai in dissolvenza, così come è interrotto l'avventuroso esperimento delle Scuole: i tre architetti che le avevano concepite, finiscono per separarsi, in una diaspora di destini individuali.

Esautorato dall'insegnamento, nel 1966 Ricardo Porro lascia Cuba, per trasferirsi a Parigi. L'anno prima, aveva partecipato al concorso per l'Euro-Kursaal a San Sebastián, nei Paesi Baschi, con un progetto che metabolizzava l'archetipo della torre, aggrappandola al suolo con contrafforti memori di Gaudí e aprendola nella cima con la piscina in una scomposizione di piani angolari lanciati in ogni direzione. Nel Centro d'Arte e Comunicazione a Vaduz, in Liechtenstein (1973-1975, la sua prima opera costruita in Europa), Porro traspone simbolicamente il programma funzionale nell'immagine figurativa di «tre dita di un gigante che cerca di catturare l'energia dell'oro [...]: il Liechtenstein come El Dorado e il presente neocapitalista»[28]. I successivi lavori sono frutto del sodalizio stretto nel 1986 con il più giovane architetto francese Renaud de La Noue, con cui Porro vivrà una seconda e prolifica carriera, dedicandosi principalmente a progetti pubblici di attrezzature scolastiche e culturali. In queste opere 'francesi' (quali ad esempio: il Collège Elsa Triolet a Saint Denis, 1990; il Collège Colonel Fabien a Montreuil, 1993), le trasfigurazioni dell'architettura, operate attraverso la sovrapposizione simbolica dell'immagine figurativa[29] – insieme alle sequenze fluide di spazi interni ed esterni, al contempo accoglienti e in tensione – che aveva sperimentato a Cuba, si radicheranno, autonome e assertive, in maggior parte nelle periferie della cintura parigina, quali condensatori urbani del vivere collettivo. **4.9, 4.10**

Nel 1974, Garatti lascia Cuba traumaticamente, dopo essere stato incarcerato. Rientrato rocambolescamente a Milano, si reinserisce nella dimensione professionale e universitaria del "primo mondo", con il suo immaginario sempre volto a Cuba e alla continuazione di quanto lasciato interrotto. Riparte dal tema dell'abitazione collettiva, già praticato a Caracas, realizzando un complesso residenziale a Cusano Milanino (1975-1977). Un transatlantico arenatosi qui dai tropici, costituito

[28] Ricardo Porro, *Ricardo Porro. Architekt* (Ritter Verlag, 1994): 76.

[29] A questo proposito, Porro scrive: «L'architettura riguarda il processo costruttivo ma essa ha il diritto di sembrare altra cosa che non sia un edificio». "Cinq aspects du contenu en architecture", *Psicon*, n. 2/3 (1975): 153-69.





4.10
Saint-Denis. Collège Elsa Triolet, Ricardo Porro e Renaud de La Noue, 1990, *forum* di accoglienza. Fotografia di Renaud de La Noue.

4.11
Cusano Milanino. Complesso residenziale, 1975-1977. Da Luigi Alini, *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, 2019.

da due corpi contrapposti a gradoni interamente rivestiti in klinker blu, bianco e rosso come una bandiera cubana, che si staglia nel paesaggio della periferia metropolitana con i nastri orizzontali
4.11 dei balconi e le terminazioni cilindriche dei vani ascensore.
Garatti esercita la sua raffinata capacità progettuale e creativa disegnando l'atelier Gianfranco Ferrè (1986) e ristrutturando l'Hotel Gallia (1988-1990); interviene sulla "preesistenza" del castello di Sartirana (1983-1988). La sua casa (1988-1989) è un rifugio soaniano, un condensatore del suo immaginario d'architetto sui tetti di Brera, da cui 'si vede' Cubanacán. Qui, come nel Gallia, ritorna il dispositivo delle scale e delle passerelle metalliche del teatro di coreografia della Scuola di Balletto, un *leitmotiv* presente anche nelle architetture di interni che Garatti realizza per la borghesia milanese.
Gottardi è l'unico dei tre architetti delle Scuole a rimanere stabilmente a Cuba. Interrotta quell'esperienza, viene punito e inviato per tre mesi in un campo di lavoro come semplice muratore. Torna all'architettura costruita con il Puesto de Mando Nacional de la Agricoltura presso Menocal (1967-1971), presidio dell'Instituto Nacional de Reforma Agraria, che non sarà terminato. Innestato su un terreno collinare nel paesaggio agricolo a sud dell'Avana, è un'architettura rigorosa, composta secondo setti murari in cemento armato a vista, prefabbricati e traforati da grandi bucature circolari. Come il tessuto delle aule della Scuola di Arti drammatiche, essi configurano un microcosmo di introversioni e aperture, articolato in sequenze climatiche e visive di *patios*, *miradores* e giardini alberati su cui affacciano i volumi dei dipartimenti, con i loro tetti a falde mutuati dalle costruzioni contadine delle campagne circostanti. Nei decenni successivi – quando a Cuba la produzione edilizia diventerà esigua e per di più improntata dal Ministero della Costruzione a 'canoni' dogmatici di stampo sovietico – Gottardi si dedica principalmente all'insegnamento universitario, ritagliandosi puntuali occasioni di progettazione 'totale' – come nel caso del ristorante caffetteria "A Prado y Neptuno" (1997-1998) – e soprattutto, dagli anni Ottanta, praticando la «contaminación
4.12 de códigos»[30] tra arti e architettura nella scenografia per la danza contemporanea.

La 'scoperta' e il ritorno

Nel 1991, con la dissoluzione dell'Unione Sovietica, a Cuba inizia un lungo periodo di crisi economica che culmina nel 1995, portando alla promulgazione della legge sugli investimenti esteri per attrarre nell'isola capitali privati e a una apertura alle piccole attività economiche individuali, specie nel settore turistico. In questa congiuntura, Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad

[30] Michele Paradiso et al., "El rincón de Roberto Gottardi", *Revista M*, n. 18 (2021): 30-51, https://revistas.ustabuca.edu.co/index.php/REVISTAM/article/view/2653, consultato il 30 novembre 2024.

4.12
Roberto Gottardi, scenografia dello spettacolo «Girón», compagnia Danza Nacional de Cuba. Da Roberto Gottardi e Carlos Rodríguez, *Roberto Gottardi arquitecto. Sin dogmas y con muchas dudas*, 2016.



dell'Avana dal 1967[31], riesce, nonostante le restrizioni economiche, a dare un notevole impulso al recupero della città vecchia, coinvolgendo fondazioni e competenze internazionali per il finanziamento e l'esecuzione del restauro di chiese e monumenti, con l'intermediazione del Vaticano. Il patrimonio storico-architettonico è per Cuba una via per uscire dall'isolamento.
In questo decennio, a Cuba anche la 'eredità difficile' delle Scuole torna ad essere oggetto di dibattito e di un progressivo, per quanto altalenante, percorso di riabilitazione. Lo stato di sostanziale abbandono in cui versano è motivo di critica, mentre per i giovani architetti esse diventano una bandiera da contrapporre alla linea conservatrice del Ministero della Costruzione. Nel 1993, Baroni pubblica "Rapporto dall'Avana" nel numero 8 di *Zodiac* dedicato al Latinoamerica, che ne rivendica la dimensione innovativa. Lo stesso anno, Segre torna a scrivere sulle scuole, questa volta con un giudizio meno ostile, che diventerà del tutto favorevole tre anni dopo[32]. Nel 1995, le Scuole sono candidate a essere riconosciute come patrimonio nazionale, ma sono giudicate troppo recenti per essere considerate storiche. Nel 1996, Porro è invitato a tornare a Cuba per una conferenza al Colegio de Arquitectos e una sua intervista viene pubblicata in *Revolución y Cultura*. Nel 1998, *Arquitectura Cuba* dedica due numeri monografici consecutivi (377 e 378) rispettivamente a Porro e a Gottardi. Le loro voci di testimoni diretti acquisiscono sempre più rilevanza nella emergente narrazione storica delle Scuole.
La grave crisi del *Período especial* – come viene definito dalle autorità lo stravolgimento politico ed economico sopra descritto – si attenua nel 1999, quando il Venezuela di Hugo Chávez diventa il principale alleato diplomatico e partner commerciale di Cuba[33].
Sempre nel 1999 – in quel gioco di specchi e di sguardi reciproci di cui ci parla Jean Paris – la pubblicazione negli Stati Uniti del libro *Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools*, dell'architetto newyorkese John A. Loomis, avvia un processo di 'scoperta' internazionale delle Scuole di Cubanacán. In quello stesso anno, è un successo internazionale il documentario *Buena Vista Social Club*, ri-

[31] Ottenuto, nel 1982, il riconoscimento della *Habana Vieja* quale patrimonio Unesco, Eusebio Leal fonda, nel 1994, la società di stato Habaguanex, che gestisce le attività turistiche e commerciali nella città storica e ne reinveste i proventi nel restauro degli edifici.
[32] Roberto Segre, "Tres décadas de arquitectura cubana: la herencia histórica y el mito de lo nuevo", in *Arquitectura Antillana del siglo XX* (Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1993); Roberto Segre, "La Habana siglo XX: espacio dilatado y tiempo contraído", *Ciudad y Territorio*, n. 110 (1996): 713-31.
[33] La fornitura, a credito e a prezzo agevolato, di petrolio venezuelano consente a Cuba di affrontare la crisi energetica interna e di ottenere risorse per sopperire alle spese per gli alimenti, l'istruzione e la sanità rivendendo il greggio al prezzo di mercato internazionale.

sultato della collaborazione del regista tedesco Wim Wenders con il musicista californiano Ry Cooder, che ha come protagonisti alcuni tra i più grandi interpreti del jazz e del son cubano dagli anni Quaranta ai Sessanta. In questo clima, la 'riscoperta' da parte dei centri nordamericano ed europeo della periferia cubana è venata di rinnovato stupore esotico-tropicalista.

Il lavoro di Loomis – prima e puntuale ricostruzione storica dedicata alle Scuole d'Arte – riaccende l'attenzione sulle architetture di Cubanacán, ma contribuisce anche a veicolarne presso il pubblico americano ed europeo una romantica quanto distorta percezione di rovina moderna del sogno rivoluzionario, nascosta nella giungla, e a offrirla allo stesso tipo di sguardo della 'scoperta' che si era posato sulle città precolombiane 'perdute'.

Per le Scuole e per i suoi autori, quelli che seguono sono anni di celebrazioni, riconoscimenti e iniziative editoriali, a Cuba e internazionalmente.

A più di trent'anni dall'espatrio di Porro in Francia, e a venticinque dal ritorno di Garatti in Italia, nel 1999 i tre architetti si ritrovano per occuparsi di quell'impresa interrotta, prima negli Stati Uniti, a Los Angeles, per la presentazione del libro di Loomis, e poi di nuovo all'Avana, per discutere le modalità di un intervento complessivo sulle Scuole richiesto da Castro.

Nel 2000, il World Monuments Fund inserisce le Scuole nel suo elenco del patrimonio culturale a rischio e il governo cubano dà mandato al Ministero della Costruzione di porre in essere un programma di "rehabilitación y completamiento" dell'intero compendio, con l'intento, ancora una volta ambizioso, di rilanciarne il progetto culturale.

Per Garatti e Gottardi, il mandato sollecita l'aspettativa di riprendere la scrittura di quel progetto incompiuto. Garatti torna a più riprese all'Avana e a lavorare sulle 'sue' Scuole: per lui, quel sogno interrotto reclama di essere continuato. Si impegna con ostinazione perché la Scuola di Balletto sia restaurata "com'era e dov'era"[34] e per terminare la Scuola di Musica, di cui nel 1998 aveva reimmaginato le grandi sale da concerto prendere finalmente corpo altrove, a Venezia, in occasione del concorso per la nuova sede dello Iuav a Santa Marta.

Gottardi, tra il 2001 e il 2011, elabora diverse soluzioni per il completamento della Scuola di Arti drammatiche, corrispondenti ad altrettanti programmi funzionali che gli vengono sottoposti, nessuna delle quali sarà attuata. Quanto costruito allora, è per lui una "preesistenza" con cui dialogare, ma marcando l'appartenenza del nuovo intervento e del suo autore a un altro tempo[35].

Porro – le cui architetture sono le uniche complete e in esercizio – mantiene invece un disincantato distacco rispetto ai propositi di rilancio del compendio e ai restauri che si intendono eseguire. Le Scuole di Arti plastiche e di Danza moderna sono le sole ad essere restaurate, ma con interventi inappropriati, frutto di errori interpretativi e della mancanza di un approccio tecnico-scientifico adeguato alla complessità del caso[36].

Il programma di "rehabilitación y completamiento" si arresta nel 2008, per le perduranti criticità economiche cubane. Nel 2010, l'intero compendio è classificato come *Monumento Nacional*, tardivamente riconosciuto quale opera paradigmatica della "architettura della Rivoluzione". Il percorso di riconoscimento, locale e internazionale, del valore delle Scuole come patrimonio architettonico, accelerato in modo decisivo dal lavoro di Loomis del 1999, è ora compiuto.

[34] Nel 2012, Garatti si opporrà con successo all'intenzione di affidare a Norman Foster il progetto per realizzare nella Scuola di Balletto un centro di educazione artistica per la danza classica e contemporanea, finanziato dal ballerino cubano Carlos Acosta.

[35] Roberto Gottardi, "Restauración y completamiento de la Escuela Nacional de Artes Escénicas, Cubanacán, La Habana", *Arquitectura Cuba*, n. 380 (2008): 76-79, ora in *Area*, n. 150 (2017): 132-40.

[36] Michele Paradiso, "Storia recente, uso, degrado e restauro delle Scuole Nazionali d'Arte di Cubanacán (1999-2014)", *Revista M*, n. 11 (2014): 4-23.

Negli anni successivi, si chiude definitivamente la generazione dei giovani che nel 1961 immaginarono l'impresa delle Scuole come fucina e manifesto di un mondo nuovo per una umanità nuova. Porro muore lontano da Cuba, a Parigi, nel 2014, tre mesi prima dell'inaugurazione della mostra Latin America in *Construction: Architecture 1955-1980* al MoMA, contrappunto alla mostra di Hitchcock del 1955, che include le Scuole dell'Avana[37] tra le opere dell'America del Sud significative di una stagione straordinaria per l'architettura moderna nel subcontinente. Gottardi muore all'Avana nel 2017; Vittorio Garatti muore a Milano nel 2023. Con la scomparsa dei principali attori di quell'esperienza, e dell'effetto mito-poietico delle loro testimonianze dirette, le Scuole escono dal tempo sospeso della *revolución permanente* per essere consegnate compiutamente alla dimensione della storia.

Quale l'eredità delle Scuole oggi?

Restano aperti gli interrogativi su come progettare e attuare adeguatamente il restauro delle Scuole e assicurarne la conservazione materiale in modo sostenibile nel tempo. Obiettivi non facili da raggiungere, se si considera da un lato la complessità e l'onerosità delle azioni da intraprendere sulle cinque architetture e su di un sito così vasto, gravato dalle esondazioni del Rio Quibú, e dall'altro la necessità di proiettare nel futuro le funzioni educative e performative del compendio. Complessità e onerosità cui Cuba da sola non può fare fronte, come dimostra la vicenda del programma di "rehabilitación y completamiento".

Nuove prospettive in questa direzione sono state aperte dagli esiti di due progetti internazionali pluriennali: il *Conservation Management Plan* (2018-2022), elaborato nell'ambito del programma "Keeping It Modern" della Getty Foundation[38], che si è avvalso delle ricerche in campo strutturale condotte dal 2016 dalla Princeton University, e il "Proyecto de restauración y rehabilitación de la Facultad de Arte Teatral", elaborato nel quadro del progetto di cooperazione Italia-Cuba "¡Que no baje el telón!" (in corso dal 2018)[39] e in continuità con le campagne di rilievo effettuate sulla Scuola di Arti drammatiche dal Dipartimento di Architettura di Firenze tra il 2000 e il 2002 e nel 2017.

Entrambi i progetti hanno investigato queste "architetture della Rivoluzione" nella loro 'verità costruita', a lungo occultata in quello che possiamo definire un incantamento della disputa ideologica o della agiografia sentimentale di quella travolgente esperienza. Analizzandole nella loro concretezza, è stata tra l'altro compresa la concezione strutturale effettivamente adottata nella costruzione delle cinque Scuole, aprendo nuove prospettive di interpretazione, sia in termini storico-critici che di progetto per il loro futuro.

Le Scuole non sono risultate realizzate con l'esclusivo impiego della tecnica tradizionale della *bòveda tabicada* – come messo in rilievo dai tre autori e ribadito in letteratura – ma con l'uso estensivo di una tecnica mista, che combina ingegnosamente la tecnica delle volte in foglio con il cemento armato realizzando delle strutture ibride[40]. Durante la prima campagna di rilievo condotta nel 2002 dal gruppo di ricerca del Dipartimento di Architettura di Firenze, Michele Paradiso ha riscontrato nelle volte della Scuola di Arti drammatiche – sulla base dei disegni esecutivi originali

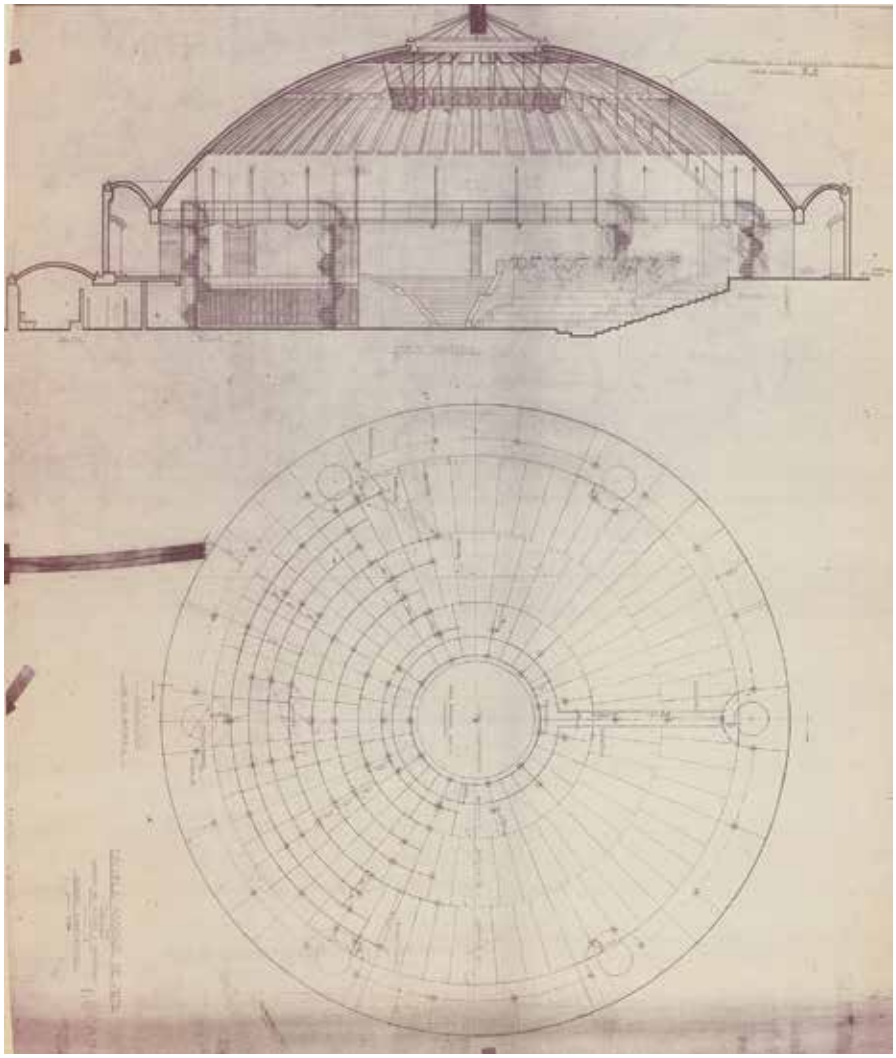
[37] Barry Bergdoll et al., *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (The Museum of Modern Art, 2015): 206-10.

[38] Redatto dal Politecnico di Milano con l'Università di Parma, Assorestauro e la Princeton University, il Conservation Management Plan restituisce un quadro programmatico, al contempo puntuale e di sistema, di azioni integrate per la conservazione, il restauro, il riuso adattivo e la gestione dell'intero sito. Cfr. *The National Schools of Art of Cuba. Conservation Management Plan. Final Report of The Grantee* (The Getty Foundation, 2020). https://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/keeping_it_modern/report_library/national_schools_of_art_of_cuba.html, consultato il 30 novembre 2024.

[39] Risultato della collaborazione tra il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, l'Universidad de las Artes e l'impresa cubana ATRIO, il progetto di restauro, conservazione e consolidamento riguardante la Scuola di Arte drammatica stabilisce principi, metodi e tecniche che potranno essere di riferimento per gli interventi sulle altre quattro Scuole (cfr. *¡Que no baje el telón!*).

[40] Davide Del Curto, "Five Points for Preserving Twentieth-Century Architecture. A Conservation Management Plan for the National Art Schools of Cuba", in *Planned Conservation of 20th-century Architecture. Research in Italy and Brazil*, a cura di Davide Del Curto e Simona Salvo (Springer, 2024), 63-75: 70. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-67818-9_5.

[41] Paradiso, "Storia recente, uso, degrado".



4.13
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Balletto, teatro di coreografia, sezione e pianta degli agganci per le quinte e la passerella. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti.

– l'inserimento di travi di irrigidimento in cemento armato necessarie per l'apertura dei lucernari[41]. Dall'osservazione diretta della Scuola di Balletto e dal riscontro con le fotografie delle fasi di cantiere scattate dall'architetto José Mosquera, Paradiso ha concluso che anche nelle cupole concepite da Garatti è stata adottata una tecnica mista.

4.13

Tali conclusioni sono state confermate dagli studi condotti dal 2016 dal gruppo di ricerca dell'Università di Princeton, coordinato da Branko Glišić e Maria Garlock, che è riuscito a definire compiutamente il modello strutturale delle cupole della Scuola di Balletto e il procedimento costruttivo impiegato. Ha rivelato così che le sue cupole nascondono un nucleo portante in cemento armato[42]. La tecnica mista è essenzialmente consistita in questo caso nel costituire l'interno delle casseformi con uno o più di strati di pianelle di laterizio (le *rasillas* della volta catalana) per poi posizionare le armature ed eseguire il getto di calcestruzzo[43].

Le ricerche propedeutiche al *Conservation Management Plan* hanno poi definitivamente dimostrato l'adozione di questa tecnica mista in tutte le cinque architetture di Cubanacán, con soluzioni strutturali e modalità esecutive differenti, evidenziando l'importante apporto – finora poco considerato – dei molti ingegneri strutturisti cubani che parteciparono all'impresa[44].

Il disvelamento della vera forma costruttiva delle Scuole d'Arte sollecita approfondimenti sui motivi per cui Garatti, Porro e Gottardi abbiano alimentato il 'mito' della *bòveda tabicada*, senza am-

[42] Isabella Douglas et al., "Cuba's National School of Ballet: Redefining a Structural Icon", *Engineering Structures*, n. 204 (2020). DOI: https://doi.org/10.1016/j.engstruct.2019.110040.
[43] *The National Schools of Art of Cuba. Conservation Management Plan. Final Report of The Grantee* (The Getty Foundation, 2020), 304-07.
[44] Del Curto, "Five Points for Preserving", 63-75.

mettere, neanche a decenni di distanza, il decisivo impiego del cemento armato, rimanendo fedeli al dichiarato valore ideale e programmatico che l'adozione di quella tecnica tradizionale aveva assunto per loro sin dal concepimento del progetto[45].

Le strutture miste sono un ulteriore esempio di "meticciamento" riscontrabile nelle Scuole, che le inscrive tra le sperimentazioni strutturali dei sistemi voltati sottili in cemento armato realizzate nel secondo dopoguerra a Cuba (ad esempio, il già citato Cabaret Tropicana) e tra gli esempi di ibridazione della tecnica *tabicada* praticate in Latinoamerica nello stesso periodo[46] (tra queste, si pensi alla Iglesia de la Parroquia de Cristo Obrero in Uruguay, 1952, di Eladio Dieste).

A sessant'anni dal loro concepimento, le Scuole d'Arte dell'Avana sono ancora – come quando furono immaginate e costruite – una sfida per la ricerca e la sperimentazione, questa volta lanciata alla cultura contemporanea del progetto per il patrimonio, chiamata a immaginare un futuro possibile per queste architetture, in un contesto in cui le condizioni politiche, economiche, climatiche, materiali e tecniche rendono spesso inattuabili le ormai consolidate procedure di intervento sul patrimonio moderno messe a punto in altre regioni del mondo.

Risultato di uno sforzo individuale e collettivo, di cui le più recenti e succitate ricerche hanno iniziato a dimostrare gli apporti di coautorialità, le Scuole propongono un'attenzione al patrimonio del Novecento come sintesi originale tra identità diverse, controcorrente rispetto ai dogmi omologanti sia dell'International Style che del realismo socialista, e oggi controcanto a quelli altrettanto omologanti della globalizzazione contemporanea, offendo spunti nuovi su cui interrogarsi.

Esse concorrono a infrangere l'idea di un regionalismo riconducibile, e dunque confinabile, ai contesti 'periferici' come declinazione localistica del 'canone' dell'architettura moderna prodotto dal centro (l'architettura occidentale), e al contempo vanno oltre il paradigma di un 'contro-canone' che dalla periferia si oppone al centro[47].

Specie se rilette nel quadro della pluralità di esperienze affini maturate in Latinoamerica tra gli anni Cinquanta e Ottanta, esse mostrano come anche dalle culture della periferia si inneschino processi di selezione e sintesi che nell'attingere al Moderno lo metabolizzano generandone nuove singolari espressioni. Spingendosi oltre quel gioco di specchi messo in luce da Jean Paris e qui più volte richiamato, si può sottolineare come esse siano piuttosto portatrici di combinazioni di fusione e ibridazione culturale, in cui il metabolismo reciproco (il critico culturale brasiliano Oswald de Andrade lo chiamò notoriamente «antropofagia») di tradizioni altrimenti autonome è la norma piuttosto che un'eccezione aberrante.

Per le loro "radici senza dogmi", le Scuole sono inoltre emblematiche di un'architettura refrattaria ad ogni nazionalismo o identitarismo. In questo partecipano di una visione che accomuna altre importanti esperienze del secondo Novecento in Sudamerica, quali la *Ciudad Abierta* di Amereida, in Cile, e di Lina Bo Bardi, in Brasile.

Considerate nella loro specifica chiave neoespressionista, protesa a dare forma artistica al vitalismo rivoluzionario, anche alla luce del processo di «autogenerazione» evocato da Garatti, le Scuole possono essere interpretate come esperimento «positivo e un poco ingenuo»[48]. Eppure, lette nel contesto della architettura cubana e latinoamericana del secondo Novecento[49], esse ci

[45] Davide Del Curto e Sofia Celli, "The Treachery of Images: Redefining the Structural System of Havana's National Art Schools", *Sustainability*, 13, n. 7 (2021): 24-25. DOI: https://doi.org/10.3390/su13073767. Per un approfondimento delle ragioni del dichiarato impiego della *bòveda tabicada* da parte dei tre architetti è interessante osservare in questa sede come si possa leggervi una netta presa di posizione nel contesto della 'battaglia' (culturale, professionale, politica) tra modernità e tradizione a Cuba e, in particolare, l'affermazione, per loro irrinunciabile anche a distanza di tempo, di una visione 'senza dogmi' della architettura della Rivoluzione intesa come, al contempo, d'aspirazione internazionalista e radicata nella *cubanidad*.

[46] Fernando Vegas López-Manzanares, e Camilla Mileto, "Presupposti delle volte delle escuelas nacionales de arte", in *¡Que no baje el telón!*, a cura di Alessandro Merlo e Yanet Feliciano Valenciaga (Cúpulas-Didapress, 2023), 379-417.

[47] Jorge Francisco Liernur, Fernando William e Daniel Kozak, "It's the Viewpoint, Stupid! Nine Points on Positions", *Positions*, n. 0 (2008): 62-71, ora in *America latina. Saggi sull'architettura del Novecento*, 211-23.

[48] Jorge Francisco Liernur, "Un nuovo mondo per lo spirito nuovo. Le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo", *Zodiac*, n. 8 (1992), ora in *America latina. Saggi sull'architettura del Novecento*, 75.

[49] Come accaduto in occasione della mostra newyorkese del 2015 e, per certi versi, ancor prima in Italia, nel 1992, con il numero 8 di *Zodiac* dedicato al «Laboratorio Latinoamerica».

appaiono co-abitare una eredità plurale di estrema ricchezza – prodotta '*After* Brasilia', da autori tra i quali Niemeyer, Villanueva, Barragán, Salmona, Pani, Dieste, Testa – che è tuttora foriera di fecondi orientamenti per la ricerca architettonica contemporanea.

Uscite dal mito per entrare nell'analisi critica della storia, le Scuole preservano un principio di 'trasformabilità' e in quanto tali possono intendersi oggi come emblematiche del potere dell'immaginazione come «*social practice*», secondo la definizione dell'antropologo Arjun Appadurai[50].

Le 'radici senza dogmi' delle Scuole di Cubanacán e dei loro autori – pur se in contesti culturali, socio-politici, ed economici molto diversi da quelli di allora – sembrano suggerire oggi aperture verso nuovi orizzonti. Indice di una costruzione dell'identità "in movimento", sperimentata nello spazio tra culture diverse, l'attitudine delle Scuole può essere intesa come invito a riscoprire le aspirazioni di un fare architettura rivolto all'umanità (in un internazionalismo oggi attualizzabile in scala di attenzione al 'pianeta comune'), nonché come una dimensione di complessità e vitalità trasformativa di cui oggi si avverte il bisogno, in particolare alla luce dell'attuale oscillazione tra nazionalismi, che rivendicano radici identitarie per escludere le differenze (culturali, etniche, di genere, etc.), e cultura dell'*identity politics*, che pur nell'intento di valorizzare le differenze troppo spesso rischia di affermare un'idea in ultima analisi esclusiva dell'identità.

Le architetture di Garatti, Gottardi e Porro fissate collettivamente nell'esperienza irripetibile delle Scuole Nazionali d'Arte, appaiono rappresentative della capacità di articolare analogicamente – in un luogo e da un luogo – un mondo vastissimo di intrecci, suggestioni, conoscenze, immagini, vissuti: il mondo della modernità, che i loro artefici abitano non in quanto italiani o cubani, ma in quanto moderni, «senza dogmi e con molti dubbi», secondo uno sguardo dialogico «desde la periferia del planeta».

[50] Arjun Appadurai scrive: «the imagination has become an organized field of social practices, [...] a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility». "Disjuncture and Difference", in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (University of Minnesota Press, 1996), 31.

DOI: XX

An Uprooted 'West': The Uses of the Classical Language in the Architecture of Astana, New Capital of Kazakhstan (2001-2013)

Keywords
Classical language, Astana, Post-soviet Kazakhstan, Mabetex, Postcolonial Studies

Abstract
The article investigates the uses of classical language in the architecture of Astana, the capital of Kazakhstan since 1997. It focuses on the Presidential Palace Ak Orda (2001-2004) and the Astana Opera Theatre (2010-2013), situating them within the recent debate on the relationship between classical architecture and Western history. After an introduction covering the foundation of Astana and its architectural logics, highlighting the design activity of then-President Nursultan Nazarbayev, the article provides an overview of Mabetex Group, a construction firm active in Astana and responsible for the selected buildings. The analysis of the case studies is based on governmental and company texts, local press, museum panels, presidential speeches and an interview with Mabetex's project manager, emphasising how a certain vision of the 'West' has influenced the design and promotion of these buildings, complementing (or overshadowing) local references. The data are interpreted mainly in terms of postcolonial studies, on the persistence of Western cultural influence in the globalised contemporaneity and its problematic implications. Besides a documentary reconstruction, the essay aims to critically examine the meanings behind the displacement of architectural languages in the hyper-contemporaneity, focusing on a context redefining its roots after gaining independence from Soviet Union and exploring the role of the Western architectural tradition in this process.

Biography
Federico Marcomini is currently post-doctoral research fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rome. He also collaborates with the Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Vicenza) and La Sapienza University of Rome. After graduating in history of art, he obtained a PhD in history of architecture at the University of Florence (2024). His main research focus is the appearance and resignification of the classical language of architecture in novel geographies and chronologies. In his doctoral dissertation, he analysed the adoption of the classical language in Astana, the purpose-built capital of Kazakhstan since 1997. The outcome of his work has been presented in international conferences and scientific publications.

Federico Marcomini
Università degli Studi di Firenze

Un 'Occidente' sradicato. Gli usi del linguaggio classico nell'architettura di Astana, nuova capitale del Kazakistan (2001-2013)

Introducendo *A History of Western Architecture*, pubblicato per la prima volta nel 1986, David Watkin affermava di star scrivendo «la prima storia dell'architettura occidentale dopo la caduta delle certezze del Movimento moderno», identificando l'ininterrotta eredità greco-romana come radice comune dell'architettura occidentale[1]. Anche lo storico economico Niall Ferguson, nel dibattuto *Civilization: The West and the Rest* (2011), includeva l'architettura classica (così come la democrazia e il diritto civile) tra gli «elementi chiave» della civiltà occidentale, indiscussa dominatrice – secondo l'autore – della storia mondiale degli ultimi cinque secoli[2]. La fine del XX secolo ha comportato una ridefinizione delle categorie socio-politiche di 'Occidente' e 'Oriente', *in primis* per la caduta dei principali sistemi socialisti. Già prima della dissoluzione dell'Unione Sovietica, l'economista Serge Latouche evidenziava come certe agende politiche sovietiche, soprattutto negli ultimi anni, rappresentassero una forma di 'occidentalizzazione del mondo' che si stava compiendo[3]. Dopo gli sconvolgimenti avvenuti tra 1989 e 1991, la diffusione dell'economia neoliberale e le conseguenti ridefinizioni culturali, spiega lo storico Egidio Ivetic, hanno consolidato l'ideologia occidentale sul resto del pianeta[4].

A questi cambi di paradigma si può ascrivere la tendenza di diversi ex paesi socialisti, storicamente avulsi dalla tradizione occidentale, ad appropriarsi del linguaggio classico dell'architettura, attribuendovi significati in grado di rappresentare la propria storia. Come si ribadirà, linguaggi di derivazione classica sono giunti in molti di questi territori già in epoca stalinista, ma questo articolo indaga un fenomeno fisiologicamente diverso, privo di relazioni dirette con i precedenti sovietici e legato all'utilizzo dell'architettura come strumento di autodeterminazione. La riscoperta delle radici nazionali è un tratto comune in contesti affrancatisi da forme di dominazione esterna[5]. Il recupero di tipologie, forme e decorazioni tradizionali rappresenta naturalmente la strategia privilegiata e il campo d'indagine più percorso. Questo saggio si concentra però su un processo complementare, interrogandosi sulle ragioni per cui alle specificità nazionali si accosti un'assimilazione della tradizione architettonica occidentale, spesso ibridandola a quella locale[6]. Il caso del Kazakistan, repubblica dell'URSS fino al 1991, ma già parte dell'Impero russo dal XVIII e XIX secolo, è emblematico. Fino alla devastante sedentarizzazione imposta da Stalin nel 1936, il territorio era abitato prevalentemente da popolazioni nomadi e seminomadi di culture e religioni diverse, solo parzialmente omogeneizzate dalla diffusione dell'Islam nell'VIII e IX secolo[7]. Dopo la dissoluzione dell'URSS, l'architettura è stata uno dei canali preferenziali del Paese per concettualizzare il proprio posto nel nuovo millennio, ria-

La ricerca presentata in questo articolo non sarebbe stata possibile senza le molte persone con cui mi sono interfacciato negli scorsi anni. Ringrazio anzitutto il prof. Mario Bevilacqua, per aver instillato in me l'interesse per questo fenomeno e per aver sempre creduto nella validità, e nella necessità, del suo studio. Ringrazio anche la prof.ssa Federica Rossi, le cui competenze sono state indispensabili per affrontare adeguatamente l'argomento. Sono particolarmente grato a chi ha trascorso con me del tempo in Kazakistan: Gian Luca Bonora per il suo costante supporto, il prof. Daniel Scarborough della Nazarbayev University per aver facilitato il mio soggiorno di studio ad Astana, e soprattutto le amiche e gli amici kazaki con cui ho condiviso le mie riflessioni e i cui riscontri sono stati spesso più illuminanti di ore di studio. Infine, ringrazio i due revisori anonimi, i cui preziosi commenti hanno permesso di elevare la qualità del lavoro. Le traslitterazioni dal russo seguono il sistema scientifico, eccetto nei riferimenti ad autrici o autori in pubblicazioni in lingue diverse, dove si è mantenuta la traslitterazione già adottata.

[1] David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*. Quinta edizione italiana condotta sulla sesta edizione inglese (Zanichelli, 2016), 1-2. Ed. or. *A History of Western Architecture* (Thames & Hudson, 1986).

[2] Niall Ferguson, *Civilization: The West and the Rest* (Penguin, 2011), 17.

[3] Serge Latouche, *L'occidentalizzazione del mondo* (Bollati Boringhieri, 1992 [1989]), 84-100.

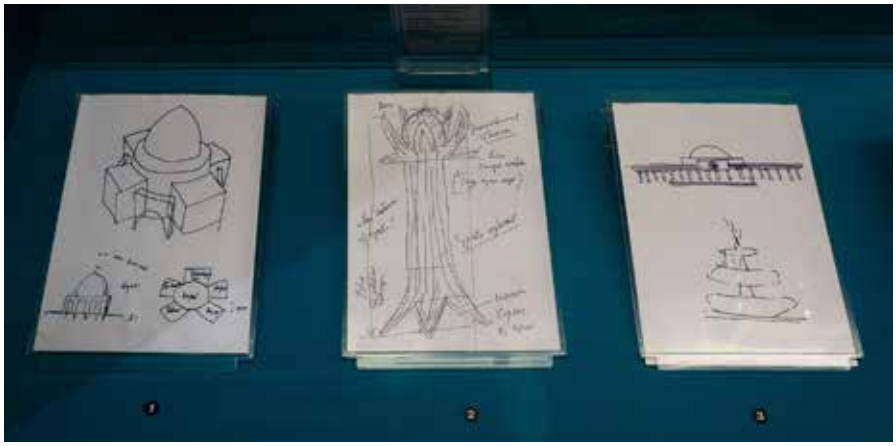
[4] Egidio Ivetic, *Est/ovest. Il confine dentro l'Europa* (Il Mulino, 2022), 39.

[5] Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", in *The Invention of Tradition*, a cura di Hobsbawm e Terence Ranger (Cambridge University Press, 1989 [1983]), 10-17.

[6] Questo articolo è tratto dalla tesi di dottorato *Classical Architecture in Astana: The Impact of the 'Western' Tradition in Contemporary Kazakhstan*, difesa all'Università di Firenze il 27 giugno 2024. L'interesse per il classicismo ipercontemporaneo in territori non occidentali emerge dalla mia collaborazione ad attività condotte dal prof. Mario Bevilacqua con studentesse e studenti internazionali dell'Università di Firenze. Il primo esito è stata la mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte (2020) dedicata a *Skopje 2014*, progetto di riqualificazione classica della capitale della Macedonia del Nord, da cui sono state tratte diverse pubblicazioni, ad esempio: Federico Marcomini, "Nuovi volti antichi per vecchi edifici moderni: *Skopje 2014* e le facciate 'classiche' (2010-2016)", *OPUS. Quaderno di storia, architettura, restauro, disegno* 8 (2024): 71-86. Un ulteriore approfondimento, presentato ad un seminario di studi (2021) ma ancora inedito, è stato condotto sul quartiere haussmanniano della Città Bianca di Baku, Azerbaigian, in costruzione negli ultimi due decenni. Il tema del classicismo non occidentale, traslato su ambiti cronologici e geografici diversi, è tuttora al centro della mia attività di ricerca.

[7] Sulla storia dell'Asia centrale negli ultimi secoli, cfr. Adeeb Khalid, *Central Asia: A New History from the Imperial Conquests to the Present* (Princeton University Press, 2021). In merito alla questione religiosa, cfr. Gian Luca Bonora, Niccolò Pianciola, Paolo Sartori, a cura di, *Kazakhstan: Religions and Society in the History of Central Eurasia* (U. Allemandi, 2009). Riguardo alla sedentarizzione forzata, cfr. Niccolò Pianciola *Stalinismo di frontiera. Colonizzazione agricola, sterminio dei nomadi e costruzione statale in Asia centrale (1905-1936)* (Viella, 2003).

5.1
Disegni architettonici di Nursultan Nazarbaev. Da sinistra: Centro presidenziale; Torre Baiterek; Prospetto del Palazzo delle celebrazioni *Saltanat Saraiy* (sopra) e fontana (sotto), c. 2000. Astana, Museo Nazionale della Repubblica di Kazakistan. Foto dell'A. scattata all'interno del Museo, luglio 2022.



bilitando le proprie radici nomadi, ma anche islamiche e più in generale multiculturali: un processo suggellato nel trasferimento della capitale da Almaty (in epoca sovietica Alma-Ata) ad Astana, città di nuova fondazione destinata a diventare vetrina del paese rinnovato.

Nursultan Nazarbaev e la costruzione di Astana

Al trasferimento della capitale, siglato nel 1994 e divenuto effettivo tre anni dopo, concorsero diversi fattori: la necessità di minimizzare i rischi sismici che caratterizzano l'area di Almaty, l'intenzione di collocare il centro amministrativo del paese nel suo centro fisico (Almaty si trova all'estremo sud, vicino ai confini cinesi e kirghizi), ma anche quella di 'indigenizzare' un'area allora popolata in prevalenza da russi. Non da meno, l'ambiente costruito di Almaty era ormai compromesso dal retaggio sovietico, e non avrebbe permesso di affrancarsi completamente dal passato[8]. Il sito venne individuato in una città industriale in epoca sovietica chiamata Celinograd e dal 1992 al 1994 Akmola, variante del toponimo presovietico Akmolinsk. Dopo diversi concorsi, il masterplan venne affidato a Kisho Kurokawa[9]. Tra i partecipanti, Kurokawa era il più noto al pubblico internazionale, e il suo approccio si allineava alla visione dell'autorità. Il concetto di 'simbiosi', centrale nella produzione teorica dell'architetto in quegli anni, si sposava con la volontà di mostrare un paese legato tanto al passato quanto al futuro, che guardava all'Europa come all'Asia, e la cui popolazione si componeva di numerose culture ed etnie. In linea con questo approccio, Kurokawa non eliminò la città sovietica ma concepì Astana sulla 'riva sinistra' del fiume Išim, mai edificata e pertanto simbolicamente e materialmente adatta a questo fine[10].

La costruzione della capitale fu tra le principali operazioni intraprese da Nursultan Nazarbaev, ultimo leader della repubblica sovietica kazaka e primo presidente del paese indipendente dal 1991 al 2019. Nel corso della sua carriera, complice il cruciale momento storico, attorno a Nazarbaev si sviluppò un forte culto della personalità che ebbe espressione privilegiata nella monumentalità e nell'architettura, particolarmente cara al presidente. Ad evidenziare l'importanza politica della costruzione di Astana, Nazarbaev scrisse un libro sulla sua architettura, pubblicato anche in inglese come *The Heart of Eurasia* (2005). Oltre a rivendicare un ruolo attivo nell'ideazione di edifici e monumenti, e a sottolineare come «l'aspetto della nostra capitale» dovesse venire deciso «dagli organi del potere centrale»[11], il primo presidente scrisse che la città doveva rispecchiare i tratti costitutivi del Kazakistan rinnovato: un paese aperto e internazionale, aggiornato sul piano tecnologico ma anche sui trend architettonici, e allo stesso tempo radicato nella propria storia presovietica e precoloniale. Fu lo stesso presidente a concretizzare queste istanze disegnando la Torre Baiterek (1996-2002), tra le primissime costruzioni della capitale, cui è dedicato un capitolo di *The Heart of Eurasia*. Il monumento – alto 97 metri in rimando al 1997, anno dell'effettivo trasferimento – rievoca il racconto tradizionale kazako dell'uccello Samruk e dell'albero della vita, declinato in un'estetica moderna in ferro e vetro[12]. **5.1, 5.2**

[8] Natalie Koch, "The 'Heart' of Eurasia? Kazakhstan's Centrally Located Capital City", *Central Asian Survey* 32, n. 2 (2013): 134-47.
[9] Nari Shelekpayev, "Whose Master Plan? Kisho Kurokawa and 'Capital Planning' in Post-Soviet Astana, 1995-2000", *Planning Perspectives* 35, n. 3 (2020): 505-23.
[10] Shelekpayev, "Whose Master Plan?", 512.
[11] Nursultan Nazarbaev, *The Heart of Eurasia* (Baspalar Uyi, 2010 [2005]), 178-79. Il libro è liberamente consultabile dal sito di Nazarbaev: https://nazarbayev.kz/en/books-publications.
[12] Nazarbaev, *Heart of Eurasia*, 225-30.



5.2
Astana. Torre Baiterek, 1996-2002. Foto dell'A., 2022.

Nel 2008 l'agenzia AstanaGenPlan, appositamente costituita, modificò il piano di Kurokawa rifiutando l'indirizzo stilistico da lui proposto – giudicato inadatto e stereotipato – a favore di una 'architettura eurasiatica', materializzazione della dichiarata multiculturalità del paese basata sul lasciare massima libertà espressiva a progettisti internazionali[13]. A questa modifica si deve il pronunciato eclettismo di Astana. Oltre a rimandi a tradizioni architettoniche disparate, si susseguono audaci progetti dello 'star system' dell'architettura internazionale, spesso prove di esibizionismo *hi-tech* mancanti, se non nella retorica, di un vero riguardo per il contesto. La prima commissione di questo genere venne affidata nel 2004 allo studio di sir Norman Foster: una sede permanente per i congressi tra leader religiosi indetti da Nazarbaev. Il Palazzo della pace e della riconciliazione, dalla peculiare forma a piramide, venne ultimato nel 2006, inaugurando una stagione di prestigiose commissioni internazionali. Nel 2010, mentre Manfredi Nicoletti ultimava la progettazione della Sala da concerto centrale, Foster + Partners completava la sua seconda opera, il centro commerciale Chan Šatyr, un riferimento diretto – esplicitato nell'intitolazione – alla tenda nomade, in proporzioni esagerate e materiali innovativi che consentono un controllo microclimatico dell'interno. Pochi anni dopo, Foster + Partners ereditò anche la commissione per un centro presidenziale, affidata in principio a BIG: all'avanguardistico nastro di Möbius pensato dallo studio danese, Foster sostituì un monumentale volume a pianta circolare chiuso da una vasta copertura in vetro, completato nel 2012. Il concorso per la sede di Expo 2017 fu un ulteriore banco di prova: ad ottenere la vittoria furono Adrian Smith e Gordon Gill, con un progetto articolato attorno ad una gigantesca sfera rivestita da schermi a led (in origine il padiglione Kazakistan, oggi Museo della scienza), ma al concorso parteciparono con proposte altrettanto ambiziose studi come Snøhetta e Zaha Hadid[14].

[13] Alima Bissenova, "The Master Plan of Astana. Between the 'Art of Government' and the 'Art of Being Global'", in *Etnographies of the State in Central Asia: Performing Politics*, a cura di Madeleine Reeves, Johan Rasanayagam e Judith Beyer (Indiana University Press, 2014), 132-37.

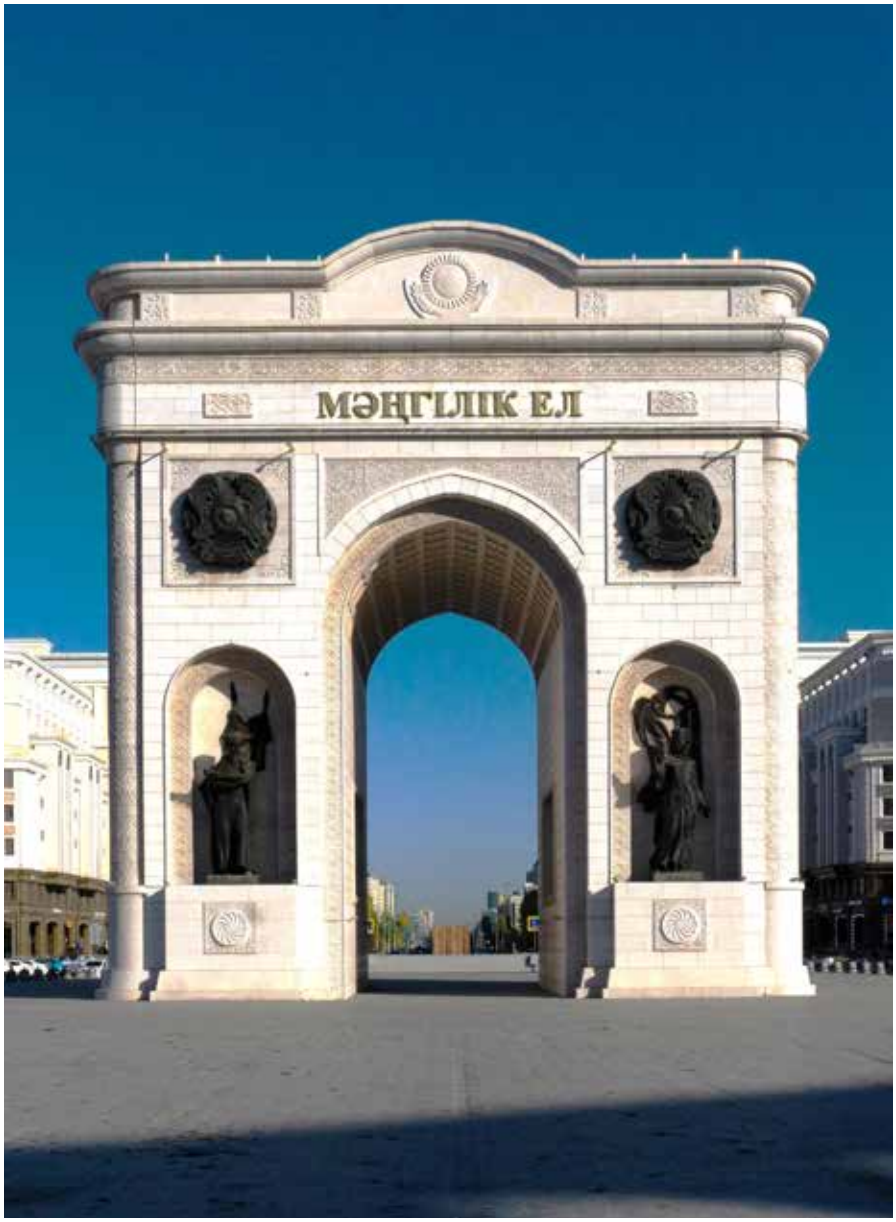
[14] La bibliografia sull'architettura di Astana in generale è piuttosto vasta. Per un'analisi puntuale delle logiche architettoniche, cfr. Leone Spita, "Imperi-stati-nazione e il pensiero dello spazio", in *Architettura tra due mari. Radici e trasformazioni architettoniche e urbane in Russia, Caucaso e Asia centrale*, a cura di Roberto Secchi e Leone Spita (Quodlibet, 2018), 35-120; cfr. anche Federico Marcomini, "Ordine", in *Selvario. Guida alle parole della selva*, a cura di Andrea Pastorello (Mimesis, 2023), 438-45; sui singoli edifici, cfr. Philipp Meuser, *Architectural Guide Astana* (DOM, 2015) e anche, per una lettura più culturale, Gian Luca Bonora, *Astana: A Cultural Guide to the Capital of Kazakhstan* (CLUEB, 2017). Una lettura più ampia dell'ambiente costruito è del politologo Adrien Fauve, *Bienvenue à Astana. La capitale des steppes… et du monde* (B2, 2014).

5.3
Astana. Monumento Kazakh Eli, 2009. Foto dell'A., 2022.



Il linguaggio classico non è certo il più preminente, ma gli ambiti in cui viene adottato ne sottolineano la rilevanza e decretano come non possa essere comparato ad altri 'prestiti' architettonici della capitale. Oltre a strutture residenziali e governative, lo si ritrova in due importanti monumenti commemorativi. Il primo, la colonna onoraria Kazakh Eli, venne eretto nel 2009 a celebrazione del popolo kazako e dell'indipendenza; sulla base, ornata da bassorilievi in bronzo, si staglia un'imponente colonna di 91 m – riferimento all'anno 1991 – coronata nuovamente da Samruk[15]. Il secondo, **5.3**
l'arco trionfale Mangilik El, venne inaugurato nel 2011 per commemorare vent'anni dalla dissoluzione dell'URSS, ricordati nuovamente dai 20 m di altezza. L'arco, progettato dall'architetto kazako Sagyndyk Žanbolatov, reinterpreta il topos classico attraverso il campionario decorativo della tradizione nomade, includendo sculture che richiamano i simboli nazionali[16]. Sono però soprattutto **5.4**
i due edifici su cui ci si soffermerà, progettati dalla Mabetex Group, a confermare il ruolo, centrale seppur latente, del linguaggio classico nelle politiche architettoniche di Astana.

[15] Meuser, *Architectural Guide*, 143; cfr. anche Adrien Fauve, "A Tale of Two Statues in Astana: The Fuzzy Process of Nationalistic City Making", *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity* (2015): 1-15.
[16] Meuser, *Architectural Guide*, 144.



5.4
Astana. Arco trionfale Mangilik El, 2011. Foto dell'A., 2023.

La Mabetex Group e la sua attività ad Astana

L'impresa di costruzioni Mabetex Group venne fondata a Lugano nel 1991 dall'imprenditore e politico kosovaro Behgjet Pacolli. La spumeggiante vita di Pacolli è stata spesso sotto i riflettori della stampa, oltre a diventare materia dell'autobiografia *Nulla è impossibile. La mia vita dalla povertà al successo* (2018)[17]. Dopo una formazione in economia e management, Pacolli ha affiancato alla carriera imprenditoriale quella diplomatica e politica, arrivando a venire eletto presidente del Kosovo nel 2011, carica di cui fu privato circa due mesi dopo[18]. Poco prima delle elezioni, la Mabetex aveva 'donato' al paese alcuni lavori di costruzione e restauro a Pristina[19]. In Italia la Mabetex presentò una proposta di ricostruzione del Teatro La Fenice di Venezia dopo l'incendio del 1996, poi non aggiudicata[20]. L'azienda ha avuto successo soprattutto in est Europa e nell'ex blocco sovietico. Nelle sue comunicazioni, viene riportato come tale successo sia dovuto alla capacità di interpretare i desideri della committenza e assecondarne efficacemente le richieste. Osservando il catalogo

[17] Behgjet Pacolli, *Nulla è impossibile. La mia vita dalla povertà al successo* (Cairo, 2018).
[18] La Corte Costituzionale del Kosovo ritenne l'elezione di Pacolli incostituzionale, in quanto non avrebbe rispettato le procedure di voto previste dall'ordinamento del paese. Cfr. Lawrence Marzouk, "Kosovo Presidential Vote 'Unconstitutional'", *Balkan Insight*, 28 marzo 2011, https://balkaninsight.com/2011/03/28/kosovo-presidential-vote-unconstitutional/.
[19] "Parliament of Republic of Kosovo", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/project/the-parliament-of-republic-of-kosovo-prishtina/, consultato il 14 ottobre 2024; "Rilinja Government Building", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/project/rilindja-government-building-of-kosovo-prishtina/, consultato il 14 ottobre 2024.
[20] *I progetti di ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997 (Marsilio, 2000), 181-210.

della Mabetex colpisce l'eterogeneità stilistica delle opere, una diversificazione non legata soltanto a questioni progettuali ma ad un'esplorazione dei diversi indirizzi architettonici possibili: a lavori caratterizzati da un'estetica *hi-tech* si affiancano restauri di edifici storici e sperimentazioni con linguaggi tradizionali. Le prime importanti commissioni arrivarono dalla Federazione russa, poco dopo la dissoluzione dell'URSS. A Mosca l'azienda di Pacolli venne chiamata a restaurare il palazzo del governo, danneggiato da colpi di carrarmato durante la crisi costituzionale del 1993[21]. A questa operazione fece seguito il restauro del Cremlino, affidato all'azienda nel 1995[22]. La commissione fu tra le più prestigiose ricevute dalla Mabetex, ma segnò anche uno dei suoi momenti più problematici: per questo cantiere l'azienda fu coinvolta in uno scandalo di corruzione, accusata di aver pagato tangenti all'allora presidente Boris El'cin, poi assolta per assenza di prove[23].

L'attività della Mabetex ad Astana rappresenta l'apice della sua carriera. L'azienda venne chiamata già nel 1996 a restaurare alcune strutture nell'ex Piazza Lenin, per ospitare i primi organi direttivi del paese indipendente[24]. Già in questa fase la stima del governo kazako si esplicitò in una serie di lettere di gratitudine e riconoscimenti indirizzati a Pacolli e all'impresa, proseguiti anche nei decenni successivi[25]. I lavori portati avanti spaziano da strutture governative a edifici residenziali, centri sportivi e ospedali. La Mabetex si aggiudicò anche gli appalti per la costruzione della sala da concerto di Nicoletti e dei padiglioni Expo 2017[26]. I cataloghi editi dall'azienda dedicano uno spazio preminente ai lavori per Astana. Oltre a volumi generali, la Mabetex ha pubblicato cinque monografie dedicate a specifici edifici. Due riguardano il Cremlino, una la sala da concerto di Nicoletti, e le restanti trattano le opere su cui ci si soffermerà: il Palazzo presidenziale Ak Orda (2001-2004) e il Teatro dell'Opera Astana (2010-2013), considerati l'acme del catalogo[27]. Le monografie, con testi in italiano e inglese, ripercorrono la storia degli edifici con tono autocelebrativo, evidenziandone gli aspetti più significativi. Il capoprogetto Mabetex ha concesso un'intervista finalizzata a questo studio, mantenendo toni elusivi e richiedendo l'anonimato. Una certa confidenzialità sembra dunque caratterizzare il processo creativo che ha portato due edifici 'classici' a diventare i picchi di un'azienda dal repertorio stilisticamente variegato, e tra i simboli di una nuova capitale centrasiatica.

Il Palazzo presidenziale Ak Orda: lo «stile nazionale»

Come la Torre Baiterek, anche il palazzo presidenziale, ufficialmente residenza del presidente, è tra le prime costruzioni di Astana. Il cantiere iniziò quattro anni dopo il trasferimento della capitale, sostituendo la precedente dimora nella 'riva destra' progettata da Kaldybaj Montachaev, già autore della residenza presidenziale di Almaty e coinvolto anche in questo cantiere per la progettazione degli interni[28]. La titolazione dell'edificio è traducibile come 'Orda Bianca', in riferimento al khanato dell'Orda d'Oro che, nel XIV e XV secolo, corrispondeva all'attuale territorio nazionale. Negli studi sulla città, il palazzo viene solo sfiorato. Il politologo Adrien Fauve lo menziona nel suo *Bienvenue à Astana* (2014), tra i pochi lavori ad accennare anche all'attività della Mabetex. Per descrivere il palazzo, Fauve adotta l'etichetta ambigua di «neoclassicismo postmoderno», e ne evidenzia la sontuosità[29]. Questo aspetto è sottolineato anche nella guida architettonica di Philipp Meuser, che descrive l'edificio come espressione della «grandezza del

5.5

[21] "White House in Moscow", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/project/the-white-house-moscow/. Consultato il 14 ottobre 2024.

[22] "Kremlin The Residence of the President of Russian Federation", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/project/kremlin-the-residence-of-the-president-of-russian-federation/, consultato il 14 ottobre 2024.

[23] L'accaduto ha ricevuto notevole attenzione mediatica. Si veda ad esempio Amelia Gentleman, "Russian Authorities Drop 'Kremlingate' Inquiry", *The Guardian*, 14 dicembre 2000, https://www.theguardian.com/world/2000/dec/14/russia.ameliagentleman.

[24] Sebbene l'azienda affermi di aver «costruito» gli edifici, si è trattato evidentemente del rivestimento di strutture preesistenti. "Astana City Administration and Ministry of Sport & Tourism", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/project/astana-city-administration-and-ministry-of-sport-tourism/, consultato il 14 ottobre 2024. Cfr. anche Meuser, *Architectural Guide*, 72-73.

[25] "Awards the Success Story Behind Mabetex Group", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/en/awards.html. Consultato il 14 ottobre 2024.

[26] "Central Concert Hall", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/project/central-concert-hall/, consultato il 14 ottobre 2024; "Expo 2017 Future Energy", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/project/expo-2017-future-energy-astana/, consultato il 14 ottobre 2024. Nel suo sito web, la Mabetex non menziona né Nicoletti né Smith + Gill.

[27] Tutte le pubblicazioni dell'azienda, con testi in italiano, inglese e russo, sono consultabili liberamente. "Catalog & Brochures of Services & Success Story", Mabetex Group, https://www.mabetex.com/mabetexgroup/catalog/. Consultato il 14 ottobre 2024.

[28] *Kaldybai Zhumagalievich Montakhaev*, pannello esplicativo al Museo Nazionale del Kazakistan, Astana, ispezionato il 22 ottobre 2023. Una sala del Museo è dedicata all'architettura della città. Oltre a modelli, apparati grafici e cimeli, dei pannelli elettronici forniscono informazioni su alcune questioni relative alla costruzione della città e i principali monumenti in kazako, inglese e russo.

[29] Fauve, *Bienvenue à Astana*, 29.



5.5
Astana. Palazzo presidenziale Ak Orda, 2001-2004. Foto dell'A., 2022.

potere (del presidente)»[30]. La guida di Gian Luca Bonora, invece, fornisce una generosa descrizione formale, evidenziando il carattere isolato dell'edificio nel distretto governativo[31]. Seppur fisicamente separato dalla città, il palazzo è un riferimento costante nel panorama architettonico. L'edificio venne concepito come perno compositivo del Boulevard Nuržol, asse rappresentativo della capitale ricalcato sul Mall di Washington, con però una differenza significativa: come notato dallo storico e urbanista Lawrence Vale, a Washington il fulcro dell'asse è rappresentato da un'istituzione civica (il Campidoglio), mentre ad Astana la posizione privilegiata è riservata alla residenza presidenziale[32].

Come confermato dalla Mabetex, il concorso, lanciato nel 2001, richiedeva tra i prerequisiti l'adozione del linguaggio classico[33]. Le fonti ufficiali tendono a identificare i progettisti con «i famosi architetti europei M. Gualazzi e G. Molteni»[34], affermazione che non è stato possibile verificare. I testi governativi e aziendali insistono piuttosto sul ruolo attivo di Nazarbaev, attribuendogli talora l'ideazione, talora la progettazione dell'edificio[35]. A riprova di ciò, in una monografia governativa del 2006 è riprodotta un'immagine che combina sezioni e piante con vistose correzioni a pennarello nero. I disegni sono di difficile lettura, ma mostrano inequivocabilmente la firma di Nazarbaev e la datazione all'ottobre 2002. La didascalia non lascia dubbi, indicando che sono «correzioni [al progetto] fatte dal presidente del Kazakistan»[36]. In *The Heart of Eurasia*, Nazarbaev non discute il suo ruolo nel palazzo, ma ricorda che all'epoca si dilettò ad abbozzare «molti edifici e strutture per Astana, tra cui [...] una sala ricevimenti, fontane, residenze» successivamente messe in opera[37].

5.1 Alcuni disegni autografi di Nazarbaev sono conservati al Museo Nazionale del Kazakistan. Uno di

[30] Meuser, *Architectural Guide*, 120.
[31] Bonora, *Astana*, 58.
[32] Lawrence Vale, *Architecture, Power and National Identity* (Routledge, 2008 [1992]). I riferimenti ad Astana sono stati aggiunti nella seconda edizione.
[33] Intervista con il capoprogetto Mabetex, Firenze-Lugano (online), 11 maggio 2022.
[34] "Official Website of the President of the Republic of Kazakhstan", Akorda, https://www.akorda.kz/en/republic_of_kazakhstan/akorda, consultato il 14 ottobre 2024; *Akorda – Residence of the President of the Republic of Kazakhstan*, Museo Nazionale del Kazakistan, 22 ottobre 2023.
[35] L'informazione è riportata in quasi tutte le fonti citate in questa sezione.
[36] A. Sabitov e K. Li, *Aqorda: Qazaqstan Respübïkası Prezïdentiniŋ Rezïdencïyası/Akorda: Residence of the President of Kazakhstan/Akorda: Rezidencija Prezidenta Respubliki Kazachstan* (OF 'Berel', 2006), 20.
[37] Nazarbaev, *Heart of Eurasia*, 171-72.

questi mostra un'approssimativa fontana a tre vasche, direttamente confrontabile con quelle allineate di fronte al palazzo. Il prospetto sopra la fontana è invece quello del Palazzo delle celebrazioni, costruito seguendo l'idea del presidente. Nel libro non vengono forniti dettagli sulla costruzione dell'edificio. Nazarbaev si limita a riportare un episodio in cui, dopo essersi recato nel cuore della notte a visitare il cantiere, constatando lo stallo dei lavori, chiamò il capocantiere per dirgli «esattamente quello che pensava»[38]. A discapito di ciò, il capoprogetto Mabetex ha affermato che si riuscì a completare il cantiere in tre anni perché, oltre ad avere a che fare con poca burocrazia, fu possibile organizzare tre turni di lavoro giornalieri di otto ore, procedendo virtualmente senza interruzioni[39]. Le fotografie di cantiere pubblicate dalla Mabetex mostrano il palazzo in costruzione nel paesaggio innevato, confermando che i lavori procedettero anche nei mesi invernali, che ad Astana possono raggiungere -40 gradi[40]. 5.5

La struttura venne realizzata interamente in cemento e successivamente rivestita da lastre di marmo. Per individuare il tipo di marmo adatto alle rigide condizioni climatiche, la Mabetex condusse test di resistenza al gelo su diversi campioni, optando per il Perlato di Sicilia[41]. In uno dei suoi cataloghi l'azienda riporta che le lastre misurano 10x32 cm, «esattamente come [nei palazzi che] venivano realizzati in passato»[42]; un riferimento approssimativo alla monumentalità classica che, nelle intenzioni dell'azienda, sancisce la discendenza del palazzo. Nell'edificio si nota la libertà interpretativa con cui i codici classici sono stati applicati: il prospetto è ritmato da campate frammezzate da un ordine corinzio semplificato dalle proporzioni slanciate, gigante nella porzione centrale e su due livelli nelle ali laterali. Elemento caratterizzante è il grande portico semicircolare d'ingresso, articolato su esili colonne cilindriche, coronate da capitelli che rielaborano l'ordine dorico o tuscanico. Come notava già Meuser, il confronto più immediato con un modello classico è con la Casa Bianca di Washington[43]. Anche la Mabetex ha confermato che la Casa Bianca è stata un riferimento, sottolineando tuttavia che la residenza di Astana supera quella statunitense[44]. Nella monografia dell'azienda, la superficie viene quantificata in 36.720 mq[45], oltre sette volte la Casa Bianca. Nel prendere a modello la residenza statunitense, è stato però invertito l'orientamento, adottando il Portico sud – elemento più iconico della Casa Bianca – per il fronte principale. La stessa logica è stata seguita in altre ex repubbliche sovietiche. L'ex residenza presidenziale Oksaroj (c. 2000) a Taškent, Uzbekistan, segue la stessa conformazione, ma è ancor più stringente il confronto con il Palazzo della Nazione (2008), residenza presidenziale di Dušanbe, Tagikistan, che adotta anche un inequivocabile linguaggio classico[46]. La Casa Bianca si rivede anche nell'ex palazzo presidenziale Avlabari (2009) di Tbilisi, Georgia, arricchito da una cupola in vetro progettata da Michele De Lucchi[47]. In questo caso, tuttavia, non venne ripreso il Portico sud ma la facciata principale, rendendo il riferimento meno efficace.

Tornando ad Astana, la cupola blu rappresenta invece un omaggio alla tradizione costruttiva locale. Considerato il retaggio nomade del paese, il patrimonio architettonico antico è costituito principalmente da moschee e mausolei, costruiti soprattutto in epoca timuride. L'esempio più noto è il mausoleo di Khoja Ahmed Yasawi (XIV-XV secolo) nell'attuale Turkestan. Nazarbaev ha sottolineato come le cupole vadano adottate per manifestare il carattere del paese e la sua storia: «La cupola è 5.6

[38] Nazarbaev, *Heart of Eurasia*, 170-71.
[39] Intervista con il capoprogetto Mabetex, 11 maggio 2022.
[40] Mabetex, *Ak Orda: The Residence of the President of Kazakhstan* (Mabetex, 2011), 22-31.
[41] Intervista con il capoprogetto Mabetex, 11 maggio 2022.
[42] Mabetex, *Ak Orda*, 21.
[43] Meuser, *Architectural Guide*, 120.
[44] Intervista con il capoprogetto Mabetex, 11 maggio 2022.
[45] Mabetex, *Ak Orda*, 10-13.
[46] Edda Schlager, *Architekturführer Duschanbe* (DOM, 2017), 208.
[47] Angela Wheeler, *Architectural Guide Tbilisi* (DOM, 2023), 365.



5.6
Turkestan. Mausoleo di Khoja Ahmed Yasawi, XIV-XV secolo. Foto di Gian Luca Bonora, 2007.

un elemento molto caratteristico del nostro stile architettonico nazionale [...] Sarebbe sorprendente se non applicassimo [questo elemento] negli edifici della nuova capitale»[48]. Diverse costruzioni di questi anni adottano cupole blu, incluse la prima residenza presidenziale nella 'riva destra' e l'ex
5.1 centro culturale (2000), realizzato su disegno di Nazarbaev. Il palazzo presenta due riferimenti ben distinti: un edificio di rimando esplicito alla tradizione occidentale e nordamericana, e una cupola legata alla storia kazaka. Prevedibilmente, secondo le fonti ufficiali questa commistione manifesta la natura eurasiatica del paese. Il già anticipato concetto di 'Eurasia', nella sua interpretazione kazaka, svolse un ruolo predominante nelle comunicazioni politiche all'alba dell'indipendenza, e fu al centro di un'importante discorso al popolo dell'ottobre 1997, in occasione del quale venne presentato il programma di sviluppo 'Kazakhstan-2030'. Nell'allocuzione Nazarbaev si concentrò su una domanda: «Chi siamo noi, i kazaki?»; riflesse su come il paese avesse storicamente gravitato attorno all'orbita europea, russa, islamica e asiatica senza trovare una precisa collocazione. L'identità 'eurasiatica' rappresenterebbe un'apparente soluzione a questo conflitto, un modello che «non ha somiglianza con nessun modello»[49]. A questo tema si dà particolare rilievo nella monografia governativa del 2006. Mentre nel Museo nazionale l'aspetto del palazzo viene trascurato, riportando piuttosto che è stato realizzato con «le più moderne tecniche di costruzione»[50], al contrario il volume si concentra proprio sul linguaggio. Ne viene sottolineata l'origine europea e se ne ripercorre la storia sino alla contemporaneità, giungendo alla conclusione che il classico sia il linguaggio più adatto a «fini rappresentativi»[51]. Nel volume si spiega come la sua combinazione con espressioni della tradizione locale rifletta «la civiltà della steppa in uno specchio della cultura europea»[52]. Una descrizione simile è fornita nel volume commemorativo *Astana 1998-2018*, dove si scrive che lo stile del palazzo, «tradizionale per l'architettura europea», adotta motivi ornamentali kazaki per mostrare «la sintesi di culture del più grande continente del pianeta – l'Eurasia»[53].

Un riferimento nordamericano viene assimilato all'Europa, arrivando a rappresentare una più generica idea di 'Occidente' che, combinata agli elementi locali, dovrebbe creare un «simbolo» per il paese e il suo «stile nazionale», come viene spesso enunciato nelle fonti ufficiali[54]. È evidente tuttavia come, nel complesso, questo 'stile nazionale' finisca per riflettere la rilevanza geopolitica dei paesi occidentali presi a modello. Una logica che, traslata dal piano politico a quello culturale, si ripresenta anche nel Teatro dell'Opera Astana, edificio dall'iter progettuale ancora più avventuroso.

[48] Nazarbaev, *Heart of Eurasia*, 217.
[49] Nazarbaev, "Prosperity, security and ever growing welfare of all the Kazakhstani", discorso al popolo, ottobre 1997 (traduzione inglese), Akorda | Strategies and Programs, https://www.akorda.kz/en/official_documents/strategies_and_programs. Consultato il 14 ottobre 2024.
[50] *Akorda – Residence of the President of the Republic of Kazakhstan*, Museo Nazionale del Kazakistan, 22 ottobre 2023.
[51] Sabitov e Li, *Akorda*, 32-42.
[52] Sabitov e Li, *Akorda*, 31.
[53] Kajsar Žumabajuly, a cura di, *Serdce moe – Astana. Astana 1998-2018* (TOO, 2018), 97.
[54] Ad esempio, Sabitov e Li, *Akorda*, 190-93; Mabetex, *Mabetex Book 1991-2009* (Mabetex, 2009), 88; Mabetex, *25th Anniversary 1991-2016*, 20.



5.7
Astana. Teatro dell'Opera Astana, 2010-2013. Foto dell'A., 2022.

Il Teatro dell'Opera Astana (2010-2013): guardare «attraverso i secoli»

La costruzione del teatro cominciò circa dieci anni dopo il palazzo presidenziale, in un momento diverso nella storia del paese: il teatro venne definito dalla stampa il «luogo di nascita» dell'agenda 'Kazakhstan-2050'[55]. Rispetto alla precedente, questa poneva l'accento sulle nuove sfide affrontate e sull'importanza che si sarebbe data alle «questioni spirituali», entro cui si può a buon titolo ascrivere la creazione di una prestigiosa istituzione culturale[56]. Nella sua guida, Meuser commenta che nel teatro «gli architetti si sono avvalsi dell'intero canone dell'architettura classica», attribuendovi un carattere imitativo[57]. Nella guida di Bonora, invece, si sottolinea come l'edificio combini un'estetica tradizionale con i requisiti tecnologici di un teatro contemporaneo di alto livello[58]: un aspetto che, come si vedrà, fu centrale nella promozione dell'edificio. Nazarbaev non fa riferimento al teatro in *The Heart of Eurasia*, scritto diversi anni prima dell'inizio del cantiere, se non in un possibile passaggio che riporta l'intenzione di costruire un «Teatro Nazionale dell'Opera e del Balletto» nel settore governativo, in prossimità del palazzo presidenziale, dove venne poi costruita la sala da concerto di Nicoletti[59]. La denominazione usata da Nazarbaev è quella comunemente associata al teatro classico, e la sua collocazione a fianco del palazzo presidenziale avrebbe garantito maggiore coerenza stilistica al settore; non sarebbe quindi da escludere un cambio di sito a posteriori. Quello definitivo venne individuato nel settore conclusivo del Boulevard Nuržol, nei pressi del Chan Šatyr di Foster. 5.7

Il ruolo attivo di Nazarbaev è meno enfatizzato rispetto al caso precedente. I volumi della Mabetex si concentrano invece sull'autorialità del presidente dell'azienda, Behgjet Pacolli. Il progetto viene attribuito a Pacolli in tutte le pubblicazioni aziendali, qualificandolo anche come «detentore del pieno copyright architettonico»[60]. Nella monografia dedicata al teatro viene riprodotta una fotografia del presidente della Mabetex al tavolo da lavoro con disegni e modelli[61]. Sono pubblicati anche alcuni schizzi attribuiti a Pacolli, così vicini all'edificio realizzato da far supporre che siano

[55] Laura Tusupbekova e Natal'ja Kurpjakova, "Majak v bezbrežnych stepnych prostorach", *Kazachstanskaja Pravda* 227, 6 luglio 2013, 1.
[56] Nursultan Nazarbayev, "Strategy Kazakhstan-2050", discorso al popolo, 2012 (traduzione inglese), The Asian and Pacific Energy Forum, https://policy.asiapacificenergy.org/sites/default/files/Presidential%20Address%20%27Strategy%20Kazakhstan-2050%27%20%28EN%29.pdf, consultato il 14 ottobre 2024.
[57] Meuser, *Architectural Guide*, 160.
[58] Bonora, *Astana*, 72.
[59] Nazarbev, *Heart of Eurasia*, 243.
[60] Ad esempio Mabetex, *Mabetex 30th Anniversary 1991-2021* (Mabetex, 2021), 152; Mabetex, *Astana Opera: The National Classic Theatre of Opera and Ballet: Designed, managed and built by Mabetex Group 2011-2013* (Mabetex, 2016), 7-14. L'informazione è stata 'confermata' anche dal capoprogetto Mabetex.
[61] Mabetex, *Opera*, 15.





5.8
Astana. Teatro dell'Opera Astana, 2010-2013, targhe in facciata. Foto dell'A., 2022.

stati creati a posteriori[62]. Il sodalizio tra Nazarbaev, promotore dell'iniziativa, e Pacolli, autore del progetto, è siglato da due targhe dorate in kazako, inglese e russo, apposte simmetricamente sulla facciata. Nel volume compare anche la fotografia del modello di un progetto preliminare con una diversa soluzione di facciata, coronata da un basso timpano semicircolare interamente percorso da cavalli rampanti. Similmente alla monografia governativa sul palazzo presidenziale, anche qui si notano cancellature a mano affiancate da uno schizzo del timpano realizzato, accompagnato dalla firma di Pacolli[63]. Al preliminare è succeduto un «progetto finale», di cui vengono pubblicati gli elaborati grafici[64]. Il «progetto finale» è piuttosto vicino al teatro costruito: le differenze prin-
5.8 cipali riguardano le decorazioni del timpano (quasi assenti nel «progetto finale», molto articolate nell'edificio) e i non realizzati apparati scultorei delle ali laterali. Da questo progetto è stato tratto un modello, esposto all'interno del teatro.

Il cantiere prese avvio nella seconda metà del 2010 secondo le stesse modalità del palazzo presidenziale: anche questo venne realizzato interamente in cemento, rivestito in Perlato di Sicilia[65]. In questa occasione la Mabetex scrisse addirittura di possedere una cava a Custonaci, e che il presidente dell'azienda e i suoi collaboratori ispezionarono personalmente il marmo destinato al cantiere[66]. Si riporta che, in tutto, venne utilizzata l'impressionante quantità di 6000 tonnellate
5.9 di marmo[67]. Nel prospetto l'unico materiale diverso è impiegato nei capitelli del pronao: se nel palazzo presidenziale sono anch'essi in pietra, qui vengono realizzati in GRC (cemento rinforzato con fibra di vetro), materiale sintetico elogiato dall'azienda per il suo «alto impatto architettonico ed estetico». Le fotografie di cantiere mostrano il montaggio dei capitelli, realizzati in quattro pannelli prefabbricati e assicurati alle colonne tramite ganci metallici[68]. Il teatro venne inaugurato il 21 giugno 2013, con una performance dell'opera kazako-sovietica *Biržan i Sara* (1946) a cui, spiega la stampa, venne alterato il finale rinunciando alla morte della protagonista per permettere agli spettatori di «lasciare il nuovo edificio con un sorriso»[69]. Al discorso di inaugurazione, Nazarbaev ripercorse le riflessioni anticipate in apertura rispetto all'agenda 'Kazakhstan-2050'. Dopo aver elencato di che cosa un paese ha bisogno per la sua nascita e il suo sviluppo, concluse affermando che «un paese che costruisce teatri guarda avanti attraverso i secoli»[70], lasciando intendere che, seppur modellato su forme storiche, l'edificio rappresenta un investimento nel futuro del Kazakistan: una dicotomia che, come si ribadirà, sussiste anche tra l'aspetto del teatro e il suo apparato tecnologico.

[62] Mabetex, *Opera*, 15-17.
[63] Mabetex, *Opera*, 14.
[64] Mabetex, *Opera*, 20-23.
[65] Mabetex, *Opera*, 24-41.
[66] Mabetex, *Opera*, 58-59.
[67] Mabetex, *25th Anniversary*, 93.
[68] Mabetex, *Opera*, 65.
[69] Julia Rutz, "Curtain Goes Up at Central Asia's Largest Opera House", *Edge*, s.d., https://web.archive.org/web/20141210163653/https://www.edgekz.com/curtain-goes-central-asias-largest-opera-house/, consultato il 14 ottobre 2024.
[70] Riportato in Bonora, *Astana*, 73.

5.9
Mabetex Group, Modello del Teatro dell'Opera Astana, c. 2011-2012. Astana, Teatro dell'Opera Astana. Foto dell'A. scattata all'interno del teatro, 2022.



Da un punto di vista formale, la struttura si presenta come sintesi di elementi classici e *beaux-arts* che, nel suo essere fortemente derivativa, risulta paradossalmente originale. Per la necessità di ospitare ambienti di diverso tipo, il teatro assume un'inusuale pianta a croce latina. Rappresenta un'ulteriore peculiarità l'immenso foyer a pianta quadrata, che occupa quasi metà dell'edificio. All'esterno, il colonnato del pronao d'ingresso che avvolge il foyer prosegue lateralmente come in un vero e proprio tempio periptero; l'ordine è definito «corinzio» dall'azienda, ma si avvicina piuttosto al composito. Nelle fonti vengono citati diversi modelli, dalla Scala di Milano e il San Carlo di Napoli alla Staatsoper di Dresda, nessuno dei quali trova una corrispondenza diretta con Astana. La mole e la sontuosità sono le caratteristiche più evidenti: la base del timpano del pronao misura circa 67 m, e le colonne, secondo le misure della Mabetex, hanno un'altezza di 25 m e un diametro di 2.5. In un articolo pubblicato poco dopo l'inaugurazione viene riportato, già nel titolo, un costo di «300 milioni di dollari». Difficile confermare il dato, ma è evidente la volontà di presentare il luogo come prestigioso ed elitario, un aspetto ribadito (in maniera velatamente sarcastica) nello stesso articolo, in cui si riporta anche che l'edificio costerà ai contribuenti kazaki 5 miliardi di tenge (circa 10 milioni di euro) all'anno[71].
Con lo stesso tono, l'articolo riferisce anche che il cantiere non ha dato lavoro alla manodopera kazaka, relegata alla sistemazione dell'area esterna circostante il teatro[72]. Di contro, l'internazionalità del cantiere è un aspetto esaltato nelle comunicazioni ufficiali: si afferma che vi han-

[71] Ajnur Koskina, "Teatr 'Astana Opera' stoimost'ju 300 mln. dollarov gotovitsja k otkrytiju sezona", *Zakon.kz*, 8 settembre 2013, https://web.archive.org/web/20160513033157/http://www.zakon.kz/4575009-teatr-astana-opera-stoimostju-300-mln..html, consultato il 14 ottobre 2024. Pur essendo scritto in russo per una testata kazaka, nel titolo la cifra è in valuta nordamericana, mentre il costo per i contribuenti è in valuta kazaka.
[72] Koskina, "Teatr Astana Opera".



5.10
Astana. Teatro dell'Opera Astana, 2010-2013, foyer. Foto dell'A., 2023.

no lavorato diverse nazionalità, ciascuna fornendo competenze specifiche[73]. Ad esempio, le preziose tarsie marmoree del foyer sono state assemblate da esperti decoratori di moschee dal Marocco[74]. Gli affreschi sono invece stati realizzati da studenti e docenti dell'Accademia di Brera[75]: tra questi spiccano i *trompe-l'oeil* architettonici e, negli scaloni, due paesaggi kazaki
5.10 come il Canyon Šaryn e il lago Burabaj. L'apparato tecnologico all'avanguardia è tra gli aspetti maggiormente celebrati: si insiste su descrizioni minuziose dei sistemi acustici e informatici, che permettono anche collegamenti satellitari con altri teatri nel mondo[76]. L'apporto, per quanto riguarda questo ambito, è ancora italiano: al teatro ha lavorato lo studio Biobyte, che dal proprio catalogo online fa intendere di aver collaborato con i romani ABDR, in questi anni impegnati nella costruzione del Teatro del Maggio Fiorentino[77]. In linea con la richiesta di un teatro all'avanguardia ma dall'aspetto tradizionale, la configurazione della sala rimanda al teatro all'italiana[78], definita dal capoprogetto Mabetex «la peggiore» in termini di resa acustica[79]. Maria Cairoli di Biobyte spiega dettagliatamente gli accorgimenti per garantire performance acustiche elevate, e i test condotti per verificare il coefficiente di assorbimento del suono[80]. Anziché configurarsi come gallerie continue, i palchi sono separati e si dispongono con andamento discendente, garantendo una migliore vista sul palcoscenico[81]. Da un punto di vista formale, l'auditorio si inserisce pienamente nel solco del teatro all'italiana, includendo anche un «palco presidenziale», versione democratizzata del palco reale[82].

I riferimenti visivi alla cultura kazaka sono meno pronunciati che nel palazzo presidenziale. Oltre ai citati affreschi, stilemi decorativi della tradizione nomade decorano gli ambienti interni, confondendosi con i motivi fitomorfi classici. Nel timpano, questi si congiungono al centro in una decorazione che ricorda la Torre Baiterek o il monumento Kazakh Eli, sormontata ancora dall'uccello Samruk. I fiori d'abaco dei capitelli sono sostituiti da piccoli *šanyrak*, gli oculi aperti sulla sommità

[73] Ad esempio Mar'jam Turežanova, "Vypolneno prjamoe poručenie Prezidenta", *Kazachstanskaja Pravda* 207-208, 19 giugno 2013, 3; Mabetex, *Opera*, 24; Žumabajuly, *Astana 1998-2018*, 256.
[74] Mabetex, *Opera*, 130.
[75] Intervista con il capoprogetto Mabetex, 11 maggio 2022.
[76] Ad esempio, Mabetex, *Opera*, 177-78; Žumabajuly, *Astana 1998-2018*, 257.
[77] "Astana Opera House", Biobyte, https://www.biobyte.net/auditorium-theater-concert-hall?lightbox=dataItem-jlwgl293, consultato il 14 ottobre 2024.
[78] Cairoli, "Acoustical Design", 1-2.
[79] Intervista con il capoprogetto Mabetex, 11 maggio 2022.
[80] Maria Cairoli, "Acoustical Design of the Opera and Ballet Theatre in Astana, Kazakhstan", *Applied Acoustics* 211 (2023): 8.
[81] Cairoli, "Acoustical Design", 5.
[82] Mabetex, *Opera*, 22.



5.11
Astana. Teatro dell'Opera Astana, 2010-2013, dettaglio dell'ordine e della decorazione del timpano. Foto dell'A., 2022.

delle yurte; simbolo molto sentito che, come spiega l'antropologo Victor Buchli, dall'indipendenza è andato a rappresentare la continuità tra la popolazione kazaka e il multietnico stato contemporaneo[83]. La scala ridotta e la collocazione a 25 m di altezza li rende, tuttavia, impercettibili. Piccoli *šanyrak* punteggiano alcuni timpani a coronamento di porte e finestre, e altri vengono rielaborati in pattern decorativi nelle vetrate d'ingresso. 5.11

Il linguaggio classico – meno celebrato rispetto all'apparato tecnologico – sembra funzionale ad ascrivere il teatro nell'alveo della cultura operistica internazionale. Le fonti spiegano come il teatro di Astana eguagli la qualità dei teatri occidentali, ottenendo valore da questi confronti. Si afferma che l'opera «non è inferiore» a teatri europei (la già citata Scala, il Teatro Real di Madrid), nordamericani (il Metropolitan di New York) e russi (il Mariinskij di San Pietroburgo e il Bol'šoj di Mosca)[84]. In questa discussione, tuttavia, i teatri russi possono essere assimilati agli altri perché, argomenta Ivetic, dalla prospettiva centrasiatica la Russia può rappresentare comunque una certa idea culturale di Europa[85]. Un articolo pubblicato nel *Kazachstanskaja Pravda* sembra offrire invece una prospettiva più critica. Si afferma che nella «sviluppata, prosperosa Europa» solo due teatri dell'opera sono stati costruiti recentemente, a Copenaghen nel 2005 e a Oslo nel 2008, riferendosi ai progetti di Henning Larsen e Snøhetta. Quello di Astana, però, supera entrambi: la giornalista riporta che la superficie dell'opera di Copenaghen è di 41.000 mq, mentre quella di Astana arriva a 64.000; il palco ad Oslo è ampio 16 m e profondo 40, e quello di Astana è ampio 21 m e profondo 59. L'accento posto sul linguaggio adottato ad Astana lascia intendere che i corrispettivi europei siano stati superati anche da un punto di vista formale[86]. In definitiva, come si comprende, il teatro sembra mettere in evidenza risvolti ancora più complessi di un rapporto con l'"Occidente' su cui urge soffermarsi.

[83] Victor Buchli, "Astana: Materiality and the City", in *Urban Life in Post-Soviet Asia*, a cura di Catherine Alexander, Victor Buchli e Caroline Humphrey (UCL Press, 2012 [2007]), 55.
[84] Žumabajuly, *Astana 1998-2018*, 256; anche Koskina, "Teatr 'Astana Opera'".
[85] Ivetic, *Est/ovest*, 29.
[86] Turežanova, "Vypolneno prjamoe": 1.

Classicismo 'postcoloniale'? Prospettive d'interpretazione

L'autoidentificazione di una repubblica postsovietica centrasiatica con il linguaggio classico può mettere in discussione paradigmi interpretativi e storiografici che, in anni recenti, sono stati incoraggiati per evidenziare come l'architettura classica incorpori gli aspetti più problematici della storia occidentale. L'esportazione dell'architettura classica fuori dall'Europa ha generalmente corrisposto alla diffusione dell'egemonia culturale occidentale attraverso la colonizzazione, e allo svilimento delle culture non europee. La risonanza di questo approccio si percepisce, ad esempio, in diversi capitoli di *The Routledge Handbook on the Reception of Classical Architecture* (2020), e all'importanza data all'argomento nell'introduzione[87]. Le problematicità del classicismo sorgono anche nei suoi rapporti con lo schiavismo e il potere bianco in generale. In un recente articolo (2024) Louis Nelson, attraverso esempi dal mondo atlantico, ha argomentato che «l'uso di edifici classici per reificare il suprematismo bianco ha una storia architettonica secolare»[88]. A stimolare queste riflessioni è stato l'ordine esecutivo (non implementato) *Promoting Beautiful Civic Architecture*, emanato dall'amministrazione di Donald Trump nel 2020 con l'obiettivo di rendere il linguaggio classico la scelta obbligata per gli edifici federali statunitensi[89]. La reazione della comunità accademica all'ordine esecutivo fu, in genere, di ferrea condanna. Samia Henni ha definito monumenti come la Casa Bianca e il Campidoglio «icone degli antichi imperi greco e romano, della colonizzazione delle Americhe, dell'annientamento delle popolazioni indigene e del loro ambiente e della riduzione in schiavitù dei popoli africani»[90]. Anche Dell Upton, partendo dall'ordine esecutivo, ha discusso come la ripresa di modelli classici per forgiare l'architettura di stato nordamericana sia stata concepita come riferimento agli ideali greco-romani, nel senso che «come Roma, la nuova nazione ha prosperato grazie alla violenza politica, alla schiavitù umana e alla crescente aggressività militare»[91]. Discussioni di questo genere riguardano casi diversi da quello qui trattato, dove il linguaggio classico non viene imposto dall'esterno ma assimilato spontaneamente, legandosi a dinamiche complementari ma differenti.

A fornire riflessioni più ampie su questi temi è la teoria postcoloniale. Relativamente all'ex spazio sovietico, un dibattito pluridecennale si interroga sulla possibilità di traslare gli schemi interpretativi dell'imperialismo occidentale all'ambito sovietico. I sostenitori evidenziano la comparabilità tra le politiche estere degli imperi europei e quelle dell'URSS, dove il potere centrale ha esercitato in entrambi i casi una subordinazione politica, culturale ed economica sui suoi territori dipendenti. I detrattori, invece, insistono sulle specificità del caso sovietico, ad esempio in merito alla distribuzione delle risorse, ricordando che l'URSS venne istituita come entità postcoloniale e antimperialista[92]. Senza cercare qui una soluzione al dibattito, si cercherà di mettere a fuoco alcune implicazioni del fenomeno alla luce degli strumenti messi a disposizione da questi approcci. Un primo nodo da sciogliere è la possibile lettura degli edifici in continuità con gli usi del linguaggio classico in epoca stalinista, nell'ottica di una persistenza di modalità 'coloniali' in epoca 'postcoloniale'[93]. L'agenda architettonica stalinista combinava infatti diversi linguaggi storicisti, specialmente quello classico[94], e nelle repubbliche sovietiche centrasiatiche veniva ibridata con la tradizione architettonica locale in un approccio tacciato di

[87] Nicholas Temple, Andrzej Piotrowski, Juan Manuel Heredia, a cura di, *The Routledge Handbook on the Reception of Classical Architecture* (Routledge, 2020), 1-14.

[88] Louis P. Nelson, "Neoclassicism, Race, and Statecraft across the Atlantic World", *Journal of the Society of Architectural Historians* 83, n. 3 (2024): 316-339.

[89] Amministrazione di Donald J. Trump, "Promoting Beautiful Federal Civic Architecture," ordine esecutivo 13967, 18 dicembre 2020, https://www.govinfo.gov/content/pkg/DCPD-202000900/pdf/DCPD-202000900.pdf. La versione preliminare dell'ordine *Making Federal Buildings Beautiful Again* era già nota nei mesi precedenti.

[90] Samia Henni, "The Coloniality of an Executive Order", Canadian Centre for Architecture, 21 giugno 2020, https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/5/journeys-and-translation/73571/the-coloniality-of-an-executive-order.

[91] Dell Upton, "The Politics of Civic Neoclassicism in the United States", in *O Gosto Neoclássico. A dimensão americana*, a cura di Ana Pessoa e Margareth da Silva Pereira (Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023), 96-97.

[92] Sul dibattito, oltre ai titoli che verranno citati in seguito, cfr. anche Deniz Kandiyoti, "Post-Colonialism Compared: Potentials and Limitations in the Middle East and Central Asia", *International Journal of Middle East Studies* 34, n. 2 (2002): 279-97; Adeeb Khalid, "Locating the (Post-) Colonial in Soviet History", *Central Asian Survey* 26, n. 4 (2007): 465-73.

[93] Si fa riferimento al concetto di 'colonialità'; cfr. Anibal Quijano e Michael Ennis, "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Nepantla: Views from South* 1, n. 3 (2000): 533-80, soprattutto 536-40.

[94] Per una panoramica storica sull'architettura stalinista, cfr. Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two* (Cambridge University Press, 2002 [1985]). Per un approfondimento sui significati, cfr. Antony Kalashnikov, "Historicist Architecture and Stalinist Futurity", *Slavic Review* 79, n. 3 (2020): 591-612.



5.12
Almaty, Teatro dell'Opera Abai, 1933-1941. Foto dell'A., 2023.

'orientalismo'[95]. Nel caso della RSS Kazaka, si ricorreva soprattutto ai motivi ornamentali della cultura nomade: un esempio è il Teatro dell'Opera Abai di Alma-Ata (1936-41), dove gli elementi classici sono profusamente reinterpretati attraverso il repertorio decorativo delle yurte[96]. L'approccio non sembra discostarsi molto dai casi qui trattati, ma la continuità è solo apparente. Sebbene numerosi teatri dell'opera ed edifici a vocazione culturale costruiti in Asia centrale nel dopoguerra adottino riferimenti classici, gli edifici di Astana non seguono modelli sovietici ma mostrano richiami espliciti all'architettura occidentale. Considerando che l'impresa costruttrice ha sede in Europa e gli attori coinvolti sono qualificati come europei o genericamente internazionali (escluso eventualmente Nazarbaev), è lecito suppore che chiunque sia stato l'effettivo autore dei progetti partisse da riferimenti diversi rispetto a quelli sovietici e centrasiatici. Un richiamo diretto all'architettura sovietica sarebbe stato inoltre controproducente, considerando la vocazione postsovietica di Astana nel complesso. 5.12

La lettura privilegiata è, come anticipato, quella del rapporto con l'"Occidente'. È stato notato come dopo il 1991 diverse ex repubbliche sovietiche abbiano cercato di emanciparsi dall'ascendente russo-sovietico abbracciando acriticamente il sistema di valori occidentale, prima difficilmente accessibile[97]. Questo ha portato autori come lo storico e antropologo Sergej Abašin a guardare con sospetto la diffusione del modello occidentale in Asia centrale, denunciando la diffusione di «tendenze culturali non familiari» che rischiano di generare nuove forme di dipendenza da 'dominatori' esterni[98]. Sono, ancora, i sostenitori degli approcci postcoloniali a fornire le interpretazioni più severe. La filologa Madina Tlostanova e il semiologo Walter Mignolo, esponenti di spicco della teoria postcoloniale (la prima relativamente all'ambito postsovietico, il

[95] Greg Castillo, "Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition", *Traditional Dwelling and Settlements Review* 8, n. 2 (1997): 33-47.

[96] Federico Marcomini, "Immortalising Yurts? The Temporalities of Nomadic Architecture in Stalinist Central Asia", in *Time and Material Culture: Rethinking Soviet Temporalities*, a cura di Julie Deschepper, Antony Kalashnikov e Federica Rossi (Routledge, 2024), 146-63, soprattutto 152-57.

[97] David Chioni Moore, "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique", *PMLA* 166, n.1 (2001): 111-28, soprattutto 118.

[98] Sergej Abašin, "Nations and Post-Colonialism in Central Asia: Twenty Years Later", in *Development in Central Asia and the Caucasus: Migration, Democratisation and Inequality in the Post-Soviet Era*, a cura di Sophie Hohmann, Claire Mouradian, Silvia Serrano e Julien Thorez (I.B. Tauris, 2014), 91; dello stesso autore, anche "Sovetskoe = kolonial'noe? (Za i protiv)", in *Ponjatija o sovetskom v Central'noj Azii*, a cura di Georgij Mamedov and Oksana Šatalova (Štab, 2016), 28-48.

secondo soprattutto per quanto riguarda l'America Latina), spiegano come la matrice coloniale sia ormai uscita dal controllo dell'imperialismo occidentale che l'ha creata, e non abbia più bisogno del colonialismo per riprodursi[99]. Da questa prospettiva, l'Occidente, nel corso della sua storia, avrebbe stabilito una gerarchia entro cui tutto il mondo sarebbe ora chiamato a misurarsi[100]. Gli edifici qui discussi sembrano esprimere questa logica. Il linguaggio classico si ritrova nel principale ufficio politico della capitale, in una delle sue più prestigiose istituzioni culturali, ma anche in monumenti legati alla memoria storica. Nell'operare questa scelta, la committenza ha voluto adeguarsi a quella gerarchia che impone di rappresentare queste istanze attraverso simboli forti e riconoscibili dettati, appunto, dalla storia occidentale (la Casa Bianca, residenza presidenziale per eccellenza, ma anche i più noti esempi di teatri dell'opera europei). La giustificazione 'eurasiatica' e la celebrazione della multiculturalità kazaka non sembrano sufficienti a mitigare un'interpretazione di questo tipo.

Un volume interamente dedicato all'applicazione di approcci postcoloniali allo studio del Kazakistan, scritto da autrici e autori kazaki, offre però una prospettiva diversa. Nel capitolo dedicato all'architettura di Astana, la studiosa di filosofia Kul'shat Medeuova tocca anche la questione del linguaggio classico, specialmente nel teatro dell'opera. Per l'autrice, l'adozione di questo linguaggio non ha affatto connotazioni imperialiste: secondo Medeuova, questa presenza in una città eterogenea come Astana rappresenta l'epitome dell'eclettismo. L'autrice legge il teatro attraverso la teoria architettonica postmoderna, interpretando la compresenza di linguaggi contradditori e inusuali come manifestazione di democraticità e superamento degli stili imperiali[101]. Dall'analisi proposta, si comprende come una certa idea di 'Occidente' sia intrinseca nella concezione degli edifici discussi che, nei confronti, nei modelli e nelle descrizioni, sembrano non poter prescindere da questo rapporto. Limitarsi a considerarne l'uso come 'eclettico' potrebbe sembrare riduttivo, ma dimostra anche come si tratti, in definitiva, di una questione di prospettive. In ambito occidentale si insiste spesso su come il 'classico' rappresenti le radici di una civiltà da cui prendere le distanze, promuovendone una più equa e inclusiva[102]. Parallelamente, ad altre latitudini ma adottando approcci simili, le stesse forme possono veicolare significati diversi, proprio di inclusività e democraticità.

Se i modelli classici sembrano crescentemente censurati in Occidente, in casi come quello di Astana sembrano trovare una peculiare forma di sopravvivenza. Salvatore Settis spiega che, per comprendere il significato di 'classico', va rifiutata sia l'idea che la tradizione occidentale sia un fenomeno delimitato e concluso, sia che non esista alcuna tradizione occidentale[103]. Settis presenta il 'classico' come un concetto che, pur non potendo prescindere dalle sue origini, è più fluido di quanto certe interpretazioni parrebbero suggerire: un tema significativo per un momento storico in cui le controverse radici della civiltà occidentale e la ricerca di radici di un paese centrasiatico possono finire per confondersi.

[99] Madina Tlostanova e Walter D. Mignolo, "Global coloniality and the Decolonial Option", *Kult* 6 (2009): 138.

[100] Madina Tlostanova, "Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality", *Journal of Postcolonial Writing* 48, n. 2 (2012): 133.

[101] Kul'šat Medeuova, "Postsovetskaja architekturnaja eklektica: opyt obnovlenija stilevych definicij. Stolica kak poisk novoj identičnosti", in *Kazachstan: Labirinty sovremennogo postkolonial'nogo diskursa*, a cura di Alima Bissenova (Tselinny Publishing, 2023), 90.

[102] Il dibattito è ripercorso in Maurizio Bettini, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani? Dialogo e cancel culture* (Einaudi, 2023).

[103] Salvatore Settis, *Futuro del "classico"* (Einaudi, 2021 [2004]), 102.

Varia

DOI: XX

Rotated Medieval Epigraphs: Reuse, Memory and Resilience in Tuscan Romanesque Architecture

Keywords
Inverted Epigraphs, Tuscany, Romanesque Architecture, Resemantisation, Resilience

Abstract
In the ancient world, the exhibited turning of an epigraph upside down in relation to a previous text serves as a cancellation of the first meaning, without cutting the primitive link with it, its support and its context, especially in private inscriptions. In the Middle Ages, especially after the 'Gregorian' Reformation, the use of ancient materials became charged with further meanings, in an attempt to link the early Church to the present one. More rare and no less interesting is the re-use of dated and/or signed medieval plaques, inserted in slightly later phases of the same site, placed in pregnant locations of buildings (especially religious ones) and, therefore, resemantised. Two Tuscan case studies that are more or less well-known (Sant'Antimo in Val di Starcia and San Martino in Campo on Montalbano) and datable to around the 12th century help to trace the meaning of an operation that is anything but a *damnatio memoriae*. This contribution includes the edition of the epigraphs and their stratigraphic contextualization, in order to date their production and re-use; the reconstruction and reconsideration of the historical and architectural events that led to the overturning of the text; the comparison with other episodes of resemantisation of pre-existing inscriptions. The inscription of Sant'Antimo is the basis for the reconstruction of the church and renews the monastery's alliance with the nobility; that of San Martino recalls the community's resilience in reacting to the destruction caused by a natural disaster.

Biography
Marco Frati (1967), architect, PhD in Storia e Critica dei Beni Architettonici e Ambientali, expert in medieval and modern art history, former research fellow at the University of Florence, and for over twenty years a teacher of Drawing and Art History in secondary education, has been, since 2024, a researcher in Architectural History at the Department of Architecture of the University of Florence. He has also obtained the National Scientific Qualification (ASN) for the position of Associate Professor in Art History and Architectural History, and has taught History of Architecture at the universities of Pisa, Florence, Rome, and Perugia. He is the author of over a hundred essays, primarily focused on the construction, transformation, and experience of space, with a particular emphasis on medieval Tuscany.

Marco Frati
Università di Firenze

Epigrafi medievali ruotate: due casi toscani del XII secolo

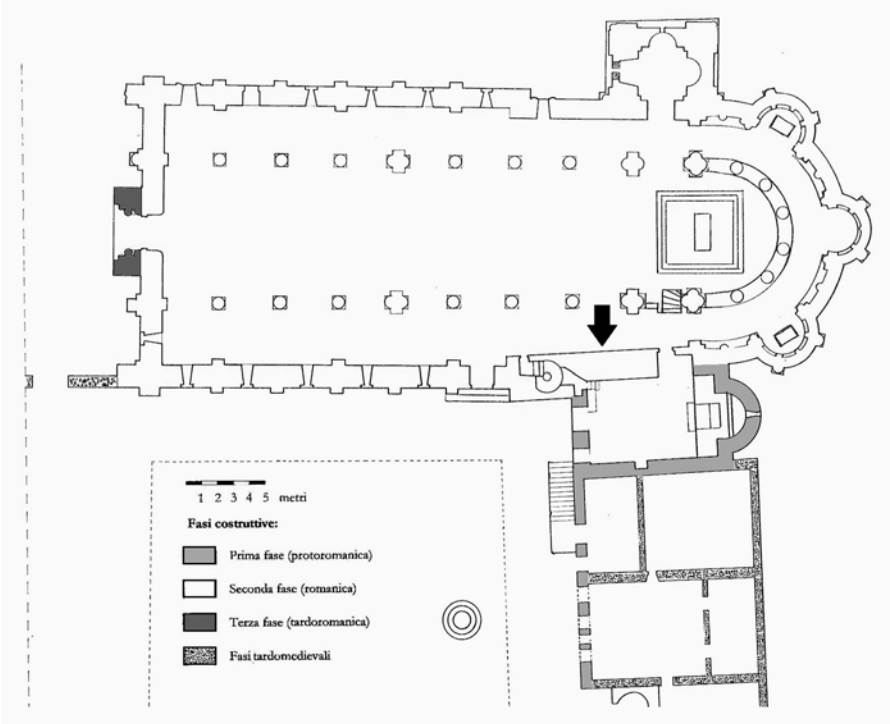
La pietra scartata dai costruttori è divenuta la pietra d'angolo
Sal 118:22
Mt 21:42

Nel mondo antico, fin dall'età arcaica, il rovesciamento esibito di un'epigrafe rispetto ad un testo precedente vale come palese cancellazione del primo significato, senza recidere il primitivo legame con esso, con il suo supporto e con il suo contesto, soprattutto nelle iscrizioni private[1].
Nell'architettura medievale le iscrizioni antiche vengono usate con disinvoltura e molteplicità semantica. Talvolta si obliterano, rivolgendo la faccia parlante verso il sodo della muratura o zone nascoste dell'edificio, oppure rilavorandola per ottenerne elementi architettonici; tal altra si dispongono coerentemente con la precedente giacitura, in modo da lasciarle leggibili[2]; più raramente, soprattutto quando il testo risulta frammentario o incomprensibile, le si rovesciano.
In generale, il reimpiego dei preziosi marmi antichi sottolinea l'importanza simbolica di determinati elementi architettonici (le facciate[3], i portali[4]) o di arredo (gli altari[5]), ma dalla Riforma 'gregoriana' in poi esso ribadisce il legame ideale fra la Chiesa delle origini e quella attuale, spiritualmente e pastoralmente rinnovata[6]. Rispetto alle membrature decorative dell'ordine architettonico, troppo generiche per la lunga durata del linguaggio di cui fanno parte, le iscrizioni hanno il vantaggio di precisare il contesto storico di appartenenza, dichiarando nomi di imperatori, città e *gentes* ben noti nel medioevo. Se non possono avere la medesima funzione del loro primitivo impiego, come le raffigurazioni dei sarcofagi pagani[7], e non sempre contribuiscono a dare alle chiese una coltre di niveo marmo[8], le epigrafi antiche esercitano comunque nei confronti di tutti, anche dei non esperti, una chiara attrattiva in chiave monumentale e liturgica[9]. La loro rotazione[10] rende poi secondario il contenuto enfatizzando il *medium*, cioè il manufatto decontestualizzato.
Anche particolari condizioni di visibilità consigliano talvolta di invertire l'orientamento delle iscrizioni. Nell'intradosso di archi[11], architravi[12] e sepolcri[13] si favorisce la lettura da sotto in su, come nelle campane, nei piedi dei calici o in sculture poste in alto. Nei pavimenti, nelle cornici delle tombe terragne e sulla bocca dei recipienti[14], invece, si dispone il testo circolarmente, come nelle monete e nelle medaglie.

6.1

[1] Laura Biondi, "Presunti grecismi del lessico vascolare etrusco", *La Parola del Passato: rivista di studi antichi* 47, n. 262-264 (1992), 62-71: 65.
[2] Ad esempio, Cristina Maritano, *Il riuso dell'antico nel Piemonte medievale* (Ed. della Normale, 2008), 107-110, sulle epigrafi romane.
[3] Marco Frati, *Reliquiari a scala urbana: riuso e percezione nelle facciate scolpite medievali*, intervento al Seminario internazionale di storia dell'arte medievale *Scultura fuori chiesa: facciate, portali, prospetti* (Lucca, 2013). Ne dà notizia Fulvio Cervini, "La scultura guarda la città: intorno a un seminario di storia dell'arte medievale a Lucca", *Luk* n.s., 19 (2013): 22-26.
[4] Arturo Carlo Quintavalle, "Riuso e significato simbolico: porta come Cristo, architrave come Pietro", in *Il potere dell'arte nel Medioevo; studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi e Carlo Constantini (Campisano, 2015), 659-82.
[5] Maritano, *Il riuso dell'antico*, 111-15.
[6] Hélène Toubert, *Un'arte orientata: riforma gregoriana e iconografia* (Jaca Book, 2001).
[7] Anna Dagnino, "Il paradisus, i sarcofagi, le sepolture", in *La cattedrale di Genova nel medioevo: secoli VI-XIV*, a cura di Clario Di Fabio (Pizzi, 1998), 92-95.
[8] Cfr. Enrico Castelnuovo, a cura di, *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo* (Ed. Colombo, 1992); Mario Bertolani, "Contributo alla conoscenza delle pietre della facciata del duomo di Modena", *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi* s. 11, 14 (1992): 301-04.
[9] Sulla riconoscibilità di un testo antico rispetto ad altre forme espressive o altri materiali coevi, Lorenzo Calvelli, "Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco", in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica*, a cura di Giuseppe Cuscito (Editreg, 2012), 179-202: 181.
[10] Giovanna Tedeschi Grisanti, "Il reimpiego di marmi antichi a Pisa nell'XI secolo", in Castelnuovo, *Niveo da marmore*, 76-78; Ottavio Banti, *Le epigrafi e le scritte obituarie del duomo di Pisa*, (Pacini, 1996).
[11] Tommaso Gramigni, *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo* (Firenze University Press, 2012), 189-193 n. 22: Sant'Andrea a Candeli (1177).
[12] Marco Frati e Paolo Santini, *Gli Statuti di Monterappoli del 1393* (Pacini, 2019), 119-21: Pieve di Monterappoli (1165).
[13] Eliana M. Vecchi, "'Literae marmoreae insculptae': problematiche dell'epigrafia medievale in Lunigiana dall'XI al XIV secolo", in Castelnuovo, *Niveo de marmore*, 294-331.
[14] Tommaso Gramigni, *Iscrizioni medievali*, 119-22 n. 3, 357-59 n. 70: Battistero di Firenze (1200 circa) e acquasantiera di Santo Stefano a Lucignano (XII secolo); Valfredo Siemoni, *Dal sacco del 1530 ai giorni nostri*, in *La collegiata di Sant'Andrea a Empoli: arte e storia attraverso i secoli*, a cura di Marco Collareta (Pacini, 2020), 87-137: 150-52: pedana del fonte battesimale di Sant'Andrea a Empoli (1447).

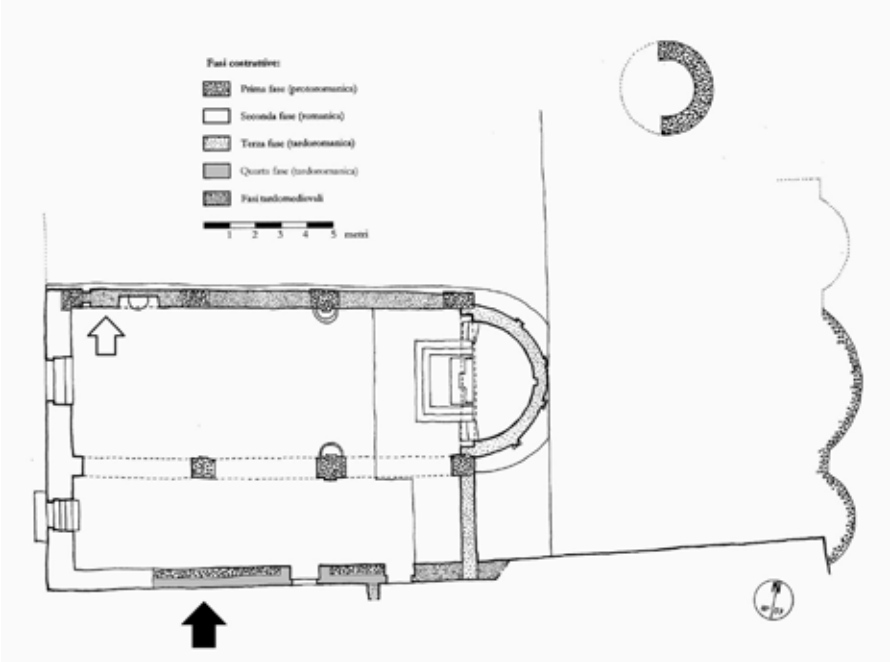
6.1
Abbaziale di Sant'Antimo in Val di Starcia, pianta parziale delle fasi costruttive. La freccia nera indica la posizione dell'iscrizione. Disegno dell'A.



Più rara nell'architettura medievale è l'esibizione di iscrizioni recenti, integrate, commentate, corrette[15], mentre più frequente ne è il reimpiego come materiali da costruzione, come nell'abbazia di Sant'Antimo dove frammenti di lapidi sepolcrali costituiscono il pavimento dell'ambulacro[16] o il castone di una preziosa pietra nera nel fianco nord[17].
L'interesse per le epigrafi medievali si fa strada con l'erudizione umanistica di stampo curiale[18] e accademico[19], favorendo la conservazione di giacitura, consistenza materiale e leggibilità del testo, anche se in età moderna non mancano episodi di rotazione, rovesciamento e sovrapposizione di più iscrizioni[20] con la loro fantasiosa o ingannevole ricontestualizzazione[21].
In questo quadro fenomenologico, particolarmente interessante è il riuso di lapidi medievali datate e/o firmate, inserite rovesciate in fasi di poco successive dello stesso cantiere, collocate in luoghi pregnanti degli edifici (soprattutto religiosi) e, dunque, visibilmente risemantizzate. Attraverso alcuni casi studio toscani più o meno noti e tutti databili entro il XII secolo, si può forse risalire al senso di un'operazione che tutto è fuorché una *damnatio memoriae*.

Un'iscrizione sepolcrale compare rovesciata all'interno della chiesa abbaziale di Sant'Antimo[22]. Il concio che la contiene, tagliato nella parte superiore e in basso a destra e rotto nella parte inferiore, è chiaramente di reimpiego e databile a prima del cantiere romanico, avviato con il determinante contributo dei conti Ardengheschi e il sostegno imperiale, intorno al 1118[23]. Il testo[24] si riferisce a un Cadolo e alla discendenza di un conte Rodolfo, da identificare rispettivamente con il più autorevole membro della dinastia comitale dei Cadolingi (+986<988) e con Rodolfo II Aldobrandeschi (+<988). I due nobili avevano sposato le principesse longobarde Gemma e Willa, figlie di Landolfo IV di Capua, e così, oltre a divenire cognati, si erano elevati socialmente e legati ancora più strettamente all'imperatore Ottone I (962-973)[25] e ad altre famiglie comitali[26]. La memoria congiunta dei due defunti e della progenie di Rodolfo e Willa potrebbe essere stata un'iniziativa di quest'ultima: sappiamo che, rimasta vedova, 'la Capuana' (+1007<) guidò la famiglia del marito con grande energia per circa un ventennio[27]. La sepoltura testimoniava il forte legame fra il monastero regale di Sant'Antimo e gli Aldobrandeschi[28], ai quali doveva apparire senz'altro più prestigiosa che in uno degli *Eigenklöster* da loro fondati nei loro beni. 6.1

[15] Si veda il caso di San Tommaso in Pelleria, le cui due fasi costruttive – assai prossime – sono ricordate da iscrizioni del 1150 e del 1174 sullo stesso elemento marmoreo, forse ricollocato. Marco Frati, "Architettura romanica a Lucca (XI-XII secolo). Snodi critici e paesaggi storici", in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di Chiara Bozzoli e Maria Teresa Filieri (Edizioni Fondazione Ragghianti, 2014), 177-224: 218.
[16] Marco Frati, "Il cantiere medievale di Sant'Antimo: restauri, trasformazioni, fasi costruttive, scelte spaziali", in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di Adriano Peroni e Grazia Tucci (Alinea, 2008), 63-110: 97, n. 5.
[17] La lapide sepolcrale di un conte, ruotata 90°, è obliterata dall'inserimento di un blocco di basalto, esibito presso il portale laterale, Frati, " Il cantiere medievale", n. 4.
[18] Ad esempio, la trascrizione del chierico Voglino di Giovanni da Empoli (1382) del fregio tipografico della pieve di Empoli (1093). Teresa De Robertis e Rosanna Miriello, a cura di, *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze. I. Mss. 1-1000* (SISMEL, Ed. del Galluzzo, 1999), 37-38 n. 59.
[19] Per le trascrizioni umanistiche degli *spolia aepigrafica*, Calvelli, "Il reimpiego epigrafico", 181.
[20] Christine Magin, a cura di, *Die Deutsche Inschriften*, 102. *Die Inschriften der Stadt Stralsund* (Reichert, 2016), n. 398.
[21] Per l'epigrafe del 1308, proveniente dalla cappella di Sant'Andrea a Fiume (demolita nel 1876) e incongruamente issata sulla cappella di Santa Cecilia al giardino pubblico, Riccardo Gigante, "Le antiche campane di Fiume", *Fiume; rivista semestrale della Società di studi fiumani in Fiume* 3, n. 2 (1925), 3-24: 9. Per l'inserimento di una falsa iscrizione romana nel campanile romanico di Santa Maria *extra moenia* di Antrodoco, cfr. Alfredo Maroni, *Il martirio e i sepolcri di Pietro, Paolo e altri eletti a Sinalunga* (Cantagalli, 1998), 138-41; Loredana Kustermann, "S. Maria extra Moenia di Antrodoco: cronologia e rilievo", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.s., 23 (1994), 75-80.
[22] Frati, "Il cantiere medievale".
[23] Guido Tigler, "Il cantiere di Sant'Antimo nel suo contesto storico", in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, 13-30.
[24] Appendice 1. L'iscrizione, lacunosa, fu notata per primo da Roberto Salvini e segnalata agli studenti durante un seminario, a cui era presente Enrica Neri, che ringrazio della preziosa testimonianza. Per l'interesse dello studioso per il monumento, cfr. Roberto Salvini, "Sant'Antimo", *Du* 6, (1969), 408-19.
[25] Simone M. Collavini, *Gli Aldobrandeschi da conti a principi territoriali, secoli IX-XIII: honorabilis domus et spetiosissimus comitatus* (ETS, 1998), 89-90.
[26] Cadolo divenne anche suocero di Ranieri I dell'Ardengheschi, sposo di sua figlia Willa, omonima della zia principessa. Collavini, *Gli Aldobrandeschi da conti a principi territoriali*, 89, n.63.
[27] Collavini, *Gli Aldobrandeschi da conti a principi territoriali*, 89-91, 102, 104.
[28] Ildebrando IV, figlio di Willa e Rodolfo, fu protettore dell'abate Boso nel 1005, nel pieno dello scontro fra Arduino ed Enrico II per il regno d'Italia. Collavini, *Gli Aldobrandeschi da conti a principi territoriali*, 101, 156.



6.2
Abbaziale di San Martino in Campo sul Montalbano, pianta delle fasi costruttive. La freccia nera indica la posizione originale dell'iscrizione; quella bianca, l'attuale. Disegno dell'A.

Se questo fu il contesto, si potrebbe datare l'iscrizione agli anni intorno al 1000 e supporre la sepoltura accolta da un'area cimiteriale (poi sconvolta) o, meglio, ostentata in un edificio precedente, nei confronti del quale si vantava forse anche un qualche ruolo di committenza. Infatti, l'epigrafe è posizionata proprio nella zona occupata dal presbiterio della chiesa ottoniana, di cui sussistono ancora il braccio meridionale del transetto (attuale sagrestia) e la sottostante cripta (detta impropriamente 'carolingia')[29]. Per di più, il nuovo muro fondato sulla lapide fa da involucro ai resti della vecchia fabbrica, preservandola dalla totale scomparsa e separandola dal nuovo spazio liturgico.

Un altro caso interessante riguarda la chiesa abbaziale di San Martino in Campo, nel fianco meridionale della quale si trovava un'iscrizione capovolta[30], ora ricoverata all'interno dell'edificio. La chiesa, in origine una basilica a tre navate absidate, ha subito notevoli riduzioni e rimaneggiamenti nel corso del medioevo e si presenta ora senza la collaterale settentrionale e le primitive campate orientali[31]. La fase d'impianto (intorno al 1057)[32] è ancora riconoscibile nella residua arcata interna protoromanica, mentre la facciata, il fianco meridionale e la tribuna monoabsidata appartengono a momenti diversi del pieno XII secolo.

6.2

Dopo la fase d'impianto, fu aggiornata la facciata, a cui apparteneva l'architrave (ora esposta all'interno della chiesa) firmata dal monaco Placido[33] e ispirata a modelli arcaizzanti circolanti alla metà del XII secolo[34]. Ciò avvenne probabilmente al tempo di Guido, *abbas* di San Martino almeno dal 1148[35], quando per l'ultima volta l'abbazia è ricordata in *loco Casanova*, e fino al 1166, quando essa veniva orgogliosamente definita, con la sua chiesa, «constructa et hedifficata in loco qui dicitur Campo»[36].

La chiesa fu poi ridotta e quasi completamente rifatta, probabilmente a seguito di uno o più eventi traumatici. La parte orientale della primitiva basilica, mai più ricostruita, fu verosimilmente travolta dal crollo del vicino campanile cilindrico. I poveri e dubbi resti di quest'ultimo non sono sufficienti a fornire il motivo della sua scomparsa, ma il Montalbano (dove sorge il monastero) è zona fortemente sismica e altre chiese romaniche hanno subito gravi danni dal ribaltamento delle torri campanarie (San Giusto, Montalbiolo ecc.). Effettivamente, due intensi terremoti sono ricordati nella sottostante valle dell'Arno nel 1168[37] e nel 1171[38] e, curiosamente, nel 1177 San Martino è indicata come semplice chiesa[39], invece che come abbazia, così definita soltanto pochi anni prima (1166, quando nel suo parlatorio Guido ricevette una cospicua donazione)[40]. È dunque ipotizzabile un temporaneo abban-

[29] Fabio Gabbrielli, "La cappella di Sant'Antimo e le tecniche murarie nelle chiese altomedievali rurali della Toscana (sec. VII-inizi sec. XI)", in *Chiese e insediamenti nei secoli di formazione dei paesaggi medievali della Toscana (V-X secolo). Atti del seminario (San Giovanni d'Asso-Montisi, 10-11 novembre 2006)*, a cura di Stefano Campana, Cristina Felici, Riccardo Francovich, Fabio Gabbrielli (All'insegna del Giglio, 2008), 337-68; Frati, "Il cantiere medievale"; Almuth Klein, "Überlegungen zur so genannten 'karolingischen Krypta' von Sant'Antimo: eine Rekonstruktion", *Kunstgeschichte* 2 (2009); Giovanna Bianchi, *Archeologia dei beni pubblici. Alle origini della crescita economica in una regione mediterranea (secc. IX-XI)* (All'Insegna del Giglio, 2022), 103-08.

[30] Appendice 2.

[31] Marco Frati, "I resti romanici dell'abbazia di S. Martino in Campo nel territorio di Capraia e Limite", *Milliarium*, n. 8 (2008), 54-63.

[32] Paulus Fridolinus Kehr, a cura di, *Italia Pontificia. Regesta pontificum romanorum*, 3: *Etruria* (Loescher, 1908), 132. Secondo una fonte tarda e incoerente, i lavori sarebbero stati voluti da un conte Ugone di Guidone: Claudio Cerretelli, Marco Ciatti, Maria G. Trenti Antonelli, *Le chiese di Carmignano e Poggio a Caiano* (Martini, 1994), 386 (1464). L'unico guidingo noto con questo nome, però, appartenne al ramo di Battifolle e visse quasi due secoli dopo il cantiere; una spia di rapporti con la famiglia comitale, che sul Montalbano aveva molti interessi ed era legata al vescovo di Pistoia, è comunque un possedimento del monastero a Romena (feudo dei Guidi). Ugone è invece nome molto frequente fra i Cadolingi, ugualmente presenti in zona: Uguccione (1073-1096) proseguì la tradizione di famiglia (in particolare del padre Guglielmo Bulgaro) di fondare e dotare monasteri (per lo più vallombrosani) su terre fiscali presso i confini diocesani, valichi o guadi fra Volterra e il crinale appenninico. Renato Stopani e Fabrizio Vanni, a cura di, *I Cadolingi, Scandicci e la viabilità Francigena. Atti della giornata di studi (Badia a Settimo, 4 dicembre 2010)* (FirenzeLibri, 2011).

[33] Gramigni, *Iscrizioni medievali*, 376-79 no. 77.

[34] Maria A. Di Pede, *L'abbazia di Montepiano. Un'architettura vallombrosana sull'Appennino pratese* (FirenzeLibri, 2006), 86-90.

[35] Natale Rauty, a cura di, *Regesta Chartarum Pistoriensium: Vescovado; secoli XI e XII* (Società Pistoiese di Storia Patria, 1974), 45-47 no. 31.

[36] Ivi, 57 no. 38. Cfr. Cerretelli, Ciatti, Trenti Antonelli, *Le chiese*, 266 n. 14.

[37] Un terremoto ebbe epicentro a Càscina; un altro di lieve entità fu percepito a Pistoia nel 1196. Daniele Postpischl, a cura di, *Catalogo dei terremoti italiani dall'anno 1000 al 1980* (CNR, 1985), 28.

[38] Marco Frati, "La tecnologia del laterizio nella Toscana romanica: dalla sperimentazione alla diffusione", in *Costruire lo sviluppo. La crescita di città e campagna tra espansione urbana e nuove fondazioni (XII-XIII secolo)*, a cura di Federico Cantini (All'insegna del Giglio, 2019), 107-19: 109-10.

[39] Natale Rauty, a cura di, *Statuti pistoiesi del secolo XII: breve dei consoli (1140-1180), statuto del podestà (1162-1180)* (Soc. Pistoiese di Storia Patria, 1996), B.60, come indicazione di confine del territorio comunale; le altre citazioni di enti religiosi sono corrette; sulla datazione del codice, Stefano Zamponi, "Gli statuti di Pistoia del XII secolo. Note di filologia materiale", *Bullettino Storico Pistoiese* 124 (2022): 5-24.

[40] Rauty, *Regesta Chartarum*, 57 n. 38.

dono del sito per consentire la ricostruzione, attuata anche reimpiegando i materiali delle vecchie strutture: lo suggeriscono i pilastrini arcaici della tettoia del chiostro, verosimilmente provenienti dalla cripta distrutta[41], e i grossi conci nell'angolo interno sudest, simili a quelli dei pilastri.

Nel 1199 San Martino era comunque un luogo vivo: nel suo chiostro (citato per la prima volta e, probabilmente, nuovo) operava l'abate Pietro, consigliato da preti, diaconi, monaci, canonici e conversi[42], che evidentemente costituivano la rinnovata comunità monastica[43]. Fra di loro troviamo Placido: questa volta nella funzione di economo e, forse, di decano[44], e quindi responsabile della gestione del cantiere e testimone della crisi e del suo superamento.

Un terzo intervento riguardò l'apertura di un nuovo portale, ormai duecentesco a giudicare dalla forma (estradosso dell'arco rialzato, ma non ancora acuto, architrave sottilissimo, lunetta monolitica di scarico)[45], e caricato di significato dalla croce astata a otto punte che campeggia nella lunetta[46]. Contestualmente, fu anche sostituita parte del paramento esterno del fianco meridionale, dove si trova inserita la lapide col ricordo dell'abate Pietro, costituito da conci in arenaria simili a quelli della tribuna, ma da essa distinta per l'ampio uso di zeppe sottilissime e per la discontinuità dei filari, che suggeriscono un reimpiego di materiali piuttosto recenti. 6.3

Altri casi toscani di rovesciamento di epigrafi medievali si contano in Valdelsa, ma si tratta di episodi di reimpiego di elementi lapidei destinati a non essere letti (perché incomprensibili o troppo lontani) o visti (perché ricoperti dall'intonaco in rifacimenti di età successiva, poi svelati dai restauri). Nella facciata della canonica di Santa Maria presso Casaglia compare come cantonale un concio recante una croce e la sigla RSAΩ, ripetuta nel concio successivo, invece correttamente posato[47], a scanso di ogni disconoscimento del testo. Nella parete interna destra della chiesetta di San Pietro a Santo Pietro si trova un'iscrizione dedicatoria purtroppo mutila e poco leggibile, la cui consunzione della faccia vista suggerisce lunga esposizione alle intemperie[48]. Molto in alto nel fianco destro del duomo di Colle di Val d'Elsa si trova reimpiegato un frammento lapidario con la firma del *magister Bonamicus*, probabile artefice della pieve romanica[49].

Si deve dunque volgere lo sguardo altrove alla ricerca di qualche abitudine alla rotazione. Nell'epigrafia araba talvolta si rovesciano i testi per ragioni compositive, in particolare negli stili naskhī e thuluth, in cui la posizione delle lettere è spesso modificata per motivi decorativi e calligrafici, e più tardi i versi ermetici in persiano e in turco, di cui è deliberatamente resa difficoltosa la decifrazione[50]. Nel mondo cristiano si trovano testi rovesciati per favorire la lettura da particolari punti di vista, come il piede dei calici[51] sollevati dai celebranti durante la liturgia eucaristica o le iscrizioni rivolte ai defunti entro le loro sepolture[52]. Del resto, non pare di cogliere ancora nessun intento denigratorio nel girare un testo: cosa che invece accompagna le pitture infamanti che spesso ritraggono i banditi a testa in giù, ma dal XIII secolo in poi[53].

Tornando ai nostri due casi, si possono avanzare alcune ipotesi interpretative, suggerite dalla rarità e dalle particolari circostanze in cui se ne può supporre avvenuta la stesura. A Sant'Antimo, la quota della lapide, appena sopra il livello pavimentale originale, può esprimere simbolicamente (se non anche concretamente) l'appoggio del nuovo edificio sulle stirpi (e forse sui corpi dei loro membri) evocate dal testo sepolcrale e, dunque, la tradizionale alleanza fra monaci e nobili

[41] Un confronto immediato è con la cripta di San Baronto, un altro monastero di crinale del Montalbano. Da ultimo, Marco Frati, "Tracce lombarde nella Toscana protoromanica", in *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche. Atti del Convegno Internazionale (Pavia, 8-10 aprile 2010)*, a cura di Luigi Carlo Schiavi e Anna Segagni Malacart (ETS, 2013), 253-70, 475-81: 256.

[42] Rauty, *Regesta Chartarum*, 76-77 n. 53.

[43] Il monastero rimase attivo, osservando la regola benedettina, per oltre due secoli. Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico* 1240 marzo, 1240 marzo 27, 1240 luglio 31, 1257 marzo 5, Pistoia, Vescovado; Pietro Guidi e Martino Giusti, a cura di, *Rationes Decimarum Italiae. Tuscia* (Biblioteca Apostolica, 1932-1942), I, 57, n. 1246; II, 76, n. 1370; Cerretelli, Ciatti, Trenti Antonelli, *Le chiese di Carmignano*, 381 (1383).

[44] Da preferire a 'diacono': la pergamena è slabbrata ed evanida in quel punto. Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico* 1199 aprile 1, Pistoia, Vescovado. Placido, semplice monaco circa quarant'anni prima, poteva effettivamente essere il più anziano dei confratelli.

[45] Lunette monolitiche si trovano nel Pistoiese alla badia di Montepiano, alla pieve di Piteglio e alla pieve di Popiglio, quest'ultima consacrata nel 1271. Fabio Redi, *Chiese medievali del Pistoiese* (Pizzi, 1991), 184. Le decime (n. 43) dimostrano una sostanziale stabilità finanziaria e, quindi, l'assenza di importanti imprese edilizie nell'ultimo quarto del Duecento.

[46] Questa forma, di origine bizantina, è spesso associata alle beatitudini ed era assunta nel XII secolo da molti ordini militari, qui mai attestati. Nella diocesi di Pistoia una simile croce astile romanica si trovava in San Pietro ad Albiano (Montemurlo), databile intorno al 1200. https://musei.diocesipistoia.it/index.php/it/croci/42-107-croce-di-albiano, consultato il 6 gennaio 2025.

[47] Ilaria Bettarini, "Santi Pietro e Leonardo a Canonica presso Casaglia (Poggibonsi)", in *Chiese medievali della Valdelsa. I territori della via Francigena* (Editori dell'Acero, 1995-1996), II, 117-18; Livio Petrucci, *Alle origini dell'epigrafia volgare: iscrizioni italiane e romanze fino al 1275* (PLUS-Pisa Univ. Press, 2010), 82-85, 187.

[48] Il testo – Appendice 3 – è ancora inedito e pone severi problemi di lettura, interpretazione e datazione: l'anno può oscillare dal 1043 ([MXX]XXIII) al 1223 ([MCC]XXIII), ma più probabilmente si tratta del 1173 ([MCL]XXIII), di poco successivo al 1148, quando la chiesa fu consacrata, e al 1171, quando crollarono molti edifici della valle (n. 38). Cfr., per la situazione precedente ai restauri, Simone Bezzini, "Santo Pietro a Villa San Pietro (San Gimignano)", in *Chiese medievali della Valdelsa*, I, 210-211.

[49] Marco Frati e Antonello Mennucci, "Santi Salvatore e Alberto a Colle di Val d'Elsa", in *Chiese medievali della Valdelsa*, II, 82-85.

[50] Più raro è il fenomeno nei tipi cufico geometrico e floreale, facilmente leggibili e meglio noti nell'Europa medievale. Cfr. Jāsīn Ḥamīd Safadī, *Islamic Calligraphy* (Shambhala, 1978); Paola Orsatti, "Cufica e pseudocufica, scrittura", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002), V, 586-590; Paola Orsatti, "Epigrafe. Islam", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 825-30; Maria A. De Luca, "L'epigrafia araba in Sicilia: bilancio degli studi condotti nel corso dell'ultimo cinquantennio e prospettive per il Duemila", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni* s. IV, 7 (1999), 197-204. Ringrazio Lamia Hadda per i suggerimenti e la discussione.



6.3
Abbaziale di San Martino in Campo sul Montalbano, fianco meridionale. L'asterisco nero indica la posizione originale dell'iscrizione. Foto dell'A.

d'ufficio: quest'ultima poteva essere vagheggiata e richiamata al tempo del cantiere romanico, quando tanto il monachesimo benedettino quanto la signoria feudale stavano vivendo un momento di crisi[54].

A San Martino, invece, le fasi distruttive e costruttive sono assai ravvicinate e, dunque, oltre alla calce, doveva essere fresca anche la memoria dei traumi e di come la comunità era stata capace di affrontarli. Ma quanto fresca? La morfologia degli elementi architettonici dell'ultima fase romanica non consente datazioni più precise della metà del secolo (la prima del XIII). Sulla base dei documenti archivistici, si possono fare due diverse ipotesi cronologiche e motivazionali. Nel caso dell'abbaziato di Pietro I (dopo il 1166-dopo il 1199), il riuso di materiali di un cantiere da lui stesso voluto potrebbe essere stato sottolineato dall'evidenza del rovesciamento del concio contenente l'iscrizione, nel breve ricordo della doppia crisi e della immutata capacità di risollevarsi del monastero. Nel caso, invece, di Pietro II (in carica dal 1240<1257)[55], la distanza di tempo sarebbe stata più dilatata e l'omonimia

[51] Ad esempio, la firma di Arcimanno Battista da Viterbo nel calice di Celleno, giudicato del XV secolo. Raffaele Erculei, *Oreficerie, stoffe, bronzi, intagli ecc. all'Esposizione di Arte Sacra in Orvieto* (Hoepli, 1898), 14.

[52] Ma si tratterebbe di reimpiego: Umberto M. Fasola, "Le recenti scoperte nelle catacombe sotto villa Savoia: il 'Coemeterium Iordanorum ad S. Alexandrum'", in *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana (Barcelona, 5-11 octubre 1969)* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972), 273-97: 279.

[53] Cfr. Gherardo Ortalli, *La pittura infamante: secoli XIII-XVI* (Viella, 2015).

[54] Tigler, "Il cantiere di Sant'Antimo".

[55] Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico* 1240 luglio 31, 1257 marzo 5, Pistoia, Vescovado.



6.4
Abbaziale di Sant'Antimo in Val di Starcia, parete meridionale interna dell'ottava campata della basilica, sepoltura di Cadolo e dei defunti del conte Rodolfo. L'immagine è capovolta per facilitarne la lettura. Foto dell'A.

con il predecessore avrebbe consentito la conservazione dell'epigrafe e la sua risemantizzazione attraverso la sua rotazione. Per entrambi, inoltre, il nome di Pietro a testa in giù ricorda la crocifissione del principe degli apostoli e potrebbe ostentare la modestia dell'abate (quale, non importa).
In conclusione, sembra di poter collegare la rotazione delle iscrizioni a delicate fasi di cantiere, coincidenti con il superamento di momenti di difficoltà della comunità monastica. La resilienza sviluppata dai benedettini di fronte a queste e altre avversità ha probabilmente cementato il senso identitario dei monasteri, la cui resistenza ai tentativi di riforma[56] e la cui sopravvivenza fino al Quattrocento[57] dimostrano una certa, rara vitalità.

Appendice documentaria

1.
Sepoltura di Cadolo e dei defunti del conte Rodolfo.
Collocazione: abbazia di Sant'Antimo, parete meridionale interna dell'ottava campata della basilica **6.4**
Materiale: calcare
Misure: 55×39 cm
Stato di conservazione: la lapide, inserita come concio alla base della muratura, è tagliata nella parte superiore e in basso a destra; lacune e rotture nella parte inferiore rendono difficile la lettura.
+ in nomine d(omi)ni | d(omi)ni Ih(es)u Chr(ist)i * hic | requiescit co(r)pu(s) | Cadali (et) obito[rum] | co(m)itis [R]od[ul]fi [...]
Edita (parzialmente): Frati, "Il cantiere medievale", 97 n. 2.

2.
Ricordo di Pietro abate
Collocazione: abbazia di San Martino in Campo, già sulla parete meridionale esterna della chiesa **6.5**
Materiale: arenaria
Misure: 53×31 cm
Stato di conservazione: il concio, asportato e conservato all'interno della chiesa, presenta una superficie abrasa
dominus | Petrus ab | -bas (sulla riga superiore)
Edita: Gramigni, *Iscrizioni medievali*, 380-81 n. 78

[56] L'abbazia di Sant'Antimo fu posta sotto la regola dei guglielmiti nel 1308-1393; nel 1397-1404 fu data in commenda al vescovo di Cortona, ma soltanto nel 1462 fu soppressa e incorporata nel nuovo vescovado di Montalcino. Antonio Canestrelli, *L'abbazia di S. Antimo: monografia storico-artistica con documenti e illustrazioni* (tip. Sordomuti, 1912), 15-16.
[57] La regola di Benedetto era ancora osservata nel 1383, quando se ne conservava una copia; nel 1436, forse per la prima volta, i nuovi patroni Frescobaldi vi introdussero come abate commendatario un frate agostiniano. Cerretelli, Ciatti, Trenti Antonelli, *Le chiese di Carmignano*, 381, 385.



6.5
Abbaziale di San Martino in Campo, parete meridionale esterna della chiesa, ricordo di Pietro abate. Da Guido Morozzi, "Le chiese romaniche del Monte Albano", in *Atti del I Convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte* (Ente Provinciale per il Turismo, 1979), 35-47: fig. 9. L'immagine è capovolta per facilitarne la lettura.

3.
Ricordo di lavori
Collocazione: chiesa di San Pietro a Santo Pietro, parete meridionale interna
Materiale: calcare
Misure: 37×26 cm
Stato di conservazione: la lapide, inserita come concio nella muratura, è scalpellata nella parte sinistra; lacune e rotture nel bordo rendono difficile la lettura.
[...]atio [...] / [...] ivnii. idus / [...]t. an(no) d(omin)i / [...]xxiii
Inedita

DOI: XX

A Building by Bohdan Lachert and Józef Szanajca in Warsaw

Keywords
Housing, Polish Avant-garde, Reconstruction, Restoration, Warsaw Poland

Abstract
The article examines the work of the two Polish architects, located in Warsaw, framing it in the cultural climate of the period (1924-1939), characterized by the emergence of the avant-garde in Europe. In Poland, the liberation of architects from traditional forms occurs through knowledge of European experiences conveyed by associations such as Blok and Praesens and their magazines which open up new perspectives. Lachert and Szanajca, both members of Block and Praesens, developed the elements of the modernist lexicon in the house on Katowicka Street. The final part of the article takes a look at Lachert's professional and university activities at the Warsaw Polytechnic after Szanajca's death.

Biography
Augusto Rossari (Milan, 5 April 1938) graduated in architecture from the Politecnico di Milano in 1963. After a period of work in London, he began his career in 1965 as assistant to Ernesto Nathan Rogers at the Politecnico di Milano. In the same university, he became associate professor of History of Architecture in 1985 and full professor in 2004. He was a visiting professor at Columbia University, New York, in 1980, and a guest lecturer at the University of Illinois at Chicago in 1988. President of the Centro per i Beni Culturali della Lombardia 1980-1981, he directed the magazine *BC Beni Culturali* in 1983-1984. He was head of the library of the Dipartimento di Progettazione dell'Architettura of the Politecnico di Milano in 1998-2010. He retired at the end of 2010. Among his recent publications: *Storie di architetti e ingegneri. Variazioni su temi milanesi* (L'Ornitorinco, 2013); "Frammenti urbani", in Andrea Coccoli et al., *Giuseppe Martinenghi. La costruzione della Milano del Novecento* (Corte Gherardi, 2024).

Augusto Rossari
Politecnico di Milano

Un edificio di Bohdan Lachert e Józef Szanajca a Varsavia

L'articolo esamina l'edificio degli architetti polacchi Lachert e Szanajca, inquadrandolo nel clima culturale del periodo 1924-1939, distinto dal manifestarsi delle avanguardie in Europa. Nel 1918 la Polonia – diventata stato libero, affrancato dalla lunga oppressione straniera (fino ad allora il territorio polacco era spartito tra la Prussia, la Russia e l'Austria) – dovette affrontare il problema della ricostruzione dopo la guerra. Come in gran parte dell'Europa, il fabbisogno di abitazioni era molto elevato, quindi gli architetti e gli amministratori misero in atto tutti gli accorgimenti per ridurre i costi di costruzione. Tali ricerche condussero alla formulazione di un minimo vitale, l'*Existenzminimum*, che definì la superficie necessaria per la vita di ogni abitante, illustrato da Walter Gropius nel secondo CIAM (Congresso Internazionale di Architettura Moderna) svoltosi a Francoforte nel 1928[1]. Sempre tra il 1928 e il 1930, Alexander Klein pubblicò il suo metodo di valutazione degli spazi negli alloggi minimi[2]. Per il tramite di Sirkus e Szanajca, rappresentanti della Polonia nei CIAM, le ricerche sugli standard ridotti per la casa si diffusero anche in Polonia, trovando applicazione in diversi quartieri residenziali. Un ruolo importante per l'affermarsi del modernismo in architettura fu svolto anche dalla facoltà di architettura del Politecnico di Varsavia, dopo la sua fondazione nel 1915. In particolare, a metà del 1929 si tenne a Poznań una Esposizione Nazionale in cui fu presentata una rassegna dei risultati dei dieci anni appena trascorsi. Con l'autunno del 1929 l'inizio della crisi economica determinò un rallentamento dell'attività costruttiva. In questo quadro generale di ricerche tipologiche riguardanti la distribuzione e la dimensione degli spazi si colloca la casa in via Katowicka 9-11 (1928-1929). L'insieme delle forme, l'uso di materiali sperimentali, la coerenza degli interni, appositamente studiati con il resto dell'edificio, fanno di questa architettura uno dei primi esempi di avanguardia dell'architettura polacca. La casa si trova nel distretto di Saska Kepa, un esteso quartiere giardino nella zona est di Varsavia, oltre il fiume Vistola, nell'area compresa tra le vie Jerzego Waszyngtona e Zwycięców e, più a sud, tra il fiume e la via Brukselska. Il quartiere si sviluppò tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Quaranta del XX secolo. Esso è ricco di presenze architettoniche, per lo più residenze, progettate spesso da architetti attivi nell'avanguardia europea, come – oltre a Bohdan Lachert e Józef Szanajca – Helena e Szymon Syrkus, Lucjan Korngold e Piotr M. Lubinski, Piotr Kwiek, Maximilian Goldberg, Bohdan Pniewski[3].

7.1 L'edificio contiene tre abitazioni che si sviluppano su tre piani. Il piano terreno è arretrato e circondato su tre lati da pilotis, che sul lato sud formano un portico. Le due abitazioni sulle testate

[1] Cfr. Carlo Aymonino, a cura di, *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM. 1929-1930* (Marsilio, 1971).

[2] Cfr. Alexander Klein, "Grundrissbildung und Raumgestaltung von Kleinwohnungen und neue Auswertungsmethoden" [Progettazione della pianta e organizzazione degli spazi delle piccole abitazioni e nuovi metodi di valutazione], *Zentralblatt der Bauverwaltung 48*, nn. 33-34 (1928), ora in Alexander Klein, *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, a cura di Matilde Baffa Rivolta e Augusto Rossari (Mazzotta, 1975), 77-99.

[3] Una recente guida dell'architettura del quartiere segnala 48 edifici dei quali: 1 del XIX secolo, 9 degli anni Venti, 26 degli anni Trenta, 1 degli anni Quaranta, 8 degli anni Cinquanta e Sessanta, 3 del periodo 1970-2019. Cfr. Katarzyna Komar-Michalczyk, a cura di, *Poradnik Dobrych Praktyk Architektonicznych – Saska Kępa* [Guida alle Buone Pratiche Architettoniche – Saska Kępa] (Fundacja Hereditas, 2023).





7.1
Varsavia. Casa in via Katowicka 9-11, portico. Foto W. Gmurczyk. Archivio dell'A.

7.2
Varsavia. Casa in via Katowicka 9-11, prospetto nord-est su via Katowicka. Foto W. Gmurczyk. Archivio dell'A.

alloggiano al piano terreno i servizi, al primo piano la zona giorno e al secondo piano la zona notte; quella centrale contiene al piano terreno la zona giorno, al primo piano la zona notte e al secondo i servizi ed un grande terrazzo che occupa metà della superficie dell'intero alloggio.
La struttura portante è formata da quattro setti di cemento armato di 25 cm di spessore, quello verso sud inclinato e spezzato in due parti, e da solai formati da travetti metallici trasversali, posati a una distanza di 110 cm, e laterocemento. Per la struttura fu adottato un nuovo materiale – brevettato tre anni prima in Danimarca – il calcestruzzo espanso leggero che garantiva, oltre alle prestazioni statiche, un buon coefficiente di isolamento[4].
La facciata su via Katowicka, esposta a nord-est, è caratterizzata da due lunghe finestre a nastro, ed è come sospesa sopra il piano terreno arretrato; un 'ricciolo', formato da una scala a chiocciola che collega il secondo piano col tetto completa la composizione sull'angolo sud-est. La facciata 7.2
interna (sud-ovest) – che si affaccia su uno spazio con attrezzature per i giochi dei ragazzi, perimetrato da siepi e alberature – è più articolata: i setti portanti, in cemento armato, emergono dal volume evidenziando i diversi alloggi. La facciata a sud-est è la più ricca volumetricamente grazie 7.3
alle due giaciture diverse delle pareti che la compongono e alla grande finestra, corrispondente allo spazio interno a doppia altezza del soggiorno. La facciata a nord-ovest è prevalentemente 7.4
piena, forata solo dalle aperture che illuminano una scala.
La composizione è ricca di elementi derivati dall'insegnamento di Le Corbusier come i pilotis, la finestra in lunghezza, il tetto giardino abilmente combinati con altri quali le grandi finestre. In particolare alcuni elementi compositivi sono riferiti alle due case al quartiere Weissenhof a Stoccarda dello stesso Le Corbusier, del 1927, che Szanajca aveva visitato quello stesso anno insieme a Szymon Syrkus, rimanendone molto impressionato[5].
Nel processo di affrancamento degli architetti polacchi dalle forme tradizionali un ruolo importante fu svolto dalle correnti innovative dell'architettura europea, in particolare dalle esperienze tedesche, olandesi e sovietiche, diffuse in Polonia prima da Blok (1924-1926), e in seguito da Praesens (1926-1939), due gruppi che radunavano architetti e artisti d'avanguardia polacchi, e che si esprimevano attraverso le omonime riviste[6]. Nelle pagine della rivista *Blok* comparvero, infatti, nel numero 1, un testo di Mies van der Rohe intitolato "Building", e nel numero 5 un testo di Van Doesburg intitolato "Renovation of Architecture". Nel numero 6-7 del settembre 1926, il pittore Szczuka pubblicò un articolo programmatico intitolato "Cosa è il Costruttivismo?"[7]. In questo articolo egli scrive: «il Costruttivismo affronta la questione dell'edilizia» in quanto «la costruzione determina la forma – la forma deriva dalla costruzione» e sottolinea l'inseparabilità tra l'arte e le questioni sociali[8]. La diffusione di *Blok* fu particolarmente importante nel propagare le idee

[4] Cfr. Anita Orchowska, "Warsaw Modernism – Bohdan Lachert", *IOP Conference series: Materials, Science and Engineering 603*, n. 2 (2019): 3, https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/603/2/022076/pdf.
[5] Olgierd Czerner, "W poszukiwaniu nowej treścii i formy" [In cerca di un nuovo contenuto e forma], in *Avant-garde polonaise, 1918-1939: urbanisme-architecture / Awangarda polska, 1918-1939: urbanistyka architektura, / The Polish Avantgarde, 1918-1939: architecture town planning*, a cura di Olgierd Czerner e Hieronim Listowski (Éditions du Moniteur / Wydawnictwo Interpress, 1981), 82.
[6] Nel 1928 Praesens iniziò a stabilire legami con l'architettura internazionale d'avanguardia. Sirkus fu nominato rappresentante dei CIAM in Polonia e Praesens venne riconosciuto come la sezione polacca dei CIAM. Nel 1930 i membri di Praesens erano: Barbara Brukalska, Stanisław Brukalski, Karol Kryńsky, Bohdan Lachert, Marian Jerzy Maliki, Józef Malinovski, Marja Nicz-Borowiakowa, Andrzej Pronaszko, Aleksander Rafałowski, Helena Sirkus, Szymon Sirkus, Jósef Szanajca, Stanisław Zalewski; cfr. *Praesens*, 2 (maggio 1930).
[7] Mieczysław Szczuka, "Co to jest konstruktywizm" [Cose'è il Costruttivismo?], *Blok*, 6-7 (settembre 1924). Il documento è riprodotto in Silvia Parlagreco, a cura di, *Costruttivismo in Polonia* (Bollati Boringhieri, 2005), 33, ill. 4.
[8] Szczuka, "Co to jest konstruktywizm".





7.3
Varsavia. Casa in via Katowicka 9-11, prospetto sud-ovest prospiciente lo spazio interno. Foto W. Gmurczyk. Archivio dell'A.

7.4
Varsavia. Casa in via Katowicka 9-11, prospetto sud-est. Foto W. Gmurczyk. Archivio dell'A.

moderniste in Polonia[9]. In maggio del 1927 il gruppo Praesens partecipò alla esposizione *Machine Age* a New York. Nel catalogo di questa esposizione Syrkus pubblicò un articolo intitolato "L'architettura apre il volume" in cui completa la sua precedente investigazione teoretica in merito alla nuova architettura scrivendo: «in questo modo il tradizionale edificio chiuso a forma di cubo cessa di esistere. I piani delle pareti esterne e le aperture delle finestre diventano elementi modificabili e quindi secondari. Gli unici elementi permanenti saranno le colonne della costruzione, fra le quali ognuno può costruire ogni sorta di condotti»[10]. Questa affermazione richiama i postulati che Le Corbusier aveva formulato proprio in quell'anno, noti come i cinque principi dell'architettura contemporanea. Szymon Syrkus, insieme alla moglie Helena, si propose di trasferire i concetti dell'avanguardia europea in Polonia, postulando la necessità di industrializzare la costruzione che, nella loro opinione, era l'unico mezzo per soddisfare l'enorme domanda di alloggi, presente in quel momento nel paese. Questa idea fu realizzata solo in parte nella costruzione del quartiere di abitazioni W.S.M. (Warszawskiej Spałdzieni Mieskanowiej, Cooperativa per l'abitazione di Varsavia, 1938-1939) a Rakowiec, sulla base del progetto del gruppo Praesens. Il progetto era basato su un unico tipo di alloggio che doveva essere replicato più volte. Data la superficie ridotta degli alloggi, essi erano disposti sui due lati di un corridoio interno. Il soleggiamento di ogni alloggio assumeva quindi molta importanza: i 192 alloggi erano collocati in quattro edifici perpendicolari alla strada. Inoltre il quartiere era dotato di una casa sociale contenente una stanza per riunioni, una biblioteca, una stanza di lettura e una stanza per il club.

Tornando ora alla casa di via Katowicka occorre rilevare che l'edificio subì vari danni durante la seconda guerra mondiale e fu risistemato dallo stesso Lachert che adottò una tecnica di "rammendo", senza cioè cancellare le tracce della guerra, ma integrandole e lasciandole in evidenza, anche per motivi di economia: ad esempio, nel pavimento della cucina dell'appartamento a sud (di proprietà dello stesso Lachert) si può osservare il profilo sbocconcellato delle piastrelle del vecchio pavimento integrate dalle parti nuove. Un restauro effettuato con l'utilizzo del minimo di risorse. L'edificio fu pubblicato nel secondo numero di Praesens nel maggio del 1930[11]. Le piante e le fotografie erano accompagnate da dettagli dell'arredamento e delle fasi di costruzione. In particolare una pagina, utilizzando la tecnica del fotomontaggio – diventata molto popolare in Polonia alla fine degli anni venti e all'inizio degli anni trenta, come documentato nelle riviste di quel periodo[12] – univa le piante, gli assi dell'orientamento nord-sud e est-ovest, alcuni particolari
7.5 delle fasi di costruzione e i profili fotografici degli autori.

I due autori, entrambi membri di Blok e fondatori di Praesens, lavorarono insieme fino al 1939 quando Szanajca, richiamato nell'esercito, morì in guerra il 24 settembre 1939 durante l'invasione tedesca

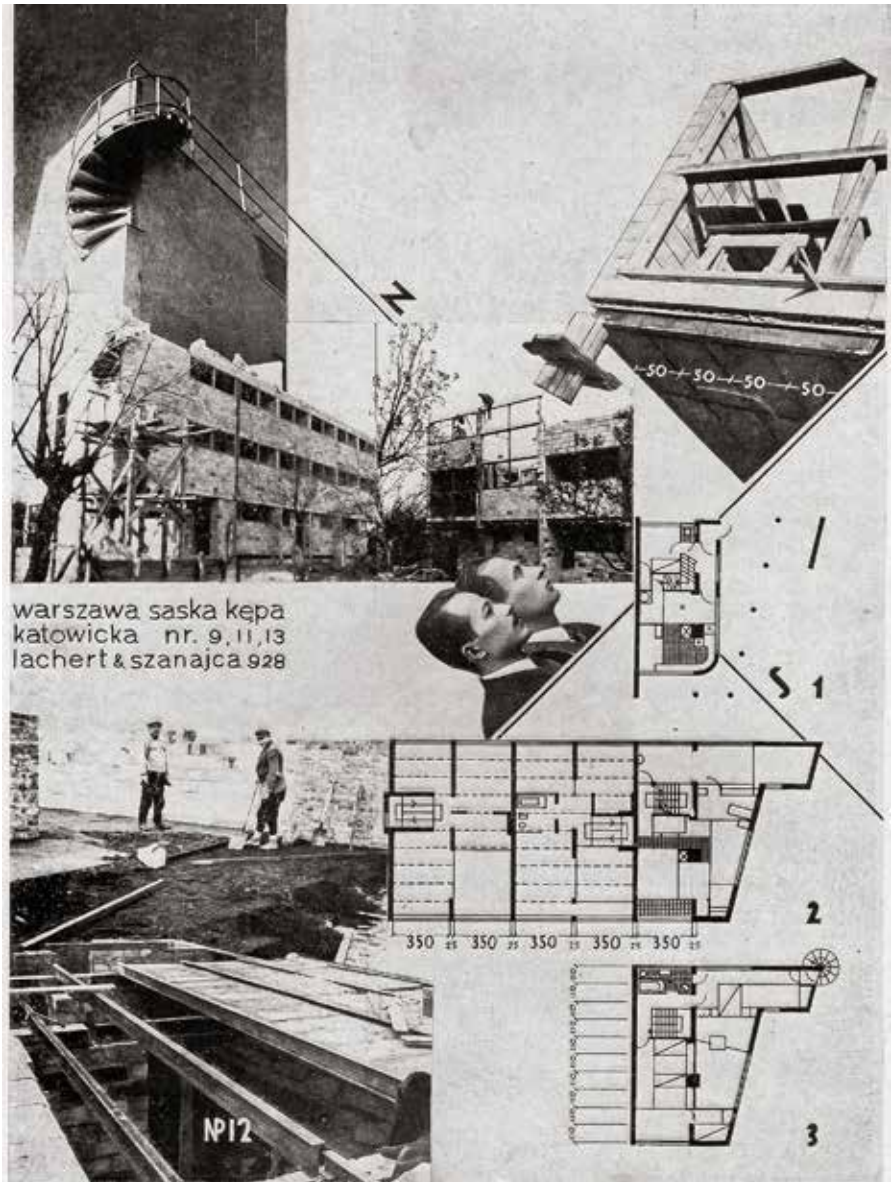
[9] L'idea di formare un gruppo artistico di avanguardia si concretò nel 1923, quando fu fondato Blok, grazie all'energia di Mieczysław Szczuka e Teresa Zarnowerówna, che iniziò a pubblicare una propria rivista, anch'essa chiamata *Blok*: il primo numero apparve l'8 marzo 1924.

[10] Szymon Syrkus, "Architecture opens the volume", in *Machine Age Exposition* (1927), 30, citato in Czerner, "W poszukiwaniu nowej treścii i formy", 81-82.

[11] Cfr. *Praesens*, 2; Parlagreco, *Costruttivismo in Polonia*.

[12] Secondo Władysław Strezmiński, cofondatore di Blok, il fotomontaggio fu inventato in Polonia proprio da Szczuka: Parlagreco, *Costruttivismo in Polonia*.

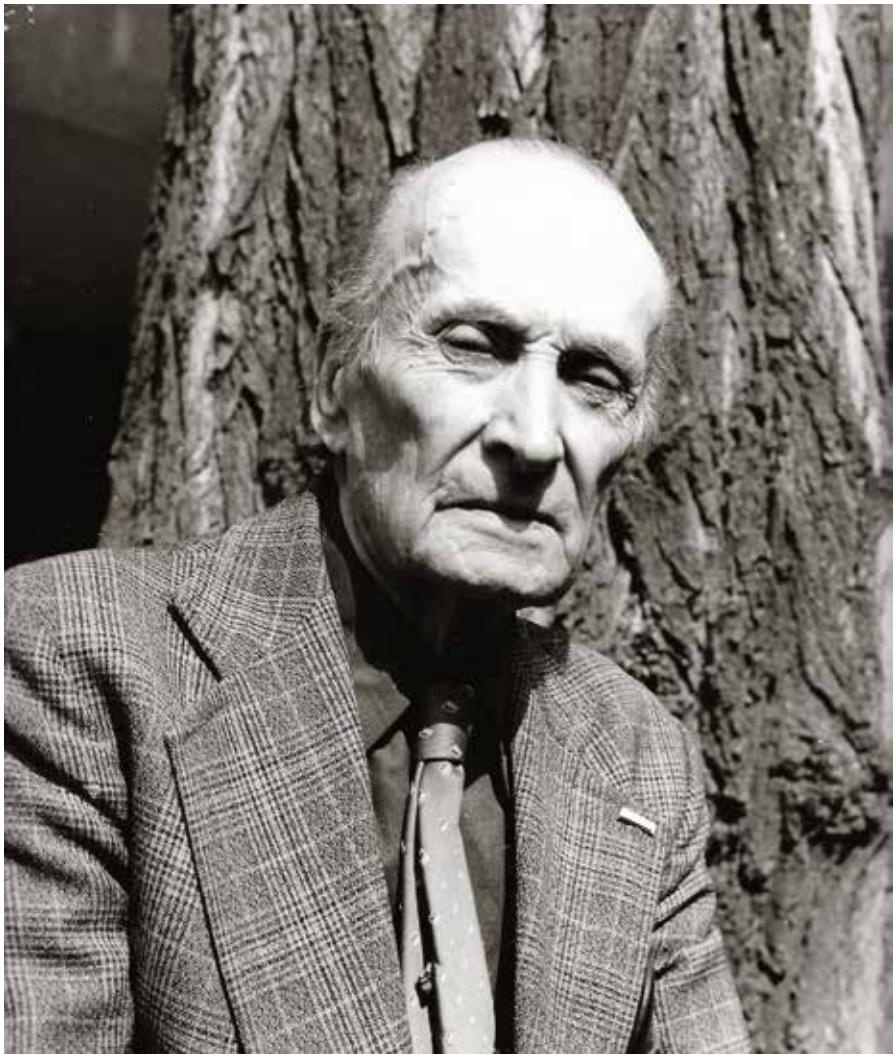
7.5
Varsavia. Casa in via Katowicka 9-11, fotomontaggio di elementi della casa. Da *Praesens* 2 (maggio 1930).



della Polonia[13]. Lachert, nato a Mosca da genitori polacchi il 13 giugno 1900, studiò al Politecnico di Varsavia dove si laureò nel 1926. Con Szanajca, oltre alla casa in via Katowicka 9-11, presentò un progetto al concorso per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra (1927, progetto che, oltre a una segnalazione di merito, provocò l'invito a Szanajca a rappresentare la Polonia come uno dei due membri delegati al CIAM) e realizzò il padiglione Centro-Cement all'esposizione nazionale di Poznan (1929), il quartiere Rakowiec a Varsavia (col gruppo di Praesens, 1932-1935), il padiglione polacco all'esposizione mondiale di Parigi (1937). Inoltre partecipò alla resistenza polacca dal 1939 al 1945. Dopo la scomparsa di Szanajca, Lachert continua l'attività professionale fino al 1978, realizzando l'edificio per uffici in via Marzałkowska a Varsavia (1948), l'ufficio postale e delle telecomunicazioni a Varsavia (1947). Negli anni successivi, con il quartiere residenziale Muranów a Varsavia (1948-1952) e il quartiere a bassa densità a Pulawy (1968-1970), adottò lo stile del realismo socialista, ispirato al classicismo combinato col funzionalismo: il primo usato prevalentemente nei fronti esterni, il secondo nei cortili[14]. Come altri membri di Praesens – i Syrkus e i Brukalski – Lachert svolge attività di insegnamento presso il

7.6

[13] Zofia Gunaris, a cura di, *Bohdan Lachert, Józef Szanajca – architektura* (Muzeum Architectury, 1980).
[14] Orchowska, "Warsaw Modernism – Bohdan Lachert".



7.6
Bohdan Lachert, anni '80. Foto W. Gmurczyk. Archivio dell'A.

Politecnico di Varsavia dal 1926, diventando professore nel 1966 e in seguito professore emerito. In tal modo egli trasmette le sue conoscenze ed esperienze alle generazioni dei giovani architetti che le applicano nel lavoro professionale. Bohdan Lachert muore a Varsavia l'8 gennaio 1987.

Attualità

DOI: XX

Maria Cristina Loi
Politecnico di Milano

AI 2024: Quali prospettive per gli studi di storia dell'architettura?

AI 2024: What Prospects for Architectural History Studies?

Colloquio con Mauro Martino

Research Manager and Principal Research Staff Member at the MIT-IBM Watson AI Lab
Fondatore dei "Visual Artificial Intelligence Lab" (Cambridge, MA, and New York City)

Premessa

Da oltre cinquant'anni l'AI ha rivoluzionato il mondo della ricerca scientifica in molteplici campi, con continui, progressivi perfezionamenti e trasformazioni dei metodi di utilizzo.
La velocità di questa evoluzione è cresciuta esponenzialmente in questi ultimi anni, offrendo alla crescente comunità dei suoi utilizzatori strumenti sempre più precisi e raffinati.
Quanto al suo utilizzo, se in numerosi campi – ad esempio nella ricerca medica – l'AI è uno strumento di verifica e approfondimento senza uguali e oramai insostituibile, vi sono altri settori rispetto ai quali alcuni aspetti rimangono ad oggi solo parzialmente indagati[1].

MCL: In che modo l'AI può trasformare e, di fatto, sta trasformando la ricerca storica nell'ambito dell'architettura e quali sono gli strumenti e le tecnologie AI più importanti per questo specifico settore?

MM: L'AI sta rivoluzionando la ricerca storica in architettura su più livelli, grazie all'evoluzione di Large Language Models (LLM), Large Multimodal Models (LMM) e algoritmi di machine learning:
Analisi automatizzata di testi e documenti: I LLM (come GPT-4 e successivi) sono in grado di processare enormi quantità di documenti storici (relazioni, diari, corrispondenze), estraendo informazioni rilevanti e facilitando la classificazione, la traduzione e il confronto tra fonti.
Riconoscimento di immagini e pattern in contesti storici: Con i LMM, che possono trattare sia testo sia immagini in un unico modello, si migliora il riconoscimento di elementi architettonici, l'analisi di piante, sezioni e disegni d'epoca. La fusione di dati testuali e visivi rende più agevole evidenziare relazioni tra fonti diverse.
Creazione e ricostruzione 3D: Le GAN 3D e le tecniche di computer vision consentono di generare o completare modelli tridimensionali di edifici storici a partire da foto, schizzi o frammenti architettonici, supportate da modelli multimodali che combinano input testuale e visivo.

Oltre ai tradizionali strumenti di deep learning, oggi si aggiungono:

LLM (GPT-4, ChatGPT, PaLM, Llama, ecc.) per analisi semantica e testuale approfondita; LMM (ad esempio, CLIP + Diffusion Models, Google Muse, ecc.) in grado di correlare immagini e testo; Strumenti di Data Visualization che integrano output generati dall'AI in interfacce interattive, utili agli storici per esplorare dati complessi.

[1] Ringrazio Mauro Martino per le numerose, interessanti discussioni in tema di AI da cui scaturisce questo breve testo. Mauro Martino è Principal Research Scientist presso il MIT-IBM Watson AI Lab di Cambridge (MA), dove ha fondato e dirige il "Visual Artificial Intelligence Lab". In precedenza, ha lavorato come Assistant Research Professor alla Northeastern University, collaborando con Albert-László Barabási al Center for Complex Network Research e con David Lazer all'Institute for Quantitative Social Science (IQSS) di Harvard University. Ha conseguito il dottorato con una tesi in Urban Interaction Design presso il Senseable City Lab del Massachusetts Institute of Technology e il Politecnico di Milano. Ringrazio anche l'ingegnere Giovanni Quattrocchi (Politecnico di Milano) per le preziose indicazioni sugli sviluppi dell'AI negli ultimi anni.

MCL: A fronte di questo apparato di nuovi strumenti, quali possono essere le principali sfide nell'integrazione di tecnologie AI nei processi di studio ed analisi storiche?

MM: *Qualità e disponibilità dei dati*: Gli archivi storici, spesso non digitalizzati o incompleti, possono porre difficoltà a modelli LLM e LMM che si basano su grandi quantità di dati di alta qualità. Serve un lavoro di pulizia, digitalizzazione e standardizzazione degli archivi.

Interpretazione del contesto: Anche se i modelli AI possono estrarre pattern, la prospettiva di uno storico o di un restauratore resta cruciale per validare e contestualizzare i risultati, specie quando si tratta di materiali rari o manoscritti.

Formazione interdisciplinare: Gli specialisti di storia dell'architettura devono acquisire nozioni fondamentali su come addestrare un modello AI (che sia testuale o multimodale) e collaborare con data scientist per stabilire metriche di valutazione e protocolli condivisi.

Proprietà intellettuale e privacy: Seppur meno frequente nei documenti antichi, resta l'esigenza di stabilire linee guida sull'utilizzo di materiali d'archivio (copyright, diritti d'immagine, ecc.), specie quando le istituzioni concedono accesso a collezioni uniche.

MCL: Negli ultimi due anni l'AI generativa – e.g. GPT, DALL-E, Midjourney –, ha fatto progressi significativi. Quale è – quale potrebbe essere – l'impatto di queste nuove tecnologie per gli studi degli storici dell'architettura? Ad esempio, per verificare l'autografia di un disegno o di un testo?

MM: L'avvento di modelli di AI generativa, compresi i LLM e i LMM, ha aperto nuove opportunità anche in questo campo, per quanto riguarda l'analisi semantica e stilistica: Un LLM può confrontare velocemente stili di scrittura, termini ricorrenti o riferimenti storici, aiutando a individuare potenziali incongruenze in un testo. Analogamente, un LMM può esaminare caratteristiche grafiche di un disegno (il tratto, la prospettiva, la firma) e confrontarle con dataset di disegni noti. Nuove opportunità riguardano anche il tema della ricostruzione e del completamento di dati frammentari e documentazioni lacunose: I modelli generativi possono "ricostruire" porzioni mancanti di un disegno o di un manoscritto danneggiato, ipotizzando soluzioni plausibili sulla base di materiali analoghi. Questo non sostituisce il lavoro di restauro tradizionale, ma offre un potente strumento di confronto. È infine possibile accrescere le possibilità di validazione e ipotesi attributive: Sfruttando librerie di stili o di firme digitalizzate, un sistema AI può fornire suggerimenti su possibili paternità di un'opera. Rimane comunque necessaria l'expertise umana per interpretare e validare queste ipotesi.

MCL: Puoi condividere uno o più progetti in cui l'AI è stata fondamentale per l'analisi e-o ricostruzione di edifici storici?

MM: Nel corso della mia carriera, ho depositato diversi brevetti e pubblicato più di 40 articoli scientifici. Come designer, scienziato e artista, utilizzo l'Intelligenza Artificiale per analizzare e rappresentare grandi quantità di dati, realizzando sistemi di data visualization e applicazioni AI creative, tra cui l'esperienza virale di AIPortraits (GAN generativi), e contribuendo con installazioni



Urbana Verba trasforma in arte audiovisiva i grandi testi letterari dei cittadini – naturali o acquisiti – per offrire una visione inedita di qualsiasi spazio metropolitano. I libri sospesi nell'immagine evocano la città come luogo fisico ma anche immaginativo, in linea con l'etimologia latina di "urbanus" (elegante, raffinato, ardito). Grazie a sistemi di Intelligenza Artificiale e tecnologia text to movie, le narrazioni tradizionali si fondono in un'esperienza immersiva e visionaria. Mauro Martino, *Urbana Verba*, Milan Factory of the Future (2024).

e opere d'arte in tutto il mondo. Insegno regolarmente corsi e workshop su AI, creatività e design, collaborando con varie università, tra cui MIT, Harvard e Northeastern University.

Un esempio particolarmente interessante è il "Venice Time Machine", un progetto su larga scala avviato dall'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) in collaborazione con l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'Archivio di Stato di Venezia. L'obiettivo è di ricostruire la storia della città lagunare lungo un arco temporale di quasi un millennio, partendo da oltre 80 chilometri di documenti d'archivio (mappe, registri, documenti amministrativi, disegni, etc.).

Altro esempio il progetto "Urbana Verba", che mostra come l'AI possa essere impiegata anche in ambito artistico, dando vita a opere capaci di reinterpretare l'essenza stessa di una città. La prima realizzazione, intitolata "Milan Factory of Future", combina fonti letterarie e immagini provenienti dalla tradizione milanese – dall'architettura al design, passando per la pittura rinascimentale – per creare un'esperienza audiovisiva immersiva. Le reti neurali generative e i modelli di AI più recenti attingono a testi, dipinti, fotografie e riferimenti storici per comporre sequenze cinematografiche che trascendono la tradizionale linea temporale, fondendo presente, passato e immaginazione in una visione prismatica della città.

In "Milan Factory of Future", Milano appare come un organismo in evoluzione, sospeso tra realtà storica e proiezione futuristica: si evocano gli sfondi dei dipinti di Leonardo da Vinci, ispirandosi alle rappresentazioni rinascimentali del paesaggio lombardo, e si citano autori come Carlo Emilio Gadda, che restituisce l'idea di una città nata dalla commistione tra la pianura verde e l'ingegno umano. Questa operazione artistica evidenzia l'eclettismo della metropoli contempo-

ranea e, al contempo, ne celebra le radici culturali e storiche, svelando trame normalmente non percepibili a occhio nudo.

Così, se il "Venice Time Machine" sottolinea la portata storica e documentaria dell'AI, in grado di digitalizzare e analizzare archivi antichissimi per restituire una Venezia "perduta" al pubblico di oggi, "Urbana Verba" ne mette in luce il potenziale creativo e narrativo, trasformando il tessuto urbano in un laboratorio sperimentale di nuove forme d'arte. Entrambi i progetti dimostrano come la sinergia tra discipline umanistiche e tecnologia possa non solo preservare, ma anche reinventare il patrimonio storico e artistico, offrendo chiavi di lettura inedite su città che continuano a evolversi sotto i nostri occhi.

MCL: A fronte di queste considerazioni, viene da chiedersi quali competenze siano necessarie per chi vuole utilizzare l'AI negli studi di storia dell'architettura e, anche, come dovrebbe – o meglio, potrebbe – evolversi la formazione accademica per preparare i giovani architetti e studiosi a questi nuovi strumenti. È prevedibile un aggiornamento nelle modalità di studio, di preparazione, di insegnamento, nel campo degli studi storici dell'architettura nell'era di AI? E potrebbe, questo, implicare un intensificarsi di lavori in collaborazione, in team organizzati in cui convergono più figure detentrici di specifiche competenze?

MM: *Conoscenza di base su LLM e LMM*: Capire le logiche fondamentali con cui vengono addestrati e quali sono i principali dataset e framework (PyTorch, TensorFlow, Hugging Face, ecc.).

Familiarità con la computer vision e la gestione dei dataset visivi: Per elaborare piante, disegni, fotografie d'archivio, mappe storiche.

Elementi di coding e data science: Per predisporre i dati in formati adatti all'AI, creare pipeline di allenamento e valutazione dei modelli, interpretare metriche e risultati.

Sensibilità storica e culturale: Nella storia dell'architettura, il contesto è essenziale. I futuri professionisti dovrebbero imparare come integrare i risultati di un modello AI con l'expertise umanistica, evitando errori di interpretazione.

Sul piano accademico, si potrebbero prevedere sostanzialmente tre modalità: Corsi ibridi tra storia dell'architettura, restauro, digital humanities e data science; laboratori pratici in cui si sperimentano LLM e LMM su archivi locali o progetti specifici; collaborazioni con centri di ricerca e istituzioni museali, per dare opportunità di stage o progetti sul campo.

MCL: È corretto dire che, nello specifico degli studi storici, il vero passo in avanti con AI è nel potenziare la dimensione spazio tempo, per la velocità della raccolta dati, del loro riordino, catalogazione e messa in rete? L'utilizzo dell'intelligenza artificiale può inoltre contribuire alla elaborazione di nuove ipotesi interpretative?

MM: Assolutamente sì. Con l'impiego di LLM e LMM, la dimensione spazio-tempo si amplia notevolmente perché:

Aumenta la velocità di elaborazione: L'AI può setacciare migliaia di documenti, disegni e mappe in tempi brevissimi, fornendo risultati preliminari da cui lo storico può partire.

È possibile la creazione di connessioni inedite: I modelli multimodali uniscono il testo (descrizioni storiche, cronache) e immagini (foto d'archivio, progetti, dipinti) per far emergere pattern spazio-temporali, ricostruendo l'evoluzione di un determinato stile o edificio.
Interpretazione aumentata: Non solo dati più facili da reperire e catalogare, ma anche algoritmi che generano ipotesi interpretative, evidenziando potenziali correlazioni tra eventi o sviluppi architettonici in diverse aree geografiche e in epoche differenti.

In questo senso, l'AI si pone come un "acceleratore" e un "connettore" di conoscenze.

MCL: Ma AI, se istruita bene – introducendo un enorme numero di dati di cui siamo certi – può andare oltre le capacità della mente umana e "catturare" pattern non visibili o riconoscibili dall'uomo? L'AI può aiutarci non solo dal punto di vista dell'elaborazione di grandi quantità di dati, risparmiando tempo e quindi offrendo accresciuta efficienza, ma porta anche a fare qualcosa di nuovo che un esperto non può fare? E AI, ad oggi, riesce a lavorare in maniera indipendente tra queste specifiche problematiche o trattasi piuttosto di una "collaborazione" tra esperti? Tra uno studioso del settore e AI?

MM: Sì, e questo è forse uno degli aspetti più affascinanti delle nuove generazioni di AI (LLM, LMM, ecc.). Quando l'AI dispone di un dataset solido, può rilevare correlazioni, ricorrenze o anomalie che sfuggono all'occhio umano per limiti di tempo o di capacità di calcolo. Ad esempio, potrebbe individuare: similarità stilistiche tra edifici distanti tra loro e realizzati in epoche diverse; o motivi geometrici ricorrenti in schizzi di diversi autori, suggerendo influenze o prestiti artistici.
In sintesi, grazie ai progressi nei Large Language Models, nei Large Multimodal Models e nelle tecniche di AI generativa, si ampliano le possibilità di ricerca, catalogazione e divulgazione di contenuti storici. Nel campo dell'architettura, si aprono scenari in cui la storia delle strutture, la conservazione e il restauro possono essere arricchiti da una mole di dati inimmaginabile fino a pochi anni fa.

Indicazioni bibliografiche essenziali

Ananthaswamy, Anil. *Why Machines Learn: The Elegant Math Behind Modern AI*. Dutton, 2024.
Bishop, Christopher M., e Bishop, Hugh. *Deep Learning: Foundations and Concepts*. Springer, 2023.
Davenport, Thomas H., e Miller, Steven M. *Working with AI: Real Stories of Human-Machine Collaboration*. The MIT Press, 2022.
Kamath, Uday, Keenan, Kevin, Somers, Garrett, e Sorenson, Sarah. *Large Language Models: A Deep Dive – Bridging Theory and Practice*. Springer, 2023.
Khan, Salman. *Brave New Words: How AI Will Revolutionize Education (and Why That's a Good Thing)*. Viking, 2024.

Forum

DOI: XX

Deborah Howard
University of Cambridge

Manolo Guerci
School of Arts and Architecture, University of Kent

Adriano Aymonino
University of Buckingham

Laura Moretti
University of St Andrews

Guido Rebecchini
The Courtauld Institute of Art

From Italy to Britain. Esperienze di ricerca a confronto

Deborah Howard

Ripensando alla mia carriera, rifletto spesso su come sono stata coinvolta nello studio dell'architettura italiana. Quando ero studentessa all'università di Cambridge negli anni '60 sono rimasta sedotta dalle lezioni di Howard Burns, allora giovanissimo ricercatore al King's College. Le sue incantevoli diapositive dell'architettura rinascimentale italiana mi hanno affascinata e in seguito ho deciso di specializzarmi in quest'area per il dottorato. Con mia grande sorpresa, mi piaceva lavorare negli archivi veneziani e, poiché ho sempre pensato che l'architettura sia una dimensione della storia piuttosto che una disciplina autonoma, mi pareva facile fare scoperte oltre le solite questioni di attribuzione e cronologia.

Le differenze di metodo e di approccio tra i nostri due Paesi nello studio della storia dell'architettura mi hanno colpita fin dall'inizio. La tradizione marxista italiana mi ha ispirato a riflettere sul contesto sociale ed economico degli edifici come ambienti dell'attività umana, e rimango grata per lo stimolo fornito da scrittori di sinistra come Manfredo Tafuri e James Ackerman. Allo stesso tempo, grazie alla graduale scomparsa dell'influenza fortemente teorica della metodologia post-strutturale in America e nel Regno Unito a partire dagli anni '70 e '80, la scrittura accademica negli studi anglofoni ora privilegia la chiarezza e la lucidità rispetto agli svolazzi retorici. Al contrario, gli italiani scrivono in modo più elegante ed espressivo, utilizzando frasi più lunghe e complesse. Ogni volta che scrivo un articolo da tenere in italiano sento una maggiore libertà di esprimere idee speculative – o addirittura rischiose. Tuttavia, il carattere più pragmatico del pensiero accademico britannico mi ha incoraggiata a creare una solida struttura per nuove idee.

Mi è sempre piaciuto correre rischi esplorando aree al di fuori degli stretti confini della "History of Architecture", che, a mio avviso, è una disciplina molto più ristretta della "Architectural History". La "History of Architecture" si occupa dell'evoluzione dell'architettura esclusivamente in termini di forme, stili, attribuzione e cronologia; mentre la "Architectural History" costituisce un ramo della storia generale, in cui l'ambiente costruito nel suo complesso viene studiato nei suoi rapporti con il contesto politico, economico, religioso e culturale. Questo spiega la mia predilezione per la parola "and" nei titoli dei miei libri *Jacopo Sansovino: Architecture* ***and*** *patronage* (1975); *Venice* ***and*** *the East* (2000), *Sound* ***and*** *space in Renaissance Venice* (2009, with Laura Moretti). Sebbene la mia attenzione sia rimasta saldamente incentrata su Venezia e sul Veneto, nella mia ricerca mi piacciono le incursioni in territori inesplorati, più recentemente nel mio libro *L'architettura proto-industriale del Veneto nell'età di Palladio* (2022). Mi dispiace solo che così poco del mio lavoro sia disponibile in italiano.

Durante la mia vita, l'immigrazione di studiosi stranieri ha notevolmente ravvivato il mondo accademico britannico. In Inghilterra (anche se meno in Scozia), il tema della storia dell'architettura è stato tradizionalmente un argomento piuttosto snob, soprattutto quando si tratta dello studio della "Country House". Purtroppo, le opere di stranieri, soprattutto quelle scritte in un'altra lingua, tendono ad essere poco lette.

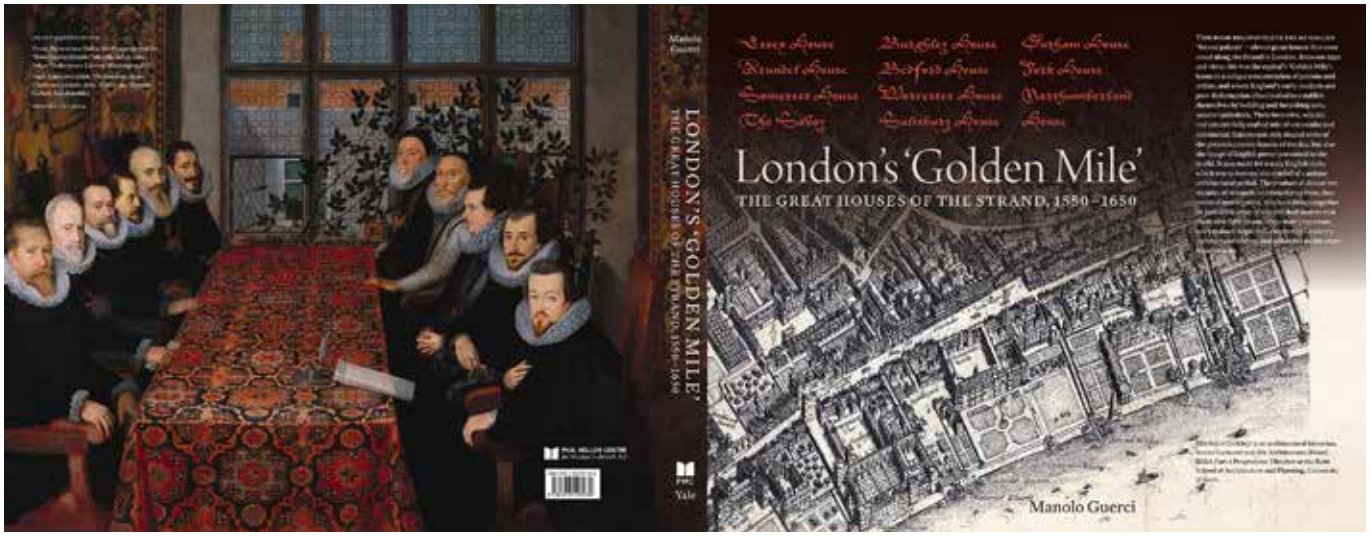
Un'eccezione fu Nikolaus Pevsner, che lasciò la Germania nel 1933 e in seguito divenne autore della celebre serie di guide architettoniche delle contee inglesi, *The Buildings of England*. Nella sua sua biografia, Susie Harries racconta che si annoiava ai pranzi offerti dai proprietari di grandi case di campagna, preferendo affrettare i suoi sopralluoghi[1]. Due dei quattro studiosi coinvolti in questo forum, Adriano Aymonino e Manolo Guerci, hanno scelto di lavorare su argomenti inglesi che prevedevano ricerche negli archivi di famiglie aristocratiche, ma sospetto che in quanto italiani liberi da associazioni di classe locale potrebbero penetrare più facilmente nel mondo gerarchico della nobiltà inglese.

I quattro autori che intervengono hanno tutti incarichi di insegnamento in università britanniche: una scelta che ha comportato per loro conseguenze professionali, non meno che personali, obbligandoli a sottoporsi a prove come il REF (Research Exercise Framework) e a sobbarcarsi del carico della correzione dei compiti e degli esami scritti (nel sistema britannico gli esami orali sono riservati solo alle prove di lingua)[2]. Tutti e quattro hanno pubblicato i loro ultimi libri in inglese e sono riusciti ad adottare gli aspetti migliori di entrambe le tradizioni, combinando una rigorosa ricerca primaria e una lucida organizzazione dei loro testi con l'estro retorico italiano. In particolare, tutti si sono allontanati dagli stretti confini della storia dell'architettura per affrontare questioni quali il mecenatismo, la biografia, la storia familiare, la cultura materiale, il collezionismo, la storia urbana e l'iconografia. Questo approccio interdisciplinare richiede sia immaginazione che coraggio, ma i risultati finali collocano la storia dell'architettura in un contesto storico più ricco.

Anche se non ho mai avuto un posto fisso in Italia, i miei colleghi italiani sono stati esemplari nella loro generosità intellettuale, nonostante le differenze di approccio. Deploro l'atteggiamento negativo, perfino ostile, delle autorità britanniche nei confronti dei residenti europei nel Regno Unito. L'esclusione dall'UE che ci siamo autoinflitti è stata un disastro sotto tanti aspetti, e resto profondamente grata che colleghi come i quattro stimati studiosi che partecipano a questo forum abbiano scelto di superare questa xenofobia e di fare carriera in Gran Bretagna.

[1] Susan Harries, *Nikolaus Pevsner: The Life* (Chatto & Windus, 2011): 657-664.

[2] https://2029.ref.ac.uk/about/what-is-the-ref/, consultato il 16 gennaio 2025.



M. Guerci, *London's Golden Mile* (2021), copertina.

Manolo Guerci

London's 'Golden Mile'. The Great Houses of the Strand, 1550-1650 (Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press, 2021)

Il libro ricostruisce la storia di undici palazzi, chiamati comunemente 'Strand palaces' in quanto ubicati lungo la riva del Tamigi, protagonisti assoluti della storia urbana, quindi politica, sociale, ed artistica, nella Londra del periodo moderno.

L'arco cronologico della narrazione si concentra su circa un secolo, in quanto la maggior parte di queste dimore «nasce o si sviluppa e muore», per così dire, tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento. Ed è a questo periodo che si riferisce la definizione 'Golden', *dell'oro*.

Tuttavia, la storia urbana di questa parte chiave di Londra inizia molto prima, a partire dal Due/Trecento, quando le residenze urbane dei grandi vescovi – note come 'Bishops Inns' – cominciano a popolare questa parte della città come complessi autonomi ed indipendenti, associabili a delle vere e proprie abbazie in miniatura. Lo *Strand* – insieme alle aree limitrofe, soprattutto nella parte Nord – costituisce una parte strategica di Londra, di cui il fiume rappresenta il principale accesso fisico ma anche simbolico, un aspetto fondamentale per gli sviluppi e le fortune future. Connette infatti – ed è una via obbligata se non si passa per il fiume – la City, il centro economico e giudiziario della città, a quello politico, Westminster, due entità complementari e legate ma profondamente diverse. In alcuni casi, la storia di queste dimore si prolunga fino agli albori del Novecento, diventando il riflesso degli sviluppi di una cultura e di un popolo e abbracciando, dunque, un periodo molto ampio.

L'aspetto forse più rilevante di questa ricerca, iniziata con il mio dottorato e sviluppatasi per circa due decenni, è stato quello di capire come l'identità nazionale di un paese in formazione – soprattutto a seguito di eventi chiave come la separazione dalla Chiesa di Roma del 1536, quindi della presa di potere assoluta della dinastia Tudor e di una nuova élite tra cattolici e protestanti, vecchi e nuovi – si rifletta in un linguaggio che potremmo definire eclettico ma che, in realtà, è molto particolare e coerente. Un linguaggio che ho definito come «true English style». Questo linguaggio nasce da una sperimentazione messa in atto nelle fucine dei palazzi dello *Strand*, in quanto concepito e, per certi aspetti, inventato, da un gruppo di mecenati incredibile, tutti concentrati, insieme ad un corpus unico di artisti diversi, nello *Strand*. Di qui l'impatto e gli interscambi con le grandi residenze di campagna – *le country houses* – ma anche e soprattutto lo sviluppo di un linguaggio di rappresentanza identitaria all'alba della creazione dell'impero britannico. Un linguaggio di esportazione di quella che potremmo chiamare 'Global Britain', e che deriva da programmi iconografici precisi, come quello messo in atto per l'inaugurazione di Salisbury House nello Strand nel 1602, abilmente descritto da Matthew Dimmock in *Elizabethan Globalism: England, China and the Rainbow Portrait*[3].

Al di là delle differenze metodologiche che si rifanno allo studio di architetture non più esistenti – aspetto in contrasto con gli studi fatti sulle architetture romane e, in parte, francesi, dove in genere si hanno sia i documenti che il manufatto – da un punto di vista personale questi aspetti 'identitari', in riferimento a questioni di identità nazionale, esprimono forse più di altre cose la mia posizione personale, che si basa su una formazione a cavallo tra diverse culture. Una posizione personale – direi – alla ricerca di identità, che abbraccia, tra le altre cose, aspetti storiografici. Questa ricerca ha visto, da un lato, la necessità di apprendere e comprendere diverse culture che pur tuttavia rimangono isolate. E non mi riferisco qui a questioni di 'iso-

[3] Matthew Dimmock, *Elizabethan Globalism: England, China and the Rainbow Portrait* (Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press, 2019).





Georg Braun e Frans Hogenberg, *Londinum feracissimi Angliae Regni Metropolis*, 1572. Wikimedia Commons.

Hardwick Hall, Derbyshire, 1590-1597. Chris Heaton, Wikimedia Commons.

M. Guerci, *Palazzo Mancini* (2011), copertina.



lazionismo' di una determinata cultura, aspetto tra l'altro presente e complesso, ma al fatto che si può diventare, o cercare di diventare intra-culturali, senza mai davvero esserlo. Questo, tra l'altro, è un punto che mi interessava discutere e che in un certo senso mi ha spinto, con Marco Folin, ad organizzare questo dibattito in occasione del primo appuntamento del Forum.

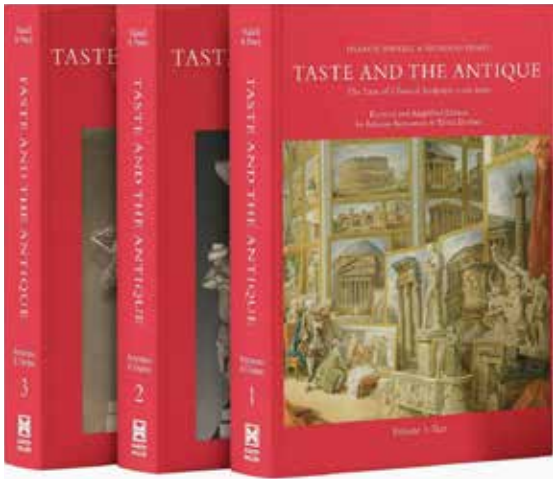
Da un punto di vista inerente la critica stilistica, ad esempio, mi trovo spesso a dover 'difendere' non solo la scelta di un tema, quello dell'architettura inglese – io, 'straniero', che avrei potuto continuare a studiare Roma –, ma anche ad argomentare come quello stile che ho imparato a conoscere e decifrare, quel 'truly English style', non sia 'inferiore' o 'backward' se confrontato con esperienze coeve continentali. Al contrario, è il risultato di un fabbricare, cosciente ed erudito, di una particolare cultura identitaria, in un momento in cui questo, e mi riferisco sempre allo Scisma da Roma, diventa essenziale. Un momento in cui non si costruiscono più cattedrali, ma il loro equivalente laico. Mi sono trovato dunque a difendere, ma anche a riflettere su scelte in fondo personali, anche se il 'personale' nelle carriere accademiche va sempre misurato con la contingenza.

Decisi di studiare Roma, quindi un particolare palazzo – il Palazzo Mancini – perché mi interessava la storia dell'architettura come elemento non solo fondamentale nella preparazione di un architetto ma forse anche più aulico, per così dire, in quella stessa preparazione[4]. In realtà io volevo studiare Le Corbusier, ma la persona cui chiesi di dirigere la mia tesi di laurea, Giorgio Ciucci, il cui corso sull'architettura del Novecento mi aveva assolutamente affascinato, disse che lui di disoccupati non ne voleva più creare, quindi rifiutò. Mi rivolsi così a un altro professore, Pier Nicola Pagliara, il quale a sua volta si consultò con Claudia Conforti, che letteralmente 'tirò fuori dal cappello' Palazzo Mancini: l'avrebbe voluto studiare lei, ma tutto non si può fare e gli allievi ci sono per questo. Si tratta di un palazzo che è stato per secoli una culla della cultura francese (oltre che romana): di lì sono nati i miei rapporti con Parigi, con Pier Nicola e con Claudia; e di lì sono poi arrivato a Deborah Howard, quindi a David Watkin, e a Mark Girouard. Mi sono dunque mosso per decenni in un circolo virtuoso fatto di maestri unici, forse senza mai decidere, tuttavia, a quale dei diversi orientamenti accostarmi. Questo è normale, ma si accentua notevolmente quando si vive, sia materialmente che professionalmente, tra culture e luoghi diversi.

Questo sedere sul bordo, o a cavallo, è diventato quello che per me significa 'From Italy to Britain'. E con il passare del tempo questo essere 'in between' si accentua sempre di più, con forze sempre più magnetiche, a tratti in direzioni opposte. Allo stesso tempo, tuttavia, mi piace pensare che questo consente un costante questionare, quindi un'apertura e forse una leggerezza obbligata che consente di rimanere allertati, e di non adagiarsi mai. Si colgono altresì aspetti di una cultura adottiva e adottata, quella Britannica, che non si coglierebbero altrimenti, ovvero se non si fosse mantenuto, come è inevitabile che sia, un occhio esterno, quindi una sorta di estraneità, che fanno vedere le cose. Ricordiamo qui illustri 'stranieri', come Nikolaus Pevsner, che ha saputo cogliere e raccontare 'l'inglesità' dell'arte inglese agli inglesi stessi in *The Englishness of English Art* (1955)[5] – poi pubblicato con lo stesso titolo nel 1956 – nonché produrre opere come la celebre serie di guide delle contee della Gran Bretagna, *The Buildings of England* (1951-74)[6]. Non a caso, la storiografia inglese, vista da occhi stranieri, è un ambito di ricerca che mi interessa e concerne sempre di più. Altro aspetto, questo, che collego al significato e agli effetti di una formazione e attività a cavallo – in between – tra diverse culture.

[4] Manolo Guerci, *Palazzo Mancini* (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2011).
[5] Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English art* (Reith Lectures, 1955).
[6] Nikolaus Pevsner, The Buildings of England (Penguin, 1951-74).





A. Aymonino e A. Varick Lauder, *Drawn from the Antique* (2015), copertina.

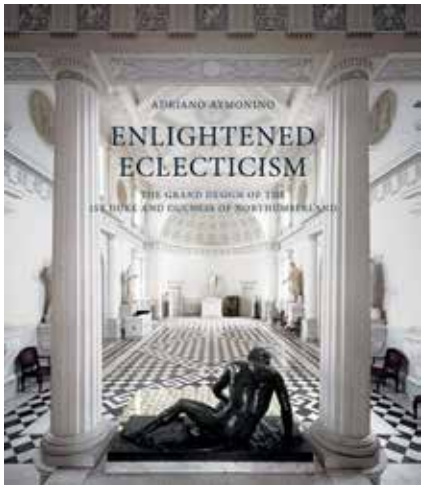
F. Haskell e N. Penny, *Taste and the Antique* (2024), copertina.

Adriano Aymonino

Enlightened Eclecticism. The Grand Design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland (Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press, 2021)

Mi sono formato nel Dipartimento di Storia dell'Arte della Sapienza a Roma, a cavallo tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila. Non ho avuto maestri e questo ha costituito sia un vantaggio, in quanto un percorso individuale alla conoscenza stimola una certa libertà intellettuale e spirito di contraddizione, sia uno svantaggio, perché è indubbiamente più laborioso trovare una voce critica e una metodologia personali.
In quegli anni il curriculum accademico della Facoltà di Lettere promuoveva un approccio interdisciplinare: accanto agli esami di storia dell'arte e dell'architettura, erano previsti esami di storia, letteratura, linguistica, archeologia, storia della filosofia, estetica e varie altre materie umanistiche. La storia dell'arte era dunque in generale insegnata come storia della cultura, partendo tuttavia sempre dall'analisi degli aspetti formali dell'opera d'arte, intesa come imprescindibile approccio filologico al manufatto e come strumento di metodo che distingue la storia dell'arte dalle altre discipline storiche.
Tra tutti, i testi della tradizione Warburghiana[7] e quelli di Francis Haskell[8] hanno avuto un impatto maggiore sulla mia formazione e mi hanno portato prima a laurearmi in iconografia e iconologia con una tesi sul contesto religioso e sociale dell'ultima produzione pittorica di Paolo Veronese[9]; in seguito mi sono iscritto al Master in *Cultural, Intellectual and Visual History* del Warburg Institute di Londra, che ho terminato nel 2004 con una tesi sul *De occulta philosophia* di Cornelius Agrippa[10], la summa della tradizione magica ed ermetica del Rinascimento. Da allora sono rimasto in Inghilterra, con un'interruzione di circa tre anni tra Venezia e Los Angeles.
Come molti italiani, al Warburg mi scontrai con un approccio intellettuale molto diverso da quello in cui mi ero formato, in quanto l'enorme bagaglio nozionistico e la complessità intellettuale derivanti dalla formazione italiana e dall'influenza della cultura tedesca dovettero fare i conti con l'attitudine più empirica tipica della cultura anglosassone. Mi ricordo ancora quando la mia relatrice, Jill Kraye, un giorno mi disse provocatoriamente che ogni volta che leggeva dei saggi o degli articoli in italiano saltava l'introduzione e la conclusione e si concentrava esclusivamente sulle pagine centrali. Sono ancora convinto che una formazione universitaria continentale filtrata attraverso il rigore e la lucidità di esposizione imparati durante una specializzazione in ambito anglosassone possa costituire un ideale 'compromesso' metodologico.
Molte delle mie esperienze successive si sono concentrate sui temi della ricezione della tradizione classica e dell'evoluzione del gusto, come la mostra *Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal*[11], oppure una nuova edizione interamente rivista e ampliata del fondamentale testo di Francis Haskell e Nicholas Penny, *Taste and the Antique*[12].
Enlightened Eclecticism è il risultato di una lunga rielaborazione della mia tesi di dottorato, che ho discusso a Venezia nel 2010, a conseguimento dell'ora non più attivo Dottorato di Eccellenza[13]. Il libro è sostanzialmente un esercizio di metodo: indagare la nascita di un gusto e di un'estetica normativi attraverso un'analisi dettagliata dei nessi che legano la cultura materiale alla sfera intellettuale. Nello specifico, i vari capitoli ricostruiscono uno degli episodi più significativi di mecenatismo e di collezionismo del Settecento britannico, quello del primo duca e della prima duchessa di Northumberland, Sir Hugh Smithson (1712-1786) e Lady Elizabeth Seymour Percy (1716-1776).
Il testo si concentra sulle quattro dimore principali ristrutturate dai Northumberland abbracciando

[7] Tra cui, ad esempio, Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura* (La nuova Italia, 1996); Erwin Panofsky, *Idea: contributo alla storia dell'estetica* (La nuova Italia, 1996).
[8] Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca* (Sansoni, 1985); Francis Haskell, *Le immagini della storia: l'arte e l'interpretazione del passato* (Einaudi, 1997).
[9] Adriano Aymonino, "L'ultima produzione di Paolo Veronese. Due esempi nel contesto: la *Pala di San Pantalon* e l'*Assunzione della Vergine* di Santa Maria Maggiore" (tesi di laurea, Sapienza Università di Roma, 2003), pubblicata parzialmente come Adriano Aymonino, "La pala di San Pantalon di Paolo Veronese: immagine devozionale e manifesto politico", *Venezia 500* 15, n. 30 (2005): 159-200.
[10] Adriano Aymonino, "Cornelio Agrippa's *De vanitate and De occulta philosophia* (1531-1533): Sources, assumptions and aims" (tesi di master, Warburg Institute, University of London, 2004).
[11] Adriano Aymonino e Anne Varick Lauder, *Drawn from the Antique: Artists and the Classical Ideal* (Teylers Museums, Sir John Soane's Museum, 2015).
[12] Francis Haskell e Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, revised and amplified edition*, a cura di Adriano Aymonino ed Eloisa Dodero (Brepols, 2024).
[13] Adriano Aymonino, "Aristocratic splendour: Hugh Smithson Percy (1712-1786) and Elizabeth Seymour Percy (1716-1776), 1st Duke and Duchess of Northumberland. A case study in patronage, collecting and society in eighteenth-century Britain" (tesi di dottorato, IUAV, Università di Venezia Ca' Foscari, Venice International University, 2009).



A. Aymonino, *Enlightened Eclecticism* (2021), copertina.

stili architettonici diversi: Northumberland House, Stanwick Hall, Syon House e Alnwick Castle, rispettivamente palazzo urbano, *country house*, villa suburbana e castello baronale. Per circa cinque decenni, dagli anni Trenta agli anni Ottanta del Settecento, le commissioni della coppia introdussero o abbracciarono stili diversi come il Palladianesimo, il Rococò, il Neoclassicismo e il Neogotico. Mecenati di artisti come Pompeo Batoni, Canaletto, Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough e Capability Brown, i duchi furono anche tra i maggiori sostenitori di Robert Adam, l'astro nascente dell'innovazione architettonica britannica.

Il libro analizza il loro mondo e la loro cultura in modo 'olistico', seguendo i legami che connettono i dettagli più minuti all'insieme delle loro attività: dal collezionismo di *naturalia* e *artificialia* all'interno della Wunderkammer della duchessa, alla disposizione di oggetti, dipinti e biblioteche in relazione allo stile scelto per le diverse dimore, alla progettazione di edifici, all'erezione di monumenti funebri, alla costruzione di ponti, strade e ospedali, fino alle strategie economiche e politiche della coppia.

Attraverso l'analisi dettagliata del mondo culturale dei Northumberland, il libro cerca dunque di descrivere l'affascinante eclettismo tipico della Gran Bretagna della seconda metà del Settecento, in cui stili come 'greco', 'romano', 'gotico' e 'moderno', per usare la terminologia in uso nei decenni centrali del secolo, potevano coesistere. Il suo obiettivo più ampio è quindi quello di rintracciare nell'ambito della cultura dell'Illuminismo britannico l'emergere di una mentalità 'storicista' che avrebbe permeato l'intera cultura europea nel secolo successivo.

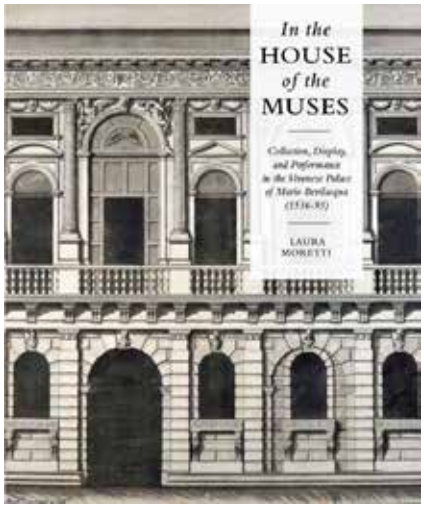
Il libro è dunque l'espressione della condizione liminale di chi, come me, si è formato e opera tra due culture: un tema anglosassone, ma centrato in parte su stilemi architettonici di derivazione italiana e su collezioni concepite e raccolte durante i Grand Tour della coppia. Syon House, che costituisce il capitolo centrale del libro, rappresenta ad esempio uno dei grandi laboratori generativi del Neoclassicismo europeo, in cui modelli romani vennero adattati alle esigenze del pubblico dell'Inghilterra settecentesca. Anche l'approccio metodologico è il risultato di formazioni diverse: una visione unitaria, all'insegna della storia culturale, dei molteplici aspetti di edifici urbani e rurali che nella tradizione anglosassone sono di norma affrontati da esperti con conoscenze specifiche diverse – storici dell'architettura, della pittura, della scultura, delle arti decorative, dei giardini, e così via. Si tratta, dunque, di un 'olismo' ancorato al dato empirico che rappresenta un ponte tra l'Italia e la Gran Bretagna e che riflette in buona parte il mio percorso biografico.

Laura Moretti

In the House of the Muses. Collection, Display, and Performance in the Veronese Palace of Mario Bevilacqua (1536-93) (Brepols/Harvey Miller Publishers, 2020)

Inizio il mio intervento con una breve introduzione di natura biografica per mettere in evidenza le circostanze del mio trasferimento nel Regno Unito.
Sono nata a Treviso, dove tuttora risiede la mia famiglia e dove torno spesso (attualmente circa tre o quattro volte l'anno). Ho compiuto un percorso di studi un po' particolare: fin da piccola sono stata molto attratta dalla musica classica, un interesse che ho coltivato ai tempi dalla scuola primaria e con crescente impegno durante gli studi liceali, in un primo tempo applicandomi al pianoforte e poi al violoncello. All'indomani della maturità scientifica ero intenzionata a proseguire gli studi musicali ma anche quelli universitari; al tempo, la formazione musicale non era equiparata alla formazione accademica e si trattava di due percorsi totalmente differenti. Non ero particolarmente interessata agli studi musicologici e presi quindi in considerazione varie alternative. Dopo una visita alla sede dei Tolentini dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia rimasi affascinata dal contesto e dalla prospettiva di farne parte. Mi sono quindi iscritta ad Architettura – allora non c'era il numero chiuso e l'iscrizione avveniva in maniera immediata – e poco dopo al Conservatorio Benedetto Marcello nella classe di Violoncello.
Negli anni successivi ho portato avanti in parallelo gli studi universitari e quelli in Conservatorio facendo (in pratica) una vita da doppiolavorista. Ero un po' una mosca bianca, in quanto questo tipo di doppia formazione non era comune all'epoca. Mi sono presto trasferita al Conservatorio Agostino Steffani di Castelfranco Veneto per studiare con Enrico Egano, diplomandomi in Violoncello. Per qualche anno mi sono dedicata quasi esclusivamente alla musica. In particolare, i corsi dell'Orchestra Giovanile Italiana presso la Scuola di Musica di Fiesole hanno costituito per me un'esperienza entusiasmante che mi ha offerto la possibilità di lavorare con direttori quali Riccardo Muti, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli, Luciano Berio, e impegnarmi in gruppi di musica da camera con colleghi che ora suonano nelle maggiori orchestre italiane o che hanno fatto brillanti carriere solistiche.
Con questa *forma mentis* ho deciso di portare a termine gli studi universitari e mi sono laureata in Architettura con una tesi incentrata sui rapporti tra architettura e musica nella basilica di San Marco a Venezia. L'argomento mi entusiasmava, e a quel punto capii che potevo combinare i miei interessi offrendo una prospettiva particolare. Nel frattempo suonavo e lavoravo come architetto e come assistente alla didattica allo IUAV. Ho frequentato il Master Internazionale di Storia dell'Architettura a Roma Tre diretto da Giorgio Ciucci, dove ho conosciuto, fra gli altri, Pierre Gros – con il quale ho lavorato a una tesi sui vasi risuonatori nei teatri antichi descritti da Vitruvio – e Pier Nicola Pagliara, e poi il Dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica all'IUAV. Master e dottorato si sono rivelati esperienze fondamentali per la mia formazione e hanno fatto crescere in me il desiderio di perseguire una carriera in ambito accademico.
Grazie a Donatella Calabi, nel 2004 ho conosciuto Deborah Howard e Iain Fenlon e a quel punto la mia traiettoria professionale ha preso una nuova direzione. Nello stesso anno è uscito un articolo estratto dalla mia tesi di laurea su *Early Music History*, prestigiosa rivista pubblicata da Cambridge University Press e curata da Iain Fenlon[14], mentre l'anno successivo ho ottenuto un contratto all'Università di Cambridge per lavorare al progetto "Sound and Space in Renaissance Venice" diretto da Deborah Howard, che aveva ottenuto un finanziamento triennale da parte di Arts and Humanities Research Council (AHRC). Queste nuove opportunità mi hanno portato ad abbandonare la carriera musicale – in maniera organica, direi, e senza troppi rimpianti – per abbracciare gli studi accademici, un ambito dove potevo finalmente mettere in campo le mie diverse competenze e coltivare i miei molteplici interessi. Nell'ambiente accademico anglosassone ero in grado di lavorare liberamente in ricerche di stampo interdisciplinare (non esistono infatti i settori

[14] Laura Moretti, "Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's", *Early Music History* 23 (2024): 153-84.



L. Moretti, *In the House of the Muses* (2020), copertina.

scientifico disciplinari come in Italia), e questo si è rivelato essere molto congeniale al mio modo di lavorare.

Ho ottenuto in seguito una posizione post-dottorato a Worcester College, Oxford – la prestigiosa Scott Opler Fellowship, riservata a studiosi di storia dell'architettura – per lavorare a un progetto sugli spazi per musica in ville e palazzi del Rinascimento italiano. Mi trovavo nel mio elemento: gli studi interdisciplinari su architettura e musica sono diventati la mia 'cifra'. In quegli anni, oltre a Deborah e Iain, ho conosciuto molti studiosi che hanno giocato ruoli determinanti nello sviluppo della mia futura carriera. Nel 2008 ho pubblicato *Dagli Incurabili alla Pietà*[15], uno studio monografico estratto dalla mia tesi di dottorato, mentre nel 2009 è uscito *Sound and Space in Renaissance Venice*, scritto insieme a Deborah Howard, un importante biglietto da visita per la mia carriera e un'impagabile esperienza professionale e umana[16]. Nel 2010 sono approdata alla University of St Andrews e mi sono trasferita in Scozia con la mia famiglia in pianta stabile. Ho ottenuto una Lectureship in Storia dell'Arte – un posto incentrato sull'area di studi al tempo coperta da Peter Humfrey. Da allora insegno storia dell'architettura, ma anche della pittura, della scultura, e di altri media artistici, principalmente in ambito veneziano nella prima età moderna ma anche in altri contesti.

Questa panoramica mi sembra importante per comprendere le ragioni e i meccanismi alla base del mio trasferimento all'estero e del percorso che mi ha portato alla pubblicazione di *In the House of the Muses*. Nel 2012, grazie ad alcuni fondi di ricerca – fondamentale questo aspetto nel panorama accademico anglosassone – ho avuto la possibilità di recarmi a Verona per lavorare alle lettere dedicatorie di edizioni musicali a stampa nell'ambito di un lavoro più ampio, che avevo iniziato ad Oxford, sugli spazi per musica in ville e palazzi della prima età moderna. La mia idea era che per studiare tali spazi fosse necessario partire da indagini approfondite sui committenti e sui loro interessi in ambito musicale – avevo già fatto un lavoro simile durante un breve periodo di ricerca a Villa I Tatti focalizzato sui committenti di Palladio e la musica e ne avevo intravisto il potenziale. La quantità e le specificità di quanto trovai a Verona nelle collezioni dell'Accademia Filarmonica riguardo a Mario Bevilacqua mi spinse negli anni successivi a compiere un lavoro approfondito. Inizialmente ero intenzionata a utilizzare questa ricerca per un capitolo di una monografia sugli spazi per musica in ville e palazzi del rinascimento italiano, ma ben presto i materiali raccolti si rivelarono di una mole tale da richiedere un lavoro dedicato.

Nel frattempo insegnavo, ricoprivo incarichi amministrativi – con tutte le difficoltà connesse al trasferimento all'estero, anche di natura personale e familiare.

Nel 2013 ho ottenuto una promozione a Senior Lecturer – corrispondente a Professore Associato – e nel 2021 a Full Professor – corrispondente a Professore Ordinario. Nel 2022 sono stata eletta Head of School, un incarico che ricopro tuttora. L'ambiente accademico anglosassone e la mia posizione a St Andrews, istituzione di lunga data fortemente incentrata sulla ricerca, mi hanno consentito di avere una indipendenza pressoché totale riguardo sia gli argomenti affrontati nell'insegnamento, che nella ricerca. Dopo quasi venti anni di lavoro nell'ambiente accademico anglosassone non so bene più come considerarmi in termini di ambiti scientifico-disciplinari: sicuramente nasco come storica dell'architettura ma non sono sicura di potermi più definire (esclusivamente) tale. Questa libertà alle volte può essere anche fonte di dubbi e incertezze, trovandosi a misurarsi sempre al di fuori di una determinata 'comfort zone'.

La monografia su palazzo Bevilacqua è stata pubblicata da Brepols/Harvey Miller nel dicembre del 2020, in piena pandemia, nella collana "In the Shadow of the Lion of St. Mark" diretta da Stefania Mason e William Barcham. Il libro ricostruisce le attività che hanno avuto luogo nelle stanze del palazzo veronese di Mario Bevilacqua, con l'obiettivo di fare luce sulla vita, le relazioni e le aspirazioni di questa eminente figura del mondo del collezionismo e del mecenatismo artistico dell'ultimo quarto del Cinquecento. Bevilacqua, uno dei più grandi collezionisti del suo tempo nei territori della Repubblica di Venezia, era un amante della letteratura e delle arti, che esprimeva una profonda ammirazione per la musica e un'attrazione istinti-

[15] Laura Moretti, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica, 1522-1790* (Leo S. Olschki, 2008).

[16] Deborah Howard e Laura Moretti, *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, music, acoustics* (Yale University Press, 2009).

va per le antichità. Nel palazzo di famiglia sull'attuale corso Cavour a Verona, ristrutturato a metà del sedicesimo secolo dall'architetto veronese Michele Sanmicheli, Bevilacqua allestì quello che le fonti coeve descrivono come un 'museo' aperto al pubblico. Qui era possibile ammirare dipinti, sculture, disegni e stampe, monete e medaglie, manoscritti, libri stampati e strumenti musicali – oggetti raccolti nel corso di circa venticinque anni, ai quali Bevilacqua dedicava gran parte del suo tempo e delle sue risorse. La biblioteca, anche chiamata 'studio', era considerata una delle più ricche della città, mentre la 'galleria' conteneva capolavori come il *Paradiso* di Tintoretto ora al Louvre, così come statue antiche e busti di imperatori romani. Il famoso 'ridotto', in cui strumentisti e cantori retribuiti si esibivano regolarmente, era frequentato da cittadini e stranieri, e godeva di rinomanza internazionale.

Ho concepito un volume diviso in due parti, nella prima organizzando il materiale in capitoli dedicati rispettivamente al committente, alle collezioni e al palazzo, mentre nella seconda parte focalizzando l'attenzione sulle quattro sale principali del 'museo' Bevilacqua, immaginando il percorso che i visitatori avrebbero compiuto entrando nel palazzo per vedere le collezioni e assistere alle esecuzioni musicali. L'utilizzo della lingua inglese mi ha permesso di arrivare a una sintesi formale che ben si adattava agli obiettivi del lavoro, mentre la possibilità di lavorare senza alcun vincolo di natura disciplinare mi ha permesso di affrontare il tema da un'ampia prospettiva. L'editore mi ha dato la possibilità di pubblicare un'ampia sezione documentale in lingua originale, che include materiale archivistico, inventari, trascrizioni di lettere dedicatorie in opere a stampa, e testi di natura poetica e letteraria in italiano e latino.

La ricerca condotta a tutto tondo sulla vita e le attività di Mario Bevilacqua nel contesto del suo palazzo a Verona mi ha portato a mettere in luce i legami tra collezionismo, mecenatismo artistico e produzione musicale. Attraverso l'analisi delle collezioni presenti nel palazzo e delle attività musicali e culturali svolte al suo interno, ho potuto lavorare su un momento storico in cui l'arte, la musica e la cultura si intrecciavano in un ambiente straordinario. Spero che la pubblicazione di *In the House of the Muses* possa offrire un nuovo tassello alla conoscenza di questo periodo, evidenziando l'importanza di individui come Bevilacqua nel supportare e promuovere l'arte e la musica del proprio tempo. Spero anche che il mio studio possa mettere in luce nuove prospettive di ricerca e sottolineare l'importanza di esplorare le relazioni tra spazi fisici, collezioni artistiche e produzioni musicali per una comprensione più profonda della storia culturale.

Lavorare nell'ambiente accademico anglosassone si è rivelata per me un'esperienza fondamentale e stimolante. La libertà di poter compiere ricerche interdisciplinari che viene offerta da questa realtà mi ha permesso di esplorare nuovi orizzonti e sviluppare nuovi approcci metodologici. La posizione a St Andrews, con il suo forte accento sulla ricerca e sull'insegnamento, ha favorito una crescita professionale continua e mi ha offerto la possibilità di affrontare temi complessi da diverse prospettive. Essere eletta Head of School è stato un onore e una sfida che mi ha consentito di dare ulteriore impulso alla mia visione educativa e di ricerca.



G. Rebecchini, *The Rome of Paul III (1534-1549): Art, Ritual, and Urban Renewal* (2020), copertina.

Guido Rebecchini

The Rome of Paul III (1534-1549): Art, Ritual, and Urban Renewal (Turnhout, 2020)

Vorrei iniziare il racconto del percorso che mi ha condotto alla pubblicazione del libro che giustifica la mia presenza in questa iniziativa, del 28 febbraio 2013, quando, insieme alla mia famiglia, lasciammo l'Italia. Ricordo quell'episodio come un momento di esitazione e trepidazione, perché in effetti si trattava di intraprendere una grande e nuova avventura che – ne eravamo tutti consapevoli – avrebbe cambiato irreversibilmente il corso delle nostre vite. Quel momento era in realtà l'esito di un percorso intrapreso fin dalla metà degli anni '90, quando avevo lasciato l'università italiana per fare un dottorato al Warburg Institute, a Londra, completato poi nel 2000. Nei successivi dieci anni, i tentativi di reinserirmi in un percorso accademico in Italia non ebbero esiti positivi, tra slanci, battute d'arresto, frustrazioni, ma anche importanti stimoli intellettuali sollecitati da incontri e collaborazioni, ad esempio, con antropologi e sociologi presso l'Università di Siena. Le ragioni di questo mancato inserimento sono forse da rintracciarsi nell'essermi collocato, fin da allora, in una posizione liminale tra la tradizione italiana e la cultura accademica anglosassone. Sono, insomma, ad oggi, vissuto a cavallo tra le due culture per quasi trent'anni.

Queste circostanze hanno determinato in buona misura il mio approccio a quello che è rimasto fin dall'inizio il mio principale oggetto di studio: la cultura artistica italiana della prima età moderna, e del Cinquecento in particolare.

Tale approccio si articola, per sintetizzare, intorno a due elementi: da un lato, una distanza critica e salutare ottenuta mediante l'inserimento in un contesto intellettuale, come quello anglo-sassone, distante dall'oggetto di studio, che consente di averne una visione sintetica e complessiva; dall'altro la consapevolezza della necessità di conservare uno sguardo analitico, immerso nel contesto, per comprenderne a fondo i processi culturali e artistici. Si tratta di una consapevolezza pervasa dalla nostalgia per una storia vissuta intimamente nel quotidiano grazie al contatto diretto con i monumenti e con i documenti che ne testimoniano la produzione.

In questo quadro, in cui si intrecciano memoria personale e orizzonti intellettuali, il mio percorso è anche stato segnato da una predilezione per la frequentazione di terreni disciplinari non chiaramente demarcati. Ricordo una frase di Fritz Saxl, letta durante gli studi universitari, in cui lo studioso, assistente di Warburg, qualificava la propria esperienza come quella di un esploratore di terreni di confine: fu una folgorazione e mi sembrò da subito la strada da seguire. Fin dai primi studi, il mio interesse si è rivolto in effetti a contesti che si collocano al confine tra ambiti disciplinari ben definiti, senza mai inquadrarsi pienamente all'interno di essi. Quasi senza volerlo, e sicuramente talvolta in maniera un poco azzardata, tutte le mie ricerche sono rimaste ancorate a questa idea di attraversamento di confini disciplinari. La tesi di dottorato ed il mio primo libro, ad esempio, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*[17] si occupavano del collezionismo di corte a Mantova, ma non quello dei principi, bensì dei loro sottoposti, di officiali e ambasciatori, di nobili e mercanti, di artisti e artigiani, allontanando lo sguardo dai fenomeni più noti del collezionismo principesco dei Gonzaga per svelare le ambizioni e il gusto di coloro che formavano il tessuto sociale della città. Ancora più 'interstiziale' è stato lo studio successivo sul cardinale Ippolito de' Medici: *"Un altro Lorenzo". Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*[18]. Questo si concentra su un personaggio largamente dimenticato, vissuto tra gli splendori di Lorenzo il Magnifico e quelli del ducato di Cosimo, che ha cercato di orientare processi politici, culturali e artistici di grande importanza, senza tuttavia riuscire ad alterarne il corso. La sua sfortuna, anzi, fu tale che il suo archivio non sopravvive e per ricostruirne la carriera mi sono dovuto basare principalmente su testimonianze indirette riguardanti la percezione che ebbero di Ippolito i suoi contemporanei. Questa figura mi ha affascinato per le potenzialità inattuate del suo percorso, sia dal punto di vista del suo ruolo politico, sia da quello della committenza artistica. Si tratta di un libro interamente concepito in Italia e in archivio, anche se maturato in maniera decisiva durante una *fellowship* a *I Tatti*, nell'ormai lontano 2004-2005, e poi ultimato durante una permanenza a Los Angeles nel 2010.

[17] Guido Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2002).
[18] Guido Rebecchini, *"Un altro Lorenzo". Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)* (Marsilio, 2010).

Per la sua metodologia e l'uso di testimonianze indirette che rendono conto della percezione del personaggio e della ricezione del suo operato, questo libro anticipa il successivo, sulla Roma di Paolo III, un tema assai più ampio che tuttavia ha in comune con il precedente, oltre al particolare uso delle fonti, anche la natura 'liminale' del suo argomento. L'epoca farnesiana, infatti, si colloca in un periodo schiacciato tra i fasti della 'High Renaissance', cioè del periodo compreso generalmente tra i primi del Cinquecento e il Sacco del 1527, da un lato, e la Riforma cattolica e il Barocco, dall'altro. Proprio questa liminalità spiega, a mio giudizio, la singolare assenza di studi in lingua inglese sulla Roma farnesiana che il mio libro intende parzialmente colmare cercando di fare luce su processi architettonici e urbani, sia effimeri, sia permanenti, messi in atto dall'astuto papa Farnese. Riflettendo retrospettivamente su come si è trasformato il mio approccio in questo mio primo libro quasi interamente concepito e scritto dopo il trasferimento in Inghilterra, posso identificare due aspetti distintivi: da un lato, la necessità già accennata sopra di coniugare l'analisi approfondita di episodi specifici con una visione sintetica che interpreti l'insieme dei fenomeni presi in considerazione e, dall'altro, come nel caso dei miei colleghi e amici, l'abbattimento delle barriere disciplinari, quell'attitudine a circoscrivere gli ambiti della ricerca che in qualche modo l'assetto accademico italiano impone. Il nuovo ambiente trovato in Inghilterra mi ha offerto quindi l'opportunità di perseguire linee di ricerca che attraversano la storia dell'architettura, la storia dell'arte, la storia urbana, e la storia *tout court*. Grazie all'assenza di vincoli disciplinari ho quindi potuto spaziare da un approccio antropologico per comprendere il carattere dei cerimoniali urbani alla lettura dello stile artistico e architettonico e della gestione dello spazio urbano in chiave ideologica e politica, senza che il mio profilo di studioso, e la mia carriera, ne risentissero. Affrontando lo studio dello spazio urbano in modo, per così dire, polifonico, il libro riflette sui meccanismi di costruzione dell'immagine della città in un'epoca che costituisce una cerniera fondamentale tra il passato e gli sviluppi futuri del papato e della *forma urbis*. Il testo si organizza intorno a tre aree particolarmente segnate dalle iniziative urbanistiche di Paolo III: la città sacra, intorno a San Pietro; la città dinastica, che si va trasformando intorno a Palazzo Farnese; e la riqualificazione della via Lata, che diventa un nuovo asse cerimoniale e residenziale. In ogni sezione, il testo combina la lettura di iniziative urbanistiche, architettoniche e decorative con l'analisi di strategie urbane manifestatesi attraverso l'uso cerimoniale dello spazio. In maniera speculare al cambiamento del mio punto di vista, come accennato sopra, ho modulato il mio approccio metodologico privilegiando, rispetto alle fonti istituzionali, quelle che rendono testimonianza della percezione della città; lo sguardo, cioè, di osservatori esterni, specialmente agenti e ambasciatori, esse stesse figure a cavallo tra realtà distanti, estranee alle dinamiche locali, ma molto ben informate su di esse e capaci di interpretarne i meccanismi più segreti. In quest'ottica, mi permetto di citare dalla mia introduzione, «diplomatic agents can be considered as cultural mediators, who had the task to make foreign practices 'legible' to their audiences, while advancing the interests of those whom they represented» (pp. 8-9). Mi riconosco, personalmente, nella posizione di questi agenti o, meglio, di traduttore, della cultura rinascimentale italiana in ambito anglo-sassone, e a svolgere questo ruolo dedico buona parte del mio tempo di insegnante.

Rileggendo, per concludere, le origini di questo studio nell'ottica del mio percorso intellettuale, non mi è difficile ricondurle al binomio già citato di distanza e nostalgia. Da un lato, esso recupera la memoria del mio abitare lo spazio del centro di Roma, la conoscenza intima e dettagliata di angoli, facciate, incroci, piazze, di distanze e consonanze e dissonanze visive; dall'altro, riconosco che non sarebbe stato possibile senza l'acquisizione di una distanza critica dallo spazio stratificato e immersivo del tessuto urbano, una distanza che mi ha consentito di assumere uno sguardo distaccato e forse più fresco su quella stessa realtà.



G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630* (2002), copertina.



G. Rebecchini, *"Un altro Lorenzo". Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)* (2010), copertina.

Libri

DOI: XX

Giulia Ceriani Sebregondi
Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Il densissimo volume di Antonio Brucculeri è dedicato all'interpretazione del Rinascimento italiano da parte degli architetti francesi tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, con importanti effetti almeno fino alla fine del secolo. Uscito come quarto volume della collana *European Identities and Transcultural Exchange. Studies in Art History*, ne incarna perfettamente gl'intenti: discutere di migrazione di conoscenze, idee, espressioni artistiche e tecniche, ma anche stili di vita, e del mutuo scambio culturale tra tradizioni locali e modelli importati, in una progressiva rielaborazione dei prototipi.

La *rinascita* del Rinascimento italiano, come è noto, ha costituito un vasto fenomeno che ha sostenuto, specialmente tra 1830 e 1890, in un primo momento nelle principali città europee e successivamente anche d'oltreoceano, la realizzazione di edifici pubblici e privati ispirati ai palazzi e alle ville rinascimentali, sia fiorentini che romani. Questo movimento globale di promozione di un linguaggio architettonico neorinascimentale all'italiana, creò un repertorio di modelli soprattutto per l'architettura civile, e in particolare residenziale, connesso a una rappresentazione idealizzata del Quattrocento e Cinquecento italiano. Tale approccio rispondeva molto bene alle esigenze della borghesia trionfante dell'Ottocento, recuperando i tipi architettonici più adatti alla vita *moderna*. Diversi architetti statunitensi, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento, completarono la propria formazione all'Ecole di Beaux-Arts di Parigi, così come i loro colleghi delle capitali sudamericane, riportando tale approccio in patria, rendendolo così un fenomeno di portata globale, di cui Brucculeri indica diversi esempi nelle pagine finali dell'ultimo capitolo.

Un fenomeno che ha avuto grandissimo impulso soprattutto attraverso l'editoria, specialmente con le monumentali pubblicazioni riccamente illustrate (tutte trattate in dettaglio nel volume) di Charles Percier e Pierre Fontaine (1798), Auguste Grandjean de Montigny e Auguste Famin (1806-1815), Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt (1810-1823), Paul Letarouilly (1840-1857), il cui testo sugli edifici di Roma moderna ha continuato a essere utilizzato come *manuale* negli studi di architettura di tutto il mondo per decenni (in quello newyorkese di McKim, Mead e White era considerato «a kind of office bible», p. 332).

L'autore ci porta alle origini di tutto questo, cronologicamente e geograficamente, perché fu dalla Francia della seconda metà del Settecento che partì tale *rinascita*, e non è un caso che il termine francese *Renaissance*, e non il corrispondente vocabolo italiano, sia quello utilizzato nel mondo per indicare quel periodo della storia dell'architettura italiana. Brucculeri parte, dunque, da alcune questioni fondamentali, interrogandosi su come il modello architettonico del Rinascimento italiano abbia preso forma, attraverso quali fonti, e quali opere siano state scelte, per risalire alle origini del mito storiografico dell'architettura toscana del Quattrocento (cap. 1). Procede indagando capillarmente lo sguardo dei viaggiatori francesi (eruditi, artisti e soprattutto architetti) in Italia e la messa a punto del viaggio di formazione degli *étudiants* di architettura in Toscana, che inizia negli anni '70-'80 del Settecento fino ad essere «banalizzato» (p. 157) intorno al 1820 (cap. 2). Prosegue illustrando la pratica inedita di ricalcare i disegni originali rinascimentali, utilizzata sia come strumento d'indagine operativa per comprenderne le logiche compositive che come strumento di studio storiografico (cap. 3). Ricostruisce infine le dinamiche di diffusione dei modelli selezionati attraverso la stampa e la rete delle prime librerie intercontinentali (cap. 4).

In un «brulicare» di nomi (come suggerito da Mario Bevilacqua in una recente presentazione a Roma), ma anche di eventi e informazioni preziose per gli specialisti che vogliano approfondire, una delle novità presentate dal volume è proprio quella di partire dal Settecento, sottolineando le continuità piuttosto che le cesure a cavallo del 1789. L'altro aspetto originale è quello di porre l'accento su Firenze, «berceau de la renaissance des arts», «nouvelle Athènes», e l'architettura (civile) primo-rinascimentale toscana, sobria e «d'un ton mâle et savant» (p. 97), spostando lo sguardo da Roma come meta privilegiata del Grand Tour e dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia. Per esempio, nell'analizzare la genesi e i contenuti dell'*Historie de l'art par le monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe* di Seroux d'Agincourt, Brucculeri pone in effetti l'accento sulla seconda parte del titolo, rivelando come il vero interesse dell'autore fosse



Antonio Brucculeri,
Les français et la Renaissance. Idées et représentations de l'architecture, 1760-1880,
(De Gruyter, 2024)

pp. 436, con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 9783110699562
dimensioni: 17,2x24,1 cm

quello per la rinascita dell'Antico e non uno studio sul Medioevo. Le tavole, accuratamente analizzate, illustrano infatti architetture ben poco *medievali* per arrivare alla Firenze del Quattrocento, a Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti, che iniziano a essere ora indagati.

Per chi studia l'architettura del Rinascimento italiano, nella lettura del libro di Brucculeri fortissime saranno le assonanze tra quello che fecero gli architetti francesi venendo in Italia a rilevare e studiare l'architettura fiorentina e romana del XV e XVI secolo e quello che fecero gli stessi protagonisti di quel tempo studiando l'Antico, in una parallela, straordinaria, collettiva e incredibilmente rapida operazione di acquisizione di conoscenze. Altrettanto forti risulteranno le assonanze tra il processo di studio dell'Antico e la sua rielaborazione realizzato dagli artisti del Rinascimento e quanto fecero gli architetti nell'Ottocento nell'elaborazione di un linguaggio neorinascimentale, tema che comunque non è al centro delle attenzioni dell'autore, quanto piuttosto le origini e gli strumenti di diffusione di esso.

Abbastanza sorprendentemente, Baldassarre Peruzzi risulta essere l'architetto più citato e studiato dagli architetti francesi trattati nel volume (circa 70 occorrenze), seguito da Antonio da Sangallo il Giovane (circa 60), a una certa distanza da Donato Bramante (sole circa 40) e ancora più in lontananza da Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio e Andrea Palladio (meno di 20). Certamente uno dei motivi materiali, contingenti, potrebbe essere quello del gran numero di disegni conservatisi (qualche centinaio agli Uffizi), paragonabile in quantità a quelli di Antonio il Giovane e Giovanni Antonio Dosio. Ma già Percier e Fontaine nel 1798 avevano inserito Peruzzi nel ristretto gotha degli architetti che avevano saputo veramente ricreare l'architettura all'antica e, come indicato da Jean-Philippe Garric, palazzo Massimo alle Colonne fu un soggetto pedagogico fondamentale nelle Écoles de Beaux-Arts per tutto l'Ottocento. Si potrebbe quindi ipotizzare un interesse specifico per l'attività di questo maestro, che risultava particolarmente stimolante per tali architetti. Tra i motivi possibili, oltre alla conoscenza certamente acuta dell'Antico e alla finezza e scientificità dei rilievi, si potrebbe pensare che la *varietas* dei motivi ornamentali, e più ancora le invenzioni planimetriche e la sua innegabile abilità compositiva, risultassero oltremodo affascinanti per questi architetti e forse, in ultima analisi, anche più utili per la creazione di nuove architetture.

Di particolare interesse risulta il terzo capitolo, nel quale Brucculeri illustra come Letarouilly compì un'esplorazione approfondita e molto estesa dei disegni originali rinascimentali, facendone fare numerosissimi calchi in vista di una pubblicazione in facsimile rimasta inedita.

Dopo la ricca stagione degli schizzi dal vero e dei rilievi tesi alla conoscenza materiale degli edifici (sebbene nelle incisioni pubblicate venissero spesso regolarizzati, simmetrizzati, razionalizzati e resi *modelli*, soprattutto per quanto riguarda la distribuzione), questa pratica inedita dei calchi cominciò a essere impiegata a partire dall'inizio del secolo per divenire diffusa intorno al 1820. La funzione era innanzitutto didattica: copiare per conoscere e capire le architetture.

Ma parallelamente, accanto alla creazione di un inventario tipologico, il disegno rinascimentale originale iniziò a essere studiato anche come *documento*, dai primi calchi di Léon Dufourny di fine Settecento a Siena, Roma e Palermo, al citato grande progetto di Letarouilly di metà Ottocento, basato soprattutto sui disegni del Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi e della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena. Ebbe così inizio una storiografia documentata dell'architettura italiana del Rinascimento, secondo un vero approccio filologico, corroborato dall'allora inedita analisi grafologica, lo studio della filigrana, la comparazione tra disegni, per capire la storia di un edificio o la genesi di un progetto, identificare autori, datazioni. Come evidenziato da Brucculeri, il metodo avviato da Letarouilly sarà quello poi di Heinrich von Geymüller (che lavorò sul suo materiale, pp. 259-262), di Gustavo Giovannoni e Arnaldo Bruschi (unitamente al rilievo degli edifici, pp. 342-245), e per molti aspetti quello utilizzato ancora oggi, dando al lettore la sensazione di andare davvero alle origini di metodi e strumenti attuali.

DOI: XX

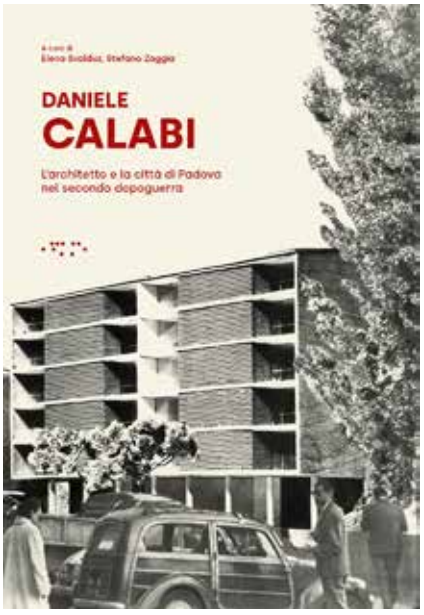
Ermanno Bizzarri
Università degli Studi di Napoli Federico II

Negli anni Cinquanta del XX secolo, Italia e Brasile sono state legate in maniera stretta sul piano architettonico, divenendo l'una il controcampo dell'altro e viceversa. Osservato con curiosità, il paese sudamericano è stato meta di numerose migrazioni italiane, a partire dalle più note di Lina Bo Bardi (1914-1992) e Giancarlo Palanti (1906-1977). All'interno di tale panorama si ritrova la figura di Daniele Calabi (1906-1964), costretto ad abbandonare una carriera ormai avviata e a dover trovare nuova fortuna e salvezza al di fuori dell'Italia, a causa delle leggi razziali del 1938. Più che di una migrazione, si tratta di un esilio forzato per l'orribile persecuzione perpetrata e caratterizzato dalla nostalgia che affliggeva Calabi e la moglie Ornella Foà, fino a quando riuscirono poi a tornare in patria a partire dal 1947. Tuttavia, soltanto nel 1949 i due si stabilirono in Italia tra Milano e Varese, poi a Padova; ed è proprio in tale ultimo contesto e in relazione all'esperienza brasiliana che si analizza la figura dell'ingegnere e architetto nel volume *Daniele Calabi. L'architetto e la città di Padova nel secondo dopoguerra*, a cura di Elena Svalduz e Stefano Zaggia.

Il libro, che coglie l'occasione offerta dall'omonima mostra tenutasi a Padova presso il Palazzo del Monte dal 18 maggio al 21 luglio 2024 grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio Padova e Rovigo e alla collaborazione della Fondazione Barbara Cappochin, analizza con meticolosità il decennio padovano di Calabi tra il 1950 e il 1960. L'intento è chiaro ed enunciato: i curatori vogliono contribuire all'aggiornamento degli studi in seguito a nuove ricerche condotte in archivi finora trascurati. Proprio perché si parla di aggiornamento e non di *tabula rasa*, il volume si fonda sulla solida base della letteratura scientifica edita; tale aspetto è evidente sia nel contenuto che nella struttura. Infatti, i primi due saggi sono a firma di autorevoli studiosi della Storia dell'architettura e urbana, Donatella Calabi e Guido Zucconi, che in diversa maniera ma con pari rigore scientifico hanno esaminato la figura di Daniele Calabi. Da una parte vi è lo sguardo di un'esperta studiosa della materia che, in quanto tale, rielabora e riconsidera episodi anche personali; dall'altra, il pensiero estremamente lineare di chi conosce in modo approfondito l'argomento ormai da tempo, avendo curato nel 1992 la prima retrospettiva dedicata all'ingegnere e architetto[1].

Il primo punto dirimente su cui si fonda la nuova ricerca è portato all'attenzione da Anat Falbel, che indaga lo spazio storiografico dei professionisti italiani in Brasile. Si parla, in realtà, di uno «spazio *in-between*» in campo sociale e culturale, laddove questione razziale, appartenenza nazionale ed europea, incontro dello straniero e senso di comunità cercano di trovare una regola nelle proprie relazioni. Susan Sontag contrapponeva lo stare *nel mezzo* all'essere *al centro* nella dialettica di dover prendere parte e mai rimanere ai margini[2]. Tuttavia, nel caso di Calabi emerge una figura in costante adattamento tra situazioni che lo investono senza riuscire a travolgerlo davvero; un professionista capace di trarre da tutto ciò un proprio sentimento architettonico che si radica tanto nella nostalgia di più circostanze – ma mai *saudade* – quanto nel presente vissuto. Inoltre, ritornando alla questione dello spazio storiografico, Falbel sottolinea il revisionismo operato nella storia dell'architettura brasiliana nei confronti dei professionisti immigrati, finanche conosciuti a livello nazionale, e come soltanto negli ultimi decenni si stia ribaltando la questione – in questo caso nel 1992 con l'opera di Guido Zucconi. Sono numerosi gli episodi: vale la pena di ricordare quello meno noto di Mario Russo, architetto napoletano progettista della cittadella universitaria di Recife, ormai conosciuto in Brasile grazie alla ricerca di Renata Campello Cabral del 2006, ma ancora ignorato in patria[3]. Cominciano così a delinearsi nuove e possibili direzioni di ricerca: lungo l'intera opera sono offerti al lettore spunti per continuare la riflessione in proprio dando modo di proseguire il discorso, e questo è uno dei meriti del libro.

Di seguito, si entra nel pieno dell'argomento attraverso l'analisi del periodo padovano di Calabi. Stefano Zaggia indaga le questioni urbanistiche, i progetti ospedalieri e la proposta di ampliamento della sede della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. Così com'è esposto, i diversi livelli di progettazione non sono mai scissi tra loro: vi è un continuo rimando che Daniele Calabi opera dall'agglomerato urbano al complesso e poi all'edificio e viceversa, in virtù anche del carattere morale di un fabbricato pubblico. È questo in parte



Elena Svalduz, Stefano Zaggia (a cura di),
Daniele Calabi. L'architetto e la città di Padova nel secondo dopoguerra,
(LetteraVentidue, 2024)

pp. 335, con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 9788862429436
dimensioni: 16,5x24,0 cm

[1] Guido Zucconi (a cura di), *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964* (Marsilio, 1992).
[2] Cfr. Susan Sontag, Jonathan Cott, *The complete Rolling Stone interview* (Yale University Press, 2013): 125-26.
[3] Si veda Renata Campello Cabral, *Mario Russo, um arquiteto italiano racionalista em Recife* (Editora Universitária UFPE, 2006). Una sintesi tradotta in italiano è stata pubblicata da Gemma Belli, "Il progetto della Città universitaria di Recife, 1949-1955", *Area Vasta*, n. 12/13 (2006): 239-44.

il preludio dello *Studio preliminare per il riordinamento dell'ospedale psichiatrico di Gorizia* del 1962, ma soprattutto la dimostrazione che l'ingegnere e architetto aveva completa cura della città, riuscendo a essere coinvolto anche nei processi decisionali per i piani urbanistici. Zaggia, dunque, esplica ulteriormente quanto lo studio dello sviluppo urbanistico ed edilizio delle città italiane a metà Novecento abbia ancora tanto altro da offrire, pur essendo stato ampiamente dibattuto.

Diversamente, Elena Svalduz esamina gli aspetti residenziali affrontati da Daniele Calabi, e più nello specifico l'edificio multipiano, trovando esemplificazione massima nell'episodio della palazzina dei professori di via Falloppio. Si tratta di un progetto che ricade pienamente nei temi architettonici degli anni Cinquanta, raccontata anche nei termini ricorrenti, ad esempio per l'individuazione del giusto lotto, definita «la caccia». Svalduz in realtà ritrova nel cosiddetto «Calabi *mood*», ossia la scelta di conseguire il benessere psicologico degli inquilini mediante il principio dell'organizzazione, un atteggiamento che è proprio della cultura architettonica italiana di metà Novecento. Il fatto è tanto più significativo quando si realizza che tale genere di concetti è elaborato in proprio all'interno dell'iniziativa della legge Tupini (2 luglio 1949, n. 408) ed è contemporaneamente promulgato dalle linee guida progettuali di un'altra legge coeva nota ai più come Piano INA-Casa (1949-1963). Daniele Calabi è dunque raffigurato come uomo pienamente del suo tempo nelle riflessioni tra spazio e ambiente, nella protezione degli elementi naturali che possono contribuire al comfort degli abitanti o ancora nella meticolosa attenzione ai dettagli. Eppure, questi sono ancora aspetti che tardano ad emergere quando si parla di una certa edilizia residenziale media – soltanto recentemente analizzata senza pregiudizio – nel discorso generale, qui invece ben messi in luce. Svalduz, inoltre, rende presente che, per quanto tutti gli elementi finora descritti siano già in parte presenti nella progettazione ante 1938 di Calabi, è innegabile che l'esperienza brasiliana abbia influito in tale direzione: ad esempio, le tessiture murarie ottenute mediante il sapiente gioco di pieni, vuoti e trasparenze ci informano al riguardo.

L'interpretazione critica dell'architettura residenziale di Calabi è lucida e ben ponderata nei suoi aspetti. Come contraltare dell'edificio multipiano, viene descritta da Martina Massaro la bassa densità architettonica di Daniele Calabi a Padova, dove ancora una volta è ben chiaro l'influenza del vissuto sudamericano ed è sottolineata con maggiore vigore la questione fondamentale della committenza, decisiva nella definizione architettonica tanto quanto nei casi precedenti. I successivi testi si configurano come specifici e necessari affondi di aspetti comuni dei progetti di Calabi: gli interventi artistici, la rilevanza nel dibattito storico e culturale, la questione tecnica di elementi significativi come le scale. Infine, la dimensione costruttiva dell'architettura di Calabi è affrontata sia nei quesiti che ora ci pone il restauro del contemporaneo sia nell'esperienza svolta *a latere* della mostra principale per raccontare l'arte di «comporre un bel muro» *à la* Calabi.

Uno dei sicuri punti di forza del volume è l'apparato iconografico molto consistente, sia di accompagnamento ai testi sia in coda, dove sono riportati i documenti grafici originali, che a loro volta danno la misura dell'ampio scandaglio archivistico eseguito. La sua rilevanza sta nell'autonomia di linguaggio della rappresentazione, che in tal modo non risulta essere un'appendice, ma un ulteriore testo da leggere. Donatella Calabi sottolinea come la macchina fotografica rappresentasse per Daniele Calabi uno strumento di lavoro altrettanto importante quanto il disegno; è questo un concetto intellegibile tanto nelle foto di viaggio quanto nei numerosi fotomontaggi – ora si parla di fotoinserimenti – dei modelli di progetto per ottenere una restituzione grafica quanto più realistica. Al contempo, l'occhio fotografico dell'ingegnere e architetto tradisce la sua parzialità nelle immagini da lui scattate, portandoci laddove intendeva andare. In tal senso, il dossier fotografico di *Calabi oggi* di Alessandra Chemollo restituisce con rispetto e delicatezza atmosfere e dettagli che in primo luogo non sono affiorati pienamente. Dunque, è evidente che per comprendere Calabi è imprescindibile la fotografia come documento parlante.

«Vengono dal Brasile, ammalati di nostalgia»: questa è una delle frasi più riportate circa i coniugi Calabi lungo le pagine di tutto il volume e tratta

dai diari dell'allora rettore Carlo Anti, in più occasioni personaggio chiave delle vicende narrate sia in prima persona sia come rappresentante dell'istituzione universitaria. L'iterazione di tale affermazione serve per far comprendere non soltanto l'importanza dell'esperienza estera, ma quanto la città di Padova sia in realtà sfondo e co-protagonista – talvolta anche nell'assenza – degli eventi che si susseguono. Il dibattito disciplinare del tempo, a partire dalle affermazioni rese in più occasioni da Gio Ponti sulle pagine di *Domus*, individuava nel panorama del Mezzogiorno italiano un analogo di ciò che stava accadendo nell'architettura sudamericana in quel momento; eppure, c'era chi stava portando e diffondendo col proprio lavoro un pezzo di Brasile in Veneto.

Eventi

DOI: XX

Stefano Passamonti

Alberto Ponis. Costruire nella natura

Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce
Genova, 12 ottobre-31 dicembre 2024

È il 1964 quando Fred Bongusto incide la canzone *Una Rotonda sul mare*, dipingendo quella malinconica atmosfera di un amore mancato durante la villeggiatura. Proprio la villeggiatura è uno dei fenomeni che meglio rappresenta i nuovi usi e costumi del 'bel paese' nel secondo dopoguerra. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, l'Italia del boom è protagonista di una rivoluzione antropologica che vede un deciso aumento del tenore di vita delle persone, che porterà a grandi trasformazioni nello stile di vita degli italiani. In questo scenario, non è un caso che la canzone di Bongusto venga ispirata da un'architettura costiera dato che questi profondi cambiamenti non riguardano soltanto la società ma anche e molto il paesaggio costiero italiano.
Il fenomeno della villeggiatura, infatti, corrisponde, in architettura, al perfezionamento di tipologie edilizie esistenti, nate con finalità speculative: la palazzina e i villini sul litorale.
Quando abitare la costa cessa di essere un privilegio elitario per diventare un fenomeno di massa, questo incide sui caratteri e il destino qualitativo dei litorali, divenendo spesso un fatto speculativo, lo stesso di cui ci parla Italo Calvino nel romanzo *La speculazione edilizia* (Einaudi, 1963). Se vi è, da un lato, la scellerata costruzione senza qualità delle coste per il ceto medio, dall'altro, la classe alto borghese è interessata alla vacanza relax in zone remote. In pochi casi, la trasformazione del territorio, avviene attraverso la ricerca di un dialogo fra costruito, contesto naturale, poetica del progettista e volontà del committente.
La costruzione dei litorali è stato uno dei temi di *Abitare la Vacanza*[1], «un festival che si fa ricerca attiva sul territorio», per citare le parole del curatore, Emanuele Piccardo[2]. Si tratta di un ambizioso tentativo di analizzare e testare sul campo il complesso rapporto fra progetto di architettura e natura, con l'obiettivo di stimolare una riflessione sulla gestione della costa e dell'immediato entroterra[3].
Un fitto calendario di workshop e dibattiti, sparsi fra tre regioni - Liguria, Toscana, Sardegna - hanno consentito ai membri del festival di affrontare il tema attraverso l'opera di alcuni autori ritenuti significativi: Giancarlo de Carlo, Mario Galvagni, Vittorio Giorgini, Alberto Ponis.
Quest'ultimo è il protagonista della mostra nata presso il Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce a Genova in seno al festival: *Alberto Ponis. Costruire nella Natura*.
Si tratta di un'iniziativa che si propone di mostrare – forse troppo sinteticamente – alla città la sperimentazione progettuale dell'architetto genovese, poco conosciuto in patria e molto di più altrove, a cui è stata anche conferita la Medaglia della città di Genova durante l'inaugurazione. La mostra – che dovrebbe mettere in luce la rara abilità di Ponis di intessere una relazione peculiare fra progetto residenziale e natura – si presenta come un momento di divulgazione verso un pubblico generalista, mostrando alcune delle case unifamiliari e dei resort per la vacanza costruiti in Sardegna, tra Palau e Costa Paradiso, dal 1963 al 2006. Il Museo è un elegante edificio, circondato da un parco e affacciato sulla marina, che si è storicamente connotato come uno dei centri più importanti per l'arte contemporanea del nord Italia e che ben si presta ad ospitare questa iniziativa.
Se la mostra fa i conti con risorse limitate e una visione non proprio cosmopolita, il tema e il pro-

[1] Il Festival *Abitare la Vacanza* nasce dallo sviluppo della proposta vincitrice dell'avviso pubblico per il Festival Architettura – II edizione, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura nel 2022.

[2] Lo stesso curatore, attraverso il festival *Abitare la Vacanza*, ha reso omaggio alla ricerca architettonica di Ponis con un percorso di sensibilizzazione della comunità di Costa Paradiso. Questo è avvenuto attraverso le visite guidate alle case e con la costruzione di uno spazio pubblico, Casa Li Baietti alla Casa Ponis (2023), ad opera di LandWorks che hanno he hanno attivato un laboratorio di costruzione partecipata, con studenti e abitanti, con l'obiettivo di codificare alcuni elementi della poetica di Ponis (la panca, la terrazza, gli arredi integrati nell'architettura) per introiettarli nel disegno dello spazio pubblico.

[3] Si veda Emanuele Piccardo, Maria Pina Usai, *Abitare la vacanza* (Silvana Editoriale, 2023).
La ricerca comprende tre siti in tre regioni, accomunati dalla presenza di architetture residenziali per le vacanze: Colletta di Castelbianco in Liguria, il borgo recuperato da Giancarlo De Carlo, a Baratti in Toscana, le opere di Vittorio Giorgini e infine a Costa Paradiso, in Sardegna, le architetture di Alberto Ponis. Così a partire dalla conoscenza di queste architetture, *Abitare la Vacanza* vuole sviluppare una sensibilità collettiva per impedirne la loro completa alterazione, al fine di assumerle come archetipi da cui prendere spunto per ripensare il progetto delle coste italiane.





L'allestimento della mostra nelle fotografie dell'A.

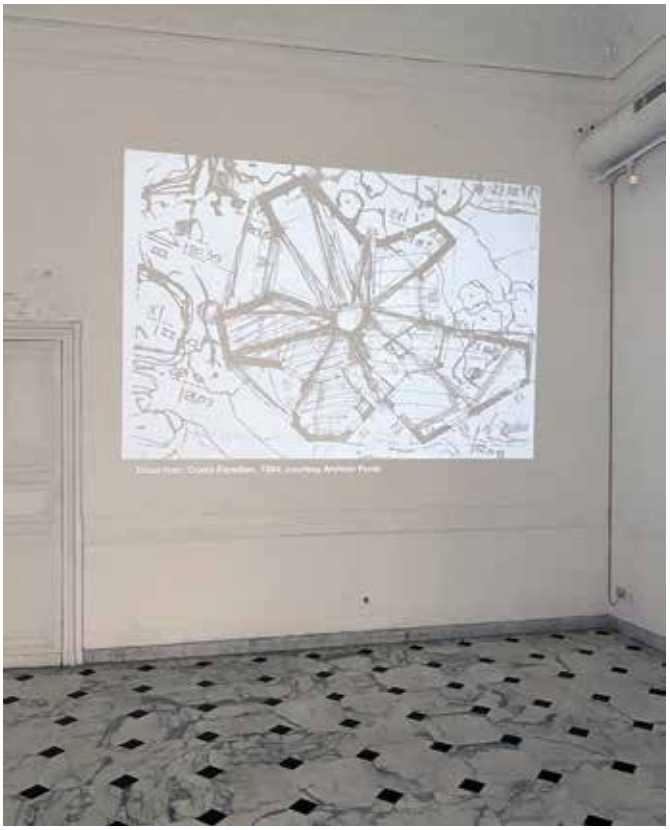
tagonista sono sicuramente d'interesse internazionale. Alberto Ponis (Genova, 1933 – Palau, 2024) spicca soprattutto per la sua architettura residenziale in armonia con il paesaggio sardo ma non solo. Cresciuto nell'ambiente creativo della MITA, Ponis cresce influenzato dagli artisti e i designer che collaborano con la fabbrica di arazzi dal padre, fra cui: Luigi Carlo Daneri, autore della sede, Gio Ponti, Tommaso Buzzi e Fortunato Depero. Dopo la laurea in architettura a Firenze (1960) e tre anni di lavoro a Londra, si trasferisce in Gallura nel 1963 grazie a dei committenti britannici.

Ponis è stato un professionista per lungo tempo ignorato dalla storiografia e dalla critica militanti, probabilmente per il suo presunto disimpegno ideologico ma, soprattutto, per un'attitudine ritenuta fin troppo *client oriented*. Qualcuno che costruisce case per ricchi, deturpando spiagge paradisiache, non poteva essere certo visto di buon occhio dai 'professionisti colti' e organici. Ponis infatti, vero outsider fuori dal tempo e dalle categorie, condivide lo stesso destino critico di altri importanti progettisti, in particolare, con Luigi Vietti, più anziano di trent'anni, e Mario Galvagni. Con Vietti, Ponis spartisce un lungo periodo di oblio e, soprattutto, il campo d'azione geografico: il nord della Sardegna; il primo inventando una nuova tradizione mondana per Aga Khan in Costa Smeralda, il secondo, integrando case 'selvagge' e riservate nel paesaggio isolano di ponente. Come per Galvagni, Ponis si trova a misurarsi con lo stesso committente: il commendatore Svizzero-Milanese Pierino Tizzoni, intento a fare concorrenza ad Aga Khan: Tizzoni scopre la 'sara niedda', la terra che nessuno voleva poiché impervia e di scarso valore, acquisendo dai municipi vasti terreni in posizioni che oggi sarebbero protetti con vincolo paesistico, per realizzare case vacanze per l'emergente classe imprenditoriale del Nord Italia. Tizzoni, lungimirante imprenditore dell'edilizia turistica, lascerà sperimentare, oltre Ponis, altri architetti poco conosciuti ai più e oggi risarciti del giusto valore, come Dante Bini che costruirà case per Michelangelo Antonioni e Luisa Spagnoli.

Come ricorda lo stesso Ponis[4], il suo legame con la Sardegna nasce prima di Tizzoni, già nel 1963, quando si trova ancora a Londra, chiamato dal collega Enzo Apicella a collaborare in un progetto di casa per un banchiere inglese di origine veneziana. Da qui nascerà la sua prima opera *La Casa di Nessuno* a Punta Sardegna. Tizzoni, già proprietario di alcuni terreni a una trentina di chilometri a ovest di Santa Teresa di Gallura, che chiamerà *Costa Paradiso*, ingaggia Ponis per il suo piano turistico. Il resto è già storia: dalla metà degli anni Sessanta, per quarant'anni, fino agli albori degli anni Duemila, Ponis costruisce più di trecento case, oltre a complessi residenziali, villaggi vacanza, alberghi, marine, centri commerciali, scuole, musei, edifici di

[4] Si veda la testimonianza dello stesso Ponis in: Alberto Ponis, *Alberto Ponis. Storie di Case e ambiente* (Skira, 2003): 16-17, 22-23.





culto, spazi pubblici[5]. Nel 1965, decide di lasciare Londra, dove lavora dal 1960 per Erno Goldfinger e Denys Lasdun, per fondare il proprio ufficio a Palau, luogo dove rimarrà per tutta la vita.

Per Ponis la condizione geografica di isolamento è la metafora della sua poetica architettonica: mentre sulla terraferma le correnti e le tendenze si susseguono, dal Team X, al Postmodernismo, fino all'architettura parametrica, Ponis sembra rimanere indifferente a queste tendenze, restando saldamente ancorato ai propri principi metodologici. Tramite una attenta lettura interpretazione del luogo Ponis trova le ragioni profonde della propria architettura: archetipica e peculiare, assoluta e specifica allo stesso tempo.

Non c'è bisogno di arrivare sino alla mostra di Piccardo per constatare come la figura di Ponis sia stata ampiamente risarcita dal lunghissimo oblio critico che l'ha oscurata per quarant'anni. Pensiamo ai testi sull'opera dell'architetto di Nervi, editi da Sebastiano Brandolini[6], come pure ai corsi universitari di Jonathan Sergison, architetto londinese, e Walter Angonese all'Accademia di Architettura di Mendrisio, accendendo i riflettori sull'opera di Ponis. La mostra *Alberto Ponis. Drawing Landscape* del 2018 presso l'ETH di Zurigo e l'uscita del volume *The Inhabited Pathway: The Built Work of Alberto Ponis in Sardinia*, spianano a Ponis la strada verso la consacrazione internazionale, fino a crearne un vero e proprio mito, soprattutto oltralpe[7]. Il recente numero, il primo interamente dedicato ad un architetto italiano, della celebre rivista spagnola «El Croquis», uscita pochi giorni prima della scomparsa, né è una prova lampante, materiali significativi di cui l'allestimento non fa tesoro[8].

La mostra genovese risulta di non facile lettura per i profani e poco approfondita per gli addetti ai lavori. Non basta l'unico pannello informativo all'inizio del percorso e il carosello di immagini proiettate nell'ultima sala per guidare il visitatore e sopperire all'assenza di didascalie o di una mappa. Troppo è stato dato per scontato in un allestimento che più che apparire radicale sembra non riuscire del tutto a valorizzare i materiali disponibili: riproduzioni di schizzi, foto d'epoca e dipinti, si alternano a scandire le quattro sezioni: Architetture, Archivio Ponis, Pittura, Viaggi. Nella prima sezione vengono mostrati il *modus operandi* e l'attitudine a sperimentare di Ponis. Attraverso riproduzioni di foto e disegni, riviste divulgative dell'epoca e nuovi scatti dello stesso Piccardo, vengono mostrate sedici ville realizzate tra Palau e Costa Paradiso. La seconda sezione si concentra sui materiali d'archivio che, a detta del curatore, sono fulcro imprescindibile della ricerca storico-critica. In questa sezione, una quadreria di fotocopie delle tipiche pagine a quadretti di Ponis, ci mostrano le annotazioni del progettista che parte dall'analisi dei luoghi sino alla rigorosa costruzione

[5] Per maggiori dettagli sulle opere realizzate da Ponis, oltre al celebre arcipelago di ville sarde, si veda il catalogo della mostra INARCH e ANCE Sardegna: Paola Mura, a cura di, *Alberto Ponis. L'architettura e i suoi strumenti* (Steinhäuser Verlag, 2020).

[6] Cfr. Sebastiano Brandolini, *Alberto Ponis. Architettura in Sardegna* (Skira, 2006); Id., *The Inhabited Pathway: The Built Work of Alberto Ponis in Sardinia* (Park Books, 2017).

[7] L'interesse per il lavoro di Ponis, in Italia e all'estero, è testimoniato dalle numerose pubblicazioni e mostre a lui dedicate in ambito nazionale e internazionale, Princeton, Zurigo, Berlino, Bruxelles, Dublino, Singapore e Qinhuangdao e Shanghai (Cina). Numerose le visite e i seminari presso la sua casa studio di Palau condotti da atenei nazionali e internazionali, fra cui ETH Zurigo (CH) e Tongji University (Cina). I suoi disegni fanno parte della collezione permanente Drawing Matter Collection (GB) che raccoglie opere grafiche dei maggiori architetti storici e contemporanei. Le sue opere sono inserite dal Ministero della Cultura nel Censimento delle architetture italiane dal 1945 a oggi. Per maggiori dettagli sulle opere e le mostre, si rimanda al catalogo della mostra INARCH e ANCE Sardegna: Mura, *op.cit*.

[8] "Alberto Ponis. El secreto mejor guardado / The best-kept secret", *El Croquis*, n. 227 (2024).

geometrica dei corpi di fabbrica. La ricerca di Ponis non è solo architettonica, ma riguarda anche la pittura per rappresentare gli spazi urbani e naturali. Nella terza sezione, infatti, vengono presentati i quadri dipinti osservando il panorama dalla sua casa affacciata sul porticciolo di Nervi, realizzati tra la fine degli anni Ottanta e metà degli anni Novanta. Infine, l'ultima parte della mostra è dedicata al tema del viaggio come esperienza che Ponis inizia negli anni sessanta e continua nel decennio successivo: dal 1963, quando attraversa i villaggi sardi della costa e dell'entroterra, fino ai viaggi negli States, alla volta di New York e Philadelphia, in visita alle opere di Louis Kahn e Robert Venturi, il Sea Ranch in California, le opere di Le Corbusier; ma anche verso il nord: le architetture di Arno Jacobsen e Alvar Aalto in Scandinavia.

Le nuove foto di dettaglio, contenute nella prima parte della mostra, registrano lo stato attuale di queste opere, costruendo un significativo apparato documentale per chi si imbatte nella conservazione di questi beni. La riproduzione dell'intervista *The Right Rock*, disponibile online[9], arricchisce ulteriormente il percorso espositivo di una mostra importante per la città e per la comunità degli architetti genovesi e non solo.

I quadri di paesaggio ci mostrano come Ponis, in realtà, sembra non imitare gli esempi dell'architettura tradizionale sarda (in particolare, lo 'Stazzo' gallurese), come dichiarato in mostra, ma di interpretarne la natura profonda: egli non opera una 'mimesi' della natura ma, al contrario, trasforma radicalmente la realtà naturale, facendoci notare come un paesaggio non è leggibile fintanto che non è costruito. In queste opere di piccolo formato Ponis scompone il paesaggio visto dalla sua casa di Nervi, spingendosi verso il limite ultimo dell'esperienza percettiva: delle figurazioni astratte in cui l'architetto scompone l'immagine tridimensionale alla maniera di Cézanne, creando uno scenario primordiale come quello dei suoi paesaggi domestici.

La mostra restituisce solo in parte la sofisticata ricerca di Ponis, professionista che scava fino alla radice del problema abitativo con grande accuratezza e acutezza, ponendosi sempre come risposta contemporaneamente pragmatica e poetica. Li dove qualcun altro avrebbe spianato il terreno, rimuovendo gli elementi naturali ostacolanti, Ponis costruisce con essi, incorporandoli nell'architettura: le rocce di granito, le alberature, la luce dell'alba o del tramonto, gli intonaci di calce, sono per lui strumenti attorno ai quali costruire il progetto, elementi che determinano la topografia della casa, la sequenza degli spazi interni, il carattere domestico. Ponis combina, in maniera ogni volta diversa, i medesimi vocaboli: tutte le sue case sono simili, eppure, profondamente diverse per morfologia planimetrica, sezione, figura nel paesaggio. Una geografia *indoor* dove ogni elemento, dai divani alle piscine, sono sartorialmente pensati e costruiti *ad hoc* per una specifica casa. Una poetica capace di rispettare le esigenze e i desideri del cliente senza mai rinunciare alla ricerca, che spazia dalla scala urbanistica a quella del design. Un'architettura innovativa, ma discreta, in grado di integrarsi armoniosamente nel paesaggio, pur mantenendo un suo senso di indipendenza.

[9] Si rimanda all'intervista online a cura di Corrado Cattinari, *The Right Rock* (2015): https://vimeo.com/132637656, consultato il 15 gennaio 2024.

dicembre 2024