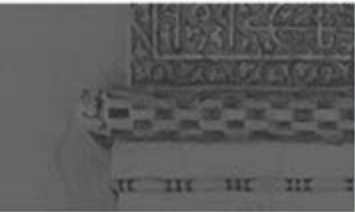
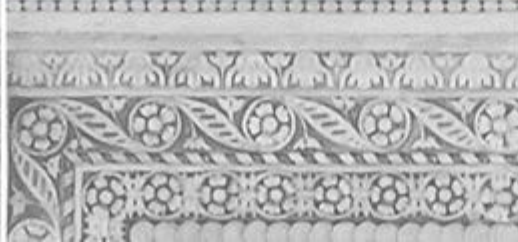


AR



ArchHistoR



10/18

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno V (2018) n. 10

ISSN 2384-8898

Comitato scientifico internazionale:

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

Comitato direttivo:

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

Journal manager: Giuseppina Scamardi

Layout editors: Maria Rossana Caniglia, Nino Sulfaro

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

Progetto grafico: Nino Sulfaro

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

In copertina: Bachčysaraj, palazzo di Meñli I Giray, Porta di Ferro (foto A. Yakovlev)



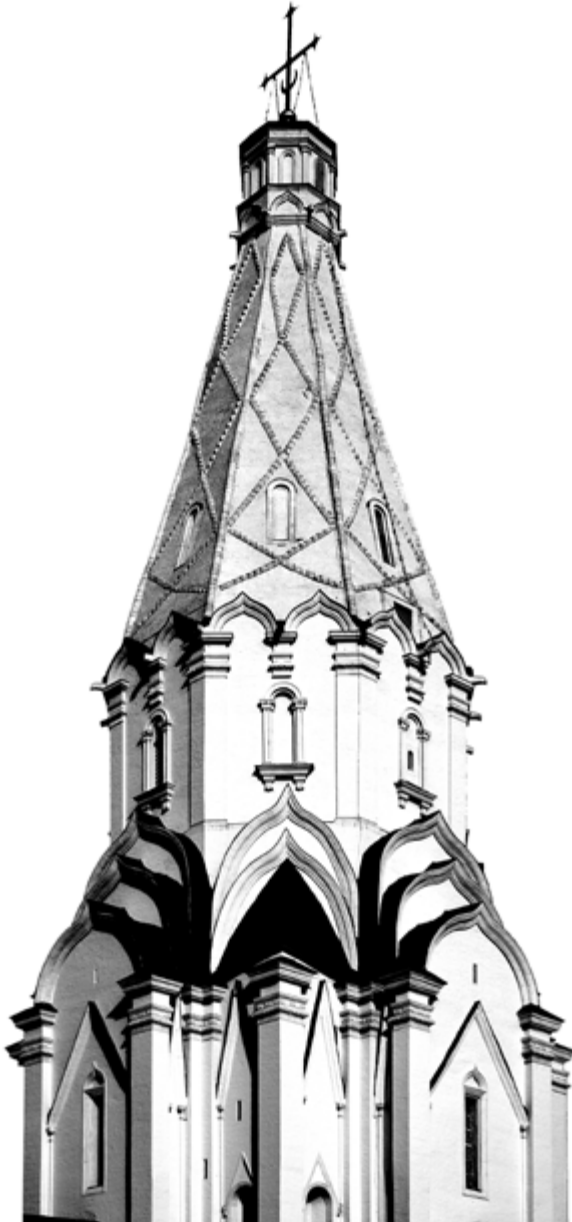
Sommario

Storia dell'architettura

- Andrea Spiriti, *Un architetto dei laghi lombardi alla corte moscovita di Basilio III: Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi* 4
- Alfredo Buccaro, *Leonardo e «mag.° Antonio fiorentino». Cenni su codici vinciani perduti nel Foglietto del Belvedere dell'Archivio Pedretti* 26
- David R. Marshall, *Monsignor de Canillac's macchina for the Festa in Piazza Farnese to Honour the Marriage of the Dauphin of France and the Infanta of Spain in 1745* 58
- Giovanni Leoni, *Models of Artistic and Architectural Creativity in the Works of John Ruskin* 92

Restauro

- Giulio Lupo, *Il restauro ottocentesco della Loggetta sansoviniana in Piazza San Marco a Venezia* 128
- Alberto Arengi, Mariachiara Bonetti, *Attacco al Castello: accessibilità alle strutture fortificate. Il caso del colle Cidneo e il castello di Brescia* 162



Aloisio Novi. An architect from Intelvi Valley in Vasili III's Russia

Andrea Spiriti
andrea.spiriti@uninsubria.it

The misunderstanding of names and surnames and the diversity of spelling did not help in the recognition of Aloisio Novi as a member of the second generation of Lake Artists who worked in Russia, and who were above all involved in the building of Moscow as the Grand Princes' capital city. Aloisio Novi – who we can finally consider a member of the well-known dynasty from Intelvi Valley – arrived in Russia between the reigns of Velikij Knjaz' – Gosudar' Ivan III (1462-1505) and his successor Vasili III (1505-1533). Before coming to Russia, Novi worked for the Crimean court of Meñli I Giray in 1504. He could use different architectural languages and this capability was one of the most distinguished features of his activity in Moscow. This is particularly clear considering the projects undertaken in the Kremlin area: the cathedral of Archangel Michael, the portal of the Cathedral of the Annunciation, sections of the Palace of Facets and of the Dukal Palace. He was also involved in the building of the cathedral of the Dormition of Mary in Simonov monastery and in the cathedral dedicated to Saint Peter in the Vysoko-Petrovskij monastery. His highest achievement was his ability, of moulding the local Russian context with his artistic culture, meaning the Como heritage enriched with Venetian elements. Novi introduced new architectural patterns but was also capable of using the traditional Russian ones. He was also able, with recognisable consistency, to lay the foundations of patterns which would influence Russian architecture at least until the beginning of the 17th century.

Un architetto dei laghi lombardi alla corte moscovita di Basilio III: Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi

Andrea Spiriti

Quando, nel 1504, Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi¹ raggiunge Mosca, la tradizione italiana, e in specifico dello Stato di Milano, aveva già da un trentennio qualificato la capitale della Moscovia. Data infatti al 1475 l'arrivo a Mosca di Ridolfo Fioravanti/Fieravanti detto l'Aristotele², il grande architetto e ingegnere nato e formatosi a Bologna da famiglia fiorentina, ma attivo nella Milano di Galeazzo Maria Sforza prima di accettare l'invito del *Velikij Knjaz'* (granprincipe) Ivan III e di realizzare per lui la cattedrale della Dormizione entro il Cremlino.

Le grandi capacità ingegneristiche del Fioravanti gli avevano permesso un'agevole collocazione nel mondo milanese, dominato da quegli artisti dei laghi lombardi che proprio in tale specializzazione eccellevano: si da costituire una caratteristica ditta basata sulla consociazione con uno dei maggiori rami

1. Il testo-base moderno è LO GATTO 1934 (1990) che, per quanto pensato nell'ottica littoria del "genio italiano del mondo", è a tutt'oggi la più seria lettura globale del fenomeno; il limite maggiore, inevitabile in tale epoca, è la mancata evidenziazione della tipicità degli artisti dei laghi lombardi come categoria critica e storica: per il problema vedi SPIRITI 2015a. Un punto in avanti importante negli studi, nella consapevolezza sia del ruolo italiano in Russia sia dei lacuali, è rappresentato dal convegno *Aristotele Fioravanti a Mosca* 1976, non a caso presentato da Lo Gatto. Fra le citazioni più recenti vedi: POD'JAPOL'SKIJ 2003; WELCH 2007. Per i criteri di traslitterazione dal cirillico ci si è attenuti a quanto indicato in CODEVILLA 2016, pp. XI-XII, fra le più lucide letture storiografiche complessive.

2. La bibliografia recente è epitomata in ŠVIDKOVSKIJ 2010; BATALOV 2013; SEDOV 2017.

della stirpe dei Solari, quello localizzato in Carona e attivo da Castiglione Olona a Venezia³. L'Aristotele era stato senza equivoci l'artista di corte del grande Ivan III (1462-1505), realizzando nella citata cattedrale moscovita una sintesi straordinaria di capacità tecniche lombardo-bolognesi (tipica l'anima di ferro dell'intera struttura), di stilemi umanistici e di pronta adesione al lessico formale, ma anche liturgico, dello spazio russo ortodosso. Pietro Antonio Solari e Aloisio Carcano⁴ proseguiranno con decisione nell'utilizzo di una singolare ed efficace dialettica tra linguaggio russo e tecnologia italiana, dando alla seconda una sempre più spiccata qualificazione tipica degli artisti dei laghi lombardi.

Questa forte identificazione dei "lombardi" con l'età di Ivan III spiega in parte la fortuna dello stesso Novi: attivo, come si vedrà, alla corte di Basilio III, l'architetto rappresenta una pedina importante di quel complesso gioco di continuità/discontinuità nei confronti del padre che costituisce l'essenza dell'azione politica del nuovo granprincipe (1505-1533).

Risvolti psicologici a parte, il sovrano per un lato è il fedele prosecutore dell'opera paterna nell'eliminazione degli ultimi principati semiautonomi e nello scontro con la Polonia e la Lituania; per un altro è ancora più lucido di lui nell'elaborazione del tema di Mosca *Terza Roma*, forte della propria discendenza diretta dal *basiléus* Manuele II, e ciò porta al rafforzamento dell'autocrazia e all'elaborazione di una vera e propria "teologia del trono" ma anche alla durezza delle repressioni di corte (basti l'imprigionamento di un intellettuale del calibro di Maksim Grek)⁵, tutti tratti cioè che il figlio Ivan IV porterà alle estreme conseguenze, assunzione inclusa del titolo di Czar (1547 e 1561)⁶. Per supportare queste operazioni occorre qualcosa simile al Fioravanti ma anche con un tasso di autonomia tale da farlo risaltare come l'architetto di Basilio III; e quindi da cercarsi in quella Milano non più sforzesca, ma ancora grande centro artistico. Tuttavia il rapporto non è diretto: nel 1504 è a Bachčysaraj, non ancora capitale ma importante città del khanato di Crimea, che gli ambasciatori russi recuperano il Novi, che stava lavorando al palazzo imperiale. La presenza dell'architetto alla corte di Meñli I Giray va intesa nei termini della complessa posizione politica e culturale della

3. Un utile punto di partenza sui caronesi è BIANCHI, AGUSTONI 2002; per il loro ruolo negli equilibri lacuali vedi SPIRITI 2017; SPIRITI 2018; SPIRITI (in corso di pubblicazione).

4. Per la bibliografia vedi *supra* nota 2. Da rilevare la frequente confusione onomastica. Aloisio Novi è stato a volte ritenuto "nuovo" per distinguerlo dal Carcano; talaltra confuso con Alevisio Lamberti da Montagnano. In russo è noto come Aleviz Novyj (Алевиз Новый, sostanziale translitterazione) o Aleviz Frjazin (ossia "franco" come in generale gli italiani e in specie i lacuali). In realtà il nome Aloisio/Aloioso ha radici di probabile, illustre antichità lacuale (vedi SPIRITI 2015b); per le ambiguità connesse al cognome Novi vedi MARCHESI 1992; in realtà anche la grafia "da Nove" è inesatta per quanto diffusa.

5. CODEVILLA 2016, pp. 166-172, con bibliografia (fondamentale GIAMBELLUCA KOSSOVA 2012).

6. *Ivi*, pp. 121-128, 185-210.



Figura 1. Bachčysaraj, palazzo di Meñli I Giray, Porta di Ferro (foto A. Yakovlev).

Crimea⁷: una realtà di recente fondazione (1441), da poco liberatasi dalla presenza genovese (1475) e sospesa fra il vassallaggio sempre più deciso nei confronti dell'impero osmanle e la rivendicazione di una primazia sui resti dell'Orda d'oro (in specifico, i khanati di Kazan' e Astrachan') e in generale sull'eredità gengiskhanide che portava ad un inevitabile ma nei fatti rimandato scontro con il nascente imperialismo russo.

Proprio questa articolazione portava la dinastia dei Giray ad abbellire un palazzo costruito in scala ridotta sul modello della Sublime Porta con elementi del rinascimento italiano, come la Porta di Ferro (fig. 1) con timpano ad arco ribassato nell'ala attribuita al Novi: ed è in effetti una citazione dai modelli

7. Oltre alla consueta bibliografia generale sull'impero osmanle e gli stati vassalli e a quella sugli stati mongoli post-gengiskhanidi risulta ancora utile LEMERCIER QUELQUEJAY, BENNIGSEN 1972. Faccio notare come l'ultimo khan (spesso con ambizioni di khagan) dell'Orda, Sayyd Ahmad II, peraltro di dubbia legittimità, venga ucciso nel 1502.

veneziani messi in atto dagli artisti dei laghi (si pensi alla Scuola Grande di San Marco, opera di un ramo dei Solari), il che conferma la storica attribuzione. Va infatti ricordato che la seconda metà del Quattrocento vede nella Serenissima una presenza di lacuali (e in specie dei caronesi) così elevata da rendere evidente una vera e propria *koiné* stilistica, che nel primo Cinquecento tornerà a sperimentarsi in patria per poi declinarsi, a cominciare dalla stessa Carona, nelle forme innovative di un michelangiologismo sempre più esplicito; qualcosa, insomma, di parallelo ma autonomo dalle grandi operazioni umanistiche condotte dall'ostenese Andrea Bregno a Roma da Pio II a Pio III o dai bissonesi Gaggini prima a Genova e poi a Palermo. Per Meñli I Giray, quindi, assumere il Novi significava adeguarsi ad un gusto lombardo-veneto percepito dalla Crimea come un'innovazione unitaria. Ma a questo punto non si può eludere una domanda: chi era e dove operava Andrea Novi prima di approdare a Bachčysaraj?

Risulta probabile che la famiglia Novi, diffusa in tutta la valle Intelvi ma in particolare a Lanzo, debba il suo nome alla tragica circostanza di essere subentrata alle famiglie sterminate dalla pestilenza di metà Trecento: "nuovi" perché di recente arrivo, con probabile provenienza lacuale o altobriantea. Alle relativamente poche attestazioni quattrocentesche fa seguito la forte attività genovese cinquecentesca, capitanata da Bernardino Novi. Si può allora ipotizzare una presenza bassomedioevale nella Superba, poco attestata perché confusa nell'ambito di qualche grande ditta lacuale come i Gaggini; un progressivo affrancamento; un ritorno, come molti (si pensi agli Orsolino di Laino), alla Certosa di Pavia, lungo l'asse decisivo fra Milano e Genova; e quindi l'attività pavese, in specie al mausoleo di Gian Galeazzo Visconti⁸. All'interno della stirpe, non si può escludere un ramo veneziano legato ai caronesi, in quella logica di diversificazione d'area tipica dei lacuali; e questo spiegherebbe gli evidenti venetismi nell'opera del nostro, ma anche la buona accoglienza moscovita, in un ambiente ancora dominato dai caronesi ma con presenze, di naturale collegamento, di intelvesi e ceresini. Per Aloisio, si può pensare ad una formazione fra Milano, Genova e Venezia, senza però elementi certi, ma solo derivazioni formali ottenibili anche nei sempre più frequenti rientri stagionali dei lacuali nelle loro valli: un ben noto fenomeno di compartecipazione di *know-how*. Rimane comunque il fatto che dalla Crimea, approfittando di una missione diplomatica, il nostro venga chiamato a Mosca per il servizio diretto del granprincipe; e che la prima operazione da lui condotta sia l'ultimazione del portale della cattedrale dell'Annunciazione⁹ (fig. 2) ossia un complesso iperdecorato, secondo modelli genericamente lombardo-veneti riletti con una nettezza di tratti che può rimandare alle precoci esperienze mitteleuropee dell'età di Massimiliano I.

8. Una sintesi nella scheda di Vito Zani in CERTOSA DI PAVIA 2006, pp. 182-183.

9. Per la datazione (certamente post 1500, penso al 1503-1504) vedi LO GATTO 1934 (1990), pp. 49-50.



Figura 2. Mosca, Cremlino, cattedrale dell'Annunciazione, portale maggiore (foto A. Yakovlev).

Ma il primo incarico autonomo è la costruzione della cattedrale dell’Arcangelo Michele (1505-1508)¹⁰ (figg. 3-4), la cui pianta quadrangolare, allungata dalle absidi e dall’endonartece, corrisponde all’esterno ad una rigorosa sequenza a due ordini scanditi da lesene con capitelli compositi e culminanti in un sistema di nicchie a conchiglia, inconcepibili senza un doppio rimando: quello milanese al Bramante 1444-1514, con gli affreschi Panigarola o la sacrestia di San Satiro (quindi in pittura come in architettura); e quello veneziano a Mauro Codussi (1440-1504), di famiglia bergamasca con legami lacuali, attivo dal 1483 nella fabbrica più esemplare per quella moscovita, ossia la chiesa di San Zaccaria a Venezia, peraltro gremita di artisti dei laghi a partire dai Solari; ma lo stesso discorso può valere per San Michele in Isola. Rispetto alle preesistenti cattedrali dell’Assunzione e dell’Annunciazione, la chiesa moscovita spicca per compattezza ed eleganza formale, per minor adesione alle forme tradizionali russe, che erano poi, per ovvie ragioni, quelle kievite¹¹, la cui imitazione implicava la *translatio ecclesiae*. Si ricordi infatti come nel 1328 il patriarca Pëtr Volynjanin¹² spostò la sede fisica della metropoli di Kyiv da Vladimir a Mosca, e l’evento venne sottolineato dal granprincipe Ivan I Danilovič Kalita con la fondazione, entro il Cremlino, della cattedrale lapidea della Dormizione; e si comprenderà come fondazioni cattedralizie, autocrazia e ortodossia siano intimamente congiunte, sia pure nell’utilizzo di schemi planimetrici consueti alla tradizione bizantina.

Il problema, quindi, è la progressiva, parallela trasformazione dei granprincipi in czar, e la parallela evoluzione dell’architettura di regime, in equilibrio fra ostentata fedeltà alle radici bizantino-kiavite e sempre più marcata occidentalizzazione. La svolta premessa e in qualche modo causante l’arrivo del Novi è il concilio moscovita¹³ del 1503, tecnicamente dedicato ai temi del clero vedovato e della lotta alla simonia, ma di fatto testimone dello scontro violento fra la linea “spirituale” di Nil Sorskij e quella “temporale” di Iosif Volockij, con Ivan III affascinato dalla prima (anche per la possibilità implicita di poter distribuire ai boiari le terre monastiche), ma poi sostenitore deciso della seconda, con “sapiente perfidia”¹⁴: come è stato giustamente sottolineato, «la decisione del Concilio [...] determina un consolidamento del potere economico della Chiesa, la quale si vede costretta, come contropartita, a legittimare la sovranità del gran principe»¹⁵. Per alcuni aspetti, il Concilio moscovita

10. *Ivi*, pp. 45-49.

11. La sequenza è costituita dalla cattedrale di Santa Sofia a Kyiv (sec. X-XI), dalla chiesa di Santa Sofia a Novgorod (sec. XI), dalla cattedrale dell’Assunzione a Vladimir (sec. XII) e infine dalle chiese moscovite.

12. CODEVILLA 2016, pp. 67-72, con bibliografia.

13. *Ivi*, pp. 129-184, in part. pp. 155-164, con bibliografia (fondamentale GRACIOTTI 1991).

14. FEDOTOV 1984, p. 23.

15. CODEVILLA 2016, p. 163.



Figura 3. Mosca, Cremlino, cattedrale dell'Arcangelo Michele, esterno (foto A. Yakovlev).

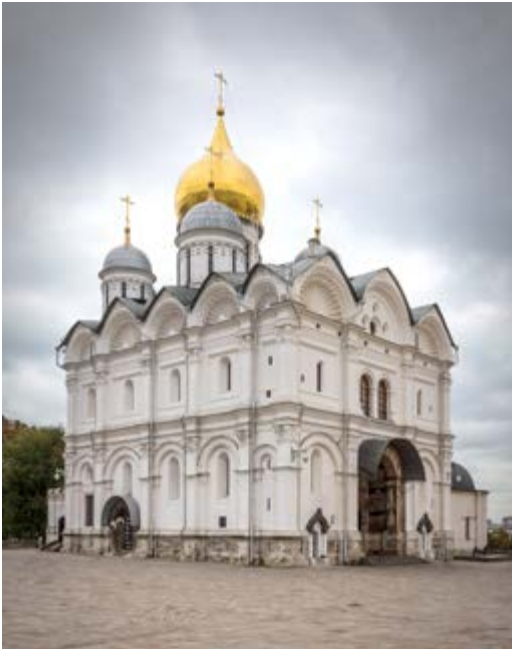


Figura 4. Mosca, Cremlino, cattedrale dell'Arcangelo Michele, esterno (foto A. Yakovlev).

è il testamento politico di Ivan III; e già la cattedrale michelita rappresenta un parziale superamento delle sue prospettive. In effetti, la purezza lineare, l'umanesimo profondo della modularità, la relativa piccolezza rispetto alla maestosità dei precedenti non possono essere liquidate come mere questioni formali: ritroviamo senza difficoltà gli echi degli ideali dei seguaci di san Nil: spesso imprigionati e scomunicati, ma sempre presenti e talvolta predominanti, come accade dopo il 1517 al grande Michaël Tribolēs /Maksim Grek¹⁶ l'allievo di Poliziano e di Savonarola, l'amico di Pico della Mirandola e di Ficino, il collaboratore di Aldo Manuzio, soprattutto l'autore della nuova traduzione della Bibbia in russo. A più riprese la storiografia ha posto in rilievo il parallelo fra il rinnovamento architettonico dei *Friazi* e quello filologico di Maksim, entrambi all'insegna di una ricercata dialettica fra tradizione russa e novità europee. Un'ultima notazione circa San Michele riguarda la posizione delle cupole: anziché alla tradizionale corrispondenza con le campate dell'aula principale, abbiamo quella coi baricentri liturgici, sì che la cupola maggiore coincida con la Porta Santa, e che sia retta singolarmente da soli due dei

16. Vedi *supra* nota 5.



Figura 5. Mosca, Cremlino, chiesa di San Giovanni (distrutta), incisione.

pilastrini maggiori oltre che da due minori, venendo così ad assumere un ruolo enfatico di forte valore semantico.

Purtroppo il rinnovamento periodico del Cremlino che dura da seicento anni non ha risparmiato la chiesa di San Giovanni (distrutta nel 1834)¹⁷, opera del Novi, oggi nota solo da incisioni (fig. 5); ed è un peccato, perché l'esterno rivelava una spregiudicata maturità espressiva. Lo sviluppo verticale, enfatizzato dalla pedana, veniva confermato dalla struttura a pianta centrale, culminante con un

17. LO GATTO 1934 (1990), p. 51. Le altre chiese documentate ad Aloisio ma distrutte o del tutto modificate sono: nel Cremlino, la chiesa di San Giovanni Climaco (1508), la chiesa della Natività della Madre di Dio (dal 1514), la chiesa di San Lazzaro (coeva), la cattedrale del monastero dell'Ascensione (1519), il restauro della chiesa di San Vladimiro "sui vecchi gradini"; a Mosca, la chiesa della Presentazione della Vergine, la chiesa dell'Annunciazione al Voroncovo Pole, la chiesa della Nascita della Vergine, la chiesa di San Leonzio di Rostov, la chiesa dell'Annunciazione a Vagan'kovo, la chiesa di Sant'Alessio nel monastero delle Vergini (dove pure è di dubbia ma probabile attribuzione la cattedrale della Madonna di Smolensk), la chiesa della Decollazione di San Giovanni Battista; la chiesa del metropolita Pietro; la chiesa della Presentazione della Vergine alla Sretenskaja; la chiesa di Santa Barbara; la chiesa di Sant'Atanasio alla Porta Frolovskaja. Per il complesso tema vedi LO GATTO 1934 (1990), pp. 52-55.



Figura 6. Mosca, Cremlino, palazzo delle Faccette, esterno (foto A. Yakovlev).



Figura 7. Mosca, Cremlino, palazzo delle Faccette, particolare (foto A. Yakovlev).

cupolino precoce persino rispetto all'ambiente lacuale (e infatti solo a metà Cinquecento riceverà conferma genovese a San Pietro in Banchi), un portale laterale con scalinata e grande monofora, e un presbiterio cupolato dal diretto innesto nell'aula, secondo lo schema ripreso poi nella cappella sigismondina della cattedrale di Cracovia (dal 1519). Né va dimenticata la serliana disegnata a fascia sulla parete laterale. Si trattava insomma di un brillante edificio, probabilmente terminale nella produzione del nostro, giocato sull'accostamento a sprezzatura di morfemi regolari in un quadro di decostruzione/ricostruzione sintattica.

Accanto a questi importanti esempi di architettura sacra, il Cremlino è luogo di una straordinaria applicazione palaziale: quella sezione cioè del palazzo del granprincipe nota come palazzo delle Faccette¹⁸ (figg. 6-7). Sarebbe certo interessante, ma non è questa la sede, una lettura globale dell'evoluzione

18. La bibliografia è tanto vasta quanto meramente citazionista. Merita eccezione per taglio innovativo (non condivisibile ma interessante) INCORPORA 1995.

che porta la modesta residenza duecentesca a diventare, a forza di nuove ali e ammodernamenti, il palazzo imperiale la cui evoluzione non si arresta col trasferimento della capitale a San Pietroburgo ma prosegue, di fatto, fino a oggi.

All'interno, comunque, di un vasto piano di ammodernamento che prosegue da Ivan III a Ivan IV, il palazzo delle Faccette rappresenta un tributo evidente all'umanesimo italiano. Il rimando esplicito è al palazzo dei Diamanti di Ferrara (1493-1503)¹⁹, opera sì di Biagio Rossetti, ma con la stretta collaborazione di Gabriele Frisoni da Laino²⁰. A parte l'uso pittorresco del bugnato (al quale si devono i singolari nomi dei due edifici) e la *vexata quaestio* delle sue citazioni fiorentine, bolognesi, cremonesi e napoletane, pare opportuno insistere sulla vicinanza cronologica fra modello ferrarese e derivazione moscovita: ovvio allora il ruolo mediatorio del Frisoni, membro della grande stirpe lacuale e intelvese come il Novi. Tuttavia il Palazzo delle Faccette presenta all'esterno (l'interno è rifacimento ottocentesco, fedele però ai modelli neobizantini) altri elementi: un certo nitore veneziano, sempre derivato dal Codussi (e del resto i nessi fra Ferrara e la Serenissima sono ben noti); ma anche un ornatismo delle finestre che lascia pensare a modelli iberici. In teoria, potrebbe trattarsi di mera coincidenza: ma non bisogna dimenticare che una delle più clamorose operazioni degli artisti dei laghi, e in specie di Michele Carlone di Rovio²¹ nell'appena riconquistata Andalusia era stata dal 1509 al 1512 la decorazione del castello de La Calahorra (i cui materiali sono oggi in parte al Victoria and Albert Museum di Londra), a sua volta modello per complessi spagnoli come l'università di Alcalà de Henares, confluendo così nei grandi filoni iberici del plateresco e del manuelino²². Invece la soluzione del doppio ingresso trionfale angolare timpanato, che introduce alla scala esterna, sembra giocare su di una doppia influenza: da un lato il mondo medioevale delle scale di palazzi pubblici (tema rinnovato proprio a Ferrara nel cortile del palazzo municipale poi estense, con la collaborazione appunto del Frisoni), dall'altro l'uso mitteleuropeo (e in specie austriaco) dello stesso tema. Questo eclettismo ai limiti del citazionismo antologizzante, quindi, dimostra quella volontà un po' caotica ma vitale di aggiornamento sulle novità occidentali che sarà una ricorrente della storia russa; ma il risultato è d'indubbio fascino, specie in rapporto ai modelli tardobizantini delle limitrofe cattedrali.

Fuori dal Cremlino, una delle operazioni più importanti del Novi fu la costruzione della rotonda di San Pietro (1514-1517: fig. 8) nel monastero Vysoko-Petrovskij, sito nella Belyj Gorod. All'interno

19. Un recente *status quaestionis* in MATTEI 2017. Per i rapporti con altri edifici consimili vedi BETTINI 2017. Il punto critico su Biagio Rossetti è dato da FINELLI 1995; è di quest'anno la riedizione di ZEVI 1960.

20. Pur col pregiudizio circa l'origine mantovana, sono utili i contributi di DIONISI 1997 e 1998.

21. Per la famiglia (che è poi il ramo roviese; per quello scariense vedi SPIRITI 2014) vedi BARTOLETTI, DAMIANI CABRINI 1997.

22. Vedi ora MARIAS FRANCO 2018.



Figura 8. Mosca, monastero Vysoko-Petrovskij, Rotonda di San Pietro (foto A. Yakovlev).

dell'articolato complesso di sette chiese, la Rotonda (prima in assoluto in Russia) è in realtà una croce greca ambata, rafforzata da esedre angolari minori sì da giungere ad uno schema ottagonale a esedre, pseudo-battisteriale, secondo il paradigma che gli artisti dei laghi avevano codificato nel Battistero di Parma. Altrettanto interessante risulta la soluzione del tiburio: alto e ottagonale, scandito da monofore, riproponendo con variazioni uno schema che si afferma già con le rotonde romaniche: si pensi a quella di San Procopio a Strzelno, non a caso attribuita agli artisti dei laghi, e in ovvio legame con le soluzioni renane gemmate dalla Cappella Palatina di Aquisgrana e dal celebre derivato praghese, la chiesa di San Carlo il Grande. La sottolineatura degli angoli con lesene a libro e la fascia sommitale ad archetti sono soluzioni prettamente lacuali, mentre la cupola a nervature risponde a tradizioni mitteleuropee e russe. Ma il dato interessante è la dedicazione a Pietro, titolare globale del monastero; e il fatto che la sua memoria sia connessa ad uno schema a pianta centrale non risulta banale, perché immediatamente evocativa di un *martyrion*. Si ricordi infatti come nel primo quinquennio del Cinquecento il Bramante avesse realizzato il tempio di San Pietro in Montorio sul luogo della supposta esecuzione di Pietro (e peraltro il complesso apparteneva ai francescani amadeiti, di non casuale origine lombarda)²³, a sua volta modello in scala per il grande progetto di ricostruzione della basilica vaticana (dal 1506). La rapida diffusione delle novità è parte essenziale del potente *know-how* dei lacuali, ampiamente presenti nell'Urbe: e il rimando romano è particolarmente interessante sia per il riferimento a Pietro sia per il tema di Mosca *Nuova Roma*. La chiesa, cioè, per un verso sottolinea la volontà moscovita di piena dignità all'interno dell'ecumene cristiana (anche saltando, è il sottinteso trasparente, Bisanzio), per un altro la *translatio* a Mosca di tutto quanto pertineva alla prima e alla seconda Roma, *martyrion* dell'apostolo incluso. È, insomma, l'ambigua eredità della ricezione russa del Concilio di Ferrara-Firenze.

Il celebre monastero Simonov, nell'area sud di Mosca, venne ricostruito a partire dal 1405 e ultimato solo nell'età di Ivan IV. La chiesa della Dormizione (fig. 9), distrutta in età staliniana, presentava una struttura quadrangolare scandita da grandi archi ciechi, rispondenti alla tradizione locale ma anche a quella milanese (si pensi alla *basilica virginum* di San Sempliciano o alla declinazione intelvese dei Santi Quirico e Giulitta a Veglio), mentre le tre absidi risentono della cultura locale e il piccolo tiburio con cupola a bulbo riprende con fedeltà i modelli di Fioravanti e Solari: insomma una sintesi abile fra tradizione propria, tradizione locale e aggiornamento lacuale. Per quanto meno brillante, si tratta di una conferma metodologica di quanto affermato a Vysoko-Petrovskij; e quindi il principio di quello "stile Novi" che conobbe vasta fortuna moscovita e in generale russa fino al sedicesimo secolo avanzato; declinandosi cioè non più come incontro sperimentale di linguaggi, ma come equilibrio consolidato e autosufficiente.

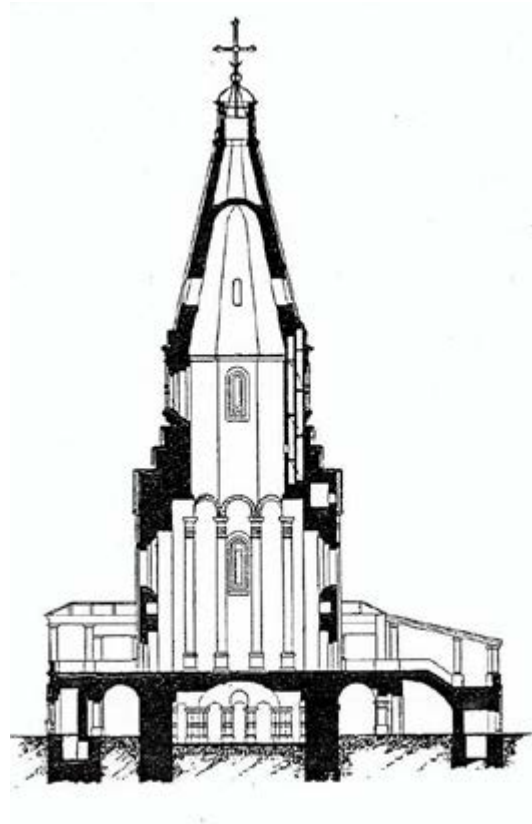
23. MEDOLAGO, SPIRITI 2015.



Figura 9. Mosca, monastero Simonov, chiesa della Dormizione (archivio privato).

Ma a porre limiti a questa versione e riaffermare la grandezza architettonica del Novi provvede la sua probabile ultima opera: la cattedrale dell'Ascensione (figg. 10-12) in quello che allora era il nucleo autonomo di Kolomenskoe²⁴ e oggi è un quartiere dell'espansione metropolitana moscovita. Nella prima metà del Cinquecento l'area era dominata da fondazioni ortodosse, prima della costruzione del grande palazzo ligneo di Alessio I. La distruzione di tale edificio e di molti spazi sacri (e di contro la ricostruzione di edifici lignei da altre parti del paese) ha modificato radicalmente l'assetto globale, sì che oggi la cattedrale gode di un isolamento visivo in parte artificioso. Il problema è la datazione: l'edificio venne ultimato nel 1532; il Novi non è certo morto nel 1514 come riteneva un vecchio filone storiografico, ma non è impossibile ricondurne il decesso all'esplosione di una polveriera nel 1531. Peraltro anche altri edifici del sito condividono la doppia attribuzione a maestranze italiane o russe (esemplare la chiesa di San Giorgio, costruita nel 1513, con oggettivi rimandi alla cattedrale michelitica; o quella di San Giovanni Battista, consacrata nel 1547, opera derivata dal Novi oppure lavoro di Postnik Jakovlev, peraltro in rapporto coi lacuali); sì da ritenere ragionevole l'attribuzione della cattedrale al Novi, con la collaborazione di maestranze lombarde e russe, e la conclusione dei lavori posteriore alla morte dell'architetto ma fedele ai suoi progetti.

24. Per la complessa vicenda topografica vedi LO GATTO 1934 (1990), pp. 55-56.



A sinistra, figura 10. Kolomenskoe (Mosca), cattedrale dell'Ascensione, esterno (foto A. Yakovlev); a destra, figura 11. Kolomenskoe (Mosca), cattedrale dell'Ascensione, sezione (da LO GATTO 1990, p. 54).



Figure 12. Kolomenskoe (Mosca), cattedrale dell'Ascensione, esterno (foto A. Yakovlev).

L'edificio è in effetti straordinario per qualità e completezza architettonica. Un livello terreno, che funge da terrazzamento, cela una cripta non ipogea, con altare sormontato da cupola intradossata. Una scalinata a pilastri (omologa a quella del Palazzo delle Faccette, ma più monumentale, con possibili ricordi della chiesa di San Sebastiano in Mantova) diventa senza soluzione la loggia superiore, corrispondente al livello inferiore prima ad un grande arco reggiscaia (e già questa è una novità per la Russia), poi a un porticato su pilastri. La compattezza severa di questo corpo inferiore enfatizza la verticalità di quello superiore: una gigantesca torre-tiburio terminante a pinnacolo, e corrispondente all'interno ad un'aula centrale delimitata da colonne ed aperta verticalmente, con chiara sottolineatura iconologica in riferimento all'ascensione. L'unitarietà formale implica un'antologia di citazioni. Così il tema dell'aula centrale colonnata rimanda al grande paradigma milanese di San Lorenzo, a sua volta ripreso in area germanica (duomo di Essen) e ancora nella cultura bramantesca; la struttura a tiburio-campanile ha note origini borgognone (Cluny III) e felici riprese lombarde, a cominciare dall'abbazia di Chiaravalle Milanese per proseguire, in forma estrema, con lo stesso duomo di Milano. Più complesso appare il tema delle chiese doppie, con una cripta che, non essendo ipogea, assume quasi dignità spaziale propria. Al di là degli esempi storicizzati (Tournus, Assisi, la Sainte-Chapelle parigina), in Lombardia prevale la cripta semi-ipogea con rialzo del presbiterio; una parziale eccezione romanica è Santa Maria di Torba, giacché l'unico vero esempio, Santa Maria dei Miracoli a Corbetta, è seicentesco. Una delle poche concessioni al gusto locale è la serie delle campiture digradanti con arco a punta, peraltro relativizzate dagli pseudotimpani inferiori che sono lacuali (battistero di Lomello). Interessante è anche la campitura del tamburo, con lati dominati da monofore dalle cornici umanistiche, lesene angolari, archetti binati a ogiva con peduccio: una sprezzatura ormai manieristica.

Rispetto alle pur notevoli realizzazioni moscovite, la cattedrale di Kolomenskoe rappresenta il vertice dell'architettura del Novi. Le stesse capacità eclettiche e mediatrici fra mondo russo e culturale occidentale proprio di un lacuale vengono enfatizzate in una geniale realizzazione d'impatto, in qualche misura trasversale agli stessi stili perché capace di far coesistere robusti ricordi gotici (o addirittura romanici) con un linguaggio rinascimentale già aperto alle esperienze del manierismo mitteleuropeo. Ed è in questo senso sintetica dell'opera del Novi: la codificazione russa di uno "stile Novi" (a cominciare dalle dubbie attribuzioni di diverse chiese all'architetto) per un verso è caratteristico dell'azione di una grande ditta lacuale, che sfrutta a fondo un'area e si declina poi grazie all'alleanza con le forze locali; per un altro è disposto a coraggiose innovazioni (il Palazzo delle Faccette, Kolomenskoe) che solo in parte saranno recepite nei decenni successivi. Né va dimenticata la datazione, in un passaggio nodale della storia russa. La cattedrale viene probabilmente ideata nel 1532/1533 e ultimata, dopo la morte del Novi, nel 1534; in parallelo, il 3 o 13 dicembre 1533 muore Basilio III e gli succede il figlio

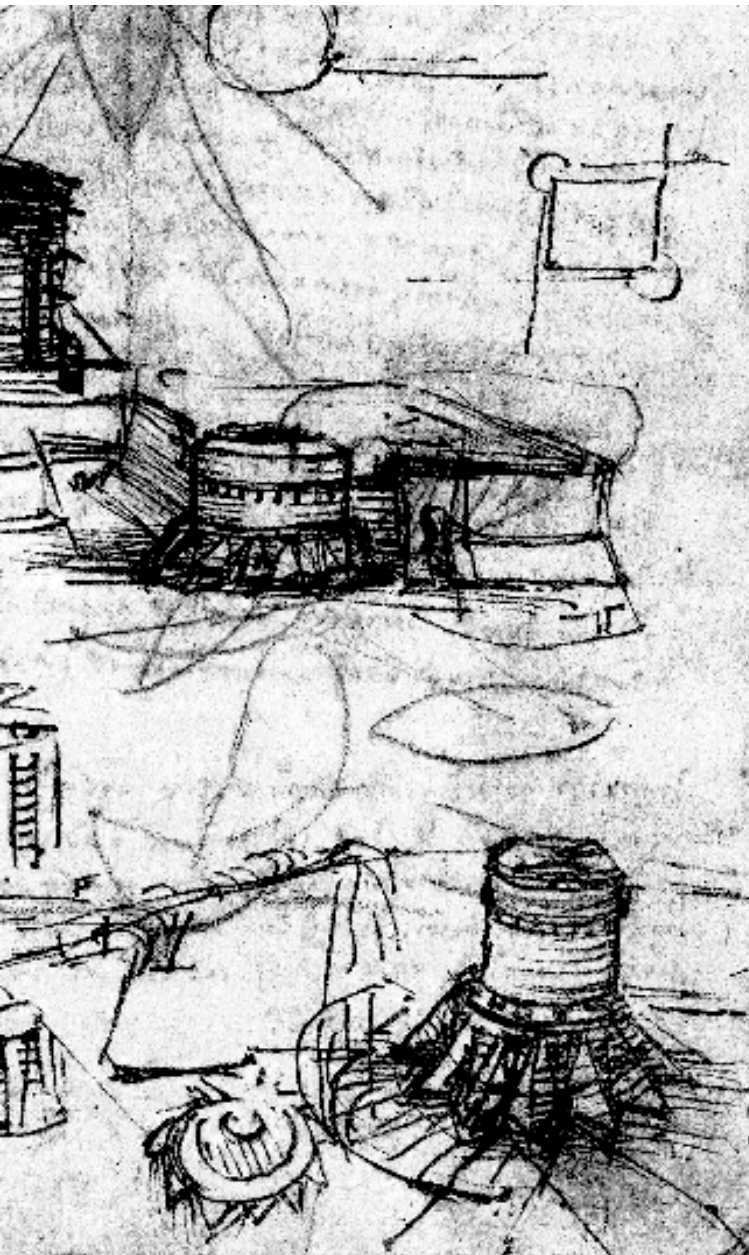
Ivan IV, sotto la reggenza della madre, la seconda moglie del defunto, Elena Vasil'evna Glinskaja²⁵. Personaggio complesso, discendente dalla casa reale serba e sposata da Basilio dopo un divorzio che l'aveva condotto quasi alla rottura con la Chiesa Ortodossa, Elena governerà fino alla probabile morte per avvelenamento nel 1538, manifestando una posizione ostile ai boiari e tiepida coi vertici ortodossi (ormai dominati dagli *iosifljane*, pure appoggiati dal defunto). Diviene allora difficile ma affascinante desumere quanto la cattedrale rappresenti la sintesi dell'era basiliana, con la sua ricchezza e la sua ostentazione formale; e quanto invece la sua purezza e il suo slancio mistico non siano invece espressione dei sempre perseguitati e mai debellati eredi di Nil Sorskij, delle speranze suscitate da Elena e spezzate dall'anarchia dei boiari. La difesa simbolica di Dio come fortezza inespugnabile e di Maria come *turris eburnea/turris davidica* è certo fondamentale in una fase di torbidi prossima a scatenarsi; ed è la sigla di grandezza di Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi.

25. Per le reazioni contro la *vulgarissima meretrix* vedi la bibliografia in CODEVILLA 2016, pp. 170-174.

Bibliografia

- Aristotele Fioravanti a Mosca 1976 - Aristotele Fioravanti a Mosca, 1475-1975, Atti del Convegno sugli architetti italiani del Rinascimento in Russia (Varenna, Milano, Bologna 4-8 ottobre 1975), in «Arte Lombarda», 1976, 44-45.
- BARTOLETTI, DAMIANI CABRINI 1997 - M. BARTOLETTI, L. DAMIANI CABRINI, *I Carlone di Rovio*, Fidia, Lugano 1997.
- BATALOV 2013 - A.L. BATALOV, *La creatività rinascimentale nell'architettura russa e l'interpretazione del suo ruolo*, in D. ŠVIDKOVSKIJ (a cura di), *Mille anni di architettura italiana in Russia*, Allemandi, Torino 2013, pp. 113-173.
- BETTINI 2017 - S. BETTINI, *Il palazzo dei diamanti a Bologna: la committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Diabasis, Parma 2017.
- BIANCHI, AGUSTONI 2002 - F. BIANCHI, E. AGUSTONI, *I Casella di Carona*, Fidia, Lugano 2002.
- CODEVILLA 2016 - G. CODEVILLA, *Il medioevo russo. Secoli X-XVII*, Jaca Book, Milano 2016 (*Storia della Russia e dei Paesi limitrofi. Chiesa e Impero*, I).
- CERTOSA DI PAVIA 2006 - *Certosa di Pavia*, Cariparma e Piacenza, Grafiche Step Editrice, Parma 2006.
- DIONISI 1997 - M. DIONISI, *Primi appunti su Gabriele Frisoni, lapicida e ingegnere mantovano residente a Sant'Ambrogio*, in «Annuario storico della Valpolicella», XIII (1996-1997), pp. 107-146.
- DIONISI 1998 - M. DIONISI, *Ancora su Gabriele Frisoni lapicida mantovano a Sant'Ambrogio: integrazione al regesto di documenti*, in «Annuario storico della Valpolicella», XIV (1997-1998), pp. 95-116.
- FINELLI 1995 - L. FINELLI (a cura di), *Il duca Ercole I e il suo architetto Biagio Rossetti: architettura e città nella Padania tra Quattro e Cinquecento*, Atti del primo Convegno Internazionale (Roma, 15-16 giugno 1993), Edizioni Kappa, Roma 1995.
- FEDOTOV 1984 - G.P. FEDOTOV, *San Filippo metropolita di Mosca e Ivan il Terribile. Lo scontro tra Chiesa e Stato nella Russia del secolo XVI*, Carroccio, Vigodarzere 1984.
- GIAMBELLUCA KOSSOVA 2012 - A. GIAMBELLUCA KOSSOVA, *Maksim Grek. Un emulo di Savonarola nella Moscovia del '500*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta, Roma 2012.
- GRACIOTTI 1991 - S. GRACIOTTI, *La Chiesa russa tra potere e povertà: sulla scia del contrasto tra Nil Sorskij e Josif Volockij*, in S. GRACIOTTI (a cura di), *Il battesimo delle terre russe. Bilancio di un millennio*, Olschki, Firenze 1991, pp. 233-271.
- INCORPORA 1995 - G. INCORPORA, *Mosca: Marco Ruffo, architetto del palazzo delle "faccette" al Cremlino*, in «Calabria sconosciuta», XVIII (1995), 66, pp. 23-24.
- LEMERCIER QUELQUEJAY, BENNIGSEN 1972 - C. LEMERCIER QUELQUEJAY, A. BENNIGSEN, *Le khanat de Crimée au début du XVIe siècle: De la tradition mongole à la suzeraineté ottomane*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», XIII (1972), 3, pp. 321-337.
- LO GATTO 1934 (1990) - E. LO GATTO, *Gli artisti italiani in Russia*, Libreria dello Stato, Roma 1934; Scheiwiller, Milano 1990.
- MARCHESI 1992 - L. MARCHESI, *Da Bernardino da Novate a Bernardino da Nove, scultore al mausoleo di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia*, in «Arte lombarda», 1992, 102-103, pp. 74-78.
- MARÍAS FRANCO (in corso di pubblicazione) - F. MARÍAS FRANCO, *Michele Carlone a La Calahorra*, in M. MOIZI, A. SPIRITI (a cura di), *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)*, Atti del Convegno Internazionale (Mendrisio, Como, 16-17 novembre 2018), in corso di pubblicazione.
- MATTEI 2017 - F. MATTEI, *Quelques dessins inédits du palais des Diamants de Ferrare: lecture et fortune en France de la Renaissance au temps des ducs d'Este*, in «Revue de l'art», 2017, 195-1, pp. 71-77.
- MEDOLAGO, SPIRITI 2015 - G. MEDOLAGO, A. SPIRITI, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, CPZ Group, Costa di Mezzate 2015.
- POD'JAPOL'SKIJ 2003 - S. POD'JAPOL'SKIJ, *Architektory ital'janskogo vozroždenija v Rossii*, in «Pinakoteka», 2003, 16-17, pp. 20-29.

- SEDOV 2017 - V.V. SEDOV, *Ridolfo Aristotele Fioravanti (1415-1486) en Russie*, in O. MEDVEDKOVA (a cura di), *Les Européens: ces architectes qui ont bâti l'Europe (1450-1950)*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2017, pp. 21-39.
- SPIRITI 2014 - A. SPIRITI, *Diego Francesco Carloni da Scaria e la nascita del rococò*, Allemandi, Torino 2014.
- SPIRITI 2015a - A. SPIRITI, *Gli artisti dei laghi nel Rzeczpospolita polacco-lituana: strategia mitteleuropea e concorrenza dei gruppi locali*, in *Artyści znad jezior lombardzkich w nowożytnej Europie. Prace dedykowane pamięci Profesora Mariusza Karpowicza*, Studia Wilanowskie, Warszawa 2015, pp. 229-238.
- SPIRITI 2015b - A. SPIRITI, *I maestri commacini/comacini fra V e VI secolo: problemi e certezze*, in «Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como», 2015, 197, pp. 58-63.
- SPIRITI 2017 - A. SPIRITI, *La facciata del Duomo di Lugano. Committenza, iconografia, iconologia e problemi stilistici*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, in «Arte e Cultura», II (2017), 6-7, pp. 130-163.
- SPIRITI 2018 - A. SPIRITI, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Mimesis, Milano 2018.
- SPIRITI (in corso di pubblicazione) - A. SPIRITI, *I caronesi a Castiglione Olona*, in *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)*, Atti del convegno internazionale (Mendrisio, Como, 16-17 novembre 2018), in corso di pubblicazione.
- ŠVIDKOVSKIJ 2010 - D.O. ŠVIDKOVSKIJ, *Aristotele Fieravanti in Russia*, in S. FROMMEL, M. ANTONUCCI (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV – XVI)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Bologna, 11-13 maggio 2009), Bononia University Press, Bologna 2010, pp. 243-256.
- WELCH 2007 - E.S. WELCH, *Between Italy and Moscow: culturale crossroads and the culture of exchange*, in H. ROODENBURG (a cura di), *Forging European identities, 1400-1700*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 59-99.
- ZEVI 1960 (2018) - B. ZEVI, *Saper vedere l'urbanistica: Ferrara di Biagio Rossetti, "la prima città moderna europea"*, Einaudi, Torino 1960; Feltrinelli, Milano 2018.



Leonardo and «Mag.° Antonio Fiorentino». Evidence of Lost da Vinci Treatises in the *Foglietto del Belvedere* of the Pedretti Archive

Alfredo Buccaro
buccaro@unina.it

This paper proposes an unpublished manuscript from the Pedretti Foundation Archive in Lamporecchio for the attention of scholars of Leonardo da Vinci, it was entrusted to me by the illustrious Professor Carlo Pedretti, who, unfortunately, died recently. The analysis of this brief and enigmatic Foglietto del Belvedere shows not only the likely contact of Leonardo with «mag.° Antonio fiorentino» (pseudonym of the architect and engineer Antonio Marchesi da Settignano) at the Belvedere in Rome, between 1515 and 1516, but also the existence, in that context, of two lost Leonardo da Vinci treatises: the first, owned by «mag.° Antonio» himself, «trattava di acque e di volo di Homini (dealt with waters and Men who could fly)»; the second, «un libro de pictura (a book of painting)», belonged to a «ser Antonio (Mr. Antonio)» whose surname is illegible. Based of these elements, this study – far from being considered exhaustive – can be useful for a discussion with the scholars, despite the cryptic nature of the Foglietto; it could offer a new element within the complex mosaic of the diffusion of da Leonardo's scientific, artistic and technical method during the Early Modern age. Thus, on the occasion of the Fifth Centenary after his death, we hope to give a new contribution to the history of the great scientist-artist's thought.

Leonardo e «mag.° Antonio fiorentino». Cenni su codici vinciani perduti nel *Foglietto del Belvedere* dell'Archivio Pedretti

Alfredo Buccaro

«Il documento che Alfredo Buccaro presenta in modo così circostanziato vanta una provenienza avventurosa ricostruibile solo in minima parte. Occorre partire da alcuni antefatti strettamente bolognesi. Tra i più popolari cittadini felsinei della moderna era televisiva spicca Mario Buronzi (Bologna, 1915-1999), maestro elementare di fede repubblicana, partigiano, esperto grafologo che collaborava con il Tribunale di Bologna, ma anche noto collezionista di cimeli garibaldini. Nel 1957 a Bologna Buronzi era celebre soprattutto per aver partecipato e vinto il massimo premio – più di cinque milioni di lire! – alla trasmissione televisiva *Lascia o raddoppia* condotta da Mike Bongiorno. Non ricordo se ebbi modo di vedere il mio concittadino dai grandi baffi risorgimentali in televisione. In quegli anni ero già impegnato nella pubblicazione del mio primo libro in lingua inglese sui frammenti di Windsor provenienti dal Codice Atlantico e di un'ampia monografia di studi vinciani pubblicata da Droz a Ginevra. Non so come e quando Buronzi fosse venuto in possesso di questo documento, ma è sicuramente sua la nota sul verso a matita: 'Caro Franco chi sarà l'autore e quando (1750?)'. Franco Covoni, morto nell'anno 2000, era il primo marito di mia nipote Susanna, radioamatore come suo padre e come Buronzi. Fu lui il primo destinatario di questo documento, che ebbe a conservare finché visse, e quindi lasciandolo in eredità a mia nipote che poco dopo decise di donarmelo. Questo all'inizio del nuovo secolo, quando ero ancora in America, per cui esso entrò subito a far parte della Fondazione che mia moglie ed io avevamo già istituito a Los Angeles per poi trasferirla in Italia nel 2012 col resto del relativo archivio e biblioteca. Già da una prima occhiata la datazione proposta da Buronzi mi sembrò troppo avanzata. La nota di dodici righe al recto presenta il carattere e il ductus che mi parvero subito cinquecenteschi. Potei quindi trascriverla in gran parte – ad eccezione dell'ultimo rigo –, non facilitato dal fatto che la carta fosse stata troppo a lungo sotto l'acqua. Il piccolo documento – 107 x 151 mm – poteva ben essere solo la parte superiore di una pagina, altrimenti bianca, su carta apparentemente senza vergellature. Non è stato ancora possibile sottoporlo a indagini di laboratorio, ma intanto l'esame con la lampada di Wood ha permesso di verificarne la lettura da tempo effettuata. E così finisce la storia di questo documento, per così dire 'garibaldino'. Per me si tratta dunque di un'altra occasione per porre l'enfasi sul senso di collegialità che ho sempre ritenuto auspicabile nel rapporto tra studiosi» (Carlo Pedretti).

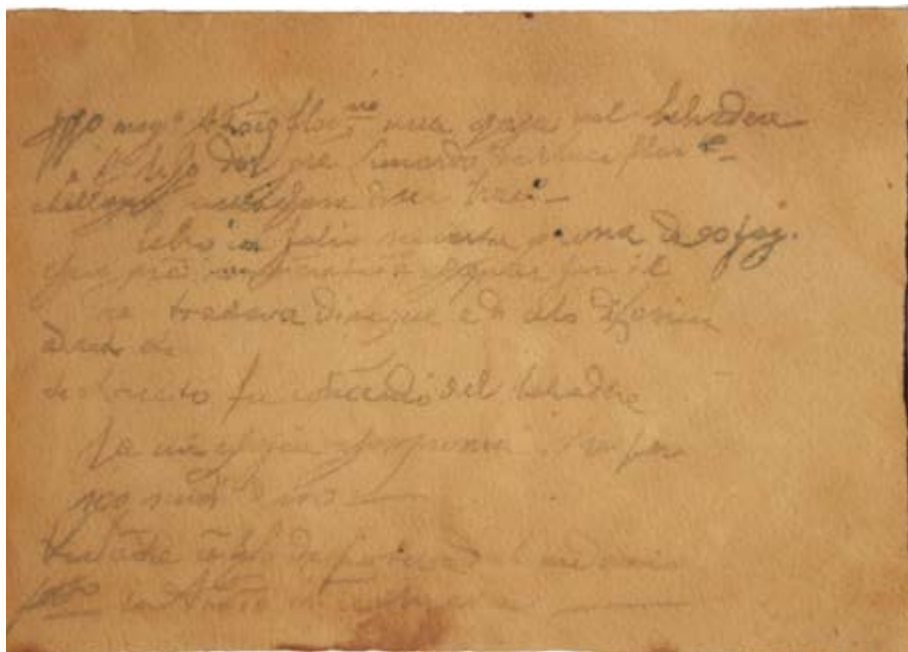


Figura 1. Ignoto, *Foglietto del Belvedere*, 1530-1540 ca. Inchiostro su carta, 107x151 mm., Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti (foto S. Cartei).

Le righe che precedono, tratte dalla presentazione di pugno del compianto e illustre amico Carlo Pedretti alla prima stesura di questo contributo¹, da un lato attestano come questo lavoro nasca proprio da quel “senso di collegialità” con cui egli mi affidò lo studio del *Foglietto del Belvedere* – come volle chiamare questo documento sinora mai dato alle stampe – dall’altro fanno però comprendere l’incerta provenienza del manoscritto; a ciò si aggiunge la cripticità e, in qualche punto, la scarsa o addirittura

1. Dopo avermi introdotto nella cerchia degli studiosi vinciani e onorato della sua Presentazione nel volume sul *Codice Corazza* nel 2011, sin dal 2014 il professor Pedretti mi propose di studiare l’inedito *Foglietto*: oggi, a un anno dalla prima stesura con lui condivisa, questo testo vede la luce aggiornato a seguito di ulteriori riflessioni. Sono riconoscente alla signora Rossana Pedretti per l’amicizia e la cortese accoglienza, in tante occasioni, presso la dimora di Castel Vitoni e all’amico professor Carlo Vecce per i tanti proficui scambi di idee avuti sull’interpretazione del documento in compagnia del comune maestro; sono grato inoltre al professor Adriano Ghisetti Giavarina per la preziosa e paziente lettura di queste pagine, e alla dottoressa Margherita Melani, membro della Fondazione e responsabile di quell’Archivio, per la disponibilità e collaborazione offertami in questa e altre occasioni di studio sotto la guida di Carlo Pedretti.

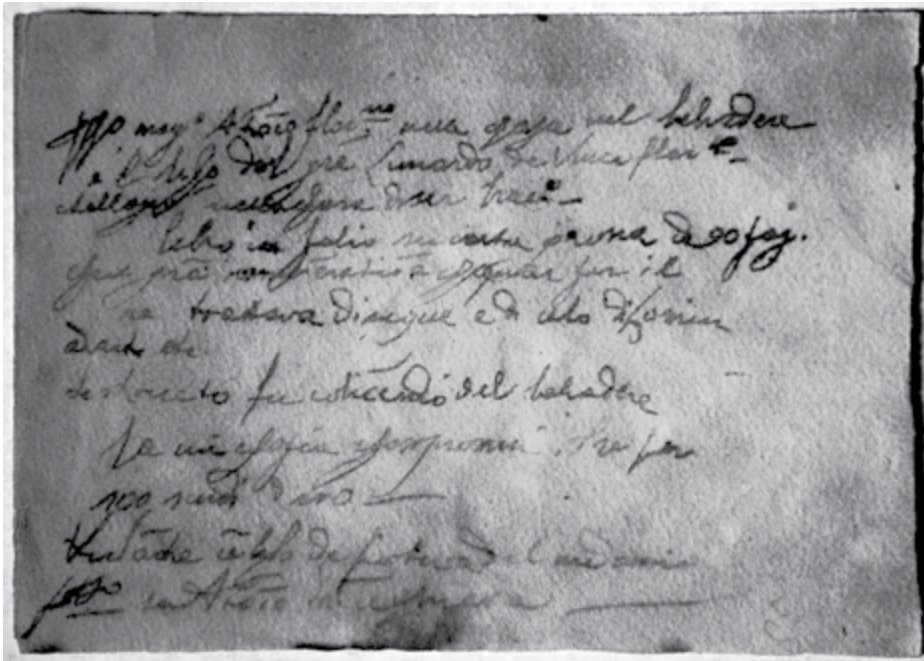


Figura 2. Ignoto, Foglietto del Belvedere, 1530-1540 ca., Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti (elaborazione a cura di M.I. Pascariello).

equivoca leggibilità del breve testo. Per questo non riteniamo esaustiva la nostra interpretazione, auspicando anzi che essa possa suscitare un costruttivo confronto tra gli studiosi interessati al tema.

Lo studio condotto ci porta ad avanzare l'ipotesi, condivisa con Carlo Pedretti, di un soggiorno «nella casa del belvedere» in Vaticano di Antonio Marchesi da Settignano (1451-1522)², architetto e ingegnere noto, come si sa, con lo pseudonimo di «Antonio Fiorentino»: il periodo si riferirebbe agli anni 1515-1516, ossia all'interno della permanenza di Leonardo nella medesima sede (1513-1516), ospite di Leone X. Peraltro, per i motivi che diremo, non si può escludere la possibilità di un primo incontro del Fiorentino con il genio vinciano già vent'anni prima a Milano, insieme con Francesco di Giorgio Martini, di cui Marchesi è a quel tempo collaboratore per le opere napoletane.

2. Sulla figura e l'attività di Antonio Marchesi da Settignano, oltre alle fonti a cui ci riferiamo in questa sede, si veda in generale MASELLI CAMPAGNA 2007.



Figura 3. Ignoto, *Foglietto del Belvedere*, 1530-1540 ca. Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti. Particolare dell'angolo in basso a destra con probabile firma (elaborazione a cura di M.I. Pascariello).

Ciò che segue potrà quindi aggiungere, anche sulla scorta degli studi che abbiamo svolto in altre sedi sull'influenza del pensiero di Leonardo nel Mezzogiorno moderno³, una nuova traccia vinciana a quanto è noto della lunga attività svolta dal «Fiorentino», esperto di fortificazioni, per il governo aragonese e poi per quello vicereale, nel contesto del ricco quanto complesso mosaico delle tendenze dell'ingegneria e dell'architettura militare nel Regno di Napoli tra Quattro e Cinquecento.

Ipotesi interpretative del testo

Il documento (figg. 1-2), non più di un appunto su un piccolo foglio privo di data e firma, appare in qualche parte sbiadito e danneggiato dall'umido nella parte inferiore, con la conseguente difficoltà di una chiara lettura dell'ultimo rigo; in basso a destra, peraltro, si potrebbe forse riconoscere una firma, anch'essa però illeggibile (fig. 3). Inoltre la carta, priva di filigrana e di verzellature, potrebbe essere stata parte di un foglio più grande poi reso mutilo. Quanto alla grafia, essa appare incerta in più punti e persino insicura nel *ductus*, come se l'autore ne avesse ripreso la stesura più volte, anche a distanza di tempo. Si renderebbe dunque necessaria un'analisi di laboratorio del *Foglietto*, sia materiale che grafologica, che sinora non è stato possibile eseguire e che da sola potrebbe escludere l'eventualità di trovarci di fronte ad un falso. Ma, fino a prova contraria e con l'autorevole conforto del possessore del manoscritto, abbiamo potuto assumere il dato della sua autenticità.

Fatta questa doverosa premessa, va detto che il documento potrebbe risultare prezioso al fine di far luce su un momento cruciale per la diffusione della lezione vinciana: quello cioè in cui, tra la fine del 1513 e il 1516, oltre a Leonardo sono presenti a Roma personaggi di spicco dell'ambiente artistico,

3. BUCCARO 2011, capp. III-IV; BUCCARO 2016, pp. 19-32.

architettonico e scientifico italiano, ospiti di Leone X in Belvedere o comunque impegnati nelle tante opere che caratterizzano il fervore delle iniziative del pontefice. Tra essi, alcuni reduci dall'esperienza napoletana sotto il governo aragonese, come Frate Luca Pacioli, chiamato dal papa a coprire la cattedra universitaria di aritmetica, o Fra Giocondo, impegnato nella grande vicenda del nuovo San Pietro, o, infine, l'architetto-ingegnere Antonio Marchesi. Quest'ultimo è certamente presente a Roma tra il 1515 e il 1516, membro del gruppo di esperti in consulto per decidere sulla nuova cinta urbana di Civitavecchia: alla fine l'opera verrà affidata ad Antonio da Sangallo il Giovane e Marchesi tornerà a Napoli per riprendere l'attività intrapresa in Castel Nuovo per gli aragonesi, proseguendola sotto gli spagnoli per altri vent'anni.

Agli elementi documentali sui suoi lavori nel Mezzogiorno, che giungono fino al 1520, vanno quindi aggiunti quelli relativi ad altre due trasferte, l'una, possibile, a Milano nei primi anni novanta del XV secolo, ove potrebbe aver collaborato con Leonardo e Francesco di Giorgio come consulente degli Sforza in materia di artiglieria e fortificazioni, l'altra documentata a Roma, a cui si legherebbe, grazie a *Foglietto*, la possibilità del soggiorno in Belvedere, di un nuovo incontro con il maestro di Vinci e persino quella dell'acquisizione di un codice leonardesco da parte del Fiorentino. Ciò consentirebbe non solo di valutare l'attività napoletana di Marchesi sotto un inedito profilo, ma anche di sostenere l'importanza della svolta, tutta in chiave vinciana, che ne sarebbe derivata per l'architettura e l'ingegneria del Mezzogiorno.

Il manoscritto, databile a nostro parere, in relazione al *ductus*, tra il 1530 e il 1540, condensa in poche righe numerosi spunti per affascinanti ipotesi, che cercheremo di dipanare per quanto ci consta. Ecco, quindi, la possibile trascrizione del testo⁴:

1. *p^{ssso}*(presso) *mag*'(magistro) *A*~(n)*to*~(n)*io flor.^{no}* (fiorentino) *nella chasa nel belvedere*
2. *e'l libro del gra(n) Lunardo de Vinci flor^{no}* (fiorentino)~
3. *ch(e)allogo' nella chasa di ser brac. °* (braccio)~
4. *libro in folio su carta grossa de 90 pag.*
5. *ch(e)una grã(n) consideratio~(n)a cho[n]secui[v]a per il*
6. *re trattava di acque e di volo di homin[i]*
7. *ad arte etc.*
8. *destructo fu co[n]li~(n)cendio del belvedere*
9. *la mi[a?] chopia chonpromi il re per*
10. *100 scudi d'oro*
11. *Vid(i) a~(n)che ũ(n) libro de pictura del medesimo*
12. *p^{ssso}*(presso) *ser A*~(n)*to*~(n)*io Sa*~(n)[...]~*ara*~

4. Partendo dalla prima trascrizione propostami dal professor Pedretti, ho potuto meglio definirne alcune parti anche con il contributo dei ricordati professori Vecce e Ghisetti Giavarina, nonché del dottor Vincenzo Boni, funzionario della Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, che qui ringrazio.

Riteniamo dunque di poter riconoscere nel «magistro Antonio fiorentino» quell'Antonio «Merchissi» (detto altrove anche «Marchisi») menzionato da Vasari nella «Vita di Andrea da Fiesole ed altri fiesolani» con il nome di Antonio di Giorgio da Settignano, «grandissimo ingegneri et architetto del re Ferrante»⁵ a Napoli, nonché in quella di Antonio da Sangallo il Giovane. Nel *Foglietto* si farebbe dunque riferimento al Marchesi, citato sistematicamente nelle fonti come «Antonio Fiorentino»; si tratta naturalmente di un appellativo adottato in qualche caso anche per altri artefici, ma che per Marchesi assume una connotazione ricorrente: lo si ritrova più volte, ad esempio, nei carteggi relativi ai lavori da lui diretti per la chiesa della Madonna delle Lacrime a Trevi e alle opere romane⁶ nonché nelle fonti riguardanti la sua lunga attività nel Regno di Napoli, prima al fianco di Francesco di Giorgio, poi quale «protoarchitetto» delle opere aragonesi e vicereali.

Proprio in virtù di quell'appellativo egli è stato talvolta confuso con Antonio Giamberti da Sangallo il Vecchio (Firenze, 1455-1534)⁷ e ciò potrebbe accadere anche in questa occasione. Tuttavia appare quanto meno strano che la presenza del Vecchio in Belvedere non risulti documentata, vista la notorietà del personaggio; invece la notizia, riferita a Marchesi, potrebbe non essere stata riportata da alcuna fonte. Del resto, mentre il Nostro viene solitamente chiamato in quel modo, a Giamberti ciò accade con certezza, e casualmente, una sola volta, figurando sempre citato come «Magistro Antonio da San Gallo» o come «Antonio di Francesco da San Gallo»⁸. A maggiore conforto dell'inattendibilità dell'ipotesi

5. VASARI 1878, IV, p. 476.

6. ANNALI 1921, pp. 86 sgg.; MASELLI CAMPAGNA 2012b.

7. Su Antonio Giamberti (Firenze, inizi seconda metà sec. XV-1534), detto Antonio da Sangallo il Vecchio, fratello di Giuliano da Sangallo e zio di Antonio da Sangallo il Giovane, esiste un'ampia bibliografia. Si vedano tra gli altri BRUSCHI, ZAMPA 2000 e relative fonti.

8. BRUSCHI, ZAMPA 2000; MASELLI CAMPAGNA 2012b, p. 153, nota 6; BORSI 1989, pp. 275-302. L'«Antonio fiorentino» citato in alcuni documenti che, per datazione e argomento, certamente non possono riferirsi a Marchesi non è mai identificabile con certezza in Sangallo, neppure a proposito dei lavori condotti nel 1494 per il Passetto di Borgo e per Castel Sant'Angelo, ove potrebbe trattarsi di uno dei tanti muratori che vi lavoravano. Di una prima presenza di Antonio il Vecchio a Roma nel 1490 si è voluta identificare una traccia nell'affitto pagato al capitolo di San Pietro da un «Antonius Florentinus murator» (MÜNTZ 1898, IV, p. 164) che però potrebbe essere, più verosimilmente, il muratore fiorentino Antonio di Frosino (BORSI 1989, p. 277); altrettanto dubbia appare l'identificazione di Antonio il Vecchio con «Antonio fiorentino lapicida» pagato il 21 dic. 1501 «pro aptando et fabricando fonte in platea Sancti Petri»; incerta, anche se plausibile, quella con il «magistro Antonio fiorentino» pagato il 7 nov. 1494 «pro mactonatura corritorii de palatio apostolico ad castrum Sancti Angeli» e il 28 apr. 1495 per lavori a Castel Sant'Angelo (MÜNTZ 1898, IV, pp. 197, 200; BORSI 1989, p. 281). Potrebbe invece riferirsi a lui un pagamento a «magistro Antonio fiorentino pro mercede laboris per eum facti in castro sancti Angeli» del 6 maggio 1495 (MÜNTZ 1886, p. 64). Non così un mandato emesso il 30 agosto 1494 dalla Camera Apostolica in favore dell'Arciprete di Caldarola, di «M.º Graziadei e di M.º Antonio fiorentino» quale rimborso delle spese incontrate nell'invio dei guastatori durante l'assedio papale ai francesi nella fortezza di Ostia (MÜNTZ 1891, II, p. 164): infatti poco verosimile appare l'ipotesi di Müntz che Giuliano da Sangallo e Antonio il Vecchio fossero schierati in campi avversi, il primo a difesa della rocca roveresca,

che, nel nostro caso, possa trattarsi del Vecchio, va detto che gli indizi certi di una sua frequentazione con Leonardo riguardano esclusivamente l'ambito toscano e datano a più di un decennio prima della presenza di Leonardo in Belvedere: nel *Ms. II* di Madrid, nel *Ms. L* di Francia e nel *Codice Atlantico*⁹ si trovano tracce inequivocabili dell'opera condotta dal Sangallo a Piombino durante l'intervento di Leonardo per le fortificazioni e il porto di quella città (1502-1504); in particolare nel foglio 122r del *Ms. II* troviamo delle annotazioni riconducibili proprio alla sua mano, che dimostrano come in quella sede essi discussero assieme di problemi di nautica. Inoltre nel 1504 Sangallo, capo architetto militare della repubblica fiorentina, si reca alla fortezza della Verruca per controllare l'andamento dei lavori progettati da Leonardo¹⁰. Tra il 1512 e il 1513 egli progetta i palazzi per Antonio Del Monte a Monte San Savino e a Montepulciano, e se nel maggio 1514 è effettivamente a Roma con il fratello Giuliano – capomastro di San Pietro ancora per un anno – già qualche mese dopo andrà via, risultando impegnato nell'opera del coro e della cupola della Santissima Annunziata ad Arezzo¹¹.

Oltre al fatto che, come si è detto, la presenza del Vecchio in Belvedere non è segnalata da alcuna fonte a noi nota, né tantomeno quella del fratello, ci sembra più verosimile che i Sangallo abbiano abitato nel palazzetto alla strada di Ripetta che, come risulta dal censimento del 1518 riportato dal Giovannoni¹², era all'epoca la residenza romana di proprietà del nipote Antonio il Giovane, già impegnato dal 1512 nel prosieguo del «corridore di Borgo» affidatogli da Bramante.

L'unico periodo in cui il Vecchio potrebbe essere stato ospite in Belvedere risale al suo primo impiego nei lavori per il Passetto di Borgo e per Castel Sant'Angelo, che datano però a vent'anni prima, dovendosi escludere a quell'epoca sia qualsiasi rapporto con Leonardo, sia la presenza di quest'ultimo a Roma.

Quanto infine alla possibilità che il «fiorentino» citato nel documento sia proprio Antonio il Giovane, oltre a non essere mai denominato in tal modo nelle fonti, neppure per lui è nota alcuna traccia di un soggiorno in Belvedere, tanto meno in seguito, del resto improbabile, avendo egli studio e residenza altrove in città.

il secondo come consulente degli assediati. Come giustamente ipotizza Maselli Campagna (MASELLI CAMPAGNA 2012b, p. 151), si potrebbe invece pensare proprio a Marchesi, inviato da Alfonso II d'Aragona in sostegno delle truppe pontificie, viste le sue competenze in ambito militare.

9. I codici sono custoditi rispettivamente presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid, l'Institut de France di Parigi e la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

10. PEDRETTI 2007, pp. 174-175.

11. COZZI 1992, p. 35.

12. GIOVANNONI 1959, p. 93.

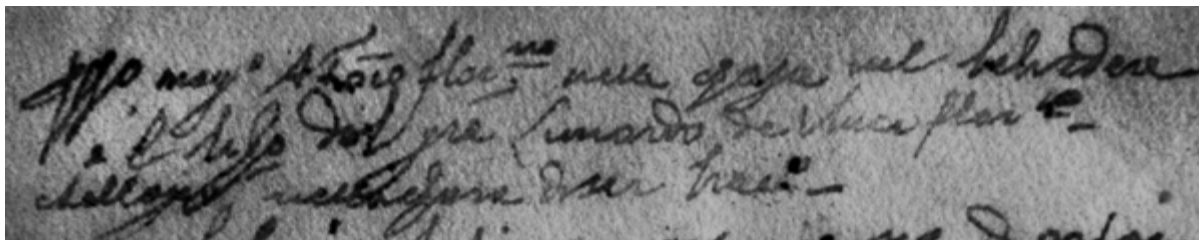


Figura 4. Ignoto, *Foglietto del Belvedere*, 1530-40 ca. Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti. Particolare con i righi 1-3.

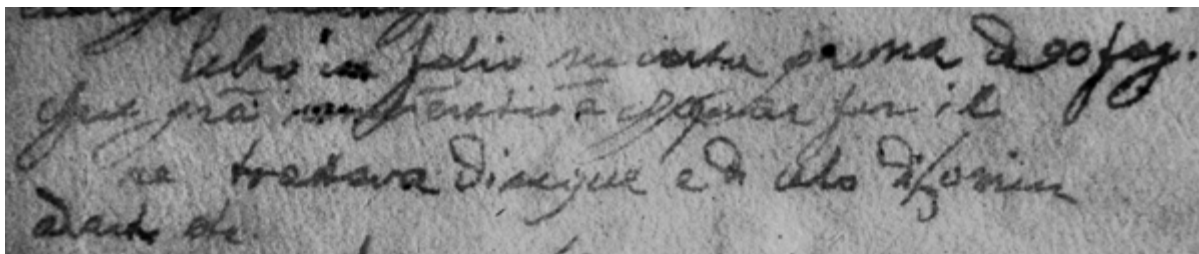


Figura 5. Ignoto, *Foglietto del Belvedere*, 1530-40 ca. Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti. Particolare con i righi 4-7.

Leonardo viene identificato nel documento come colui che soggiornò a Firenze in casa di Piero Martelli, figlio di «ser Braccio» (fig. 4). Il riferimento a questo episodio della vita del maestro, datato al 1508, da parte dell'anonimo autore del *Foglietto* sarebbe dunque un'indicazione per inquadrare Leonardo attraverso i suoi rapporti con casa Martelli: l'estensore, che si riconosce essere toscano, potrebbe essere stato vicino a quella famiglia e quindi ai Medici, e per questo essersi trovato ospite in Belvedere all'epoca di Marchesi.

Il «libro in folio su carta grossa de 90 pag.»¹³ trattava, «ad arte», «di acque e di volo di homini» (fig. 5). Come è noto, Leonardo comincia a studiare le possibilità del volo umano nel 1483 e prosegue fino al 1490, come attestano il foglio del *Codice Atlantico* relativo al paracadute e quelli del *Codice B* sull'ala artificiale e sulle macchine volanti (1487-1490 ca.). Anche la datazione dei primi studi in materia di acque risale agli inizi degli anni '80 (*Codice Atlantico*) e continua per almeno un ventennio (*Codice*

13. Leggiamo «pag.» anziché «fog.», ossia pagine e non fogli, sia da un esame della grafia, sia perché l'abbreviazione «fog.» (e non «fol.») per «fogli» risulta alquanto insolita per quell'epoca.

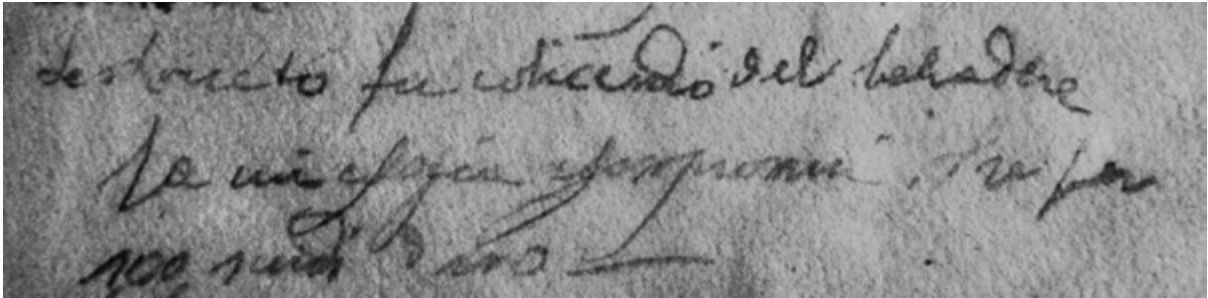


Figura 6. Ignoto, *Foglietto del Belvedere*, 1530-40 ca. Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti. Particolare con i righi 8-10.

H, 1493-1494 ca.) fino al 1506-1510 (*Codice Leicester*). Ma nessuno dei codici a noi noti corrisponde attualmente alle caratteristiche descritte nel documento: il *Codice Atlantico* è, come sappiamo, la collazione seicentesca di migliaia di fogli di diverse dimensioni, il *Codice B* non è in folio e non contiene quasi nulla di idraulica, e il *Codice H* è praticamente un tascabile. Infine il *Leicester*, l'unico in folio e il più ricco in materia di acque, consta di 36 fogli (18 carte doppie, per 72 pagine totali) mai legati da Leonardo: non sappiamo né sapremo mai se in origine vi fossero altri fogli, né quindi se contenesse, come il *Codice B*, anche studi sul volo umano; va detto però che, per quanto ne sappiamo, il manoscritto giunse a Roma non prima del 1537 e ne fu in possesso Guglielmo della Porta.

Siamo quindi innanzi all'affascinante ipotesi di un codice leonardesco ad oggi del tutto sconosciuto.

Un altro particolare che certamente non quadra è che nel documento prima si dice che «nella chasa nel belvedere¹⁴ e'l libro del gran Lunardo de Vinci», poi che «una gran considerationa chonseguiva per il re», che esso «trattava» di acque e del volo umano e che «destructo fu colincendio del belvedere» (fig. 6): non si spiega, infatti, l'uso del presente nel primo verbo, se non con il fatto che il testo potrebbe essere una frettolosa trascrizione da un appunto originale dello stesso o di altro autore, o, come abbiamo detto, essere stato stilato a più riprese¹⁵.

Secondo il nostro documento, dunque, il codice scomparve a seguito di un incendio divampato in Belvedere, di cui però non troviamo alcuna notizia nelle fonti a noi note¹⁶, a meno che non si voglia

14. Si noti l'indicazione di «chasa nel belvedere» in luogo di quella «al Belvedere», più consueta nei documenti di inizio Cinquecento con riferimento al complesso pontificio.

15. Tale ipotesi potrebbe essere confortata, ad esempio, dal fatto che la *h* di «homin[i]» sembra essere un'aggiunta.

16. Si veda in particolare ACKERMAN 1954.

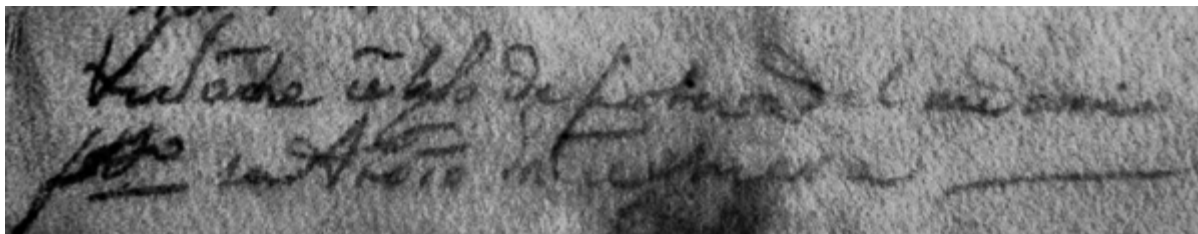


Figura 7. Ignoto, *Foglietto del Belvedere*, 1530-40 ca. Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti. Particolare con i righe 11-12.

pensare a quello divampato nel 1523 nella Torre Borgia¹⁷, alquanto distante, però, dalla palazzina del Belvedere.

Procedendo nella nostra difficile ma appassionante interpretazione del testo, ci pare di poter leggere: «la mi chopia» – non sappiamo se redatta su commissione e da chi – «conpromi il re per cento scudi d'oro». Ora, al di là dell'impossibilità di individuare l'autore dello scritto e, di conseguenza, la dinamica stessa dell'acquisto, possiamo però ragionare sulla moneta: i due principali stati che nella prima metà del Cinquecento coniarono lo scudo d'oro furono la Spagna e la Francia, e quindi il sovrano potrebbe essere Carlo V d'Asburgo, imperatore e sovrano di Spagna, proprio al tempo della sua devastante discesa, o più verosimilmente Francesco I, re di Francia, presente in Italia in varie occasioni proprio tra il 1515 e il 1528; è nota la passione artistica e scientifica di quest'ultimo, ma anche l'ammirazione per Leonardo, attestata dai tre anni di permanenza dello scienziato-artista ad Amboise, ospite del sovrano nella residenza di Clos Lucé fino alla morte.

Se il re fosse dunque Francesco I si potrebbe ipotizzare la presenza della «chopia» a Parigi nei decenni successivi, ove del resto furono presenti anche altri apografi vinciani: è noto come proprio nella capitale francese, nel 1542, Benvenuto Cellini ne avesse acquistato uno da «un gentiluomo impoverito», cedendolo poi a Serlio e perdendosene infine le tracce. Si trattava, in quel caso, di un codice sul paragone tra le arti e sulla prospettiva, i cui precetti, solo in parte presenti nel *ms. A di Francia*, compaiono nella nota silloge redatta intorno al 1546 da Francesco Melzi per il Codice Urbinato, o *Libro di Pittura*, forse secondo le indicazioni che egli ricevette direttamente da Leonardo ad Amboise. La «chopia» in questione potrebbe, chissà, trovarsi ancora in qualche archivio francese.

17. PASTOR 1942, III, p. 905.

Ma non finisce qui. L'autore del nostro testo aggiunge di aver visto un altro codice, un «libro de pictura del medesimo» Leonardo (fig. 7), presso un «ser Antonio» il cui cognome è illeggibile a causa dell'opacità da umido presente in quell'area del *Foglietto*: stante la presenza del «ser», doveva trattarsi di un'alta personalità, come un notaio o un dignitario, probabilmente dello stesso ambiente romano. Anche in questo caso il documento risulta prezioso, attestando la presenza a Roma di un codice vinciano sulla pittura, ossia verosimilmente di un apografo del famoso libro A perduto, facente parte della lista dei libri di Leonardo dai quali Melzi trarrà il Codice citato¹⁸.

Dunque Marchesi potrebbe aver ricevuto il «libro in folio» da Leonardo a Roma, all'atto della partenza del maestro per la Francia nell'autunno del 1516: il Fiorentino, dopo la trasferta a Civitavecchia nell'ottobre 1515, si trattiene con ogni probabilità in Belvedere ancora per alcuni mesi, forse un anno, e continua a lavorare per il papa nei numerosi cantieri di fortificazioni in ambito laziale prima di tornare a Napoli per attendere alle opere di Castel Nuovo e agli altri lavori commissionatigli dal governo vicereale.

Leonardo e Marchesi al servizio di Leone X tra Roma e Civitavecchia: i probabili incontri

Poniamo adesso attenzione ad un noto memorandum stilato da Leonardo a Milano intorno al 1494, in cui si legge tra l'altro: «Dimanda maestro Antonio come si pianta bombarde e bastioni di dì o di notte»¹⁹. A proposito di questo «maestro Antonio», se da un lato è possibile che si riferisca a un tecnico locale esperto di opere militari, come potrebbero essere Antonio Battagio, che nel 1489 lavorava al castello e alla torre di Melegnano, o Antonio Premenugo, ingegnere ducale attivo nel 1487 in Valtellina²⁰, non possiamo neppure escludere che si tratti proprio di Marchesi e che Leonardo lo abbia conosciuto a Milano sin dai primi anni Novanta, al tempo della sua collaborazione con Francesco di Giorgio. Come infatti l'ingegnere senese risulta presente più volte a Napoli tra il 1491 e il 1495, collaborando con Marchesi al servizio degli aragonesi, il Fiorentino potrebbe a sua volta essere stato inviato in trasferta a Milano: è il tempo delle grandi manovre politiche di Ludovico Sforza con la Francia e col re di Napoli e risulta plausibile che l'architetto-ingegnere sia andato in missione alla corte sforzesca, forse segnalato dallo stesso Martini, così come poco dopo Leonardo avrebbe programmato un viaggio con Luigi di Ligny da Milano a Roma e a Napoli²¹.

18. PEDRETTI 1964.

19. Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, f. 611r-a.

20. GRITTI 2007, pp. 42-43, 110.

21. PEDRETTI 1983, p. 123.

Sebbene senza alcun riscontro certo, questo «maestro Antonio», che nessuno ha mai saputo identificare, potrebbe quindi riconoscersi in Marchesi: era già nota in Italia la sua perizia nei metodi più avanzati nel campo dell'artiglieria, della balistica e delle fortificazioni, che già aveva più volte dimostrato a Napoli coadiuvando lo stesso Francesco di Giorgio. Nel corso del primo soggiorno di Leonardo a Milano e a Pavia, dunque, la presenza del Martini e il noto interesse del maestro vinciano per le competenze ingegneristiche e pirotecniche del senese inducono a pensare non solo a un programma di lavoro comune²², ma al diretto coinvolgimento del collaboratore Marchesi, con legami concreti e scambi reciproci di conoscenze sin da questa fase.

Seguiamo, a questo punto, le successive vicende di Leonardo per poi tornare all'esperienza romana di Marchesi. A Milano il maestro, dopo la morte del mecenate Carlo d'Amboise e la partenza dei suoi protettori francesi, non ha più referenti politici, specie con il ritorno degli Sforza. Così il 24 settembre del 1513 parte per Roma, chiamato da Leone X per intercessione di Giuliano de' Medici, fratello del papa e amico del maestro: è in compagnia di Melzi, Salaì, un non meglio identificato «Lorenzo» e, con ogni probabilità, Bambaia²³. Giunto a Firenze potrebbe aver rivisto Giuliano, anch'egli in partenza per Roma e quindi disponibile ad accompagnarlo personalmente dal papa; ma alcuni, come Cermenati, sostengono con dovizia di documenti che Leonardo sia stato chiamato direttamente da Giuliano, già a Roma presso il fratello²⁴. Dal canto suo Bottari, nell'edizione delle *Vite* vasariane da lui curata nel 1759, scrive che Leonardo «non poté andare a Roma prima del 1513, che è l'anno in cui fu fatto papa Leone X, perché è certo che egli si mosse a andare a Roma per l'amicizia che aveva con Leone avanti che fosse papa»²⁵.

Comunque sia andata, Leonardo troverà presso la corte pontificia un ambiente ostile, venendo continuamente discreditato dai sostenitori di Michelangelo e di Raffaello e persino tacciato di essere inconcludente: effettivamente, dopo alcuni mesi dal suo arrivo, egli avrà completato poche opere, inducendo Leone X a dare credito a quelle voci; addirittura Gregorovius, nella sua *Storia di Roma nel Medioevo*, sostiene che Leonardo abbia realizzato a Roma solo due quadretti per Baldassarre Turini²⁶. Nel foglio 90v del *Codice Atlantico* Leonardo, riferendosi al suo *De ludo geometrico*, scrive: «Finito addì 7 luglio, a ore 23 a Belvedere, nello Studio fattomi dal Magnifico, 1514», dove per Magnifico si intende appunto Giuliano de' Medici. L'alloggio e lo studio di Leonardo vengono allestiti nel dicembre

22. Si veda per il soggiorno milanese FORCELLINO 2016, *passim*.

23. Parigi, Institut de France, Ms. E, f. 1r. Si veda PEDRETTI 1977, II, p. 350. Sebbene nel ms. di Leonardo si legga di uno sconosciuto «Fanfoia» partecipante alla trasferta, si tratterebbe dello scultore Agostino Busti, detto il Bambaia, il cui nome potrebbe essere stato storpiato da Leonardo. MAZZOTTI 2014, p. 43.

24. Si veda CERMENATI 1919a, pp. 105-123.

25. VASARI 1809, VII, p. 74.

26. GREGOROVIVS 1900, IV, p. 598; CERMENATI 1919b, p. 309.

1513 da un imprenditore forse amico di Bramante, Giuliano Leno²⁷, il quale compare anche, secondo Müntz, in uno dei disegni vinciani conservati all'Ambrosiana.

A Roma Leonardo ritrova, tra gli altri, Fra Pacioli e Fra Giocondo²⁸. Egli ha frequentato Pacioli a Milano negli anni 1496-1499 e in occasione del viaggio a Venezia nell'inverno 1499-1500: il matematico figura tra i professori dell'Università romana rinnovata da Leone X, il cui elenco è ritrovabile in un documento del 1513 pubblicato nel 1797 dal Marini, relativo ai ruoli e alle materie di insegnamento dei vari docenti²⁹. Fra Giocondo, già a Roma sotto Giulio II nel 1505, viene chiamato da Leone X il 10 novembre 1513 come secondo architetto di San Pietro in qualità di aiuto di Bramante, che morirà l'anno seguente. Ma è anch'egli vecchio e malato, e il papa gli affianca prima Giuliano da Sangallo, poi il giovane Raffaello; Leonardo e Fra Giocondo hanno modo di frequentarsi per circa un anno e mezzo, poiché il 1° luglio 1514 muore anche il frate veronese e poi lo stesso Sangallo il 20 ottobre 1516: nonostante ciò, Leonardo non verrà mai chiamato a occuparsi della fabbrica.

Nella primavera del 1514 lo scienziato-artista conduce le prime ricerche sull'antico scalo portuale di Civitavecchia: il suo studio sul porto romano e sulla darsena è attestato da due fogli del *Codice Atlantico*³⁰ (fig. 8), ma poco dopo i reperti verranno in parte cancellati dall'intervento per le nuove fortificazioni della città decretato da Leone X. Oltre ai resti antichi, egli ha modo di studiare il moto ondoso, come già aveva fatto un decennio prima a Piombino. Il nuovo porto e la fortezza verranno intrapresi negli anni successivi sotto la direzione del Leno, venendo infine eseguiti su disegno di Antonio da Sangallo il Giovane insieme con la nuova cinta urbana³¹.

Consultato dal papa per il piano di prosciugamento delle paludi pontine, Leonardo ispirerà sicuramente la decisione di Giuliano de' Medici, il 14 dicembre 1514, di eseguire l'opera dopo aver acquisito il territorio da prosciugare. I lavori, progettati da Giovanni Scotti a partire dal 1515, verranno interrotti per la morte di Giuliano (1516) e, poi, per quella di Leone X; pertanto la nota carta geografica di quei luoghi, conservata a Windsor e riprodotta dal Solmi, deve essere stata redatta da Leonardo tra la fine del 1514 e la primavera del 1515³².

27. AIT, VAQUERO PIÑEIRO 2000, pp. 147-152.

28. CERMENATI 1919b, p. 321.

29. *Lettera dell'abate Gaetano Marini 1797*.

30. Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, ff. 63v-b, 271r-f. Si veda PEDRETTI 2007, pp. 246-247; si veda inoltre PEDRETTI 1962, pass.

31. BRUSCHI 1974, pp. 545-546.

32. Lo Scotti potrebbe essere stato segnalato a Giuliano proprio da Leonardo, che lo aveva conosciuto in Lombardia o ne aveva ricevuto la "raccomandazione" da Paolo Giovio a Roma. CERMENATI 1919b, pp. 330-331.

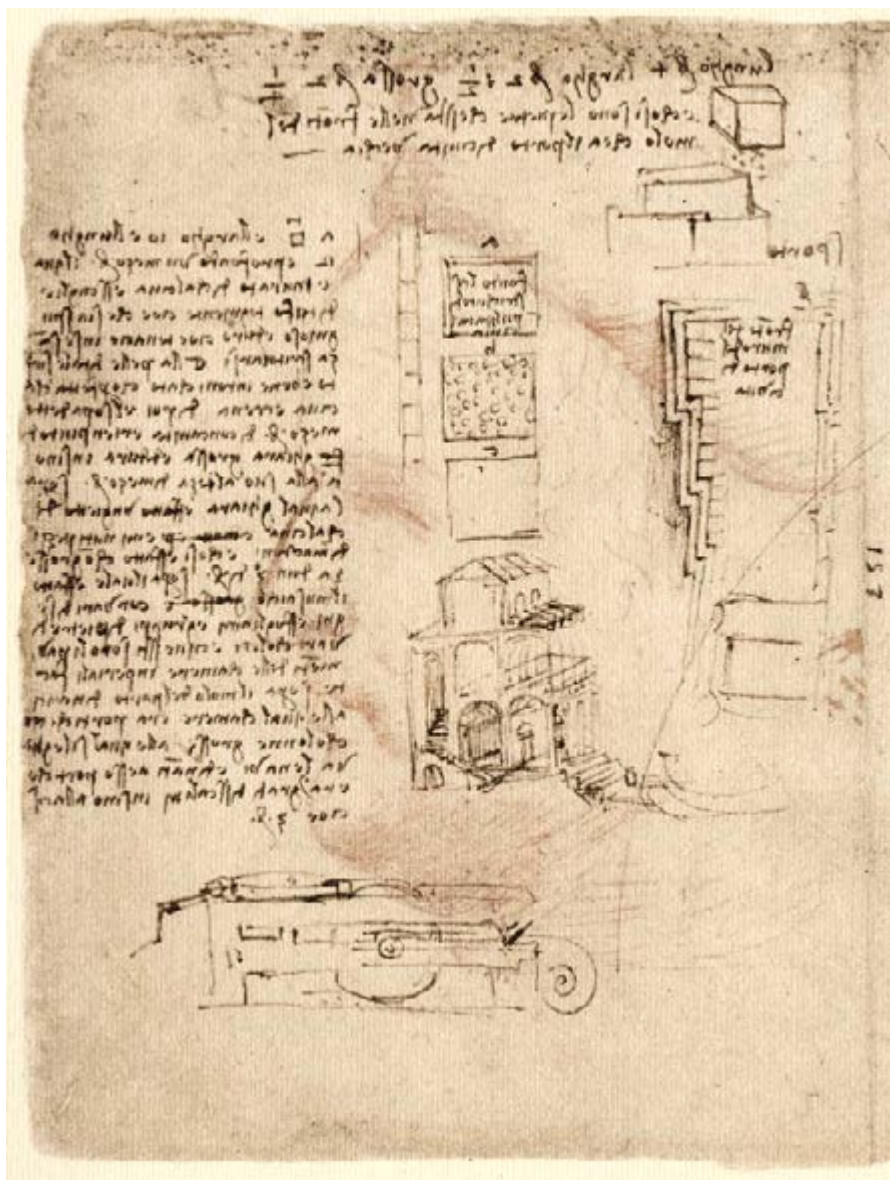


Figura 8. Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 180v, studi relativi al porto di Civitavecchia, 1514 (foto Archivio Pedretti).

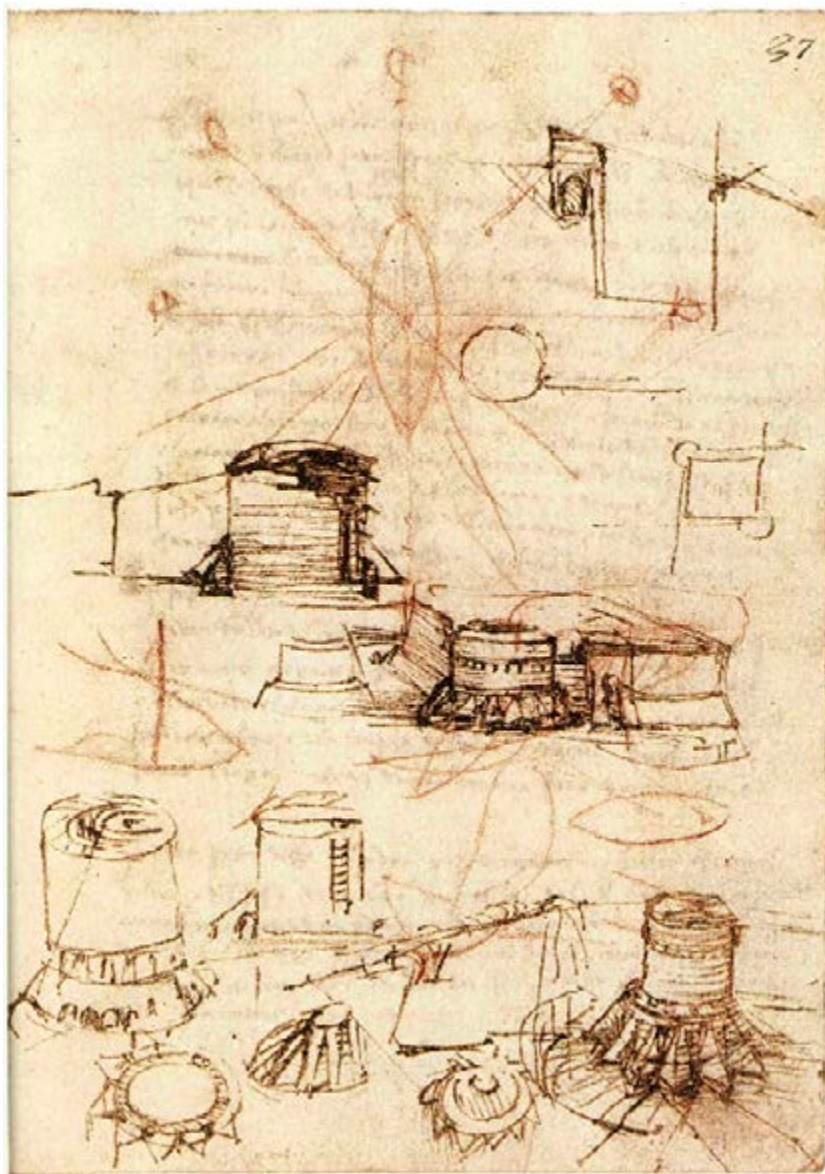


Figura 9. Leonardo da Vinci,
Ms. Madrid II, f. 37r, studi per le
fortificazioni di Piombino (1503
ca.). Madrid, Biblioteca Nacional,
Ms. 8936 (foto Archivio Pedretti).

Passata la concessione delle paludi a Lorenzo de' Medici, egli potrebbe esserci tornato nel corso del 1516, quando figura ancora ospite a Roma.

È documentato tra luglio e dicembre 1514 un viaggio di Leonardo in Italia settentrionale, tra Milano, Parma e Firenze; proprio in occasione del soggiorno a Milano al tempo dell'occupazione francese può essersi prefigurata la trasferta presso Francesco I: non poco deve aver influito la positiva esperienza di Fra Giocondo presso Carlo VIII e poi Luigi XII, predisponendo così l'artista-scienziato ad accettare il futuro invito del re di Francia.

Dal primo semestre del 1515 Leonardo è di nuovo a Roma; di qui si reca a Tivoli, Civitavecchia e Terracina: infatti entro il 1516 egli farà nuovi sopralluoghi al porto di Civitavecchia, alla villa Adriana e alle paludi Pontine, quest'ultimo effettuato, forse, già verso aprile o maggio 1515.

Solmi³³ fa coincidere l'ultima visita di Leonardo a Civitavecchia con il viaggio di Leone X nell'autunno 1515, quando il papa da Roma va a Viterbo e poi a Bologna per incontrare nel dicembre successivo Francesco I (non Carlo V, come erroneamente indicato dall'autore) e ipotizza che egli abbia fatto parte del corteo papale: di questo, però, non abbiamo conferma da alcuna fonte, sebbene possa risultare certamente accattivante l'ipotesi di un incontro di Leonardo con il sovrano francese sin da questa occasione.

Le numerose trasferte di Leonardo a Civitavecchia tra il 1514 e il 1516 sono poste da Cermenati in relazione al suo tentativo di avere dal papa un impiego stabile, specie dopo la morte di Giuliano de' Medici: egli potrebbe aver studiato anche un modo per fortificare la città, in concorrenza con Sangallo e con gli altri architetti, venendone poi in qualche modo escluso, come in molti casi di opere romane. Eppure già da un decennio, come si è visto, Leonardo affrontava il tema delle fortificazioni urbane, applicando i nuovi principi della cinta bastionata al caso della vicina città di Piombino, come attestano alcuni fogli del citato *Ms. II* di Madrid databili intorno al 1503³⁴: studi che mostrano peraltro in alcuni dettagli, come le torri a scanalature prismatiche (fig. 9), un'interessante analogia con le strutture sorte alla metà del Quattrocento nel napoletano Castel Nuovo e già rappresentate nella nota Tavola di proprietà Strozzi intorno al 1472³⁵.

A Tivoli Leonardo si reca probabilmente nello stesso periodo della visita organizzata il 4 aprile 1516 da Pietro Bembo all'antica residenza adrianea: vi partecipa anche Raffaello, il quale, come è noto, verrà ispirato proprio da questa esperienza nella redazione della famosa lettera a Leone X sulla necessità di rilevare e conservare i ruderi antichi.

33. SOLMI 1911.

34. Si vedano, in particolare, i grafici alle cc. 37r, 79r, 93r-v, nonché i testi alle cc. 86r-97r.

35. BUCCARO 2017, pp. 368-369.

Molti documenti attestano la presenza di Leonardo a Roma fino al 1516, con pause più o meno lunghe. Ma durante quel soggiorno, a fronte dei numerosi studi scientifici in cui era impegnato³⁶, il maestro verrà trascurato dall'ambiente papale e ciò susciterà in lui una profonda disillusione circa l'utilità stessa di quella trasferta.

Vent'anni dopo la presunta collaborazione milanese, Leonardo e il «maestro Antonio» potrebbero dunque essersi ritrovati in Belvedere. L'autorevolezza di coloro che, anch'essi già al servizio degli aragonesi a Napoli, incontrano Leonardo prima a Milano (Francesco di Giorgio e Pacioli) poi a Roma (Pacioli e Fra Giocondo) è significativa dei proficui scambi che il Fiorentino avrebbe avuto, in diverse sedi, a distanza di due decenni. Sicché vi è la possibilità che Marchesi sia venuto in possesso del codice vinciano nel 1515, allorché, chiamato a far parte del gruppo di esperti per il consulto sulle nuove fortificazioni di Civitavecchia svoltosi agli inizi di ottobre di quell'anno, sarebbe stato anch'egli ospite nella residenza papale.

Ma partiamo dai dati storici. La data della trasferta a Civitavecchia, indicata nel diario di Leone X pubblicato da Paride de Grassi nel 1884³⁷, a cui fa riferimento anche Alberto Guglielmotti³⁸, è per noi fondamentale per sostenere la possibilità di una compresenza dei due in Vaticano³⁹, quantunque sia da escludere la diretta partecipazione di Leonardo al sopralluogo, che avrebbe certamente fatto notizia.

Nella sua edizione vasariana, Milanese posticipa la data della missione al 1517, scrivendo che Marchesi «dal 1498 [ma 1489] rivedeva le fortezze di Calabria, dove pare che ancora dimorasse, quando nel 1517 fu chiamato da Leone X a Civitavecchia per consigliare insieme con altri ingegneri sopra le fortificazioni di quella città»⁴⁰.

Sebbene la stessa data venga quindi ripetuta da altri studiosi⁴¹, si tratta con tutta evidenza di un errore, essendo assai improbabile un nuovo consulto dopo quello del 1515, nel corso del quale resta stabilito di attribuire l'incarico a Sangallo. Va quindi riferito a circa due anni prima anche quanto narrato nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, stavolta senza indicare una data precisa:

36. Oltre allo studio, ben noto, sui fossili rinvenuti a Monte Mario, Cermenati (CERMENATI 1919b, pp. 324-325) accenna al prestito di libri a vari personaggi romani, come il *De vocie*, dato per un certo periodo a monsignor Branconio dell'Aquila, o il testo di Archimede, prestato a monsignor di Santagusta. Ciò testimonia del fermento creatosi intorno ai libri e ai manoscritti che Leonardo aveva con sé.

37. Vedi DELICATI, ARMELLINI 1884.

38. GUGLIELMOTTI 1876, III, p. 136.

39. Vedi pure BRUSCHI 1983; GALLETTA 2009.

40. VASARI 1878, IV, p. 476.

41. Vedi, tra gli altri, ADAMS 1993 e MASELLI CAMPAGNA 2012b, pp. 13, 158.

«Avvenne che il papa andò a Civita Vecchia per fortificarla, et in compagnia di esso erano perciò venuti infiniti signori, fra gli altri Giovan Paulo Baglioni e 'l Signor Vitello, similmente, di persone ingegnose, v'erano Pietro Navarra et Antonio Marchisi architetto, il quale per commissione del papa era venuto da Napoli. E ragionandosi di fortificare Civita Vecchia, infinite e varie circa ciò furono le opinioni; e chi un disegno e chi un altro facendo, Antonio, fra tanti, ne spiegò loro uno, il quale fu confermato dal papa e da quei signori et architetti, che di fortezza, di guardie e di bellezza fosse di tutti il meglio inteso et il più facile»⁴².

La medesima mancanza di datazione si riscontra nell'edizione giuntina del 1568⁴³. Il citato testo di Guglielmotti offre ulteriori elementi riguardo all'importanza dell'esperienza di Sangallo a Civitavecchia nell'evoluzione dell'ingegneria delle fortificazioni⁴⁴; ma, al di là della sua puntuale disamina circa l'attribuzione e datazione del primato nell'uso della fortificazione "alla moderna", su cui esiste un'ampia letteratura⁴⁵, interessa qui sottolineare con quale grado di aggiornamento nel settore Marchesi possa tornare, di lì a poco, a curare i propri incarichi nel Mezzogiorno: peraltro gli stessi tecnici già consultati

42. VASARI 1550, II, p. 870.

43. VASARI 1568, II, p. 33: «Andando poi il papa a Civitavecchia per fortificarla, ed in compagnia di esso infiniti signori, e fra gli altri Giovan Paulo Baglioni e 'l signor Vitello; e similmente di persone ingegnose, Pietro Navarra, ed Antonio Marchisi architetto allora di fortificazioni, il quale per commissione del papa era venuto da Napoli: e ragionandosi di fortificare detto luogo, infinite e varie circa ciò furono le opinioni: e chi un disegno e chi un altro facendo, Antonio fra tanti ne spiegò loro uno, il quale fu confermato dal Papa e da quei signori et architetti come di tutti migliore per bellezza e fortezza, e bellissime e utili considerazioni; onde Antonio ne venne in grandissimo credito appresso la corte». Bernardo De Dominici (DE DOMINICI 1742, p. 140) accenna a quanto narra Vasari a proposito del sopralluogo a Civitavecchia, ma confonde Marchesi con Antonio da Sangallo il Giovane, affermando che prevalse il parere del Nostro e fu quindi eseguito il suo disegno, mentre sappiamo che fu adottata la proposta di Sangallo.

44. GUGLIELMOTTI 1876, p. 138: «Non conscio dell'iniqua trama, papa Leone il primo di ottobre partivasi da Roma verso l'Etruria marittima, e finalmente riducevasi colla corte in Civitavecchia, dove pel cavamento della darsena e pei fondali guadagnati, venuto in maggiori speranze, faceva assegnamento di nuove fortificazioni. Aveva perciò intimato colà una dieta di soldati e d'ingegneri principalissimi, coi quali alla vista del luogo intendeva deliberare il modo e la forma della nuova cinta. Convennero quegli stessi capitani ed architetti, che poscia nel dicembre seguirono papa Leone verso Bologna incontro a Francesco re di Francia, secondo il partito preso quivi stesso in Civitavecchia sulla fine d'ottobre al primo annunzio del pericolo, come narra Paride de Grassi. Necessaria avvertenza cronologica per istabilire con certezza il fatto e il tempo. Ragionandosi dunque colà di fortificare detto luogo (come ben dice il Vasari), cioè la città intiera, non un pezzo della ròcca vecchia o della nuova (come altri confondono al solito), tra quei signori ed architetti, e tra i diversi pareri, Antonio il giovane da Sangallo, afferrata la bella occasione di mostrare alla corte, ai mecenati e a ogni altro il valor suo, e quanto degnamente fosse stato eletto tre mesi prima all'eminente ufficio di architetto di san Pietro, spiegò i suoi cartoni, e mostrò il disegno compiuto di tutta l'opera, che fu approvato dal Papa e dagli altri, come di tutti il migliore per giudizio, per arte, per eleganza, e per fortezza. [...] Il primo baluardo esiste ancora in Ostia dal 1483 per opera di Giuliano da Sangallo, il primo pentagono bastionato esiste ancora in Civitacastellana dal 1496 per opera di Antonio suo fratello, la prima fortezza quadrata con quattro baluardi a musone esiste ancora dal 1501 per opera dello stesso; e la prima cinta reale di piazza d'arme, coll'ordine rinforzato a fianchi doppi, esiste ancora in Civitavecchia dal 1515, per opera del nipote».

45. Vedi, in particolare, VIGANÒ 2007 e relativa bibliografia.

dal papa per Civitavecchia, e quindi verosimilmente anche Marchesi, parteciparono alla spedizione a Bologna, richiedendosi nuovamente la loro perizia in tema di fortificazioni⁴⁶.

Vediamo a questo punto chi sono, oltre a Marchesi e a Sangallo, gli altri esperti coinvolti nel sopralluogo a Civitavecchia.

Pietro Navarro, condottiero spagnolo⁴⁷, è un noto personaggio di cui fanno cenno Giovo, Machiavelli, Guicciardini, Della Porta, D'Azeglio e molti altri in letteratura. Il suo nome, per gli aspetti che ci riguardano, è legato al ruolo decisivo avuto a Napoli nell'assedio di Castel Nuovo e di Castel dell'Ovo da parte di Consalvo di Cordova nel 1503: Navarro, ingegnere reale, è già a quell'epoca il più noto esperto di mine, da lui utilizzate già da quasi un ventennio in varie occasioni al servizio dei fiorentini, dei genovesi e poi degli spagnoli. Ma, tra alterne fortune, finirà giustiziato a Napoli nel 1528, avendo tradito Ferdinando il Cattolico per il re di Francia⁴⁸. Dunque nel 1515 Marchesi potrebbe essere stato segnalato al papa proprio da Navarro, in virtù della loro intensa collaborazione sin dall'epoca dell'assedio di Castel Nuovo.

Anche per Vitelli e Baglioni la convocazione a Civitavecchia era motivata dalla loro grande esperienza bellica. Vitello Vitelli⁴⁹, conte di Montone, esperto di tecniche militari, è tra i preferiti di Leone X, militando nelle truppe pontificie in molte occasioni fino all'assedio di Brescia del 1512, condotto al fianco di Giampaolo Baglioni, altro condottiero al servizio di papa Medici⁵⁰, con il quale si occuperà delle opere di fortificazione

46. GUGLIELMOTTI 1876, III, p. 138.

47. PERRERO 1843, p. 243; DE LOS HEROS 1854; RIO 1857; PRIEGO LOPEZ 1953.

48. Dopo aver militato al fianco di Consalvo in altre occasioni, per la presa di Napoli si deve a lui la breccia aperta prima nella Torre di San Vincenzo, poi in Castel Nuovo l'11 e il 12 giugno 1503; il 2 luglio successivo è la volta di Castel dell'Ovo: «Quivi Consalvo fa porre le sue artiglierie, e battere questo Castello; il quale, perché è difeso dal mare, e cinto di grosse muraglie, e perché ha dentro di molti soldati esperti ed ardit, e l'impresa è molto dura e malagevole, dassi il pensiero di espugnarsi all'istesso Navarro, il quale con tanta felicità avea espugnato le altre due Fortezze. Costui tornando a' suoi soliti artificj, e facendo molte mine, messovi dentro di molta polvere, vi dié subito fuoco, e pose a terra una gran parte della muraglia; e molti di quegli uomini, che la guardavano, furono veduti volar per l'aria. Laonde non passò un mese, ch'egli prese anche quella Fortezza, che pareva a tutti, che non potesse espugnarsi da forza umana» (CANTALICIO 1769, III, p. 78). Per quest'impresa Navarro riceve il titolo nobiliare e, nel 1507, gli viene concessa da Ferdinando II d'Aragona la Contea di Alvito; nominato generale, il condottiero presta servizio contro i francesi prima in nord Africa e poi a Bologna: catturato, non viene riscattato dal governo spagnolo, per cui giura fedeltà al re di Francia, ricevendo la libertà nel 1515; nello stesso anno, dichiarato traditore, Ferdinando il Cattolico gli revoca la Contea. Da allora militerà sempre con l'esercito francese, fino alla campagna comandata dal generale Lautrec per la conquista di Napoli nel 1528: respinti i francesi dall'esercito spagnolo ad Aversa, Navarro verrà catturato, rinchiuso in Castel Nuovo – la stessa fortezza da lui espugnata per gli spagnoli venticinque anni prima – e giustiziato nell'agosto dello stesso anno, venendo sepolto in Santa Maria la Nova sotto l'epigrafe composta da Giovo.

49. TORRENTINO 1551.

50. DE CARO 1963; GIUBBONI 2007.

di quella città. Dopo varie vicissitudini e battaglie con l'esercito papale anche sotto Clemente VII, nel 1528 Vitelli parteciperà anch'egli all'assedio di Napoli, ove morirà di peste nello stesso anno.

Influenze della lezione vinciana e martiniana sull'opera del Fiorentino nel Mezzogiorno

Considerate le descritte ipotesi, ci sembra utile accennare in conclusione alla possibile influenza delle esperienze condotte da Marchesi nella scia dei due maestri toscani sulla sua attività napoletana, con cui egli porrà le basi per la diffusione cinquecentesca di una nuova concezione nell'architettura militare del Mezzogiorno. Il primo a tracciare un breve profilo del Fiorentino è ancora una volta Milanesi, notando come Vasari, ingiustamente, non gli abbia dedicato una scheda biografica⁵¹. Anche Filangieri di Candida⁵² sottolinea come la sua opera sia stata per troppo tempo trascurata, pur essendo tra gli architetti che seppero dare vita in Italia alla stagione della "fortezza moderna".

Dell'attività napoletana di Marchesi, nato il 17 maggio 1451⁵³ e quindi praticamente coetaneo di Leonardo, abbiamo notizia dal novembre 1484, quando è già impegnato nell'opera di rafforzamento della cinta di Castel Nuovo su incarico di Ferrante I⁵⁴.

Il 2 gennaio 1489 intraprende un viaggio con Alfonso duca di Calabria, erede al trono, per definire il riassetto delle strutture difensive sulle coste calabresi, dal Tirreno allo Ionio: il lungo itinerario è riportato nelle *Effemeridi* di Joanpietro Leostello da Volterra, che definisce «maestro Antonio fiorentino homo subtile circa de fare forteze et roche et assetto molte cose»⁵⁵. A partire dal 1491 Marchesi sostituirà Baccio Pontelli nella direzione dei lavori per i castelli di Reggio, Crotone, Belvedere Marittimo e Castrovillari (figg. 10-11); nello stesso periodo gli verrà affidata la costruzione della rocca di Cittareale, avamposto aragonese nel territorio di Rieti⁵⁶.

51. VASARI 1878, p. 476, n. 4. Sin dal 1524, a due anni dalla morte, Pietro Summonte segnala Marchesi per la sua perizia in materia di «cose belliche e machinamenti di fortezze» nella nota lettera a Marcantonio Michiel. Nicolini 1925, p. 172. In seguito egli è citato anche da Francesco De Marchi nel trattato *Della architettura militare* – pubblicato postumo nel 1599 – tra coloro che «si distinsero tra i Fortificatori Italiani in quel secolo» (p. 35); a sua volta De Dominicis (DE DOMINICI 1742, II, p. 79) nel 1742 lo definisce «famosissimo nelle fortificazioni».

52. FILANGIERI DI CANDIDA 1931, p. 473.

53. FILANGIERI DI SATRIANO 1883-1891, VI, p. 102.

54. Archivio di Stato di Napoli (ASNa), *Registri della Cancelleria Aragonese*, II, f. 130, 11 novembre 1484, in BARONE 1889, p. 398.

55. «Effemeridi fatte per il Duca di Calabria (1484-1491) di Joampiero Leostello da Volterra da un codice della Biblioteca Nazionale di Parigi», in FILANGIERI DI SATRIANO 1883-1891, I, p. 75; PANE 1968, pp. 77-85.

56. MAZZOLENI 1952, p. 140; MORISANI 1958, p. 38; PANE 1968, p. 84, nota 21; MUSSARI 2001, MARTORANO 2002, p. 369; MASELLI CAMPAGNA 2012a; MASELLI CAMPAGNA 2012b, p. 158; VICINO 2013.

Quando nel 1490, alla morte di Giuliano da Maiano, il duca Alfonso chiama da Siena Francesco di Giorgio, si aprono per il Fiorentino nuovi scenari. Egli sarà costantemente al fianco del maestro senese nell'opera svolta da questi per la corte aragonese⁵⁷ tra febbraio e maggio 1491, tra giugno e novembre 1492, e dal febbraio 1494 fino all'assedio di Castel Nuovo diretto dal Martini il 27 novembre 1495 contro le truppe di Carlo VIII, quando farà brillare la prima mina dell'età moderna in una galleria scavata sotto il fianco meridionale della fortezza⁵⁸.

A partire dal 1494 Marchesi è protoarchitetto del re e gode ormai di tanto credito presso il sovrano e suo figlio Alfonso «che non solo maneggiava tutte le fabbriche del Regno, ma ancora tutti i più importanti negozi dello stato»⁵⁹. Dal 1497 è «Ingegnere Maggiore e Primo Architetto del Regno»⁶⁰, carica che di fatto inaugura il ruolo di ingegnere di stato, prima di allora sconosciuto nel Mezzogiorno⁶¹: se Francesco di Giorgio non tornerà più a Napoli, nonostante i ripetuti tentativi espediti da re Ferrante e da Federico d'Aragona per riaverlo al servizio della corte, trasferendosi poco dopo a Montepulciano, Marchesi trarrà occasione proprio dall'uscita di scena del Martini e dalla grande esperienza tecnica acquisita al suo fianco per dirigere negli anni successivi, non senza personali innovazioni, il progetto della nuova cinta bastionata di Castel Nuovo⁶².

57. BUCCARO 2011, cap. III, *passim*. Dopo le prime esperienze condotte con il padre in ambito romagnolo, la sua presenza nel Regno di Napoli è attestata a partire dal 1484, allorché viene chiamato a Napoli dal duca di Calabria insieme con Giuliano da Maiano e Fra Giocondo, occupandosi *in primis* di Castel Nuovo e del potenziamento della rocca di Gaeta; nel 1486, nell'ambito delle iniziative poste in campo dal re Ferrante a seguito della Congiura dei Baroni, dirige le opere di trasformazione del castello di Rocca Cilento. L'anno successivo è di nuovo in Toscana, ove progetta la chiesa e il convento di San Giusto fuori Firenze, e poi in Umbria, dirigendo i lavori per quella di Santa Maria delle Lacrime a Trevi; ma nel contempo si occupa anche della rocca di Cascia, con Francesco da Pietrasanta. Nel 1488, prima di tornare a Napoli, è a Spoleto per attendere ai lavori per la chiesa di Santa Maria del Massaccio. Vedi FILANGIERI DI SATRANO 1883-1891, I, p. 75; MASELLI CAMPAGNA 2003, pp. 217-228; MASELLI CAMPAGNA 2012b, pp. 154-158.

58. ASNa, *Cedole di Tesoreria*, vol. 148, f. 817 e vol. 145, f. 291, in PERCOPO 1893; ROCCHI 1900; FILANGIERI DI CANDIDA 1938, III, pp. 273 sgg. Nel 1488 era venuto Giuliano da Sangallo, nel 1492 Fra Giocondo e nel 1494 Alfonso II aveva chiamato da Terracina Baccio Pontelli.

59. VASARI 1878, IV, pp. 476 sgg.

60. STRAZZULLO 1969, p. 219.

61. BUCCARO 2003, pp. 17-20. Negli stessi giorni in cui Marchesi sta per recarsi in Toscana a prelevare i familiari, si registra anche l'esito negativo della richiesta di re Federico d'Aragona alla Balìa di Siena, presente nell'ultima (17 marzo 1497) di una lunga sequenza di lettere spedite già da re Ferrante per far tornare a Napoli Francesco di Giorgio. Si vedano GAYE 1840, *passim*; CECI 1904, p. 84; PARISI 1916, parte III, vol. I; RUSCIANO 2002, pp. 57 sgg.

62. FILANGIERI DI CANDIDA 1929, p. 51. Il 20 giugno 1498 re Federico riconosce a Marchesi il giusto merito per l'opera svolta sino a quel punto, donandogli «lo pheudo de Anthesano, del pheudo de Origliano, de lo molino de Mortella con le due pezzocte de terra intorno con lo fusaro et de le silve sopra Spiano site et posite in le pertinentie de questa terra de Sanseverino». Il documento (ASNa, *Collaterale*, vol. 14, f. II) è in CECI 1904, p. 84. La concessione di duecento ducati all'anno



Figure 10-11. Castello di Reggio Calabria, in alto; castello di Crotona, in basso (foto A. Buccaro).

In tale occasione egli deve essersi reso conto della necessità di un radicale adeguamento delle strutture alle nuove tecniche già introdotte da Francesco di Giorgio (fig. 12) nelle rocche di San Leo e del Sasso di Montefeltro e da Pontelli nella rocca di Ostia: nel dicembre 1499, infatti, viene intrapresa l'esecuzione «de lo designio de lo rivellino seu cittadella intorno lo Castello novo, quale designo fe' mastro Antonio Fiorentino, architetto del signor re»⁶³. Ma nel 1501, sospesi i lavori per la fine del regno aragonese, le opere proseguiranno sotto i francesi⁶⁴; ciò non basterà, comunque, ad arginare l'ingresso di Consalvo di Cordova nel 1503, risultando la fabbrica del recinto ancora incompleta⁶⁵.

All'inizio del vicereame spagnolo Marchesi viene confermato nel ruolo di architetto regio, continuando a dirigere i lavori per Castel Nuovo ancora sotto Ferdinando il Cattolico⁶⁶: qui l'ingegnere adotta la nuova struttura pentagonale "alla moderna" per il baluardo del Parco, eseguito negli anni 1519-20 e già allora ritenuto all'avanguardia per la tecnica adottata⁶⁷; l'opera compare per la prima

gli verrà confermata nel 1500 e poi ancora nel 1503 e nel 1507. Si veda CAPASSO 1881, p. 535. Tra il 1501 e il 1514 Marchesi potrebbe essere stato presente anche nel cantiere del convento di Santa Caterina a Formiello, progettando la chiesa, poi eseguita da Romolo Balsimelli (GHISSETTI GIAVARINA 2002, p. 471); ma l'attribuzione è poco probabile, dovendo riconoscersi piuttosto nel «maestro Antonio Fiorentino della Cava» citato nei documenti un meno noto capomastro di Cava de' Tirreni: l'equivoco dell'identificazione nel Marchesi sarebbe sorto da quando Capasso, sulla scorta di De Dominicis, avanzò l'idea che Marchesi fosse detto «della Cava» per aver diretto lo scavo della galleria per la mina sotto Castel Nuovo nel 1495. FILANGIERI DI CANDIDA 1931, p. 479, n. 7; CECI 1900, II, p. 70; STRAZZULLO 1969, pp. 221-222; RUSCIANO 2006; MASELLI CAMPAGNA 2007, pp. 585-587; MASELLI CAMPAGNA 2009. Ghisetti Giavarina (GHISSETTI GIAVARINA 2008) indica Marchesi quale progettista della cappella Pontano, contro l'attribuzione di Frommel a Baccio Pontelli (FROMMEL 2006, pp. 390-393) e di altri precedenti autori a Fra Giocondo o a Francesco di Giorgio.

63. *Cronica anonima dall'Anno MCCCCXCV al MDXIX*, in PELLICCIA 1780-1782, I, p. 251; FILANGIERI DI CANDIDA 1931, p. 476; RUSCIANO 2002, pp. 100-105. Nel luglio 1500 Marchesi ottiene una casa con quaranta moggia di terreno ad Acerra e acquisisce la cittadinanza napoletana: CECI 1904, pp. 83 sgg.; BRESCIANO 1927, p. 374. A quell'epoca Marchesi risulta impegnato anche nella direzione delle opere di potenziamento delle mura urbane iniziate da Giuliano da Maiano e progettate sin dal 1496 dallo stesso Francesco di Giorgio. BARONE 1890, p. 715.

64. In un documento del 22 maggio 1502 si legge che le attività sono state riprese dal Monsignor d'Aubigny: «Al Castel Novo se mura continuo, con lavoranti assai, et sèquita su el desegno de re Federico, qual fenito serrà un castel fortissimo». FILANGIERI DI CANDIDA 1938, III, p. 237.

65. CANTALICIO 1769, III, p. 78; GARZILLI 1845, p. 255; FILANGIERI DI CANDIDA 1929, p. 56.

66. Alla partenza di re Federico, Marchesi passa al servizio del Gran Capitano, venendo stipendiato dalla Regia Corte a partire dall'11 gennaio 1503 e poi assunto da re Ferdinando con lo stesso assegno. BARONE 1885, p. 44; MÜNTZ 1889-1895, p. 252; CECI 1904, pp. 60-61; FILANGIERI DI CANDIDA 1929, pp. 49-73; FILANGIERI DI CANDIDA 1938, III, pp. 239 sgg.; RUSCIANO 2002, pp. 115 sgg. All'arrivo di Ferdinando il Cattolico, nel 1506, il Fiorentino viene incaricato dagli Eletti di costruire l'arco trionfale sul Molo. Il progetto esecutivo di Marchesi per la cittadella potrebbe datare al 1506-1508, se nel 1509 nelle Cedole della Tesoreria vicereale si fa cenno delle «mura nove della Citatella [...] zoè dala Torre della Marina infino a la Incoronata» (FILANGIERI DI CANDIDA 1929, p. 57).

67. «La sua pianta era un pentagono allungato a guisa di sperone, con un solo lato attaccato al recinto. Questa forma aveva sui torrioni rotondi il grande vantaggio di avere non una ma più bocche da fuoco, che operavano il fiancheggiamento

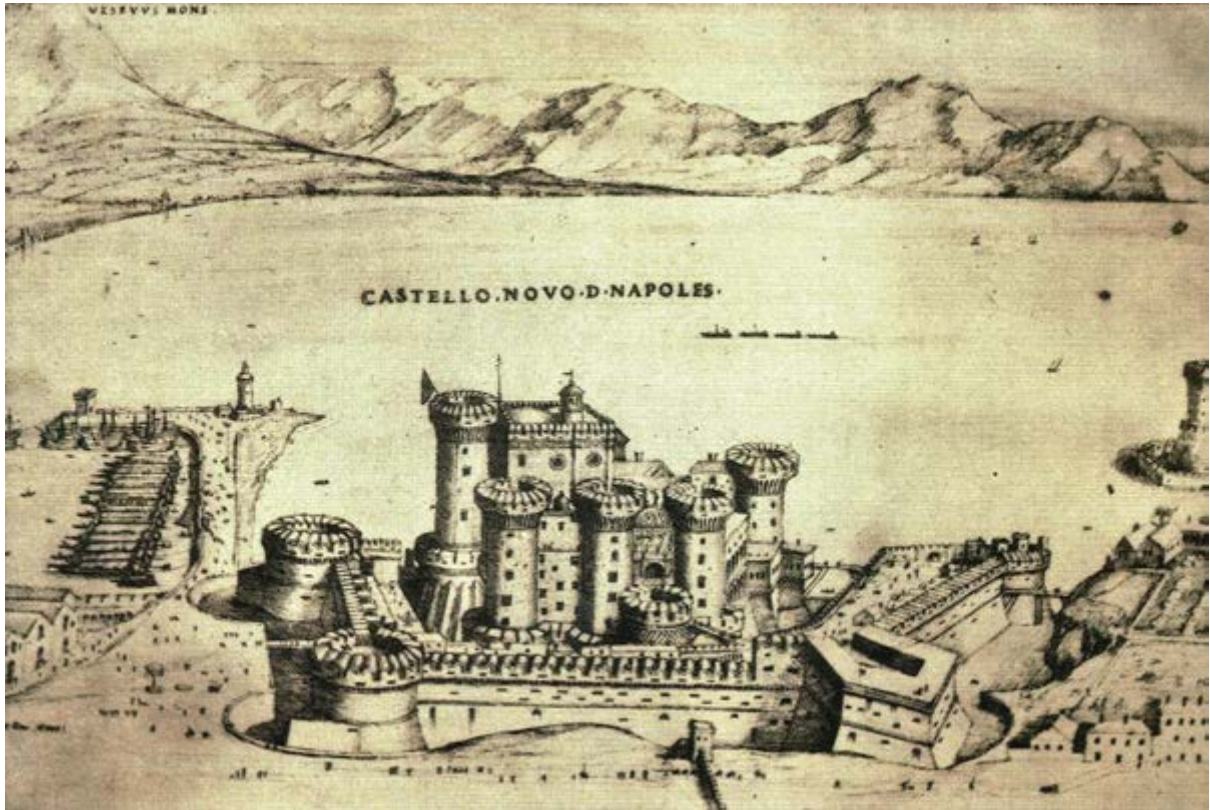


Figura 13. Francisco de Hollanda, *Castello Novo. D. Napoles*, 1540 ca. Madrid, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo de El Escorial (da BUCCARO 2017, p. 375). Si noti in basso a destra il baluardo del Parco.

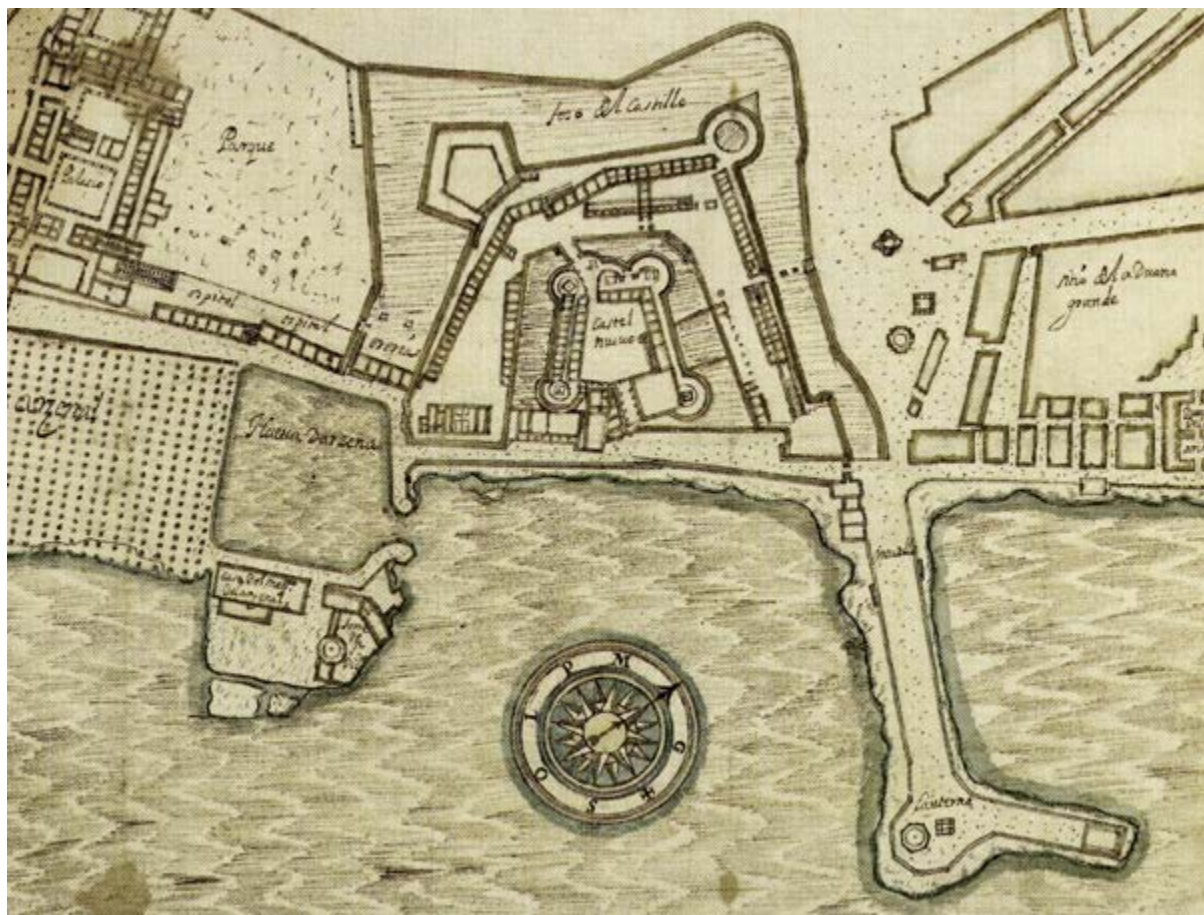


Figura 14. Ignoto, *Plano de las fortificaciones de la Marina de la ciudad de Nàpoles* (1666-67). Simancas, Archivo General. Particolare con l'area di Castel Nuovo (da BUCCARO 2017, p. 391). Si noti il recinto murario del castello con in alto a sinistra il baluardo del Parco.

volta nella famosa veduta di Francisco de Hollanda conservata all'Escorial (1540 ca.)⁶⁸ (figg. 13-14). Dopo le esperienze di Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo e Bramante, e dopo quelle di Antonio da Sangallo il Vecchio per i forti di Civita Castellana (1497) e di Nettuno (1502), la tecnica del bastione a due livelli era stata perfezionata da Antonio il Giovane nel recinto di Civitavecchia: è chiaro, a questo punto, che Marchesi applica a Napoli quanto ha appreso in occasione del citato consulto e forse anche dagli studi di Leonardo per Piombino⁶⁹.

Abbiamo altrove sottolineato gli aspetti significativi del ruolo svolto dall'acquisizione e maturazione del metodo scientifico-speculativo di Leonardo nella formazione dell'identità dei primi ingegneri del Mezzogiorno moderno⁷⁰: un approccio fatto di continui rimandi tra ragione ed esperienza, tra norma e verifica, tra deduzione e induzione, che fino a tutto il secolo dei Lumi non solo non verrà mai messo in discussione, ma uscirà anzi rafforzato dagli straordinari apporti che, proprio nello Stato napoletano, quel metodo potrà accogliere. Il pensiero scientifico e tecnico vinciano, della cui diffusione potrebbe trarsi dal *Foglietto* un'ulteriore preziosa testimonianza, verrà dunque trasmesso attraverso Francesco di Giorgio e Marchesi agli ingegneri-architetti attivi in ambito napoletano per tutto il XVI secolo e oltre.

radante delle due cortine contigue, e che incrociavano il tiro con quelle delle cortine su qualsiasi punto del terreno intorno al forte». FILANGIERI DI CANDIDA 1929, p. 68.

68. BUCCARO 2017, pp. 89, 375. Di questi anni è l'ulteriore testimonianza di Milanese sul Fiorentino nella sua edizione vasariana: «Nel 1518 ritornato a Firenze, i signori Otto di Pratica lo mandarono a Pisa, Livorno, Borgo San Sepolcro, Arezzo e Montepulciano per rivedere quelle fortezze, far disegni e modelli. Nello stesso anno andò a rivedere quella di Fojano in Valdichiana, della quale fece un bellissimo disegno», VASARI 1878, IV, p. 476. Da alcuni documenti presenti presso gli Archivi di Stato di Firenze e Napoli (ASFI, *Otto di pratica*, 11, cc. 175, 178r; 12, c.5r; *Missive*, 35, cc. 47r, 48v; ASNa, *Cedole di Tesoreria*, vol. 214, f. 87, citato in FILANGIERI DI CANDIDA 1929, pp. 68-69) si deduce che il 27 gennaio 1519 egli è di nuovo a Napoli, per poi tornare in Toscana il 7 maggio successivo, come dimostrano alcuni pagamenti di 200 ducati alla settimana per lavori alle fortificazioni di Pisa e di Livorno: in quest'ultima città, in compagnia di Baccio Bigio, Marchesi potrebbe aver incontrato il genero Andrea Ferrucci da Fiesole, marito della figlia Zeffira, scultore-architetto, che abbiamo già ritrovato nelle *Vite* di Vasari. MASELLI CAMPAGNA 2012b, p. 158. Fino agli inizi del 1520 Marchesi compare ancora nei documenti come «regio architectore» o «architectore delle regie fabbriche»; ma le opere di Castel Nuovo verranno completate solo dopo la sua morte, entro il 1546.

69. Dopo due trasferte in Toscana tra il 1518 e il 1519, la presenza di Marchesi nella capitale vicereale è segnalata per l'ultima volta nel 1520, allorché attende ancora ai lavori del baluardo, prima di fare ritorno definitivamente in terra natia, morendo a Firenze o a Settignano il 1° settembre 1522. Milanese sottolinea a tale proposito che quanto riferisce Vasari circa i sontuosi funerali svoltisi a Napoli sia una pura «favoletta», dal momento che il Nostro muore a Firenze o a Settignano dopo aver fatto testamento il 10 maggio 1520. VASARI 1878, IV, p. 476.

70. BUCCARO 2011, cap. IV.

Bibliografia

- ACKERMAN 1954 - J.S. ACKERMAN, *Il cortile del Belvedere*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1954.
- ADAMS 1993 - N. ADAMS, *Castel Nuovo a Napoli*, in F.P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano 1993, pp. 308-315.
- AIT, VAQUERO PIÑEIRO 2000 - I. AIT, M. VAQUERO PIÑEIRO, *Dai casali alla fabbrica di San Pietro. I Leni: uomini d'affari del Rinascimento*, MiBAC - Ufficio Centrale Beni Artistici, Roma 2000.
- AMIRANTE, PESSOLANO 2008 - G. AMIRANTE, M.R. PESSOLANO (a cura di), *Territorio, fortificazioni, città difese del Regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*, ESI, Napoli 2008
- ANNALI 1921 - *Annali di Ser Francesco Mugnoni da Trevi dall'anno 1416 al 1503*, prefazione, trascrizione e note di Pietro Pirri, Unione Tipografica Cooperativa, Perugia 1921.
- BARONE 1885 - N. BARONE, *Cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», X (1885), 1, pp. 5-47.
- BARONE 1889 - N. BARONE, *Notizie storiche raccolte dai Registri Curiae della Cancelleria Aragonese*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIV (1889), 3-4, pp. 397-409.
- BARONE 1890 - N. BARONE, *Notizie storiche raccolte dai Registri Curiae della Cancelleria Aragonese*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XV (1890), 4, pp. 703-723.
- BORSI 1989 - S. BORSI, *Antonio da Sangallo (il Vecchio)*, in S. BORSI, F. QUINTERIO, C. VASIĆ VATOVEC, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Officina Edizioni, Roma 1989, pp. 275-302.
- BRESCIANO 1927 - G. BRESCIANO, *Documenti inediti concernenti artisti napoletani del Quattro e Cinquecento*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIII (1927), pp. 366-378.
- BRUSCHI 1974 - A. BRUSCHI, *Bramante, Leonardo e Francesco di Giorgio a Civitavecchia. La città con porto nel Rinascimento*, in *Studi bramanteschi*. Atti del Congresso Internazionale (Milano-Urbino-Roma, 22 settembre -1° ottobre 1970), De Luca, Roma 1974, pp. 536-566.
- BRUSCHI 1983 - A. BRUSCHI, *Cordini, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, *sub vocem*.
- BRUSCHI, ZAMPA 2000 - ARNALDO BRUSCHI, PAOLA ZAMPA, *Giamberti, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, *sub vocem*.
- BUCCARO 2003 - A. BUCCARO, *Da "architetto vulgo ingegnere" a "scienziato artista": la formazione dell'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, in A. BUCCARO, F. DE MATTIA (a cura di), *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, Electa, Napoli 2003, pp. 17-43
- BUCCARO 2011 - A. BUCCARO, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, presentazione di Carlo Pedretti, CB Edizioni-ESI, Poggio a Caiano-Napoli 2011.
- BUCCARO 2016 - A. BUCCARO, *The Codex Corazza and Zaccolini's Treatises in the Project of Cassiano dal Pozzo for the Spreading of Leonardo's Works*, in C. MOFFATT, S. TAGLIAGAMBA (a cura di), *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship*, Koninklijke Brill, Leiden 2016, pp. 19-32.
- BUCCARO 2017 - A. BUCCARO, *L'iconografia e la cartografia storica per lo studio del monumento*, in A. AVETA (a cura di), *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, ArtStudio Paparo, Napoli 2017, pp. 84-99.
- CANTALICIO 1769 - G.B. CANTALICIO, *De bis recepta Parthenope Gonsalviae*, Gravier, Napoli 1769.

- CAPASSO 1881 - B. CAPASSO, *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VI (1881), 3, pp. 531-542.
- CARDONE 2003 - V. CARDONE, *Pedro Luis Escrivá ingegnere militare del Regno di Napoli*, CUES, Salerno 2003.
- CECI 1900 - G. CECI, *La chiesa e il convento di Santa Caterina a Formello*, in «Napoli nobilissima», IX (1900), 4, pp. 49-51; 5, pp. 67-71.
- CECI 1904 - G. CECI, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti*, I, *Architetti*, in «Napoli nobilissima», XIII (1904), 3, pp. 45-47; 4, pp. 57-61.
- CERMENATI 1919a - M. CERMENATI, *Leonardo a Roma nel periodo leoniano*, in «Nuova Antologia», LIV (1919), 201, pp. 105-123.
- CERMENATI 1919b - M. CERMENATI, *Leonardo a Roma*, in «Nuova Antologia», LIV (1919), 202, pp. 308-331.
- COZZI 1992 - M. COZZI, *Antonio da Sangallo il Vecchio e l'architettura del Cinquecento in Valdichiana*, Sagep, Genova 1992.
- DE CARO 1963 - G. DE CARO, *Baglioni, Giampaolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1963, *sub vocem*.
- DE DOMINICI 1742 - B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentissimi signori, eletti della fedelissima città di Napoli*, Stamperia Ricciardi, Napoli 1742.
- DE LOS HEROS 1854 - M. DE LOS HEROS, *Historia del Conde Pedro Navarro, general de infanteria, marina e ingeniero*, De la Viuda de Calero, Madrid 1854.
- DELICATI, ARMELLINI 1884 - P. DELICATI, M. ARMELLINI (a cura di), *Il diario di Leone X di Paride de Grassi dai volumi manoscritti degli Archivi Vaticani della Santa Sede*, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, Roma 1884.
- FILANGIERI DI CANDIDA 1937 - R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», n.s., XXIII (1937), pp. 267-333.
- FILANGIERI DI CANDIDA 1929 - R. FILANGIERI DI CANDIDA, *La cittadella aragonese e il recinto bastionato di Castel Nuovo*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXXIV (1929), 59, pp. 49-73.
- FILANGIERI DI CANDIDA 1931 - R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Antonio Marchesi da Settignano, architetto militare del Rinascimento*, in «Rivista d'artiglieria e genio», LXX (1931), pp. 473-479.
- FILANGIERI DI SATRIANO 1883-1891 - G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 voll., Tipografia dell'Accademia reale delle Scienze, Napoli 1883-1891.
- FIORE, TAFURI 1993 - F.P. FIORE, M. TAFURI (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano 1993.
- FORCELLINO 2016 - A. FORCELLINO, *Leonardo genio senza pace*, Laterza, Roma, Bari 2016.
- FROMMEL 2006 - C.L. FROMMEL, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Olschki, Firenze 2006.
- GALLETTA 2009 - R. GALLETTA, *La Darsena Romana: il Porticciolo di Civitavecchia*, La Litografica, Civitavecchia 2009.
- GARZILLI 1845 - P. GARZILLI (a cura di), *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, Stamperia Reale, Napoli 1845.
- GAYE 1840 - G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI*, G. Molini, Firenze 1840.
- GHISSETTI GIAVARINA 2002 - A. GHISSETTI GIAVARINA, *Napoli*, in A. BRUSCHI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Electa, Milano 2002, pp. 468-479.
- GHISSETTI GIAVARINA 2008 - A. GHISSETTI GIAVARINA, *Il regno di Napoli*, in «Artigrama», 2008, 23, pp. 327-358.
- GIOVANNONI 1959 - G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Tipografia regionale, Roma 1959.
- GIUBBONI 2007 - M. GIUBBONI, *Giampaolo Baglioni condottiero perugino del 1500 e il suo tempo*, Edimond, Città di Castello 2007.
- GREGOROVIVUS 1900 - F. GREGOROVIVUS, *Storia della città di Roma nel Medio Evo*, Roma, Società Editrice Nazionale, Roma 1900.
- GRITTI 2007 - J. GRITTI, *Battagio, Antonio [Badaggi, Batagio, Battacchio, Battaggi]*, in P. BOSSI, S. LANGÉ, F. REPISHTI (a cura di),

- Ingegneri ducali e camerale nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706)*. Dizionario biobibliografico, Edifir, Firenze 2007, pp. 42-43, 110.
- GUGLIELMOTTI 1876 - A. GUGLIELMOTTI, *La guerra dei pirati e la marina pontificia*, Le Monnier, Firenze 1876.
- LETTERA DELL'ABATE GAETANO MARINI 1797 - *Lettera dell'abate Gaetano Marini al chiarissimo mons. Giuseppe Muti Papazurri, già Casali, nella quale s'illustra il ruolo de' professori dell'archiginnasio romano per l'anno MDXIV*, Puccinelli, Roma 1797.
- MARTORANO 2002 - F. MARTORANO, *L'architettura militare tra Quattrocento e Cinquecento*, in S. VALTIERI (a cura di), *Storia della Calabria. Il Rinascimento*, Gangemi Editore, Roma 2002, pp. 355-369.
- MASELLI CAMPAGNA 2003 - M. MASELLI CAMPAGNA, *Antonio Marchesi da Settignano e la chiesa di S. Maria del Masaccio a Spoleto*, in «Opus. Quaderno di storia architettura restauro», VII (2003), pp. 217-228.
- MASELLI CAMPAGNA 2007 - M. MASELLI CAMPAGNA, *Marchesi (Marchese, Marchissi, Marchixi), Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol 69, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2007, *sub vocem*.
- MASELLI CAMPAGNA 2009 - M. MASELLI CAMPAGNA, *Antonio Marchesi da Settignano e il Convento di Santa Caterina a Formello in Napoli*, in «Opus. Quaderno di storia architettura restauro», X (2009), pp. 45-52.
- MASELLI CAMPAGNA 2012a - M. MASELLI CAMPAGNA, *Al confine del Regno. La rocca di Cittareale*, Lulu edizioni, Raleigh, N.C. (U.S.A.) 2012.
- MASELLI CAMPAGNA 2012b - M. MASELLI CAMPAGNA, *L'attività di Antonio Marchesi da Settignano nell'Italia centro-settentrionale*, Caracol, Palermo 2012.
- MAZZOLENI 1952 - I. MAZZOLENI, *Fonti per la storia dell'epoca aragonese esistenti nell'Archivio di Stato di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXIII (1952), pp. 125-154.
- MAZZOTTI 2014 - A. MAZZOTTI, *Leonardeschi. Leonardo e gli artisti lombardi*, Giunti, Firenze 2014.
- MOLLO 2008 - G. MOLLO, *I Discorsi delle fortificazioni di Carlo Theti. L'edizione vicentina del 1617*, in AMIRANTE, PESSOLANO 2008, pp. 281-310.
- MORISANI 1958 - O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Fiorentino, Napoli 1958.
- MÜNTZ 1886 - E. MÜNTZ, *Les antiquités de la ville de Rome*, E. Leroux, Paris 1886.
- MÜNTZ 1889-1895 - E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 2 voll., Librairie Hachette et C.ie, Paris 1889-1895.
- MÜNTZ 1891 - E. MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Librairie Hachette et C.ie, Paris 1891.
- MÜNTZ 1898 - E. MÜNTZ, *Les arts a la cour de Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, E. Leroux, Paris 1898.
- MUSSARI 2001 - B. MUSSARI, *Antonio Fiorentino e la "memoria" degli interventi per i castelli calabresi promossi da Ferrante I*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», XI (2001), 20-21, pp. 31-44.
- NICOLINI 1925 - F. NICOLINI, *L'arte del Rinascimento a Napoli e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, R. Ricciardi, Napoli 1925.
- PANE 1968 - R. PANE, *Le Effemeridi di Joaniero Leostello*, in «Napoli nobilissima», VII (1968), pp. 77-85.
- PARISI 1916 - R. PARISI, *Catalogo ragionato dei libri, registri e scritture esistenti nella sezione antica o prima serie dell'Archivio municipale di Napoli (1387 1806)*, Tip. F. Giannini, Napoli 1916.
- PASTOR 1942 - L. VON PASTOR, *Storia dei papi nel periodo del Rinascimento dall'elezione di Innocenzo VIII alla morte di Giulio II*, Desclée, Roma 1942.
- PEDRETTI 1962 - C. PEDRETTI, *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Librairie E. Droz, Genève 1962.
- PEDRETTI 1964 - C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci On painting: A lost book, Libro A, reassembled from the Codex Vaticanus Urbans 1270 and from the Codex Leicester*, University of California press, Los Angeles 1964.

- PEDRETTI 1977 - C. PEDRETTI, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. A Commentary to J.P. Richter's Edition*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1977.
- PEDRETTI 1983 - C. PEDRETTI, *Archimedeo ingegno notississimus*, in A. VEZZOSI (a cura di), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte-Roma, Palazzo Venezia, 1983-1984), testi introduttivi di C. Pedretti, Giunti Barbera Editore, Firenze 1983, pp. 117-143.
- PEDRETTI 2007 - C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Electa, Milano 2007.
- PELLICCIA 1780-1782 - A.A. PELLICCIA, *Raccolta di varie croniche, diari, ed altri opuscoli così italiani, come latini appartenenti alla storia del Regno di Napoli di Pietro Giannone*, B. Perger, Napoli 1780-1782.
- PERCOPO 1893 - E. PERCOPO, *Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XVIII (1893), 3, pp. 527-537; 4, pp. 784-812.
- PERRERO 1843 - D. PERRERO, *Pietro Navarro, o l'invenzione delle mine*, in «Museo scientifico, letterario ed artistico», V (1843), 31, p. 245.
- PRIEGO LOPEZ 1953 - J. PRIEGO LOPEZ, *Pedro Navarro y sus empresas africanas*, Graficas Besagal, Madrid 1953.
- RIO 1857 - A.F. RIO, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, ried. a cura di F. TUROTTI, F. SANVITO, Milano 1857.
- ROCCHI 1900 - E. ROCCHI, *Francesco di Giorgio Martini architetto civile e militare*, in «Rivista d'artiglieria e genio», II (1900), pp. 184-214.
- RUSCIANO 2002 - C. RUSCIANO, *Napoli 1484-1501. La città e le mura aragonesi*, Bonsignori, Roma 2002.
- RUSCIANO 2006 - C. RUSCIANO, *Notizie bibliografiche su Santa Caterina a Formello*, in «Napoli nobilissima», VII (2006), 1-2, pp. 74-78.
- SOLMI 1911 - E. SOLMI, *Leonardo da Vinci ed i lavori di prosciugamento delle Paludi Pontine ai tempi di Leone X (1514-1516)*, in «Archivio Storico Lombardo», XXXVIII (1911), 29, pp. 65-101.
- STRAZZULLO 1969 - F. STRAZZULLO, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Benincasa, Roma 1969.
- TORRENTINO 1551 - L. TORRENTINO, *Lettere di diversi illustrissimi Signori, e republiche scritte all'Illustrissimo Signore il Signor Vitello Vitelli*, L. Torrentino, Firenze 1551.
- VASARI 1550 - G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da G.V. pittore aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, Firenze 1550.
- VASARI 1568 - G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. G.V. pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*, Giunti, Firenze 1568.
- VASARI 1809 - G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da G.V. pittore e architetto aretino*, a cura G.G. Bottari, ried. Soc. Tipografia de' Classici Italiani, Milano 1809.
- VASARI 1878 - GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da G.V. pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, Sansoni, Firenze 1878.
- VICINO 2013 - M. VICINO, *Francesco di Giorgio Martini, Antonio Marchesi da Settignano, Frà Giocondo da Verona e il Castello aragonese di Castrovillari*, Aurora Editrice Libreria, Corigliano Scalo 2013.
- VIGANÒ 2007 - M. VIGANÒ (a cura di), *L'architettura militare nell'età di Leonardo. «Guerre milanesi» e diffusione del bastione in Italia e in Europa*, Casagrande, Bellinzona 2007.

Monsignor de Canillac's *macchina* for the Festa in Piazza Farnese to Honour the Marriage of the Dauphin of France and the Infanta of Spain in 1745

David R. Marshall

Giovanni Paolo Panini's *Festa in Piazza Farnese to Honour the Marriage of the Dauphin of France and the Infanta of Spain*, in the Chrysler Museum, Norfolk, Virginia (fig. 1)¹, was recently exhibited at the Getty Museum in the exhibition *Eyewitness Views. Making History in Eighteenth-Century Europe*, organised by Peter Kerber in 2017². The painting depicts the *macchina*, or temporary festival structure, in honour of the marriage of the Dauphin of France, Louis (1729-1763), the son of Louis XV, to the Infanta of Spain, Maria Teresa Rafaela (1726-1746) erected in Piazza Farnese in 1745 by Monsignor de Canillac (Claude-François de Montboissier de Canillac, or Canilliac, de Beaufort, 1693/99-1761).

Panini's conceit is to show the *macchina* under construction in the presence of Canillac, who appears in the foreground. It shows the *macchina* as executed, whereas a print by the French painter and printmaker Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759), which was published before it was completed in order to advertise it to the public, shows the project (fig. 2)³.

1. Giovanni Paolo Panini, *Festa in Piazza Farnese to Honour the Marriage of the Dauphin of France with the Infanta of Spain*, oil on canvas, 166 x 238 cm. Norfolk, Virginia, Chrysler Museum, Gift of Walter P. Chrysler Jr., inv. 71.523.

2. KERBER 2017. This article arises from this exhibition and the associated symposium in June 2017 where I gave a paper that touched on some of these issues. I would like to thank Peter Kerber for inviting me to speak on that occasion and the other participants for fruitful discussions in front of the painting.

3. Giuseppe Panini (designer), *Macchina artificiale rappresentante l'unione di amore ed Imeneo, nel Tempio di Minerva allusiva alle nozze del Real Delfino, e Maria Teresa Infanta di Spagna, fatta erigere in Roma nella piazza Farnese da Monsignor*



Figure 1. Giovanni Paolo Panini, *Festa in Piazza Farnese to Honour the Marriage of the Dauphin of France with the Infanta of Spain*, 1745, oil on canvas, 166 x 238 cm. Norfolk, Virginia, Chrysler Museum, Gift of Walter P. Chrysler Jr., inv. 71.523.



Figure 2. Giuseppe Panini (designer), *Macchina artificiale rappresentante l'unione di amore ed Imeneo, nel Tempio di Minerva allusiva alle nozze del Real Delfino, e Maria Teresa Infanta di Spagna, 1745*, etching by Louis-Joseph Le Lorrain. Roma, Biblioteca Casanatense.

In this article I will look at the design of the *macchina*, which has been assigned to both Giovanni Paolo Panini (1691-1765) and his son Giuseppe (1718-1805), its construction, its relationship with the *macchine* for the festival of the China that succeeded it, and its critical reception.

Canillac's festa, 19-21 June 1745

The preparations for the Canillac *macchina* and other festivities associated with the marriage were referred to by the contemporary news publication, the *Diario ordinario* of Cracas, on 17 April 1745 as having just commenced, referring to the days around or before Tuesday 13 April⁴. Work was then taking place both in Piazza Farnese and within the palace.

A letter dated 8 May 1745 from Giovanni Battista Ruele, the imperial agent and archivist, refers to acts of vandalism by the Romans (*Romaneschi*) to the structure, which implies that it was complete or approaching completion. He refers both to satirical inscriptions and to the blackening of the figures overnight that ruined some lions highlighted with gold, so that papal guards had to be stationed there to stop further *disordini*⁵. Moore says this was «apparently committed by individuals moved by their dislike of France»⁶. The reference to gilded lions is puzzling, as lions appear neither in the print nor the painting.

Canillac's *macchina*, as the inscription on the etching discussed below reveals, was intended to be revealed in May. However, on 15 May, because of intermittent rainfall, the pope decided to repair to his villa at Castel Gandolfo⁷. Subsequent fine weather meant that cardinals and the nobility in turn

di Canilliac, ministro della Maestà del Re Christianissimo presso la santità di Nostro Signore Benedetto 14 nel mese di Maggio 1745 / Giuseppe Panini inventò; Louis le Lorrain sculp., etching by Louis-Joseph Le Lorrain, Roma, Biblioteca Casanatense.

4. *Diario ordinario*, no. 4326, 17 April 1745, p. 14: «In questi giorni si è dato principio, tanto nella Piazza Farnese, che in quell Palazzo di Sua Maestà in Ré delle Due Sicilie, alli lavori di machine di fuoco arteficiato, ed altri grandiosi preparamenti per le pubbliche feste da fare in congiuntura del seguito Sposalizio trà il Reale Delfino di Francia, e D. Maria Teresa Reale Infanta di Spagna».

5. MOORE 1998-1999, p. 221, no. 135, citing Napoli, Archivio di Stato, Affari esteri, Roma, 1065 (letter dated 18 May 1745): «Benchè il tempo si mantenesse costantemente, ma interpollatamente piovoso, volle Sua Santità eseguire la partenza per Castel Gandolfo [...] Hanno poi continuate le belle giornate, onde molti altri sono partiti per le reciproche Villeggiature, e atteso questo spopolamento di Roma non meno che l'incostanza della stagione Mons.re di Canillach hà anche pensato di differire le allegrezze per il Matrimonio del Delfino fin dopo il ritorno della Santità Sua».

6. *Ivi*, p. 210: «In the case of the set piece erected in 1745 to celebrate the marriage of the dauphin Louis, sculptures were "blackened and ruined", acts apparently committed by individuals moved by their dislike of France».

7. *Ivi*, p. 221, no. 135: citing Napoli, Archivio di Stato, Affari esteri, 1065 (letter dated 18 May 1745): «Benche il tempo si mantenesse costantemente, ma interpollatam.te piovoso, volle Sua Santità eseguire la partenza per Castel Gandolfo

went to their country villas. Because there was no-one of importance still in Rome to see his *fiesta*, Canillac postponed it until the pope's return. The pope returned on June 15 and the festivities began on the morning of Saturday June 19 with a Te Deum at San Luigi dei Francesi, the French national church, which had been decorated by Canillac for the occasion. There was music and the firing of 150 firecrackers (*mortaretti*). The interior façade of the church was decorated with portraits of the pope, the King and Queen of France and the bride and groom. Cardinal Troiano Acquaviva d'Aragona (1694-1747), the Spanish ambassador, arrived from the Palazzo di Spagna at the head of a procession of carriages. Within the church a *coretto* at ground level had been erected for the King and Queen of England, that is, James III and his second son, Henry Benedict Stuart, the Duke of York, but they did not arrive in time from *villeggiatura* at Albano⁸. The Stuarts were in particular demand at social events in Rome, because they were the only royalty resident there. Various ambassadors were installed in *coretti* on either side of the choir.

The public events began in the evening. Because the wedding was between French and Spanish royalty these involved the premises of both countries, with public illuminations at San Luigi dei Francesi (the French national church), San Giacomo degli Spagnoli (the Spanish national church), the Palazzo di Spagna, residence of the Spanish ambassador, Cardinal Acquaviva, Canillac's palace, and the French Academy at Palazzo Mancini⁹.

On the same evening, Palazzo Farnese, its piazza and the *macchina* were all lit up. The windows of Palazzo Farnese and the piazza were illuminated with candles on large two-armed candelabras (*doppiieri*) painted in chiaroscuro, and festooned with greenery¹⁰ (these are not visible in Panini's painting). Two large *palchetti* (viewing boxes) were erected beside the entrance to Palazzo Farnese,

[...] Hanno poi continuate le belle giornate, onde molti altri sono partiti per le reciproche Villeggiature, e atteso questo spopolamento di Roma non meno che l'incostanza della stagione Mons.re di Canillach ha anche pensato di differire le allegrezze per il Matrimonio del Delfino fin dopo il ritorno della Santita Sua».

8. The Stuarts at this point were preparing for the Jacobite rising of 1745. James III's, Charles Edward Stuart, *Bonnie Prince Charlie*, was in France, which he left to invade Scotland on 15 July with French support.

9. *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, pp. 5-6: «Nella sera [Saturday 19 June] seguirono le prime pubbliche illuminazioni per la stessa festa, fattesi assai grandiose alla detta Chiesa di S. Luigi e Francesi, e questa di S. Giacomo de Spagnoli, ed a tutte le altre Chiese delle due Nazioni. Si fece il simile al Regio Palazzo di Spagna dal'E.mo d'Aquaviva, e ad altri Palazzi di alcuni di questi E.mi ben'affetti; come pure a quelli de Sig. Ambasciatori, di molti Ministri esteri, e di altra Nobiltà aderente, oltre quelli di Monsig. de Canilliach, e della Regia Accademia di Francia con più ordini di torcie».

10. *Ivi*, p. 7: «furono in quella prima sera anche illuminate di torce non solo tutte le finestre degl'Appartamenti di quell vasto Palazzo, ma tutta la Piazza all'intorno da quantità di torce sopra copiosi Doppieri dipinti a chiar'oscuro, e disposti con tutta simetria, e buon'ordine tra varj festoni di verdure, il che ne rendeva anche più vaga la comparsa».

where musicians played¹¹ (in Panini's painting there is a box with coats of arms built over the central balcony).

On 17 June the French ambassador, Cardinal de La Rochefoucauld (1701-1757) had arrived, to be received by the pope on the Tuesday after the *fiesta* (22 June), which they discussed¹². He thus displaced the somewhat prickly Canillac¹³, who was until that point *chargé d'affaires*, the senior representative of the French crown in Rome in the absence of an ambassador, but for the time being La Rochefoucauld kept in the background. La Rochefoucauld viewed it in private, while the formal viewing was hosted by Canillac, and involved Cardinal Acquaviva, Cardinal Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756), the pope's secretary of state, and other foremost members of the nobility¹⁴. They were treated «with a profusion of exquisite refreshments»¹⁵.

During the following day (Sunday 20 June) a throng of nobles and the people visited both piazza and palazzo, kept in order by grenadiers and papal soldiers. The openings to the streets had barriers erected across them to prevent carriages entering. According to *Diario ordinario*, the pope made a supposedly unplanned visit to view the *macchina*. He had left the Quirinal palace to visit the *Quarantore* in Santa Maria dell'Anima, as was his daily practice, and had decided to take some air¹⁶. Passing along Via Giulia

11. *Ibidem*: «Erano ancora eretti due grandi Palchetti ai lati del Portone dello stesso Palazzo, ed in essi continuamente fecero diversi ben composti concerti quantità di scelti stromenti musicali, e da fiato».

12. KERBER 2017, p. 94; DE BRIMONT 1913, pp. 54-56, 59-61. *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, pp. 17-18: «Monsig. Arcivesc. di Bourges nuovo Ambasciatore di Francia Martedì mattina [Tuesday 22 June] fu ammesso per la prima volta all'udienza di Sua Santità privatamente; e nel dopo pranzo il sudetto Monsig. Ambasciatore si trasferì a disporto fuori di Roma, di dove però fece ritorno la medesima sera». La Rochefoucauld's term ran from 6 June 1743 until 13 March 1748.

13. KERBER 2017, p. 94.

14. *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, p. 7: «e vi furono a gode di tale allegria nel menzionato Palazzo gl'Eminentissimi d'Aquaviva, e Valenti, Monsig. Arciv. di Bourges nuovo Ambasciatore di Francia, ma in privato, Monsig. de Canilliach, ed altra molta primaria Nobiltà, stati tutti trattati con profusion di esquisite rinfreschi».

15. *Ibidem*.

16. *Ivi*, pp. 8-10: «Proseguendosi l'accennata festa, nel dopo pranzo della Domenica in occasione di essere sortito N. Sign. dal suo Palazzo Apostolico Quirinale per portarsi, come suol praticare quasi ogni giorno, alla visita del SS.mo Sacramento, che era esposto in quell di per le 40 Ore in S. Maria dell'Anima; e siccome suol compiacersi ancora di prendere alquanto di aria, passando poi per la Strada Giulia in vicinanza del Palazzo Farnese, supplicatone da Monsig de Canilliach, che se le fece incontro per inchinarlo, smontò da Carrozza, ed entrato da quella parte per la Porta segreta, si degnò ascendere nel Palazzo, e sempre servito dallo stesso Prelato si condusse per tutto quell nobile Appartamento fatto da d. Monsig. In congiuntura della festa con ogni signorile proprietà addobbare; Quindi corrispondendo la Ringhiera dirimpetto a cui si godeva la vista della descritta Machina si degnò anche il Santo Padre osservarla per poco tempo, ricevatane pria dal medesimo Monsign. de Canilliach la stampa in seta guarnita di merletto d'oro; e sugli anche presentato un nobile rinfresco, che gradì senza gustarne. Delle medesime stampa in carta una gran copia ne fu distribuita ancora alla Famiglia Pontificia, a cui di più fu apprestato in quell brevissimo tempo un grandioso rinfresco, & indi partisene la Santità Sua per il Quirinale».

near Palazzo Farnese, Canillac approached him, bowing and making a humble entreaty. The pope got down from his carriage and entered the palazzo through a secret doorway, evidently accompanied by his retinue. He was led through the noble apartment «that in conjunction with the *fiesta* was furnished with every seignorial propriety»¹⁷. From the balcony (the box visible in Panini's painting) he looked at the *macchina* for some time. He received from Canillac a print on silk trimmed with gold lace, evidently the one by Le Lorrain, and other copies of the print on paper were distributed to the papal household. The fact that Canillac had these ready suggests that a visit from the pope was not entirely unexpected. The pope was presented with a noble *rinfresco* that he accepted with pleasure without tasting it, and his *famiglia* also were offered a *rinfresco* that «was prepared in that very short space of time»¹⁸. Then the Holy Father departed for the Quirinal.

Canillac, who was not on good terms with pope, who preferred to work around him until an ambassador was appointed¹⁹, himself gave an account of the pope's visit in a letter to d'Argenson, French secretary of state for foreign affairs, on 23 June, making no mention of greeting him in Via Giulia, and stating that the pope made the visit «as a public display of his consideration for the King»²⁰. He adds that from the balcony the pope blessed the people who were attracted by the music within and without the palace.

Matters were orderly even in the evening, when the *macchina* was “burned” at the third hour (about 10 pm), to general satisfaction. This was viewed from the balcony and windows of the palazzo, which were richly furnished (as Panini shows) by the Duke of York (Henry Benedict Stuart, second son of James III, who two years later was to become Cardinal York and who had come that morning from Albano for the occasion, as well as “eminent persons”, prelates, princes and princesses, knights and ladies and ministers of foreign princes and their associated nobility, all of whom took refreshments²¹.

17. See note 16.

18. *Ibidem*.

19. KERBER 2017, p. 94.

20. DE BRIMONT 1913, p. 61, letter from Canillac to d'Argenson, Rome, 23 June 1745: «Le Pape s'y transporta, l'après diner, pour voir les préparatifs de cette fête et pour donner, en même temps, une marque publique de sa considération pour le Roy, qui a d'autant plus surpris qu'elle est sans exemple. Sa Sainteté parcourut tout l'appartement et s'y arrêta une heure entière pour examiner la décoration. Elle se fit voir ensuite à un balcon qui étoit en face du feu d'artifice, et d'où elle donna la bénédiction à un peuple innombrable qui s'étoit rassemblé dans la place, attiré par des symphonies continuelles qui se faisoient entendre du dehors et du dedans du palais. Enfin, elle se retira après m'avoir comblé de mille témoignages de ses bontés».

21. *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, pp. 10-11: «In tutto il giorno [Sunday 20 June] vi fu indicibile concorso di Nobiltà, e Popolo, stativi alia custodia tanto del Palazzo, che nella Piazza, e de capistrade (tutti sbarrati da travi per evitare l'imbarazzo delle Carozze) queste Compagnie di Granatieri, e Soldati Pontifici, sicchè il tutto seguì con somma quiete ancora nella sera, che circa le tre ore fu arsa la gran Machina con commune sodisfazione. Dalla Ringhiera, e Fenestre del Palazzo

Canillac noted the presence of the Venetian ambassador, and Acquaviva's disapproval of the absence of the ambassador of Malta. La Rochefoucauld, still incognito, watched it from a neighbouring palazzo, writing that Canillac had spared nothing to give the King proof of his zeal and recognition, and had been attentive to him since his arrival²².

The "eminent persons" then departed, and a ball (*conversazione di ballo*) was held, led by the Duke of York and directed by the *maestri di sala*. According to Canillac, this was the pope's idea, which he had mentioned also to the Duke of York²³. The pope had been admiring the decoration of the palace, one room in particular (presumably the main Sala dei Palafrenieri of the palazzo, which would be the site of the ball held in 1751 recorded in Panini's two paintings at Waddesdon) and suggested that it was a pity that the noblewomen should be limited to assembling in so beautifully decorated a room and should put it to use after the fireworks by holding a ball. The Duke of York took up this idea with enthusiasm, and after the cardinals had left directed the ball, which was a great success with the nobility, not least because of the informality that was a consequence of the pope's absence. According to the *Diario ordinario*, the ball ended with a *rinfresco* for the whole noble group in a room that was richly decorated with sconces and crystal chandeliers and two large «orchestre di suoni». Afterwards the Duke of York returned to his father, James III, at Albano²⁴.

ornate di ricchissimi arredi, ne furono spettatori 20 E.mi, il Principe Reale Duca di Yorck, venuto la mattina da Albano per tal motivo, buon numero di Prelatura, ed altresì di Principi, e Principesse, Cavalieri, e Dame, molti Ministri de Principi esteri, e altra Nobiltà aderente, stativi goduti preziosissimi rinfreschi in abbondanza».

22. DE BRIMONT 1913, p. 62, quoting a letter from Rochefoucauld to the King: «Tout Rome a applaudi à cette fête, et M. de Canillac n'a rien épargné à cette occasion pour doner à Votre Majesté la preuve de son zèle et de sa reconnaissance. On ne peut d'ailleurs rien ajouter à toutes les attentions qu'il eues pour mou, depuis mon arrivée, et je les dois attribuer encore plus au caractère don't Votre Maesté m'a honoré qu'à l'extrême amitié qui nous unit depuis notre jeunesse».

23. *Ivi*, pp. 61-62, letter from Canillac to d'Argenson, Roma, 23 June 1745: «et me dit, en passant, qu'il seroit dommage que les dames se bornassent [limited to] à s'assembler dans une sal si bien décorée san en faire usage, après avoir veu tirer le feu, pour prolonger la fête le plus qu'il seroit possible. Sa Sainteté avoit déjà fait les mêmes insinuations au fils du Chevalier de Saint-Georges qui les mit à profit, et aussitôt que le feu fut tiré et que le Sacré-Collège se fut retiré, il proposer aux dames de danser, ce qui fut accepté de leur part avec avidité, et le jeune prince se chargea de faire les honneurs de cet espèce de bal, qui fit d'autant plus plaisir à la noblesse qu'elle ne s'y attendoit point et que c'est un amusement qui lui plaît beaucoup. C'est par là que finit la fête qui a été extrêmement goûtée, et la noblesse y a concouru avec un empressement qui me repond de son respect pour le Roy».

24. *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, pp. 11-12: «Dopo il fuoco partirono gl'E.mi, e si tenne una conversazione di Ballo, a cui intervennero Principesse, Dame, et ogni rango di Nobiltà; La Danza fu principiata da Sua Altezza Reale sudetta, e si continuò fino al fine da Cavalieri, e Dame secondo la buona direzione, e regolamento delli Signori Cavalieri Maestri di Sala; seguì questa in una Sala fra le altre più vagamente, e pomposamente ornata, con quantità di Placche, e Lampadarj di cristallo, che maestosamente l'illuminava con due grandi Orchest[r]e di suoni erettevi per tale effetto; replicandosi quivi pure il grandioso rinfresco a tutta la nobile comitiva, conchè terminò la stessa, seguita con splendidezza, e decoro; ritornandosene dopoi il Principe Reale in Albano presso la Maestà de Rè suo Genitore».

One person who was absent from all of this was the Contestabile Colonna, who, with his wife, family and servants has been on a trip to various Italian cities²⁵. They arrived on the Monday evening (21 June). Colonna needed to be back in Rome for the festival of the Chinaea, which took place on the Feast of Saints Peter and Paul on 29-30 June.

The Chinaea 29-30 June 1745

The Chinaea involved a feudal tribute from the King of Naples to the pope consisting of silver ducats carried by a white horse (*haquennée*, or hack, hence the name *Chinaea*). The horse itself was paraded in Saint Peter's Basilica.

Since 1722, apart from an interruption in 1634-1637, it had been customary for the head of the Colonna family, who was hereditary Grand Constable of the Kingdom of Naples and its representative, to set up two *macchine* to celebrate the event. These had earlier been situated outside Palazzo Colonna in Piazza Santi Apostoli, but from 1738 the site was shifted to Piazza Farnese in front of Palazzo Farnese, which, because of the marriage of Elisabetta Farnese to Philip V of Spain in 1714 and the installation of their son Charles as King of Naples in 1735, had become the «embassy and residence of the plenipotentiary of the kingdom of the Two Sicilies, real estate office, and centre for the conduct of Neapolitan affairs in Rome»²⁶.

Since the revival of the Chinaea in 1738 the *macchine* had been essentially pictorial and designed by painters, including the first *macchina* in 1744 that depicted *Virgil Crowned Prince of the Latin Poets* which was designed by the French *pensionnaire* and painter Louis le Lorrain²⁷. Such designs, it is generally supposed, were painted on canvas that was stretched over a wooden frame²⁸. From 1745 the designs returned to the practice that prevailed before 1734 of constructing three-dimensional architectural structures, made of wooden framing, painted canvas, and *papier maché* sculptures added to a substantial wooden armature. Their design was, until 1751, shared between *pensionnaires*

25. *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, p. 17: «In questa sera di Lunedì [Monday 21 June] si restituirono in Roma dal giro fatto in varie Città dell'Italia gli Ecc.mi Sig. Contestabile, e Contestabilessa Colonna, con la di loro Famiglia, e Servitù, che l'ha seguiti nel viaggio».

26. MOORE 1998-1999, p. 190.

27. Louis-Joseph Le Lorrain (designer and etcher), *The Glorification of Virgil, for the Chinaea Festival, 1744, etching and engraving on laid paper*, Plate 39,0 x 45,0 cm; sheet: 43,8 x 56,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Gift of Mr. and Mrs. Paul Gourary, Accession No. 1996.48.3. As captioned by Antinori: Gabinetto Comunale delle Stampe (GCS) 688 (see note 28).

28. ANTINORI 2015, p. 64.

at the Frech Academy such as Louis-Joseph Le Lorrain, Ennemond-Alexandre Petitot and Jérôme-Charles Bellicard, and Francisco Preciado de la Vega (1713-1789), a Spanish painter associated with the Accademia di San Luca who was supported by a pension from Philip V of Spain²⁹. Michelangelo Specchi (c. 1684-after 1750) is sometimes named on the prints as *architetto*, indicating his role in supervising the installation, rather than the design, of the *macchine*³⁰.

In 1745, because Canillac's *fiesta* had been delayed, there were only nine days between this and the Chinaea, which was insufficient to construct the intended first Chinaea *macchina*. Such *macchine* could take up to two months to prepare: preparations for the 1759 Chinaea *macchine* ran from 7 May to 7 July³¹, while Canillac's *macchina* construction was underway in Piazza and Palazzo Farnese from early April for an intended festival in mid-May. Consequently the design by Preciado de la Vega was abandoned and the prints recording it by Miguel de Sorellò (c. 1700-1705) were pulped³². It was replaced by one by the Colonna architect, Giuseppe Doria, recorded in an engraving by Giuseppe Vasi³³ (fig. 3). The armature from Canillac's *macchina* was ceded to Colonna, as recorded in payments published by Moore. These tell us that the man in charge of the construction, under Giuseppe Panini, was Mastro Ludovico, *capo mastro muratore*, and the blacksmith, Simone Moretti. The document refers to payments of 80 scudi to Mastro Ludovico, and ten to Simone Moretti, to compensate them for the fact that they would have otherwise kept for themselves the timber and the metal fittings from the armature after the event³⁴. The signatures

29. GORI SASSOLI 1994, pp. 18, 44, no. 38.

30. On Michelangelo Specchi (brother of Alessandro) see MANFREDI 1991.

31. MOORE, 1998-1999, p. 187.

32. GORI SASSOLI 1994 has argued that the design by Preciado was reused for the second *macchina* of 1746, as is discussed below.

33. Giuseppe Doria, *Prospettiva della prima Macchina, con cui si rappresenta la fondazione del Regno di Napoli, e Sicilia fatta dal Conte Rogiero Normanno, il quale dopo di avere conquistate quelle Provincie, distratte prima in varij Pnpi naturali e la mag.r parte negl'Imperatori di Costantinop. prese poi il titolo di Re datogli dal Sommo Pontefice Rom.o [...] Fatta ardere detta Macchina d'ordine di Sua Ecc.za il Sig.r P.npe D. Fabrizio Colonna Gran Contestab.e del Regno di Napoli [...] a dover presentare il censo, e Chinaea nella Vigilia de SS. Pietro, e Paolo Apostoli a Sua Beatitudine Papa Benedetto 14 l'anno 1745 / Giuseppe Doria Architetto inv. e dis.; Giuseppe Vasi incise, etching, 40,3 x 48,7 cm. GORI SASSOLI 1994, p. 113, no. 39.*

34. Cited in MOORE 1998-1999, p. 222, no. 137: «Io Sotto Scritto faccio fede come Mastro Ludovico: Capo Mastro Muratore principale Padrone del Lavoro di Muratore, e Castello della Macchina fatta fare dall'Eccell.mo Monsignore di Canillac Ministro di Francia in occasione del Matrimonio del Real Delfino, in Piazza Farnese, avendo Sua Eccellenza Monsignor di Canillac ceduto al Sig:re Contestabile Colonna il sudetto Castello per le sue Macchine di fuoco in occasione della Chinaea, il Sud:o Capo Mastro, e restato d'accordo con il Sig:re Giuseppe Doria Architetto per nolo, di d.o Castello scudi novanta m.ta de quali, me sotto scritto presente promise di rilasciare a Mastro Simone Moretti Ferraro per nolo de Ferramenti di detto Castello Scudi dieci m.ta in fede il Sud:o Sig:re Giuseppe Doria potrà liberamente ritenerli, e pagarli al sudetto Moretti queso di p.mo Luglio 1745: / [signed] Giuseppe Panini Architetto / Mi contento che li sudetti scudi Novanta si paghino [scudi] 80=m.ta a M.ro



Figure 3. Giuseppe Doria, *Prospettiva della prima Macchina, con cui si rappresenta la fondazione del Regno di Napoli, e Sicilia fatta dal Conte Rogiero Normanno*, etching by Giuseppe Vasi, 1745, 40,3 x 48,7 cm. Roma, Biblioteca Casanatense.

on this document are dated 1 July, two days after the *macchina* was “burned”, perhaps the first point at which there was time to do the paperwork³⁵.

The ceremony surrounding the first *macchina* began at vespers (evening prayers, around 7.15 pm) on Tuesday 29 June when the cavalcade of Contestabile Colonna departed from Palazzo Farnese to Saint Peter’s, where the China ceremony took place. The pope then returned to his apartment for the night, while the *contestabile* returned to Piazza Farnese where the festivities began with fountains of wine made available to the public. From the palace the nobility watched the ‘burning’ of the fireworks machine (*machina di fuoco artificiale*), which represented the founding of the Kingdom of Naples by Count Roger of Sicily³⁶.

Paolo Sforza al quale spettano in tutto come sopra cedendo a tale effetto tutte, e singole mie ragioni perche cosi e non altrimenti che li restanti [scudi] 10=m.ta spettano a M.ro Simone Moretti Ferraro per nolo come sopra / [signed] Io Ludovico Rasi mano pp.» Subiaco, Santa Scolastica, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Santa Scolastica, Archivio Colonna, I.A.332/494.

35. Cited in MOORE 1998-1999, p. 223, no. 139: «E adì 27: detto [July] [scudi] 30=m.ta in cro ad Sudetto [Francesco Andreini], per tanti pagati a Fran.co Perziado [sic] Spagnolo per aver disegnato la p.ma Macchina del Fuoco Arteficiale, che non ebbe effetto»; «E adì detto [27 July] [scudi] 30=m.ta in c.to ad Sudetto[Francesco Andreini] pagati a Micchele Sorellò Incisore de Rami per aver inciso la detta Macchina» (Subiaco, Santa Scolastica, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Santa Scolastica, Archivio Colonna, I.B.46, fol. 1196 left); «Francesco Andreini Nostro Mro di Casa, pagate a Giovanni Petroschi Incisore de Caratteri in Rame Scudi Trentadue e [baiocchi] 45 m.ta, che se li fanno pagare per Saldo, ed intiera Sodisfazione di havere inciso le Lettere delli due rami fatti intagliare da Noi, e per le 2 Machine de fuochi artificiali fatti fare le 2 Sere delli 28, e 29 del mese di Giugno pros.to, che l’Intaglio della prima Machina, non ebbe effetto, per averla fatta rimutare» (*ivi*, I.A.323/278); «E adì 24: detto [July] [scudi] 50=m.ta in cro ad Sudetto [Francesco Andreini], per tanti pagati a Giuseppe Doria Architetto dell’Ecc.ma Casa, per rimborso di tanti Spesi, e pagati in aver fatto incidere nel Rame da Giuseppe Vasi Incisore, come pure da Gio: Petroschi le lettere in detto rame del p.mo Fuoco Arteficiale rappresentante le dodici Provincie del Regno» (*ivi*, I.B.46, fol. 1196 left).

36. *Diario ordinario*, no. 4359, 3 July 1745, pp. 9-13: «Correndo Lunedì [Monday 28 June] la vigilia de gloriosi Principi degl’ Apostoli SS. Pietro, e Paolo Protettori di quest’ Alma Città di Roma, la Santità di N. Sig. per maggiore suo comodo d’intervenire il giorno al solenne Vespero nella Basilica Vaticana, la mattina si trasferì (from the Quirinal to St Peter’s) [...] Intanto, che si cantava il Vespero si diede principio alla consueta solenne Cavalcata per la presentazione del Celso, e China per il solito tributo del Regno di Napoli, & c, che venne fatta, come suoi praticarsi da molti anni, dal Ecc.mo Sig. D. Fabrizio Colonna Gran Contestabile del Regno di Napoli [...] Partì la medesima Cavalcata, preceduta da una Compagnia di Cavalleggeri Pontificij, dal Palazzo della Maestà Sua in Piazza Farnese, dove prima furono fatti dispensare dal Signor Ambasciatore esquisiti rinfreschi, & era composta di Principi, Prelati, Cavalieri, a Gentiluomini di questi Sig. Cardinali, e di altra Nobilità Feudataria, o aderente alla stessa Corona, tutti in pomposa gala, essendo circondati la China dalla Guardia Svizzera di N. Signore.

Pervenne in tal modo tra la moltitudine del Popolo per tutte le strade, le di cui fenestre erano ornate di vaghe tappezzarie, fino al Vaticano, & in quell Sagro Tempio, essendosi già terminato il Vespero, la Santità Sua nel ritornare alla stanza dei parimenti, stando assisa nella Sedia Gestatoria, tra l’uno e l’altro Pileo d’Acqua benedetta, all preferenza de Sign. Cardinali, e de’ R.mi Chierici della R.C.A., e suoi Ministri, ricevè con le solite formalità da Sua Ecc.nza il Sig. Contestabile Ambasciatore straordinario, come si è detto, la presentazione del sudetto Censo, e China.

The “burning” of the second *macchina*, which was also located in Piazza Farnese, took place on the following day, Wednesday 30 June. This represented a triumphal arch in honour of the return of Charles III (Carlo di Borbone) to Naples after the Battle of Velletri in 1744 (the occasion that prompted Panini’s two important paintings in Capodimonte)³⁷ (fig. 4). The *Diario ordinario* reports that the event began at the 22nd hour (about 5 pm), when the *contestabile* with his retinue collected Cardinal Acquaviva from the Palazzo di Spagna³⁸. While waiting, Acquaviva gave a generous *rinfresco* to «tutto il nobile corteggio». Both cortèges made their way to Palazzo Farnese where Colonna and Acquaviva, with other nobles, enjoyed a grandiose *rinfresco* and watched from the balcony and windows the “burning” of the second *macchina*.

Portossi poi N. Sig. a dimettere i Sagri abiti, & indi passò al suo Pontificio Appartamento, dove anche si trattenne a pernottare; e Sua Eccell. il Signor Ambasciatore si ricondusse al Palazzo Farnese continuandosi cola in tutta la sera la cominciata festa, con le due Fontane di Vino erette in questa Piazza, e grandiose illuminazioni di torce, e fiaccole, particolarmente nel Palazzo dove intervenne molta primaria Nobiltà a godere l’incendio della prima sontuosa Machina di fuoco d’artificio fattavi preparate da Sua Eccell., la quale rappresentava La fondazione del Regno di Napoli, e Sicilia fatta da Conte Rogiero Normanno; & in quest’occasione furono di nuovo fatti apprestare dall’Eccell. sua abbondanti rinfreschi».

37. Louis-Joseph Le Lorrain (designer and etcher), *Prospettiva della seconda macchina rappresentante il Ritorno del rè delle due Sicilie alla sua fedelissima città di Napoli, lieta perche sia felicemente uscito dalli pericoli, e fatiche della guerra costantemente sofferte dall’intrepido suo real animo diffendendo dagl’aggressori li confini della sua monarchia. Incendiata detta macchina con abbondanti fuochi di vago artificio d’ordine di sua ecc.za il sig.r p.npe don Fabrizio Colonna [...] a presentare la solita China, e censo alla santità di nostro sig.r papa Benedetto 14. l’anno 1745 / I. Lovis Le Lorrein inv. dis., e incise. / Felici faustoque reditu Caroli Utriusque Siciliae Regis Hierusalem*, etching, 39,5 x 45,9 cm. GORI SASSOLI, 1994, p. 110, no. 34. Roma, Biblioteca Casanatense.

38. *Diario ordinario*, no. 4359, 3 July 1745, pp. 16-17: [Tuesday 29 June] «e proseguendosi ancora da Sua Eccellenza il Sig. Contestabile, come Ambasciatore straordinario per la presentazione della China, la sua publica Festa in Piazza Farnese, il giorno circa le ore 22. con il suo nobile treno delle mute, Paggi, e numerosa Servitù portossi in Piazza di Spagna e levare da quel Regio Palazzo l’E.mo d’Acquaviva, incaricato degl’affari di Sua Maestà il Rè delle due Sicilie, il qual Porporato fece apprestare all’arrivo di Sua Eccellenza un generoso rinfresco a tutto il nobile corteggio. Poscia ambedue i sudetti Personaggi unitamente, avendo anche il Sig. Cardinale il suo proprio ricco treno di Carozze, e corteggio, si trasferirono al Palazzo di Sua Maestà in Rè di Napoli, ed ivi, essendovisi anche portati alcuni E.mi, ed altra molta Nobiltà Feudataria, o Aderente a quella Corona, oltre di un grandioso rinfresco, vi goderono da quella Ringhiera, e Fenestre, l’incendio della seconda Machina di fuoco arteficiato, rappresentante il ritorno del Rè delle due Sicilie alla sua fedelissima Città di Napoli. / Nella sudetta mattina di Martedì nella Basilica [dei] SS. Apostoli».



Figure 4. Louis-Joseph Le Lorrain (designer and etcher), *Prospettiva della seconda macchina rappresentante il Ritorno del re delle due Sicilie alla sua fedelissima città di Napoli*, 1745, etching, 39,5 x 45,9 cm. Roma, Biblioteca Casanatense.

The armature

Although the *Diario ordinario*, like other sources, refers to «l'incendio della prima sontuosa Machina di fuoco d'artificio» (the burning of the first sumptuous fireworks machine)³⁹ evidently this “burning” did not extend to the substantial wooden armature that supported it. Indeed, it is unlikely that the *macchina* was burned at all, which would have left the armature charred and dangerous to handle, and not easily reused. Rather, in the best baroque tradition, it only *appeared* to burn, the effect being created by the fireworks display. This was dangerous enough: as Moore points out, the figures seen standing on the roof of Palazzo Farnese in the print of the Canillac *macchina* were there to put out any fires generated by sparks from the fireworks⁴⁰. Almost all of the *macchina* was probably available for re-use. Although painted canvases may have been destroyed in removing them from the armature, and in any case would have been less useful on other *macchine*, *papier maché* sculptures would have been both relatively expensive to make and relatively simple to re-use, as they would have had their own internal wooden armatures. However it is not easy to recognise the same statues in representations of different *macchine*. At the point when the prints were made their form was probably fluid, as in demonstrated by a comparison between the statues in the print and painting of the Canillac *macchina*, which do not correspond (fig. 6). Giovanni Paolo Panini probably showed them as they were actually executed, based on “life” drawings of the *macchina* as built, whereas Le Lorrain, at the beginning of the process, shows figures that were probably drawn from his own pictorial repertoire rather than being based on designs by the architect.

If we compare the prints of the Panini and Doria *macchine* (figs 2-3) it will be apparent just how dependent the second *macchina* was on the former because of the shared armature. As figure 5 shows, the main components correspond closely. Moore publishes a German illustration of 1600 that shows what such armatures were like (fig. 6). It is possible from this to infer what the Panini/Doria armature was like (fig. 5). The ground level (yellow) would have been square and the middle section hexagonal (although the hexagon might also have gone all the way to the ground). From the Doria design we might expect the upper section also to have been hexagonal, but the superstructure in the Panini is much narrower. Indeed, from the Panini it could at best have been four posts close together on a square plan. This would have had to support not only a little gallery but also a tall obelisk. Even though the obelisk could have been constructed of four thin timbers covered in painted canvas, it would still have been difficult to brace.

39. *Diario ordinario*, no. 4359, 3 July 1745, p. 13, referring to the China: «godere l'incendio della prima sontuosa Machina di fuoco d'artificio»; p. 17: «l'incendio della seconda Machina di fuoco arteficiato». *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, p. 11, referring to the Canillac *macchina*: «dopo il fuoco».

40. MOORE 1998-1999, p. 202.

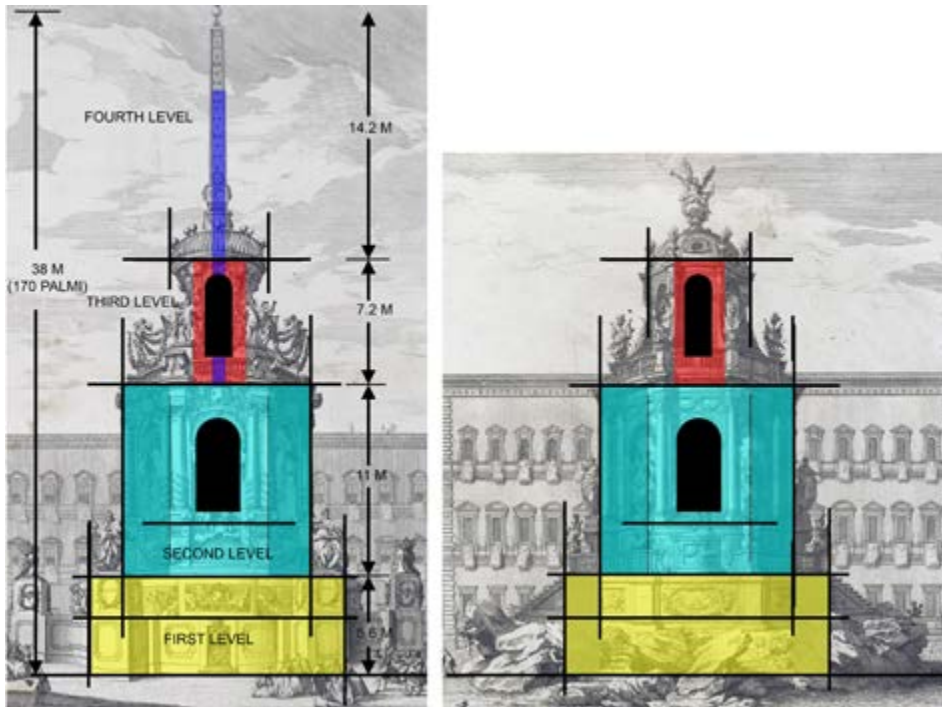


Figure 5. Diagram based on figures 2 and 3 indicating the probable nature of the armature shared by the Canillac *macchina* of 1745 and the first China *macchina* of 1745 (graphic elaboration by D.R. Marshall).

It is possible that the Paninis had not fully thought through the structure underlying the design at the moment that the print was made. If we look at the painting, there is a tree-trunk visible through the upper opening (fig. 7). There is no sign of this in the print, and there seems to be no iconographic reason for its presence. It is likely that this is in fact the central post of the armature, dressed up in *papier maché* to look like a tree-trunk. It probably went from the second level up the centre of the obelisk, a distance of up to 20 meters, although it would not have been necessary for the main post to have gone all the way. There is no indication from Panini's painting that it went lower than the third level, as it would have been visible through the lower arched opening. The third level housed the main figure group of Hymen and Love, which is quite a complex figure composition which would have been easier to do as a painted canvas, except that it needed to have been visible from all four sides of the *macchina* and so was probably

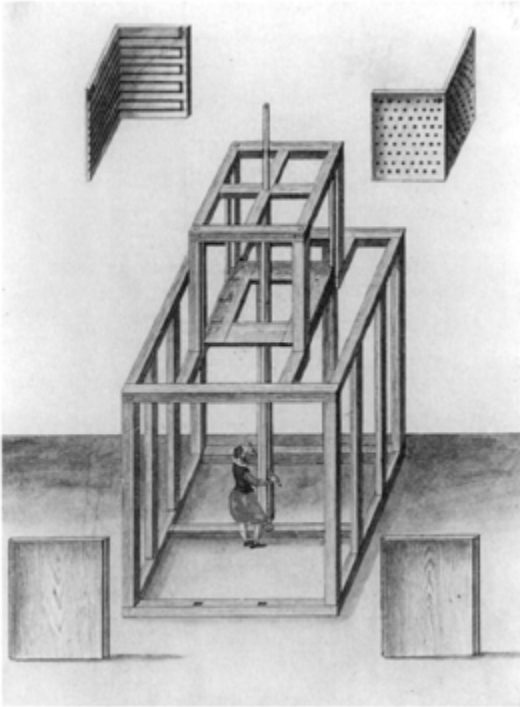


Figure 6. Project for structural armature. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Sign. HS. D 100 (after MOORE 1998-1999, fig. 15).

a three-dimensional construction in *papier maché*. If so, we should be inclined to believe Panini when he shows empty space above it. The vertical obelisk post would need to have been braced in some way, and diagonal struts could perhaps have been fitted into the third level.

The Doria design avoids these problems by placing a simple domed octagonal lantern on the third level, and omitting the fourth. This could easily have been constructed on a second octagonal armature. Seen from the point of view of the armature it will be apparent why Doria's design is so conservative. It is a basic dressing-up of the armature, and many of the three-dimensional elements, such as the trophies, may have been re-used from other *macchine*. The prominent reliefs of the basement could have been executed quickly on canvas, while the Berninesque rock basement could well have re-used old *papier maché* rockwork, which frequently appears in earlier Chinaea designs of the 1720s and 1730s.



Figure 7. Detail of Figure 1 showing a (fictive) tree trunk seen through the upper opening.

Three-dimensional or two-dimensional machine?

The sequence of events concerning the three 1745 *macchine* – the Canillac *macchina* being burned on 20 June, necessitating the replacement of the intended first China *macchina* with Doria's, using the Canillac armature, which was “burned” on Tuesday 29 June, followed by the second China *macchina*, which was “burned” a day later on 30 June – raises a question. If the nine-day space between the Canillac *macchina* and the first China *macchina* gave insufficient time to erect the first China *macchina*, how was it that the second China *macchina* could be set up and “burned” in a single day? The sources are explicit about both being in Piazza Farnese, and although the print by Le Lorrain of the second China *macchina* shows an setting inspired by the colonnade of Saint Peter's (fig. 5), this has been explained by Aloisio Antinori as a consequence of the involvement of Gabriel-Pierre-Martin Dumont (1713?-1794), like Le Lorrain a *pensionnaire* at the French Academy, Dumont at the time being engaged in a study of Saint Peter's⁴¹.

41. ANTINORI 2015, p. 68.

It is significant that the series of Chinesea *macchine* by Paolo Posi that begin in 1751 and continue until 1775 consisted of manageable components that could readily be constructed in three dimensions, and that the underlying shapes of each pair of *macchine* (the first and second) are essentially the same, indicating that a single set of armatures was used for both. Presumably after the first day canvas panels on wooden frames, *papier maché* ornaments and minor features were taken down overnight and exchanged for new ones⁴². It seems likely that in the years from 1745 to 1750 some such strategy was employed to avoid having to construct a new armature for the second *macchina*, even though, in contrast to the Posi *macchine*, the first and second *macchine* are quite different from each other and are designed by different artists.

What is noticeable about these *macchina* pairs is that the first is three-dimensional and the second is more planar. This is particular true for 1746 where the first Chinesea, Le Lorrain's startlingly original *Temple of Minerva*, is quite three-dimensional in concept⁴³ (fig. 8) whereas the second *macchina*, Francisco Preciado de la Vega's *Le Terre del Regno di Napoli* is a flat two-storey façade accompanied by two, evidently three-dimensional, wine forts (fig. 9)⁴⁴. The two-storey structure looks like a painted canvas. Some elements may have been in relief, such as the central projection and primary figure groups and the trophies on top, but it is hard to believe that the niche statues on either side were anything but painted (Gori Sassoli has argued that this design by Preciado was intended to have been used for the first *macchina* of 1745, the one that was pulped and replaced by the one by Doria, on the grounds that while a payment to Preciado appears in the Colonna accounts for 1745 there is none in 1746⁴⁵. In view of the arguments presented here, this seems unlikely).

This raises the question of where such two-dimensional *macchine* were installed. It is generally assumed that they were erected in the middle of the piazza, as the three-dimensional ones certainly were⁴⁶. It is clear from the descriptions of the Canillac *macchina* cited above that these *macchine*

42. GORI SASSOLI 1994, pp. 122-156, nos. 51-98.

43. Louis-Joseph Le Lorrain (designer and etcher), *Prospettiva della prima macchina, de fuochi d'artificio rappresentante il Tempio di Minerva dall'antica gentilità tenuta per Dea delle Virtù, ond'è che qui si dimostra corteggiata dalle medesime. Tal'assunto vien preso per allusione à quelle vere, e reali che si mirano spiccare egregiam.te nel magnanimo petto della maestà di Carlo re delle due Sicilie [...] Fatta incendiare detta macchina per ordine di [...] don Fabrizio Colonna gran contestabile del Regno di Napoli [...] à presentare il censo, e Chinesea, nella vigilia delli gloriosi ss. Pietro, e Paolo apostoli à sua beatitudine papa Benedetto 14. l'anno 1746 / Le Lorrain inv. et f.; Francesco Scardovelli cap.o bomb.e cap.o fuocar.o di Cast. S. Ang.o, etching, 40,0 x 47,2 cm. GORI SASSOLI 1994, pp. 114-115, no. 41.*

44. On Preciado's design, see DEUPI 2015, p. 88.

45. GORI SASSOLI 1994, p. 44, no. 38, Appendix, p. 62, no. 107.

46. *Ivi*, p. 17. «Negli allestimenti per le Chinesee borboniche prevalsero apparati concepiti pictorialmente, cioè composizioni



Figure 8. Louis-Joseph Le Lorrain (designer and etcher), *Prospettiva della prima macchina, de fuochi d'artificio rappresentante il Tempio di Minerva dall'antica gentilità tenuta per Dea delle Virtù, ond'è che qui si dimostra corteggiata dalle medesime*, etching, 40,0 x 47,2 cm. Los Angeles, Getty Museum.



Figure 9. Francisco Preciado de la Vega, *Le Terre del Regno di Napoli*, second *macchina* for the *China* of 1746, etching by Miguel Sorellò, 39,6 x 45,1 cm. Courtesy Washington, National Gallery of Art.

needed to be seen from Palazzo Farnese, from where they would be viewed by the “eminent persons” and their entourages, whereas when the setting is shown, as in the painting (fig. 1) and print (fig. 3) of the Panini design and the print of the Doria design (fig. 4), they give the public’s view with the *macchina* in the foreground and Palazzo Farnese behind. Consequently a *macchina* installed in the centre of the piazza needed to be at least two-sided. Yet for Preciado’s 1746 design to be installed as a two-sided structure in the middle of the piazza it would need to be painted on both sides of a flat two-storey structure. This seems implausible. It makes more sense to suppose that it was installed on or against one of the palazzi surrounding the piazza, but not Palazzo Farnese, as it would not have been visible from the prime site within the palazzo. Other temporary palace facades, such as those on Santi Apostoli Palace for the creation as cardinal of Henry Benedict Stuart (1725-1807), Duke of York on 3 July 1747, and Palazzo della Valle for the the nomination as Cardinal of Carlo Vittorio Amedeo delle Lanze on 22 July 1747, were located on the blank rear facades of the relevant palaces⁴⁷.

It is possible, therefore, that as a rule the second Chinese *macchina*, unlike the first, was essentially two-dimensional and did not require an elaborate armature constructed *in situ* over a period of several days, but rather was a single or several canvas-covered frames that could be wheeled into place from storage points in the surrounding streets and assembled quickly overnight. Presumably the first *macchina* armature could be dismantled overnight as well.

Various other options to the same effect may have been explored. In 1748 the first *macchina* by Louis-Joseph Lorrain is assumed to have been a three-dimensional structure⁴⁸. The second, probably by Preciado de la Vega, was pictorial, *Il divertimento delle caccie reali*⁴⁹. The engraving showing large scale figures with a building in the background. Was this building part of the painting, or could it have been a three-dimensional building using the same armature as Le Lorrain’s *macchina*? Both buildings have strongly projecting column pairs, in this case forming porticoes. If so, the figure groups might have been constructed in sections using a mix of painted canvases and three-dimensional *papier maché* figures.

Le Lorrain’s etchings of his first *macchine* of 1746, 1747, and 1748, with their clouds, smoking altars and multitude of small figures, are so atmospheric, that one wonders whether these, too, might be paintings. But even though the clouds lack the clear three-dimensionality of the rockwork in other Chinese

(per lo più con soggetti mitologici) dipinte su grandi teloni con arzigogolati riferimenti allusivi. Macchine sifatte, definite nelle cronache contemporanee “prospettive”, erano innalzate al centro di Piazza Farnese col sostegno di impalcature lignee che, a volte, presentano anche parti ornamentali a rilievo».

47. MARSHALL 2010.

48. GORI SASSOLI 1994, no. 45, pp. 117-118.

49. *Ivi*, no. 46, pp. 118-119.

designs, clouds do appear in some of the China *macchine* installed earlier in Piazza Santi Apostoli (such as the first and second *macchine* of 1732)⁵⁰, but always in combination with rockwork. In an anonymous etching showing the first 1746 *macchina* set in a symbolic topography between Palazzo Farnese, Castel Sant'Angelo and Saint Peter's these atmospheric elements have been stripped away (apart from a small cloud at the top)⁵¹. Although the *macchina* is clearly based on Le Lorrain's print, its assertive three-dimensionality here probably does indeed signify that the structure was three-dimensional.

In Miguel Sorellò's more prosaic rendering of the second 1747 *macchina* (*Gli orti pensili*)⁵² (fig. 10) the three-dimensionality of the *macchina* is established by an unusual oblique viewpoint and the presence of the bathtub fountains in the foreground and the Palazzo Farnese in the background⁵³. The print does not indicate the designer, but Gori Sassoli suggests that it was Preciado de la Vega again⁵⁴. This is a second *macchina*, but it is interesting that it shares with Le Lorrain's first *macchina* a central building on a circular plan, surrounded by four towers on a square plan corresponding to Le Lorrain's four obelisks. Could they have shared the same armature, thus anticipating Posi's strategy?

In 1749 the first *macchina*, *Il Tempio della Pace*, probably by Preciado de la Vega, shows a small *tempietto* on clouds with large scale figure groups⁵⁵ (fig. 11). The second *macchina*, *Il Teatro di Ercolano*,

50. *Ivi*, nos. 22-22, pp. 98-99.

51. Anonymous French engraver, *The Cavalcade of the China from Palazzo Farnese to Saint Peter's Basilica*, c. 1746. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FN 39558. GORI SASSOLI 1994, p. 13.

52. Francisco Preciado de la Vega (?), *Prospettiva della seconda Macchina, con cui vengono rappresentati Orti Pensili ad allusione di quelle Delizie che la Maestà del Re delle Due Sicilie, Gerusalemme &c. &c. &c. con somma magnificenza ha fabricate nelle sue Regie Ville in vicinanza della città di Napoli per li suoi giusti divertimenti [...] Incendiata detta Macchina da copiosi fuochi di vago artificio d'ordine di Sua Ecc.za il Sig.r P.npe Don Fabrizio Colonna, Gran Contestabile del Regno di Napoli, [...] la sera della Festa de Gloriosi SS. Pietro, e Paolo Apostoli doppo aver presentato il giorno avanti il Censo, e China a Sua Beatitudine Papa Benedetto 14. l'anno 1747 / Michele Sorellò inc.; l'Alfiere de Bombard. Giuseppe Silici Capo fuocar.o di Cast. S. Ang.o*, etching by Miguel Sorellò, 39,6 x 46,9 cm. Roma, Biblioteca Casanatense. GORI SASSOLI 1994, no. 44, pp. 117-118.

53. It is an interesting question what the palace at the right is intended to represent. If the composition is not reversed it is more or less in the right position for the convent of Santa Brigida, which is clearly not what is being represented; moreover the awkward angle suggests that it refers to something else, such as one of the palaces opposite, or Palazzo Mandosi, especially if the composition is reversed.

54. GORI SASSOLI 1994, pp. 117-118.

55. Francisco Preciado de la Vega (?), *Prospettiva della prima Macchina de fuochi d'artificio rappresentante il Tipo della Pace abbracciata per festeggiare nel giubilo commune di un tanto bene la Concordia, che godiamo vedere oggi finalmente firmata, è stabilita, tra le Corone Cattoliche, e l'altre Sovrane Potenze che erano in guerra, ciò che alla Maestà del Re delle Due Sicilie, di Gerusalemme 6c. &c. &c., darà maggior campo di far fiorire li vantaggi de suoi Regni [...] Incendiata detta Macchina d'ordine di Sua Eccellenza il Sig.r Principe Don Fabrizio Colonna, Gran Contestabile del Regno di Napoli [...] come Ambasciatore Estrord.o di Sua Maestà, a dover presentare la China, e Censo, la Vigilia de Gloriosi Apostoli SS. Pietro, e Paolo, a sua Beatitudine Papa Benedetto 14 l'anno 1749 / Michelangelo Specchi Architetto Deputato; Michele Sorellò inc.;*



Figure 10. Francisco Preciado de la Vega (?), *Prospettiva della seconda Macchina, con cui vengono rappresentati Orti Pensili ad allusione di quelle Delicie [...]* Michele Sorellò inc., 1747, etching by Miguel Sorellò, 39,6 x 46,9 cm. Roma, Biblioteca Casanatense.



Figure 11. Francisco Preciado de la Vega (?), *Prospettiva della prima Macchina de fuochi d'artificio rappresentante il Tipo della Pace abbracciata per festeggiare nel giubilo comune di un tanto bene la Concordia, che godiamo vedere oggi finalmente firmata, è stabilita, tra le Corone Cattoliche, e l'altre Sovrane Potenze che erano in guerra*, etching by Miguel Sorellò, 1749, 40,3 x 46,7 cm. Roma, Biblioteca Casanatense.

designed by Ennemond-Alexandre Petitot, who also did the etching, is a grandiose circular building in the radical French style set in an capriccio Roman landscape⁵⁶ (fig. 12). This building would be hard to realise in three-dimensions, and although this work is “architectural” and Preciado’s “pictorial”, the former would be the easier to construct in three dimensions using traditional techniques, while the latter would work best as a painting.

Finally, in 1750 the first *macchina*, *Il Molo nuovo di Napoli*⁵⁷, is a towered structure of the kind that lent itself to being constructed in three-dimensions with an armature, while the second, *Il Monte Vesuvio*, is wholly pictorial⁵⁸.

This brings us to the second 1745 Chinese *macchina*, the one that succeeded Doria’s first *macchina* that had re-used Canillac’s armature⁵⁹ (fig. 4). Although wholly an architectural conception that in the upper sections recalls earlier Chinese designs⁶⁰, it may be significant that, as been mentioned, it is set, like Petitot’s *Teatro di Ercolano*, in a Roman capriccio landscape, this time based on the colonnade of Saint Peter’s. Could this be because it was a painting, and the colonnade was in fact the background to the painting rather than an indication of the setting?

Francesco Scardovelli Capo Bombard.e e Capo Fuocarolo di Cast. S. Ang.o, etching by Miguel Sorellò, 40,3 x 46,7 cm. Roma, Biblioteca Casanatense. GORI SASSOLI 1994, p. 119, no. 47.

56. Ennemond Alexandre Petitot, (designer and etcher), *Prospettiva della seconda Macchina de fuochi d’artificio rappresentante un’Idea alludente alla nuova scoperta del Teatro di Erculano, che il perfetto gusto, ed intendimento dell’antichità Romane della Maestà del Re delle Due Sicilie, di Gerusalemme, [...], con immenso dispendio, è venuto a ravvivarne la memoria, che s’era cancellata dall’oblivione di tanti secoli trasandati, e stata tuttavia si può dire ampiamente ricompensata tale spesa, e cura, dalli acquisti d’innumerevoli tesori di Statue Equestris Consolari [...] Fatta incendiare detta Macchina da Sua Ecc.za il Sig.r P.npe Don Fabrizio Colonna Gran Contestabile del Regno di Napoli [...] la sera della Festa delli Gloriosi SS. Pietro, e Paolo Apostoli doppo aver presentato il giorno avanti la Chinaea, e Censo, a Sua Beatitudine Papa Benedetto 14 l’anno 1749 / Petitot inv. et Sculp.; Michelangelo Specchi Architetto Deputato; l’Alfiere de Bombard. Giuseppe Silici Capo fuocarolo di Cast. S. Angelo*, etching, 40,0 x 46,2 cm. Roma, Biblioteca Casanatense. GORI SASSOLI 1994, p. 120, no. 48.

57. GORI SASSOLI 1994, p. 121, no. 49.

58. *Ivi*, p. 122, no. 50.

59. Louis Joseph Le Lorrain, *Prospettiva della seconda macchina rappresentante il ritorno del re delle Due Sicilie alla Sua fedelissima città di Napoli, lieta perchè sia felicemente uscito dalli pericoli, e fatiche della guerra costantemente sofferte dall’intrepido suo Real animo diffendendo dagl’aggressori li confini della sua monarchia. Incendiata detta Macchina con abbondanti Fuochi di vago artificio d’ordine di sua Ecc.za il Sig.r P.npe Don Fabrizio Colonna [...] a presentare la solita Chinaea, e Censo alla Santità di Nostro Sig.r Papa Benedetto 14 l’anno 1745 / I. Louis Le Lorrein inv. dis. e incise*, etching, Roma, Biblioteca Casanatense. GORI SASSOLI 1994, pp. 113-114, no. 40.

60. See the analysis in ANTINORI 2015.

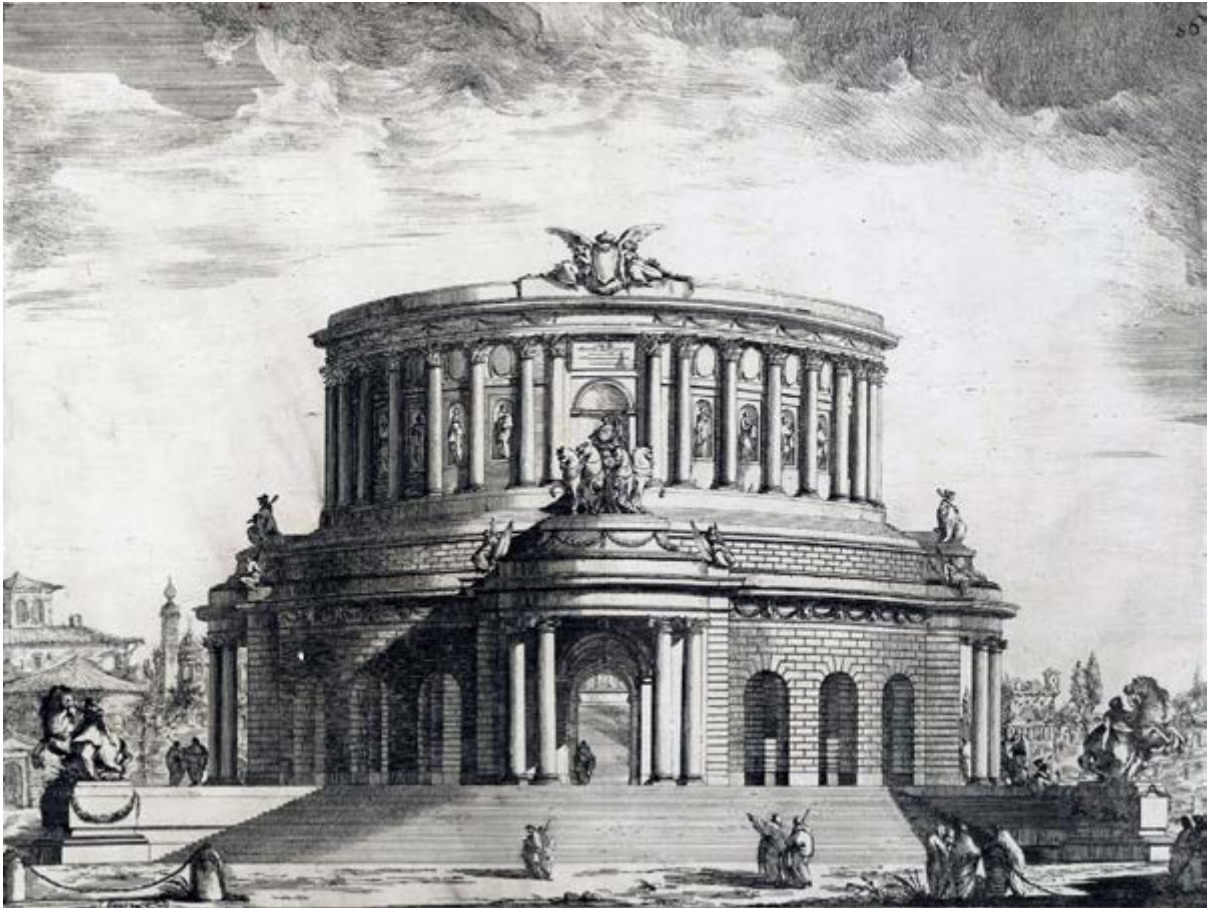


Figure 12. Ennemond Alexandre Petitot (designer and etcher), *Prospettiva della seconda Macchina de fuochi d'artificio rappresentante un' Idea alludente alla nuova scoperta del Teatro di Erculano, che il perfetto gusto, ed intendimento dell'antichità Romane della Maestà del Re delle Due Sicilie, di Gerusalemme [...], con immenso dispendio, è venuto a ravvivarne la memoria, che s'era cancellata dall'oblivione di tanti secoli trasandati*, 1749, etching, 40,0 x 46,2 cm. Roma, Biblioteca Casanatense.

Criticism of the Canillac macchina

From the analysis given above of the probable armature of the Canillac *macchina* it is apparent that, structurally, the Panini *macchina* was highly problematic. This may have contributed to its poor critical reception.

While it was under construction, on 28 April 1745, two weeks after it is first mentioned by *Diario ordinario*, Jean-François de Troy, director of the French academy in Rome, wrote to his superior, Philibert Orry in Paris that Canillac was preparing to present great festivals for the marriage of the Dauphin⁶¹. De Troy was clearly annoyed that Canillac did consult with him about it, pointing out that the Italians themselves have been impressed by the work of the *pensionnaires*, both in decorations and architecture, which honours France:

«M. de Canillac se prépare à donner de grandes fêtes pour le mariage de Mgr le Dauphin. L'on espéroit qu'il consuleroit en quelque façon l'Académie là-dessus. Il y avoit lieu de s'en flatter par la justice que les Italiens mêmes rendent à plusieurs de nos pensionnaires, qui, soit pour les décorations, soit pour l'architecture, sont bien en état de faire honneur à la nation»⁶².

He observes that the Constable of Naples has for many years used the *pensionnaires* to design the firework constructions for the China: «Le connétable de Naples, depuis bien des annés, ne se sert que d'eux pour les compositions des feux qu'il fait faire ici tous les ans à l'occasion de la haquenée qu'il présent au Pape pour l'hommage du roy de Naples au Saint-Siège»⁶³.

He then acidly remarks that «our minister doubtless has his reasons for having preferred Signor Pannini, painter of perspective in a small way («le s.r Pannini, peintre de perspective en petit»), to the painters and architects of this Academy, whose talents, however, are not known to strangers»⁶⁴.

Bad relations between Canillac and de Troy had existed since at least the previous year. At the end of September 1744 the *pensionnaires* at the French Academy produced a *festa* in the courtyard of Palazzo Mancini where they were housed to celebrate the recovery of Louis XV from an illness. These are recorded in an anonymous print made at the time and involved Dumont, who later in 1772

61. *Correspondance*, 10, 1900, pp. 82-83, letter no. 4516, 28 April 1745.

62. *Ibidem*.

63. *Ibidem*.

64. «Notre ministre aura sans doute ses raisons pour avoir préféré le s.r Pannini, peintre de perspective en petit, aux peintres et aux architectes de cette Académie, et don't cependant les talens ne laissent pas que d'être connus par les étrangers». *Ibidem*.

published a print of the event based on the anonymous one⁶⁵. This initiative had been opposed by Canillac, much to de Troy's puzzlement⁶⁶. Possibly Canillac was discomforted that the initiative did not come from him, as *chargé d'affaires*, and that knowledge of this back in France would damage his career⁶⁷. Later, with the arrival in June of La Rochefoucauld, who praised de Troy, Canillac would have been further marginalised⁶⁸.

Panini may have to some extent been caught in the cross-fire, but the critical tone of de Troy towards him clearly goes deeper than this. Panini, who had been made a member of the Académie royale de peinture et de sculpture in Paris in 1732⁶⁹, an honour rare for Roman artists, would have

65. For the 1772 print, engraved by François Noël Sellier (1737 to after 1800), see Gabriel-Pierre-Martin Dumont, *Catalogue de l'Œuvre des gravures d'architecture de Dumont, architecte à Paris*, Rue des Arcis, Maison du Commissaire, c. 1750-1775, Paris. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, unnumbered pages but p. 33: *Vüe perspective de la Fête Composée, et donnée par Mrs les pensionnaires de l'Académie Royale à Rome en réjouissance du rétablissement de la Santé du Roy, l'an 1744: Cette fête représente le Temple de la Santé, Hygie déesse de ce temple et Esculape dieu de la médecine [...] / Remise au jour en 1772 par M. Dumont, ancien pensionnaire de ce temps; Sellier Sculp.* ANTINORI 2015, p. 73 (note 16) cites a different copy: Paris Bibliothèque Nationale de France, Collection Michel Hennin, t. 97, no. 8479. The involvement of Dumont, confirmed by the 1772 print, has been discussed by ANTINORI 2015, p. 65; WUNDER 1967, p. 358; CONTARDI 1991.

66. *Correspondance*, 10, 1900, pp. 75-76, letter no. 4508, Orry to de Troy, 4 November 1744: «J'ai reçu la lettre que vous m'avez écrite, Monsieur, le 7 du mois dernier, par laquelle vous me faites part des réjouissances qui ont été faites à l'Académie à l'occasion du rétablissement de la santé du Roy et de la fête qui a été donnée par les pensionnaires et dont vous m'avez envoyé une estampe. Je ne puis trop approuver leur zèle et je veux bien entrer dans une partie de la dépense qu'ils ont faite à cette occasion, afin de les indemniser en quelque façon du chagrin qu'ils ont eu de trouver un obstacle à ce qu'ils missent entièrement leur projet à exécution. Je ne conçois pas trop quelles raisons a eu M. de Canillac pour s'y opposer, et je ne serois même pas fâché que vous fissiez en sorte, sans affectation et comme de vous, de savoir les motifs. Je n'ai rien trouvé dans tout cela qui put faire ombrage et qui méritât, par cette raison, de n'être pas exécuté». *Correspondance*, 10, 1900, pp. 77-78, letter no. 4510, De Troy to Orry, 15 December 1744: «Je n'ai pas manqué aussitôt de faire part aux pensionnaires des bontez dont vous voulez bien les honorer au sujet de la fête qu'ils ont voulu donner pour le rétablissement de la santé du Roy; ils y ont été fort sensibles. Je me conformerai aux ordres que vous me donnerez là-dessus; pour ce qui est des raisons que M. de Ganillac a eues pour empêcher l'exécution de cette fête, je n'ai pu les pénétrer. Lorsque je lui représentai qu'il n'en étoit pas de ces réjouissances comme d'une comédie en tems de Carnaval, qu'on donne pour son propre plaisir, et plus souvent pour le plaisir des autres, et qu'on peut interdire quand on le juge à propos, au lieu que cette fête se faisant pour une occasion aussi intéressante, on ne pouvoit l'empêcher sans faire murmurer le public, on me répondit que le public n'approuvoit point cette fête. La noblesse et le peuple passèrent cependant devant l'Académie le second jour et se plaignoit qu'on ne l'eût fait qu'une seule fois».

67. Canillac did, however, organise a Te Deum at San Luigi dei Francesi on 27 September, followed by three days of illuminations and musical concerts.

68. *Correspondance*, 10, 1900, p. 85, letter no. 4519, l' Archevêque de Bourges to Orry, 7 July 1745: «J'ay déjà été à l'Académie de France; on ne peut pas [sic] qu'on ne soit charmé de l'honneur que cette maison fait à la Nation. M. De Troy se fait aimer et considérer dans tout Rome. Il paroist que, parmi les élèves, il y a nombre de bons sujets et tous se comportent très sagement. J'espère que j'aurai toujours, dans la suite, à vous en rendre le même témoignage. La maison est meublée et tenue à merveille».

69. ARISI 1986, p. 207.

been supported by Nicolas Vleughels, director of the French Academy in Rome until 1737. They were friends, and each married a Gosset sister, Panini marrying Caterina in 1724, and Vleughels marrying Marie Thérèse in 1731. At this time Marie Thérèse was in dispute with de Troy over the pension she was owed as Vleughels' widow. Panini had been a rival to de Troy for the post of director of the French academy in Rome, so there was probably no love lost between them⁷⁰.

The Designer of Canillac's Macchina: Giovanni or Giuseppe Panini?

The print of Canillac's *macchina* by Le Lorrain states that the designer of the *macchina* was Giovanni Paolo's son, Giuseppe. The *Diario ordinario* reports so too⁷¹. He is also named in the payment concerning the transfer of the armature to the Colonna (discussed above). Consequently Kerber has suggested that in his letter de Troy was really referring to Giuseppe, but because he would not have been known in Paris refers to his father instead, and that Panini senior «presumably agreed to oversee the work of his relatively inexperienced son»⁷². But the reference to «le s.r Pannini, peintre de perspective en petit» is both explicit and charged, and there is also the evidence of a caricature of the elder Panini with a detail of the obelisk based on Le Lorrain's print beyond by Pier Leone Ghezzi that states that it is by «Giovan' Paulo Pannini Pittore di Prospettive Parmigiano» (fig. 13)⁷³.

This kind of slippage between father and son is common. Reporting on the dedication of the altar of the chapel of Santa Maria della Scala on 23 October 1745, four months after the Canillac *macchina*, the *Diario ordinario* reports that the «inventore, e architetto» of the whole chapel was «Giuseppe Panini Romano»⁷⁴. Yet this chapel, as well as the pavement of the church, is extensively documented with payments and contracts involving Giovanni Paolo from 1732 (when Giuseppe was 14) to 1738. «Signor Giuseppe Pannini Architetto» is, however, documented as being responsible for the design and

70. LAPAUZE 1924, vol. 1, p. 214; ARISI 1986, p. 211.

71. *Diario ordinario*, no. 4356, 26 June 1745, pp. 6-7, «una nobilissima Machina di fuoco d'artificio [...] la cui invenzione è stata del Sig. Giuseppe Pannini Romano».

72. KERBER 2017, pp. 89, 204 (note 23), who writes that de Troy «who – had he intended to – would certainly have explained to his correspondent in Paris that he was referring to the barely known son».

73. Pier Leone Ghezzi (1674-1755), *Caricature of Giovanni Paolo Panini with the Canillac macchina beyond*, 1745. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ott. Lat. 3119, fol. 91r. The inscription reads: «Giovan' Paulo Pannini Pittore di Prospettive Parmigiano che fece fare il Foco nella Piazza Farnese, ordinatogli da Mon.r di Cavignach con lo sproposito di metter una Guglia sopra il tempio d'Himeneo, come si potrà veder meglio nella stampa, fatto da me Cav. Ghezzi il di 28 Giugno 1745» KERBER 2017, p. 204 (note 22).

74. See my forthcoming article that documents this project.

construction of the organ loft (*coretti*) and walnut swing doors (*bussola*) at the back of the nave. The most plausible explanation of all this is that Giovanni Paolo designed the chapel in 1734 and in 1738 designed the pavement. At some time after 1738 (when Giuseppe would have been 20), Giovanni Paolo handed over to Giuseppe his responsibilities at Santa Maria della Scala.

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

The obelisk, as we have seen, would have been structurally problematic. Ghezzi refers to «the blunder of putting a spire [*guglia*] on the top of the Temple of Hymen». Ghezzi's drawing is dated 28 June, that is, the day before the event of Doria's first *China macchina*, which suggests that he had just witnessed its completion following the dismantling of the Panini *macchina*. Bernini, in his Four Rivers fountain in Piazza Navona, often considered to be like a festival *macchina* made permanent, placed an obelisk on top of a rocky outcrop, daringly undermining its foundations with rock arches. The Panini *macchina*, however, displays no such playing with the viewer's structural expectations. The fictive structure below the obelisk is simply insubstantial, relying as much on Borrominesque palm fronds as on architecture proper. Winged cupids supporting swags paradoxically ask to be read as flying buttresses, while the balustrade with balls is fussy and unarchitectonic. The design that Le Lorrain (probably with Dumont) would produce for the second *China macchina*, which he would have begun at about the same time that he was etching the Panini design, was assertively architectonic. The criticism of the Panini design may therefore have been the consequence not only of personal hostility between the Canillac-Panini camp and the De Troy-*pensionnaires* one, but between different conceptions of what festival *macchine* should be. For the Paninis, they should be like the interior set pieces that Giovanni Paolo would depict and sometimes design in such paintings as *The Musical Performance in Teatro Argentina in Honour of the Marriage of the Dauphin* (1747) and the *Ball and Concert Given by the Duc de Nivernais to Mark the Birth of the Dauphin in Palazzo Farnese* (1751), whereas for the French it was an opportunity to experiment with innovative architectural design that would eventually lead to the betterment of French architecture.

Panini's painting in the Chrysler Museum

Panini's paintings has in the past occasionally been considered to be a *bozzetto*, but it is of considerable size and clearly unfinished. The publication of the inventory of the collection of Panini's son Francesco by

Cola has allowed Kerber to establish the circumstances surrounding the work⁷⁵. Presumably because of La Rochefoucauld's arrival the painting was never finished, but Canillac took possession of it and hung it in his palace along with other works he had commissioned from Panini. After his death in 1761 the other Paninis were sent to France but this remained, probably being returned to Panini because it had not been paid for, appearing in his son Francesco's inventory in 1800⁷⁶.

At the time he was working on it, the actual *macchina* had been constructed, and, as I have been arguing, the painting was based on this, rather than the preliminary drawings that would have been the basis of Le Lorrain's print. Print and painting correspond well enough, once one allows for the fact that the absence of reliefs and balustrade and balls is due to the unfinished state of the painting. The main differences are found in the figures, where genders have been swapped and attributes changed. In the prints they are fairly rudimentary, and may as well be as much Le Lorrain as Panini. Presumably Giuseppe was not so good at figures as his father, and there are Panini drawings for the Teatro Argentina both for the figure of real people and for the figures in the decorations. It may therefore be the case that the figures in the painting are doubly Panini: that he is painting representations of his own designs for the *macchina*. Or did he rework the actual figures in his own more lively style? (When he came to do the figures of the spectators, Panini largely recycled figures and groups that he had created earlier)⁷⁷.

The slight change in angle of viewpoint between print and painting shows Panini the *vedutista* coming to the fore, endeavouring to give the composition pictorial vitality by avoiding the front-on view of the *macchina* adopted in the purely documentary engraving. He did a similar thing earlier in 1727 when he showed Piazza di Spagna in a painting recording a *fiesta* designed by Sebastiano Conca for Cardinal Bentivoglio⁷⁸. There, however, he went much further in the direction of *vedutismo*, giving an oblique view of the palace as well. In the Canillac painting Panini retains the didactic frontality of the Palazzo Farnese found in the prints, but as in the earlier picture shows a perspective view down the street at the side of the palace, in this case in order to draw attention to Ferdinando Fuga's recently built Santa Maria dell'Orazione e Morte.

75. COLA 2012.

76. KERBER 2017, p. 94.

77. One is the woman with a fan which corresponds to the fifth drawing in the British Museum sketchbook, in reverse which was made for the *Drawing of the Lottery at Palazzo di Montecitorio* (1743-1744). There is evidence of figures in the British Museum sketchbook being traced onto the verso, which was a common and simple way of effecting such a reversal. Another is the man on the scaffolding at the right, which corresponds to a drawing of a man on a tree made for the *King Charles III Visiting Pope Benedict XIV at the Coffee House of the Palazzo del Quirinale* (1746).

78. KERBER 2017, pp. 116-117.

Bibliography

- ANTINORI 2015 - A. ANTINORI, *Sulla contrastata fortuna del primo Piranesi. Louis-Joseph Le Lorrain, Gabriel-Martin Dumont e tre apparati effimeri riesaminati (Roma, 1744-1746)*, in E. DEBENEDETTI (ed.), *Antico, Città, Architettura. II. Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, «Studi sul Settecento Romano», 31 (2015), pp. 63-90.
- ARISI 1986 - F. ARISI, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Ugo Bozzi, Roma 1986.
- COLA 2012 - M.C. COLA, *L'inventario di Francesco Pannini: dipinti, disegni contorni nello studio di Palazzo Moroni*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XXXV (2012), 67, pp. 199-223.
- CONTARDI 1991 - B. CONTARDI, *Gabriel-Martin Dumont*, in CONTARDI, CURCIO 1991, pp. 362-363.
- CONTARDI, CURCIO 1991 - B. CONTARDI, G. CURCIO (eds.), *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680, 1750*. Exhibition catalogue (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo December, 12 1991-February 29 1992), Argos, Roma 1991.
- Correspondance*, 10, 1900 - *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome 1666-1793 avec les Surintendants des Batiments publiée d'après les manuscrits des Archives Nationales*, ed. by A. De Montaignon, J. Guiffrey, vol. 10, 1742-1753, Charavay Frères, Paris 1900.
- DE BRIMONT 1913 - T. DE BRIMONT, *Le cardinal de La Rochefoucauld et l'ambassade de Rome de 1743 à 1748*, Picard, Paris 1913.
- DE CEBALLOS 2009 - A.R. G. DE CEBALLOS, *Francisco Preciado de la Vega: un pintor español del siglo XVIII en Roma / Il pittore Preciado de la Vega e l'arte del Settecento a Roma*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2009.
- DEUPI 2015 - V. DEUPI, *Architectural Temperance: Spain and Rome, 1700-1759*, Routledge Oxford, New York 2015.
- Diario ordinario*, no. 4356 - *Diario Ordinario*, no. 4356, 26 giugno 1745, Stamperia del Chracas, Roma 1745.
- Diario ordinario*, no. 4359 - *Diario Ordinario*, no. 4359, 3 luglio 1745, Stamperia del Chracas, Roma 1745.
- FAGIOLO 1997 - M. FAGIOLO, *Corpus delle Feste a Roma. 2. Il Settecento e l'Ottocento*, Edizioni de Luca, Roma 1997.
- GORI SASSOLI 1994 - M. GORI SASSOLI, *Della Chinea e di altre 'Macchine di gioia.' Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Exhibition catalogue (Roma, Villa Farnesina, March 24 - May 28 1994), Charta, Milano 1994.
- KERBER 2017 - P.B. KERBER, *Eyewitness Views: making history in eighteenth-century Europe*, Exhibition catalogue (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Getty Center, May 9 - July 30 2017), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2017.
- LAPAUZE 1924 - H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France a Rome*, 2 vols., vol. 1, 1666-1801, vol. 2, 1802-1910, Librairie Plon, Paris 1924.
- MANFREDI 1991 - T. MANFREDI, *Specchi Michelangelo*, in CONTARDI, CURCIO 1991, p. 448.
- MARSHALL 2010 - D.R. MARSHALL, *The Temporary Façade of the Palazzo del Re for Cardinal York*, in D.R. MARSHALL, S. RUSSELL, K. WOLFE (eds.), *Roma Britannica. Britain and Rome in the Eighteenth Century*, British School at Rome Publications, London 2010, pp. 55-69.
- MOORE 1998-1999 - J.E. MOORE, *Building Set Pieces in Eighteenth-century Rome: the case of the Chinea*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 43-44 (1998-1999), pp. 183-292.
- WUNDER 1967 - R.P. WUNDER, *A forgotten French Festival in Rome*, in «Apollo», 85 (1967), pp. 354-359.

Modelli di creatività artistica e architettonica nelle opere di John Ruskin

Giovanni Leoni
giovanni.leoni@unibo.it

Gli studi dedicati all'influenza esercitata da John Ruskin sull'architettura si sono incentrati prevalentemente sulla questione del Gotico, sul problema del Restauro e sulla relazione tra immagine e struttura o, più esattamente, sulla discussione per l'architettura limitato alla immagine di superficie oppure esteso agli aspetti costruttivi e, in generale, ai temi più specificamente disciplinari, a dispetto del suo non essere architetto. Meno attenzione ha ricevuto un tema che intercetta con grande lucidità e offre solida struttura teorica a un mutamento in corso nella seconda metà del XIX secolo: il modello, o meglio i diversi modelli, della creatività artistica e architettonica.

La figura del creatore di architettura, che in Seven Lamps of Architecture tende a coincidere con il prototipo dell'artista visionario turneriano messo a punto nei primi due volumi di Modern Painters, subisce, nell'evolversi del complesso sistema ruskiniano, mutamenti sostanziali, offrendo nuovi paradigmi immediatamente assunti nella riforma della disciplina avviata da William Morris e dal movimento Arts and Crafts ma attivi per tutto il secolo successivo e ancor oggi pienamente operanti nella cultura architettonica.

Il presente contributo – che è parte di una più ampia ricerca – si incentra sulla stesura di The Seven Lamps of Architecture, inizialmente concepito come parte di Modern Painters, con l'intento di analizzare come la struttura della creatività descritta da John Ruskin si modifichi nel passaggio dall'arte all'architettura, guidata da due principali figure: la personalità artistica del visionario, l'anonimo come paradigma della architettura.



Models of Artistic and Architectural Creativity in the Works of John Ruskin

Giovanni Leoni

The studies devoted to the influence exerted by John Ruskin on architecture in his time and in the following century have focused mainly on the Gothic question, on the problem of restoration and on the relationship between image and structure or, more precisely, on the discussion concerning a Ruskinian interest in architecture limited to the surface image or extended to the constructive aspects, and, in general, to the more specifically disciplinary topics in spite of his not being an architect¹. Less attention has been paid to a subject that is discussed in his work with great lucidity and offers a solid theoretical structure – with immediate operational results – for a change under way in the second half of the 19th century: the model, or rather the different models, of artistic and architectural creativity. In *Seven Lamps of Architecture*, the figure of the creator of architecture tends to coincide with the prototype of the Turnerian visionary artist developed in the first two volumes of *Modern Painters*, generating decisive aporias in relation to the specific treatment that Ruskin dedicates to architecture.

1. In the endless Ruskinian bibliography – which is constantly being updated – it cannot be said that architecture has assumed a central role even if numerous studies are dedicated to the subject. Limiting ourselves to individual or collective monographic volumes, these include: BEECHING 1956; PEVSNER 1969; GARRIGAN 1973; UNRAU 1978; BLAU 1982; HARMON 1982; DALLA COSTA 1983; FORTI 1983; UNRAU 1984; LEONI 1987; BROWNELL 1988; BROOKS 1989; SWENARTON 1992; LANG 1999; *Ruskin's Venice*: 2000; UNRAU 2000; LEONI 2001; DANIELS, BRANDWOOD 2003; TUCKER 2003; KINCHIN, STIRTON 2005; HANLEY, SDEGNO 2010; SILVEIRA AMARAL 2012; KITE 2012; SPUYBROEK 2016; WHEELER 2017.

In the evolution of the complex Ruskinian system, the creator of architecture undergoes substantial changes, offering new paradigms immediately assumed in the reform of the discipline initiated by William Morris and the Arts and Crafts movement, but active throughout the next century and still fully operational in architectural culture².

Visionary, prophet, preacher

The idea of a coexistence and of a sympathetic or conflictual relationship between vision and narrative, between image and word, is structural in Ruskinian thought and rests on a dual Hellenistic and Hebraic-Christian cultural root that Ruskin challenges – though not without religious and psychological torment – throughout his life. And if it is true that the former refers to the “ideal visibility of the cosmos”³ and the latter to the Word as a vehicle for drawing on divine invisibility, on both fronts Ruskin seeks to combine vision and narrative.

For Ruskin, the value of the myth lies in its being the result of a direct, physical and sensorial vision, and of being a literal, descriptive narrative of that vision, not fictional. «For all the greatest myths have been seen, by the men who tell them, involuntarily and passively – seen by them with as great distinctness (and in some respects, though not in all, under conditions as far beyond the control of their will) as a dream sent to any of us by night when we dream clearest»⁴.

But it is Ruskin himself who refers the passage of *Cestus of Aglaia* now cited to a page of *Modern Painters*, among the many that exalt the visionary artist endowed with a second sight, in this case firmly linked to the Jewish-Christian tradition.

2. The following pages are part of a more extensive research in progress, and the first section – *Visionary, prophet, preacher* – is reproduced with some simplification for the purpose of understanding the sections that follow from the text: LEONI (in the process of being printed). Since these texts were the starting point for this research and with the intent to highlight the critical design of Ruskinian works in the chosen key, it was decided to refer almost exclusively to primary texts, setting aside critical literature. For a reasoned and analytical general bibliography about John Ruskin's *Modern Painters* see: RAYMOND 1893; ZABEL 1933; DOLK 1941; MILES 1942; GOETZ 1947; HOUGH 1949; HÄUSERMANN 1952; HAGSTRUM 1958; ROSEMBERG 1963; BLOOM 1969; DEARDEN 1970; BALL 1971; LANDOW 1971; HEWISON 1976; MACGREGOR 1979; MCKAY JOHNSON 1980; DE SYLVA 1981; FELLOWS 1981; HEWISON 1981; DIXON, HOLLAND 1982; FITCH 1982; HELSINGER 1982; JANIK, RHODES 1982; WENDORF 1983; DOWNES 1984; LANDOW 1985; SAWYER 1985; CAWS 1989; MORGAN 1992; DEARDEN 1994; SMITH 1995; LEONI 1998, pp. LV-CVI; WILDMAN 2004-2017; ORESTANO, FRIGERIO 2009; CASALIGGI, MARCH-RUSSELL 2012.

3. For a theoretical framework see BLUMENBERG 1981.

4. RUSKIN 1905b, XIX, p. 309. As is customary, the Ruskinian texts cited here and below refer to RUSKIN 1903-1913.

«All the great men see what they paint before they paint it, – see it in a perfectly passive manner, – cannot help seeing it if they would; whether in their mind’s eye, or in bodily fact, does not matter; very often the mental vision is, I believe, in men of imagination, clearer than the bodily one; but vision it is, of one kind or another, – the whole scene, character, or incident passing before them as in second sight, whether they will or no, and requiring them to paint it as they see it; they not daring, under the might of its presence, to alter [...] one jot or tittle of it as they write it down or paint it down; it being to them in its own kind and degree always a true vision or Apocalypse, and invariably accompanied in their hearts by a feeling correspondent to the words, – “Write the things which thou hast seen, and the things which are”» (*Revelations* 1:19)⁵.

However, for Ruskin the value of the vision, whether it is myth or contemplation of the biblical divinity, consists in its being a reflection of an image of truth, content collected through a sensory act even if often described as analogous to a dream, therefore with an extreme thinning of the materiality of sight and of the viewer’s corporeity.

What distinguishes the Ruskinian “creative” visionary – a figure developed in the first two volumes of *Modern Painters* – is his not being the author of his own truth, producer of images, and his duty not to exceed the comment of a “true” image that is offered to him through nature. His strength is manifest in the capturing of this truth in its purity, his weakness is receiving it distorted. But his task is still restitution and his expression is always predicative. The model of the visionary artist, a commentator of nature as “Word of God”, is preacher and commentator of the Bible, also “Word of God”, in an analogy of tasks and expressive structure that unites image and word, vision and narrative. Artist and preacher are both “commentators on Infinity”.

The central effort of the first two volumes of *Modern Painters* – published between 1843 and 1846 – could be described as an attempt to develop on one hand the device of revelation and the reception of a divine truth contained in nature through sight, the Ruskinian theory of theoretical imagination, on the other the founding principles of his pictorial rendering in the form of a commentary or the traits of a creative figure of a visionary artist who, however, does not produce imagined worlds but is a commentator of the natural existing world. We are at the core of Ruskinian theory of art and the implications are therefore very broad.

With respect to the specific topic discussed here, the desire to give substance and body to vision is significant. As for giving substance to vision, the will to keep it linked to a natural reality external to the visionary Ruskin is helped by the typological culture and Victorian figuralism, primarily through Thomas Carlyle but within a much broader network of references and relationships. By articulating nature in a dual dimension, physical and metaphysical, this figuralism offers a foundation for the dual nature of the Ruskinian artist, descriptor of as many facts as possible but also a seeker of rare and subtle truths hidden among things.

5. RUSKIN 1903b, V, pp. 115-116.

of work a great many leaves
being lighter - some blanker but
a great many also elaborate in the
highest degree - some containing
ten exquisite compositions on each
side of the leaf - thus -
each no bigger than
this -



and with about that quantity
work in each - but every touch of
it inestimable, done with his
whole soul in it. Generally
the lighter sketches are
written over everywhere - as in
the examples enclosed, every
incident being noted that was
going on at the moment of
the sketch

Denmark Hill.
S.G.

My dear Ward
Don't come out this
evening, or Monday.
- Please do me next the



of the Italy
Love truly yours,
R.
The birds are lovely.

The figuralism also aids Ruskin with respect to another difficulty inherent in the model of artistic creativity with which he inextricably unites and links the imaginary world and reality, i.e. the change of things over time and the danger that temporality can represent in relation to the conception of a “text” of Nature taken as an immutable truth to be commented on.

In its “penetrative” component the imagination is descriptive, «a beholder of things, as they are», while, in its creative action, it transforms the artist into an «eminent beholder of things when and where they are not; a seer, that is, in the prophetic sense, calling “the things that are not as though they were”, and forever delighting to dwell on that which is not tangibly present»⁶.

In his creative action, the imaginative artist of *Modern Painters* recalls the past and the future of things to their present, “sees” the past and the future in the real present according to the temporal triplicity of the figuralist approach we have mentioned.

It is on the basis of this figuralist approach that Ruskin, close to the completion of the first two volumes of *Modern Painters*, would be able to combine in a single system of creativity the apparently opposite outcomes of Pre-Raphaelite magical realism and visionary Turnerism.

At one extreme the “historical” artist, the Pre-Raphaelite, who observes and patiently “recounts” nature in every detail, returning the fullness of truth, and at the opposite extreme Turner distilling synthetic images capable of restoring essential truths that are less evident but no less real, no less founded on direct and timely observation. Between the Pre-Raphaelite “historical narrative” that does not omit any detail observed in nature and the synthetic view of Turnerism, which apparently abandons the direct narration of things observed in favour of an original image, there is neither comparison nor contrast because they are not different imaginary worlds, but rather both are possible comments from the same text, the nature. The “historical” narrative task of the Pre-Raphaelite is to accurately transcribe the appearance of things to passively transmit the potential for vision, sacrificing personal interpretation. The task of the Turnerian vision consists in getting rid of the description – which remains the matrix of the new images but is confined to a preliminary creative phase of study – not to invent different worlds but to “glorify” the same truth, rendering its subtle divine attributes more evident⁷.

And it is in correspondence with the effort to show the non-contradiction between the predicative attitude of the Pre-Raphaelites and Turner’s visionary intuition that Ruskin clearly brings out the figure

6. *Ivi*, p. 181. The biblical references to which Ruskin refers in a note to the passage are 1 *Corinthians* 1:28: «And base things of the world, and things which are despised, hath God chosen, yea, and things which are not, to bring to nought things that are» and the already mentioned *Revelations* 1:19: «Write the things which thou hast seen, and the things which are, and the things which shall be hereafter».

7. RUSKIN 1904a, XII, pp. 318-335; *Ivi*, XII, pp. 336-361.

of Christ as a model of creativity, literally offering a body to view. The reference becomes explicit and shows all its complexity in the analysis of Holman Hunt's painting entitled *The light of the world*. Thanks to his dual human and divine nature, Christ guarantees man the possibility of showing what is human in the way that he appears, but with his divine potential and also practising vision, showing what is not as it might be, but avoiding the all-too-human risk of idolatry, i.e. of a vision that glorifies itself and the visionary, and not the nature in which it was received.

«Now, when Christ enters any human heart, he bears with him a twofold light: first, the light of conscience, which displays past sin, and afterwards the light of peace, the hope of salvation. The lantern, carried in Christ's left hand, is this light of conscience. Its fire is red and fierce; it falls only on the closed door, on the weeds which encumber it, and on an apple shaken from one of the trees of the orchard, thus marking that the entire awakening of the conscience is not merely to committed, but to hereditary guilt. The light is suspended by a chain, wrapt about the wrist of the figure, showing that the light which reveals sin appears to the sinner also to chain the hand of Christ. The light which proceeds from the head of the figure, on the contrary, is that of the hope of salvation; it springs from the crown of thorns, and, though itself sad, subdued, and full of softness, is yet so powerful that it entirely melts into the glow of it the forms of the leaves and boughs, which it crosses, showing that every earthly object must be hidden by this light, where its sphere extends»⁸.

But Christ is also the figure that unifies the dual root because not only does he bring light in his own person – the twofold light – but he also brings the word. He approaches the house of man with a triple role, “prophet, priest and king”⁹. Priest and king, because his image shows the attributes, but also a prophet because upon hearing his voice the house, the “heart” of men, as Ruskin writes, opens up to welcome his dual nature. «The legend beneath it is the beautiful verse – “Behold, I stand at the door and knock. If any man hear my voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with me”» (*Revelations 3: 20*)¹⁰.

Christ thus embodies and surpasses the various figures – intertwining and alternating in taking over each other – that orient the model of creativity developed by Ruskin in *Modern Painters*: the visionary, who “hides the earthly objects”, the prophet who, by explaining the vision, announces the divine to men – “the faults of the past and the hope of salvation” – and the preacher, who simply narrates things as they are, who sits at the table of the man and shares his daily life as a testimony to his own humanity.

8. RUSKIN 1904a, XII, pp. 329-330.

9. «Christ approaches it in the night-time, Christ, in his everlasting offices of prophet, priest, and king. He wears the white robe, representing the power of the Spirit upon him; the jewelled robe and breastplate, representing the sacerdotal investiture; the rayed crown of gold, inwoven with the crown of thorns; not dead thorns, but now bearing soft leaves, for the healing of the nations». *Ivi*, p. 329.

10. *Ibidem*.

If we go to the end of the fifth and last volume without forgetting that ten years pass between the second and third – 1846-1856 – dedicated primarily to architecture, we can observe how *Modern Painters* closes with an image that addresses the subtle balance between human condition and divine condition in the clearest and most poetic form. It does so almost with the tone of a melancholy acknowledgement of the impracticability of the visionary artist model from whose definition the work had begun. It is the image of man as “dark mirror”¹¹, not a vehicle for the potentially faithful revelation of divine characters – the visionary artist profiled in the first two volumes – but rather a “dark mirror” of divinity, a vehicle that can certainly reveal to us as much of the divine that we can recognise in nature, but obscurely, in a distorted and fragmented form.

How does this revelation occur, Ruskin asks in those pages, inevitably returning to the topic we started with, i.e. to the relationship between narration and vision: does it occur through sight or through words? There is no difference. If it is a revelation through images, the eyes of man must see them correctly¹². If the revelation arrives through words, similarly we can only receive it by looking in the “dark mirror” of the human.

«But this poor miserable Me! Is this, then, all the book I have got to read about God in?” Yes, truly so. No other book, nor fragment of book, than that, will you ever find [...] That flesh-bound volume is the only revelation that is, that was, or that can be. In that is the image of God painted; in that is the law of God written; in that is the promise of God revealed. Know thyself; for through thyself only thou canst know God. (I *Corinthians* 13:12 in the note) Through the glass, darkly. But, except through the glass, in nowise. A tremulous crystal, waved as water, poured out upon the ground; – you may defile it, despise it, pollute it, at your pleasure and at your peril; for on the peace of those weak waves must all the heaven you shall ever gain be first seen; and through such purity as you can win for those dark waves, must all the light of the risen Sun of Righteousness be bent down, by faint refraction. Cleanse them, and calm them, as you love your life. Therefore it is that all the power of nature depends on subjection to the human soul. Man is the sun of the world; more than the real sun. The fire of his wonderful heart is the only light and heat worth gauge or measure. Where he is, are the tropics; where he is not, the ice-world»¹³.

“No other book or book fragment”. It is a strong expression, a decisive and radical passage if one considers the centrality of the Bible as a model of truth in the Ruskinian work and if one considers

11. RUSKIN 1903b, VII, p. 253 and following.

12. «So far, then, as your sight is just, it is the image of God’s sight. If by words, - how do you know their meanings? Here is a short piece of precious word revelation, for instance. “God is love” (I *John*, IV:16 in the note). Love! yes. But what is *that*? The revelation does not tell you that, I think. Look into the mirror, and you will see. Out of your own heart, you may know what love is. In no other possible way, – by no other help or sign». *Ivi*, pp. 260-261.

13. *Ivi*, pp. 261-262. «There are, indeed, the two states of this image – the earthly and heavenly, but both Adamite, both human, both the same likeness; only one defiled, and one pure. So that the soul of man is still a mirror, wherein may be seen, darkly, the image of the mind of God» (I *Corinthians*, 13:12 in the note). *Ivi*, p. 260.

how that model conditions its conception of nature – and specifically of natural truth – in the first two volumes of the work, making external truth the sure guide of artistic action. Having arrived at the border between the initial project of *Modern Painters* and the decade of architectural studies, the only revelation is the “book bound in flesh”, the body of a man who is no longer the visionary, the artist who despite his extreme strength is «conquered, and brought into the inaccurate and vague state of perception, so that the language of the highest inspiration becomes broken, obscure, and wild in metaphor»¹⁴. He is no longer even the prophet able to recount such a vision received in purity in a direct relationship with the divinity and that has the highest duty of telling things “where” and “when” they are not, just maintaining an extraordinary condition compared to the common man. The artist becomes a “preacher” of things as they are, of their human nature because they are known through the human body, as much as their being a witness of divine and super-human truth.

With regard to the task of defining a visionary capacity that does not eliminate the viewing body and the physical existence of the seen object while retaining the faculty to access supernatural truths – which in other words we could define as an imagination that does not invent worlds but rather discovers potential new ones, potentially infinite, in one that is existing and external to the imagining party – the Christological references become decisive in Ruskin’s work. Moreover, remaining with the topics of the models of creativity that he develops in the field of art and architecture, they certainly help to define a creative figure that, we could hazard, dominates at least the first half of the 20th century in both fields, founding on the ostension of oneself as “sacrificed” an assumption of artisticity of one’s own behaviour that allows the absence of rules and canons, on the one hand neutralising aesthetic judgements and on the other, consequently, opening the way to the possibility of including all existing matter within the scope of artistic expression¹⁵.

Visionary architect and happy craftsman

Ruskin leaves no doubt about the continuity between the first two volumes of *Modern Painters* and *The Seven Lamps of Architecture*, writing in the preface to the first edition of *Lamps* in 1849 that the reflections that inspired the work were collected during the preparation of the third the volume of *Painters*, also in the hypothesis of including the reflection on architecture in the opus magnum¹⁶.

14. RUSKIN 1903b, V, p. 209.

15. ELIADE 1943.

16. RUSKIN 1903c, VIII, p. 3. More obscure the reasons why the third volume of *Modern Painters* was not started, which in fact, as mentioned, would have to wait for eight years.



Figure 3. John Ruskin, *Villa Serbelloni, Bellagio* (from J. RUSKIN, *The Poetry of Architecture, Cottage, Villa, etc*, John Wiley and Sons, New York 1888, p. 92).

Architecture, we still read in the preface to the second edition (1855), is none other than “association” in “noble volumes” and collocation “in opportune places” of painting and sculpture¹⁷. We are not far from the positions of the earlier *Poetry of Architecture*, a work in which Ruskin, not yet 20 years old and using the pseudonym Kata Phusin, dealt with the culture of the picturesque¹⁸.

Moreover on several occasions Ruskin insists on giving value especially to the illustrative tables of *Lamps* – perfected between first and second edition – that is to say, a work that he considers “visual” in nature and that, in the preface to the 1880 edition, declares to be «the most useless that I have ever written» because the buildings described “with so much joy” were then destroyed or, much more tragically, restored¹⁹. But the later decision to detach the discussion of architecture from the treatise

17. *Ivi*, p. 11.

18. RUSKIN 1903a, I, pp. 1-187.

19. RUSKIN 1903c, VIII, p. 15.

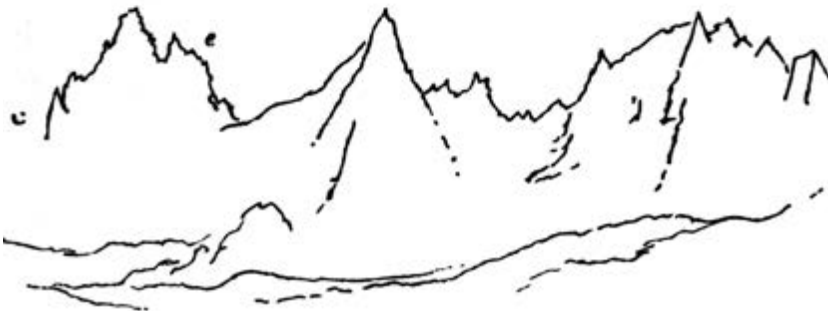
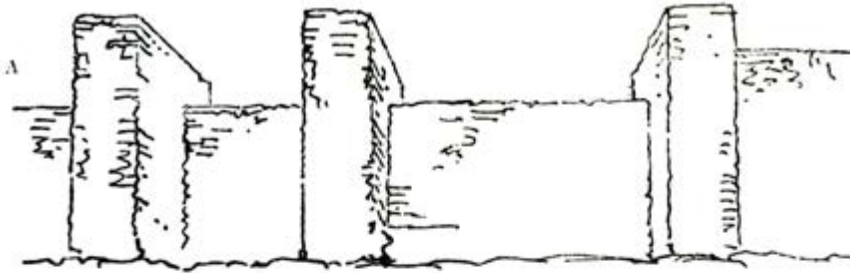


Figure 4. John Ruskin, *Aiguilles* (from J. RUSKIN, *Modern Painters*, G. Allen, Sunnyside, Orpingtonm London 1898, IV, p. 192).

on art derives from a series of aporias that the creative model of the visionary and prophetic artist poses when Ruskin applies it to architecture and, as we shall see, from opportunities that the figure of Christ the preacher who says “in the Lord”, therefore redeeming them, things (“base” and “despised”) as they are offers to the creative process of architecture.

Handwritten notes relating to the development of *Lamps* show us the usual Ruskinian difficulty in respecting the systematic structures of thought that he himself tries to impose on himself. In particular, his difficulty in remaining within the fixed number of seven guiding lights of the discipline as well as clearly distinguishing the categories to which they must refer and which are still strongly influenced by *Modern Painters'* theoretical construct, a work no less marked by constant tension between the desire for systematic criticism and, sometimes uncontrolled narrative energies²⁰. Also in consideration of this, the topics of our study, rather than pursuing philologies that the Ruskinian procedure itself makes inoperative, can be traced back to three that mark the fracture between a discussion of art and a discussion of architecture, allowing Ruskin to define new identities of the creative. The three subjects are: ugliness, obedience and memory.

For Ruskin, who is concluding the first two volumes of *Modern Painters*, the subject of ugliness is inevitably connected to the question of truth that arises in architecture in an entirely new form on the basis of a simple consideration deriving from the distinction between architecture and sculpture. This is less obvious and more subtle than the distinction between painting and architecture, for which «sculpture is the representation of an idea, while architecture is itself a real thing»²¹.

Architecture therefore is one thing, and as such inevitably loses the predicative structure that Ruskin had placed at the base of his “reform” of painting that he had elaborated up to that moment in *Modern Painters*. Since the predicative structure of the pictorial image as a commentary of nature lacks in architecture, the interchangeability between vision and narrative with which Ruskin had supported the figure of the visionary and prophetic artist by combining the Greek and Jewish-Christian dual root is missing. In fact he returns to the subject in the *Seven Lamps*, in the chapter *Lamp of Truth*, writing that the world of the imagination is not misleading («an endaeavour to deceive»), it is not “madness”, because it «confesses its own ideality» and «all the difference lies in the fact of the confession» so that the imaginative artist performs «a communicated act of imagination but not a lie. The lie can consist only in an *assertion* of its existence [...] or else in false statements of forms and colours»²².

20. *Ivi*, p. 138, pp. 278-279.

21. *Ivi*, p. 176.

22. RUSKIN 1903c, VIII, pp. 58-59.

It is the “confession” of the imaginative act as predicate and not as primary truth that, recognising the status of truth to nature as text, “word of God”, allows the permeability between vision and narration described above, which in fact is noted in *Seven Lamps*.

«For instance: I desire to give an account of a mountain or of a rock; I begin by telling its shape. But words will not do this distinctly, and I draw its shape and say, “This was its shape.” Next: I would fain represent its colour: but words will not do this either, and I dye the paper, and say, “This was its colour”»²³.

The principle of coincidence between truth and beauty therefore fails in architecture and Ruskin must apply the system developed in *Modern Painters* to a discipline whose structure is affirmative and not predicative. In the perspective of our treatment this means, first of all, the need to abandon the creative structure of the visionary prophet or the artist who says things as they are not and when they are not, and with it the possibility of seamlessly alternating a precise narration able to maintain its potential for revelation, and a more subtle vision of truth which nevertheless still contains, in power, all the narrative of the natural world.

Architecture “says” the things that are, here and now, and in this his ποιήσις – we will see in closing how Ruskin retrieves the root of saying things that is also doing – is not only missing the term of comparison of natural truth but it is liable to a different «less subtle, more contemptible, violation of truth [...] a direct falsity of assertion respecting the nature of material, or the quantity of labour»²⁴. He who says-produces things as they are cannot therefore be the artist preacher, visionary and prophet of *Modern Painters*, and passing on to the topic of obedience we will see how Ruskin redefines the truthfulness and legitimacy of his work. But it remains to be clarified that based on the considerations heretofore presented Ruskin does not hesitate to define architecture as having no beauty and this for two distinct reasons. The first is that, as mentioned, it is not an imitative art and cannot therefore draw from the source of truth-beauty that is nature. It can show aspects of beauty where it shows aspects imitated by nature, a curvature, the sculpture of a natural element, but in itself it cannot express beauty.

«Man cannot advance in the invention of beauty, without directly imitating natural form. Thus, in the Doric temple the triglyph and cornice are unimitative; or imitative only of artificial cuttings of wood. No one would call these members beautiful [...] Again: the Doric capital was unimitative; but all the beauty it had was dependent on the precision of its ovolo, a natural curve of the most frequent occurrence»²⁵.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

25. RUSKIN 1903c, VIII, pp. 139-140.

The visible beauty of natural forms, or taken from nature, is therefore an accessory element of architecture, in some ways also harmful, and this consideration is the basis for the Ruskinian critique of decoration intended as a superficial dressing of the architectural body.

«For there are many forms of so called decoration in architecture, habitual, and received, therefore, with approval, or at all events without any venture at expression of dislike, which I have no hesitation in asserting to be not ornament at all, but to be ugly things, the expense of which ought in truth to be set down in the architect's contract, as "For Monstrification»²⁶.

But the Ruskinian critique of sculptural beauty taken from nature and inserted into architecture goes further.

«The question is first to be clearly determined whether the architecture is a frame for the sculpture, or the sculpture an ornament of the architecture. If the latter, then the first office of that sculpture is not to represent the things it imitates, but to gather out of them those arrangements of form which shall be pleasing to the eye in their intended places. So soon as agreeable lines and points of shade have been added to the mouldings which were meagre, or to the lights which were unrelieved, the architectural work of the imitation is accomplished; and how far it shall be wrought towards completeness or not, will depend upon its place, and upon other various circumstance»²⁷.

Sculptural decoration that becomes part of architecture responds to principles that are no longer those of imitative art and, while imitating nature, must be subject to a dual principle of obedience. On the one hand the imitative reference to visible characteristics of nature, obedience to the divine, on the other the principle of collocation in the work of architecture, its composition, obedience to the human who consents to – indeed requires – adaptations and transgressions to the principles of imitative art.

«Nothing can be less symmetrical than the group of leaves which joins the two columns in Plate XIII.; yet, since nothing of the leaf character is given but what is necessary for the bare suggestion of its image and the attainment of the lines desired, their treatment is highly abstract. It shows that the workman only wanted so much of the leaf as he supposed good for his architecture, and would allow no more; and how much is to be supposed good, depends, as I have said, much more on place and circumstance than on general laws»²⁸.

We are at a point of great tension in the transition between art discourse and architecture discourse. Sculptural perfection can be part of architecture, writes Ruskin, but the risk is that the perfection of the sculpture transforms the architecture into a mere frame for the sculpture, and this must not happen.

26. *Ivi*, p. 141.

27. *Ivi*, pp. 170-171.

28. *Ibidem*.

«A perfection – the least of all perfections, and yet the crowning one of all – one which by itself, and regarded in itself, is an architectural coxcombry but is yet the sign of the most highly-trained mind and power when it is associated with others. It is a safe manner, as I think, to design all things at first in severe abstraction, and to be prepared²⁹, if need were, to carry them out in that form; then to mark the parts where high finish would be admissible, to complete these always with stern reference to their general effect, and then connect them by a graduated scale of abstraction with the rest»³⁰.

It is exactly this truth composed of different and contradictory “perfections” that, as we shall see, Ruskin will recognise in Venice, a city that will open up the creative dimension of the anonymous to him and that will definitively remove it from the visibilistic reading of architecture³¹. And even if we address the specific subject elsewhere, the relevance of this change in Ruskin’s positions with respect to restoration in relation to the dialectic between the body and image of architecture is worth pointing out.

As the quotation clarifies, the task of producing the various sculptural perfections/imperfections that “breathe life” – literally, for Ruskin, as we shall see – into architecture is not up to the architect but to the workman, who therefore has two guides for his work, in a certain manner being both human and divine and therefore embodying in architecture that figure of creativity having a Christological matrix that we have already seen appear with respect to painting as transcending the figure of the visionary and prophetic artist. His task is the work, the all-human task of saying/producing things, the «base things of the world» (I *Corinthians* 1:28, see above), but “telling them in the Lord”, which transforms the work of the workman into a “happy work”³².

Addressing the topic of obedience will clarify the relevance of this figure of architecture as “happy work”, but Ruskin, in the *Seven Lamps*, seeks a way to also introduce the subject of inspired vision into his thinking on architecture, proposing a dual nature of the creative that would generate, through Morris and the Arts and Crafts movement, an immediate and decisive reform of the discipline. This reform would then cross the 20th century unravelling among multiform antinomic couples – artist/craftsman, visionary/problem solver, architect/restorer – all inscribed in the dialectic between personality and anonymity, between architecture as an individual expression and architecture as a collective production.

Even the effort to define the visionary component of architecture is, in the *Seven Lamps*, made complex by a terminological restlessness that leads Ruskin to experiment with different expressions,

29. Here the editors of the Library Edition appropriately refer to RUSKIN 1903d, IX, p. 288 and following.

30. RUSKIN 1903c, VIII, p. 175.

31. The critique of perfection is also the foundation of Ruskin’s criticism of the Renaissance, a topic that we do not deal with here.

32. RUSKIN 1903c, VIII, p. 218.

all challenging for a “neophyte” in the discipline: “symmetry”, “proportion”, “order” are the main ones, all used in an obviously anti-academic manner strongly opposed to any canonical rule with a not simple interweaving of overlapping meanings. What must be stressed here, however, is Ruskin’s insistent focus on a process that characterizes architecture and architecture alone, i.e. a process of “abstraction”.

Questioning the specific nature of architectural ornamentation, taking into account only the limited imitative component of architecture, considering that ornamentation cannot be a superficial decoration but must be a characteristic of architecture without distinction between appearance and substance, in what way can an architect “decorate” architecture?

«Those qualities which alone he can secure are certain severe characters of form, such as men only see in nature on deliberate examination, and by the full and set appliance of sight and thought: a man must lie down on the bank of grass on his breast and set himself to watch and penetrate the intertwining of it, before he finds that which is good to be gathered by the architect. So then while Nature is at all times pleasant to us, and while the sight and sense of her work may mingle happily with all our thoughts, and labours, and times of existence, that image of her which the architect carries away represents what we can only perceive in her by direct intellectual exertion, and demands from us, wherever it appears, an intellectual exertion of a similar kind in order to understand it and feel it. It is the written or sealed impression of a thing sought out, it is the shaped result of inquiry and bodily expression of thought»³³.

The “sublime” component of architecture, its direct, inspired connection with the divine order, does not rest (as it did for beautiful/sublime painting in *Modern Painters*) on a sensory and visual act – “sight and sense” – thanks to which natural beauty could happily mix «with all our thoughts, and labours, and times of existence», leaving the painter the freedom to recompose the “typical” truth into infinitely differentiable comments – from wildly visionary to humbly descriptive – but always firmly grounded in a truthful “text” that can be shared with every man, even a non-artist.

The “intellectual exertion” of the inspired architect (no longer a happy vision) is an operation of understanding of a strictly human nature aimed at grasping the essential order of nature in order not to imitate it but rather to support it with an act of production that must not contrast with the order included but that cannot use it as a guide.

Thus follows the need to redefine the foundation of an ornamental act that consists not in the beautification of a construction but in conceiving an order of matter different from that which nature offers and that does not contrast with it³⁴. Architectural inspiration therefore consists in grasping a potential energy inherent in matter and bringing it to completion.

33. *Ivi*, p. 155.

34. On the relationship between “Order” and ποίησις, framed in a system of cultural references very similar to Ruskin, see COOMARASWAMY 1939, pp. 375-382.

«Architecture, which being properly capable of no other life than this, and being not essentially composed of things pleasant in themselves depend, for their dignity and pleasurable-ness in the utmost degree, upon the vivid expression of the intellectual life which has been concerned in their production»³⁵.

The creator of architecture therefore has two distinct identities in the *Seven Lamps*. On the one hand the identity of an intellectual, not an artist but an inspired architect whose faculty consists in knowing how to arrange matter with order having grasped the abstract structure of the existing and its potential energy. On the other hand there is the identity of a craftsman, also not an artist, whose task consists in the poietic act that finally makes visible the architectural ornament itself or the harmonious blending of the divine order and the human order the constructed work bears witness to. It is about this, therefore, that architecture can and must not lie: on the one hand the order of matter composed through an intellectual and abstract action, and on the other the quantity of work, the “power of manipulation” visibly employed in the production. The two figures both contribute in different manners to the “vitality” that, guided by the “lamp of life”, man can instil in architecture.

«His true life is like that of lower organic beings, the independent force by which he moulds and governs external things; it is a force of assimilation which converts everything around him into food, or into instruments; and which, however humbly or obediently it may listen to or follow the guidance of superior intelligence, never forfeits its own authority as a judging principle, as a will capable either of obeying or rebelling»³⁶.

The poietic capacity of man, the authoritativeness that allows him – even if guided by superior intelligence – to exercise his own totally human judgement on matter generates a “Living Architecture”, i.e. an architecture devoid of canons and fixed rules that marks Ruskin’s radical transcending of any stylistic historical research in favour of a free composition with infinite variability. «Now I call that Living Architecture. There is sensation in every inch of it, and an accommodation to every architectural necessity, with a determined variation in arrangement, which is exactly like the related proportions and provisions in the structure of organic form»³⁷.

The inappropriateness of applying the architectural ornament thus understood to what is connected with practical life, the appeal to the uselessness of architecture – the most cited and worst interpreted position in Ruskinian architectural thought – and the polemic against luxury are all minor articulations of the central theme that leads us to the second key term in the transition between art and architecture, i.e. obedience.

35. RUSKIN 1903c, VIII, pp. 190-191.

36. *Ivi*, p. 192.

37. *Ivi*, p. 204.

The *Lamp of Sacrifice* with which Ruskin opens *Seven Lamps* is a tormented and, in many ways, obscure chapter, but at the same time it is the heart of the transition between model of artistic creativity and model of architectural creativity as it is focused on a key idea for both.

The complexity and the torment that marks the pages on sacrifice derive from the complex position that Ruskin assumes towards the Oxford movement and the recovery of Catholic-Roman ritualism. But more in general they reflect the difficulty – biographical more than intellectual – of deciding between the severity of the Anglican church, by which he was rigidly educated, and the figurative wealth of the Roman church, to which he is artistically drawn.

The need to marry image and word, figuration and narrative, with respect to architecture becomes the question of the relationship between symbol and rite, and marks the Ruskinian indecision between the visibilistic conception of architecture, with reference to the beauty of artistic nature on the one hand, and, on the other, the appreciation of its specificity as a human poetic act. This is evidenced by the first paragraph of the first chapter of *Seven Lamps* which has two versions, both included in the Library Edition:

«Architecture is the art which so disposes and adorns the edifices raised by man, for whatsoever uses, that the sight of them may contribute to his mental health, power, and pleasure.

Architecture is that art which taking up, and admitting as conditions of her working, the necessities and uses of the building, makes it also agreeable to the eye, or venerable, or honourable by the addition of certain useless characters»³⁸.

While the version chosen for publication is the first, which, as recalled above, still recalls the picturesque arrays of Ruskinian thought on architecture, the subsequent text reveals the reversal that the unpublished version had already manifested. The value of architecture derives from adding to the work done for the necessity and use of the building, characteristics of uselessness.

The topic that Ruskin proposes, accompanied by appropriate scriptural references, is the possibility in modern times to conceive of architecture as an act of offering to God. Ruskin makes it clear that it is not a matter of confining the question to ecclesiastical architecture and that it is not a matter of subjecting architecture to “moral purpose”: «It is not the result of labour in any sort of which we are speaking, but the bare and mere costliness – the substance and labour and time themselves: are these, we ask, independently of their result, acceptable offerings to God, and considered by Him as doing Him honour»³⁹.

38. *Ivi*, p. 27.

39. *Ivi*, p. 32.

So if the pages on sacrifice in *Seven Lamps* are strongly marked – as notes and variations of the different editions show – by the debate on the dangers of idolatry linked to the recovery of ritualism in the Protestant church and by the tormented position taken by Ruskin with respect to the development of our reasoning, what unquestionably appears in these pages is the transcending of the centrality of the image in favour of the poietic and productive structure of architecture: «It is not the church we want, but the sacrifice; not the emotion of admiration, but the act of adoration; not the gift, but the giving»⁴⁰.

Sacrifice does not consist in the offering of an image – in Ruskinian thought structurally linked to a divine matrix, as we have seen – but in the offer of human work by providing an «increase of apparent labour as an increase of beauty in the building»⁴¹. An increase, specifies Ruskin, that does not mean maximum expenditure of labour energy in a competitive form but that is instead an explicit invitation to restrain the constructive action, to simplify it, to suspend it if necessary, even allowing the imperfection of the human work to emerge, to let emerge the quality of the built matter itself. This because the specific value of architecture is, as mentioned, «the value of the appearance of labour»⁴², an evidence of human work applied to matter.

The harmonising of man’s constructive action and built matter, modelled on the sacrificial act or on the offer of work not performed in a spirit of utility for man but as an act of ornamentation or a gratuitous offering to God, is also at the base of another key concept that appears in the *Seven Lamps* and that represents a transition between the model of artistic creativity and the model of architectural creativity: «God is one and the same, and is pleased or displeased by the same things for ever, although one part of His pleasure may be expressed at one time rather than another, and although the mode in which His pleasure is to be consulted may be by Him graciously modified to the circumstances of men»⁴³.

The direct link between artist and deity through nature, supported by the sacrificial vision that is the key to establishing a direct relationship between human work and divinity, brings the idea of supra-temporal constants that underlie the circumstantial resolutions that man articulates over time to architecture. But while the task of the visionary artist was, in its maximum result, the instantaneous and timely disclosure of a truth as close as possible to full divine truth, disclosure that required or at

40. *Ivi*, pp. 39-140.

41. *Ivi*, p. 113. «The masonry of a building is to be shown».

42. *Ivi*, p. 46.

43. *Ivi*, pp. 32-33. The reference to Plato’s *Laws*, included here, is on p. 27 in a note to the aforementioned definition of openness, and more precisely to the distinction between “architecture” and “building”.

least better expressed itself with an image, architecture, drawing its primary value from the poietic act, does not have the possibility to draw on the “typical” truths of divinity, presenting them in purity. It can only lead one’s own progress, human and therefore circumstantial, to a bond of legality with divinity witnessed by constants that reappear, a bond that cannot have a figurative form but only a written expression.

For this reason the primary biblical reference for *Lamp of Sacrifice* – and perhaps for *Seven Lamps* as a whole – is Leviticus, and yet from the first page the reference to Plato’s *Laws* also appears, in a note, a text that Ruskin approaches precisely in these years and that offers another decisive model for a legality of architectural making based not on the figure but on the word, a model of intellectual and not visual dominion, so the term “architecture” can be used implying “authority over materials”⁴⁴. “Dominion” or “government” over matter, coinciding with the faculty of abstraction mentioned above⁴⁵, is therefore the form that the direct link with divinity assumes in architecture. But in its visible form, far removed from its essence by seeking to give an image to divine perfection, architecture must instead maintain an evident trace of a «measure of darkness as great as there is in human life»⁴⁶. As mentioned above, according to the conclusion of *Modern Painters* man is simply a “dark mirror” of divinity and therefore:

«as the great poem and great fiction generally affect us most by the majesty of their masses of shade, and cannot take hold upon us if they affect a continuance of lyric sprightliness, but must be often serious, and sometimes melancholy, else they do not express the truth of this wild world of ours; so there must be, in this magnificently human art of architecture, some equivalent expression for the trouble and wrath of life, for its sorrow and its mystery»⁴⁷.

A narrative, therefore, that introduces in the abstraction of architecture as a disposition of matter, as a “government” of matter, the events of human imperfection and fragility, a “measure of darkness” as Ruskin defines it.

The result is a strong appeal by Ruskin to the experiential dimension of architecture that must also be brought into the project, a reference to its corporeity and the corporeity of the man who in the

44. *Ivi*, p. 68. Library Edition’s editors give in note the reference to Plato: «For if a man were born so divinely gifted that he could naturally apprehend the truth, he would have no need of laws to rule over him; for there is no law or order which is above knowledge, nor can mind, without impiety, be deemed the subject or slave of any man, but rather the lord of all. I speak of mind, true and free, and in harmony with nature. But then there is no such mind anywhere, or at least not much; and therefore we must choose law and order, which are second best. These look at things as they exist for the most part only, and are unable to survey the whole of them» (*Laws*, IX, 875D, Benjamin Jowett translation).

45. *Ivi*, p. 138.

46. *Ivi*, pp. 116-117.

47. *Ibidem*.

Seven Lamps is intertwined with the visibilistic conception that Ruskin starts from, creating ambiguity but also definitively overcoming its purely figurative structure.

«And among the first habits that a young architect should learn, is that of thinking in shadow, not looking at a design in its miserable liny skeleton; but conceiving it as it will be when the dawn lights it, and the dusk leaves it; when its stones will be hot, and its crannies cool; when the lizards will bask on the one, and the birds build in the other. Let him design [...] with the sense of cold and heat upon him; let him cut out the shadows, as men dig wells in unwatered plains; and lead along the lights, as a founder does his hot metal; let him keep the full command of both, and see that he knows how they fall, and where they fade. His paper lines and proportions are of no value: all that he has to do must be done by spaces of light and darkness; and his business is to see that the one is broad and bold enough not to be swallowed up by twilight, and the other deep enough not to be dried like a shallow pool by a noon-day sun»⁴⁸.

Moreover, Ruskin emphasises that there is no difference between the Levitical sacrifice and the sacrifice of Christ since he did not come to destroy the law but rather to fulfil it⁴⁹, and the Levitical sacrifice does not derive its value from the purity of the sacrificed.

«The spotlessness of the sacrifice renders it more expressive to the Christian mind; but was it because so expressive that it was actually, and in so many words, demanded by God? Not at all. It was demanded by Him expressly on the same grounds on which an earthly governour would demand it, as a testimony of respect. “Offer it now unto thy governour”» (*Mal.* 1:8 in the note)⁵⁰.

Taking into account the use of biblical scriptures as a guiding text for Ruskinian thought, it is certainly not a coincidence that the scriptural reference to Malachi evokes the offering of a blind animal.

Two figures emerge as a guide for architecture. On the one hand, there is a law that governs the legitimacy of the dominion that man exercises over matter “on the same grounds” of an “earthly governour” by modifying it, Law that corresponds to the figure of an intellectual architect who guides the architectural invention. On the other hand there is the “narrative” of human effort that produces architecture, visible in the work, happy if legitimate, of a workman who is guided by the intellectual architect but who has his own autonomy in bearing witness to the “measure of darkness”, human fragility and limitations of the work, the imperfection required to prevent the work itself from becoming a challenge to divine perfection. In short, the ugliness, we might say, that makes architecture legitimate and does not transform it into sculpture, which is an artist’s work.

Two figures of obedience, therefore, a topic that leads Ruskin to translate one of the foundational characteristics of the visionary artist into an architectural key, i.e. his renunciation of personality as a

48. *Ibidem*.

49. RUSKIN 1903c, VIII, p. 32.

50. *Ivi*, p. 34.

trusted companion for the revelation of external and absolute truths to be recomposed imaginatively – by penetrative or associative means – in his own art, and precisely for this reason visionary.

In this case as well the shifting between the two models of creativity is subtle, as Ruskin made many attempts at unification, even radical. Like the artist, the creator of architecture must renounce his personality, but the force that pushes him to such renunciation is not the model of divine perfection and its multiform natural manifestations, but rather the collective and impersonal dimension, and all inscribed in the scope of the human, of architecture.

«So also in estimating the dignity of any action or occupation of men, there is perhaps no better test than the question “are its laws strait?” For their severity will probably be commensurate with the greatness of the numbers whose labour it concentrates or whose interest it concerns.

This severity must be singular, therefore, in the case of that art, above all others, whose productions are the most vast and the most common; which requires for its practice the co-operation of bodies of men, and for its perfection the perseverance of successive generations. And, taking into account also what we have before so often observed of Architecture, her continual influence over the emotions of daily life, and her realism, as opposed to the two sister arts which are in comparison but the picturing of stories and of dreams, we might beforehand expect that we should find her healthy state and action dependent on far more severe laws than theirs: that the license which they extend to the workings of individual mind would be withdrawn by her; and that, in assertion of the relations which she holds with all that is universally important to man, she would set forth, by her own majestic subjection, some likeness of that on which man’s social happiness and power depend»⁵¹.

Subject to these human constraints – «the co-operation of bodies of men», the refinement and durability in subsequent generations, the «influence over the emotions of daily life», its “realism” – architecture offers no opportunity for individual expression. Given the same dispersion of the artist’s personality but in a totally human multiformity, it does not allow the synthesis that reconstructs, in an instant and only for that instant, the titanic personality of the visionary artist, offering an image of an exemplary absolute truth.

Obedience not to figures but to the poietic and abstract nature of architecture therefore leads Ruskin to consider any adherence to historical styles as nonsensical:

«The choice of Classical or Gothic, again using the latter term in its broadest sense, may be questionable when it regards some single and considerable public building; but I cannot conceive it questionable, for an instant, when it regards modern uses in general: I cannot conceive any architect insane enough to project the vulgarization of Greek architecture. Neither can it be rationally questionable whether we should adopt early or late, original or derivative Gothic»⁵².

51. *Ivi*, p. 251.

52. *Ivi*, p. 258.

And the apparently contradictory suggestion contained on the same page, i.e. the choice for the current architecture, of the “English earliest decorated”, should be read not in terms of stylistic choice but as a shorter way to rediscover a unique language, spoken and taught throughout the nation. A language that is not individual but collective, not the invention of a single person but a found form, a multiform expression of the circumstantiality of architectural practice.

For Ruskin, the specificity of architectural ornamentation does not have a grammatical nature, it is not a rhetorical adjectival⁵³, but rather, as seen, it is a visible legality of the human use of matter to build architecture and a visible expenditure of human work, visibilities that require imperfect and incomplete figures because only as such are they capable of narrating the legitimate use of matter and the humanity of the constructive act.

The personality that Ruskin profiles for the creator of architecture is therefore not that of an inventor of forms nor that of a knower of historical styles capable of choosing and speaking the most appropriate one.

Ruskin imagines the architect as interpreter of a language that was already given, non-essential for the value of architecture – which as seen has other foundations – to the point that, speaking it, collecting it from national use and repeating it guided by the aforesaid dual legality – matter and work – he will know how to generate a new language just as Latin generated Italian, or Old English generated modern English⁵⁴. The shift from the unique and extraordinary personality of the visionary artist to an impersonal dimension is radical and in some cases carries with it other sister arts.

«Originality in expression does not depend on invention of new words; nor originality in poetry on invention of new measures; nor, in painting, on invention of new colours, or new modes of using them. The chords of music, the harmonies of colour, the general principles of the arrangement of sculptural masses, have been determined long ago, and, in all probability, cannot be added to any more than they can be altered. Granting that they may be, such additions or alterations are much more the work of time and of multitudes than of individual inventors [...] A man who has the gift, will take up any style that is going, the style of his day, and will work in that, and be great in that, and make everything that he does in it look as fresh as if every thought of it had just come down from heaven. I do not say that he will not take liberties with his materials, or with his rules [...] and those liberties will be like the liberties that a great speaker takes with the language, not a defiance of its rules for the sake of singularity but inevitable, uncalculated, and brilliant consequences of an effort to express what the language, without such infraction, could not»⁵⁵.

53. For the distinction between an ornament of a grammatical nature and a rhetoric distinct from the ornament as the construction of an order of matter, we refer again to the aforementioned essay on ornament by COOMARASWAMU 1939.

54. RUSKIN 1903c, VIII, p. 257.

55. *Ivi*, pp. 253-254.

The combination of art, literature and architecture is not artificial, moreover, because Ruskin is describing a creative structure that in his opinion they share, i.e. the structure of a commentary, a structure that, in the case of architecture as in the case of art leads not to a dependence on the rules but to total freedom from them and from canons. For painting as for architecture it is the principle of commentary that frees language from every rule.

The radical difference consists in the nature of the “text” of which art on the one hand and architecture on the other are commentaries. In fact, art is the commentary of a text – nature – that is not human and, as such, remains a sure guide even in the face of interpretative error. Architectural languages are a commentary to the abstract and totally human law of the legitimate use of matter – the governance of matter – and to the human, hopefully happy, offer of poetic work. In architecture, an error can therefore undermine both the text and the commentary to the text and this has obvious consequences with respect to the principle of authority of historical architecture, a subject to which we will return. More importantly, however, it opens the way for an absolute linguistic freedom bound only by the ability to find expression of the two founding laws of architecture: matter and human action of transformation: «When we can speak this dead language naturally, and apply it to whatever ideas we have to render, that is to say, to every practical purpose of life; then, and not till then, a license might be permitted, and individual authority allowed to change or to add to the received form»⁵⁶.

As we shall see, in Venice Ruskin would find – was already finding, while writing the pages of *Seven Lamps* – the model of an architectural personality founded on the principle of the anonymous deriving from a conflictual, and yet necessary, coexistence of different historical languages able to bring out, thanks to their contradictory coexistence, a specific expressiveness of architecture as impersonal or extra-personal, being this anonymity also the evidence of its legitimacy.

The last topic that introduces an element of crisis in the figure of the visionary and prophetic artist put to the test by architecture is memory.

The temporal dimension of the visionary artist is, as mentioned, the “when is not”, the encounter, mystical, with the timelessness of divine truth and the prophetic dimension of the announcement of what will be at the moment of fulfilment. Even the “historical” artist finds value only if, typologically, he accesses eternity while dedicating himself to the narration of the present. The time of visionary art is therefore composed of a chain of extraordinary moments, of acts of vision, unique and unrepeatable, inextricably linked to the personality of the artist.

56. *Ivi*, p. 257.

In the Ruskinian view of architecture the temporal structure changes completely. The timelessness of the vision of natural truth, the basis for the theory of art, for architecture transforms into the topic of duration. By its divine nature, matter has eternal characteristics, but its transformation under the “dominion” of man weakens it, makes it ephemeral in the temporal dimension of human work.

«You talk of the scythe of Time, and the tooth of Time: I tell you, Time is scytheless and toothless; it is we who gnaw like the worm – we who smite like the scythe. It is ourselves who abolish – ourselves who consume: we are the mildew, and the flame; and the soul of man is to its own work as the moth that frets when it cannot fly, and as the hidden flame that blasts where it cannot illuminate. All these lost treasures of human intellect have been wholly destroyed by human industry of destruction; the marble would have stood its two thousand years as well in the polished statue as in the Parian cliff; but we men have ground it to powder, and mixed it with our own ashes»⁵⁷.

If artwork puts man in contact with eternity, architectural work confronts him with the finite temporality that is inherent in his condition. And yet architecture also offers man a non-ephemeral and supra-temporal dimension, that is, the constants that, thanks to the sacrificial principle we have discussed, offer to the circumstantial progression of human work a guide that crosses time and therefore saves the architectural work from enslavement to history, from the search for models of perfection to refer to, sanctioning the abandonment of eclecticism. The figures of architecture have always been different through history, but the human measure, the “measure of darkness” that architecture does not hide but, to the contrary, assumes as its foundation and even its expression, remains constant. Indeed, it leads back to work that is always different in the results yet always the same in its structure, in its essence of comparison between matter and man who transforms it with his work. This generates an important dichotomy in Ruskinian thought.

On the one hand the original attraction for the value of art, of the inspired image, as a vehicle for man towards a dimension of eternity, on the other a progressive awareness of the value of human time of which architecture is a concrete witness. The evolution – or rather the articulation given the labyrinthine structure of Ruskinian thought – of the figures of creativity being studied is strongly influenced by the prevalence of one or the other aspect: value attributed to the inspired image that reflects a divine beauty, value of human work that testifies of historical events.

The balance between the recognition of the eternal temporal dimension of artistic expression and the progressive strengthening of the testimonial aspect of architecture as a historical fact will have a decisive influence in the Ruskinian positions on restoration.

Remaining with the *Seven Lamps*, sacrificing work also means sacrificing time and therefore architecture becomes a testimony of human commitment, constant and in time, aimed at making their work to transform matter legitimate.

57. «The accumulation and distribution of Art» (1857) in RUSKIN 1905a, XVI, pp. 64-65.

A testimony that, unlike the inspired work of art, takes on value in its collective and impersonal existence.

At this junction the narrative dimension reappears as necessary to transmit an action over time repeated by various subjects that cannot be witnessed by a single, icastic image.

«The ambition of the old Babel builders was well directed for this world: there are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality: it is well to have, not only what men have thought and felt, but what their hands have handled, and their strength wrought, and their eyes beheld, all the days of their life»⁵⁸.

The value of architecture is therefore increased thanks to the historical narration of human events of which it bears witness, and it is the constants present in this narration that do not make it a departure from the foundation, but, to the contrary, a repeated act of convergence with consequences on language that we have already noted.

The God of architecture is a «household God, as well as a heavenly one; He has an altar in every man's dwelling»⁵⁹ and its foundation is written in the «flesh-bound volume» mentioned above in the passage on man as «dark mirror», i.e. in the body of man himself who, thanks to the coming of Christ, can «in the Lord» take care of the things that happen here and now, in a non-prophetic but evangelical dimension.

The natural world where extraordinary beings, visionary artists, seek and show figures of divine beauty thus gives way to a world entrusted to men, to all men, whose task – of which architecture must become a tool – consists in experiencing it and passing it on intact to subsequent generations wounded the least possible by human imperfection. It is a work that does not have the instantaneous temporality of artistic vision but, to the contrary, a transgenerational and suprapersonal temporality.

«God has lent us the earth for our life; it is a great entail. It belongs as much to those who are to come after us, and whose names are already written in the book of creation, as to us; and we have no right, by anything that we do or neglect, to involve them in unnecessary penalties, or deprive them of benefits which it was in our power to bequeath. And this the more, because it is one of the appointed conditions of the labour of men that, in proportion to the time between the seed-sowing and the harvest, is the fulness of the fruit; and that generally, therefore, the farther off we place our aim, and the less we desire to be ourselves the witnesses of what we have laboured for, the more wide and rich will be the measure of our success. Men cannot benefit those that are with them as they can benefit those who come after them; and of all the pulpits from which human voice is ever sent forth, there is none from which it reaches so far as from the grave»⁶⁰.

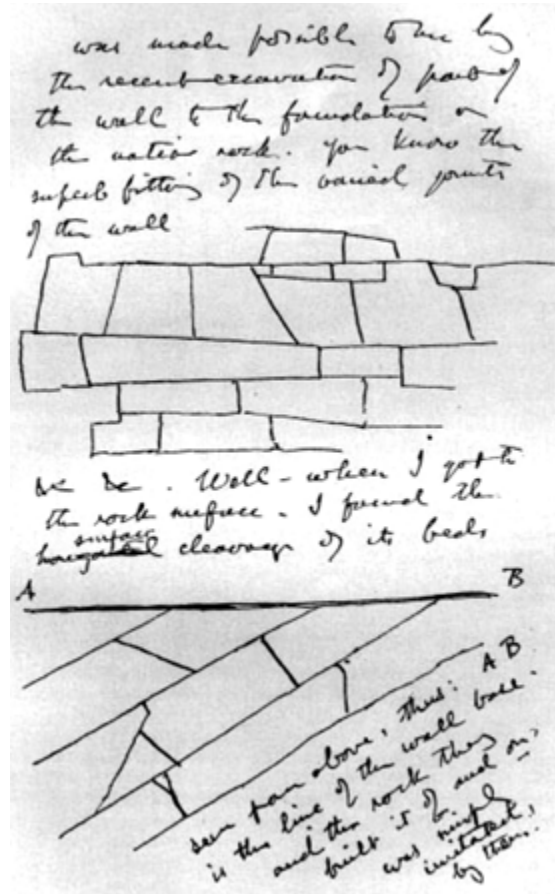
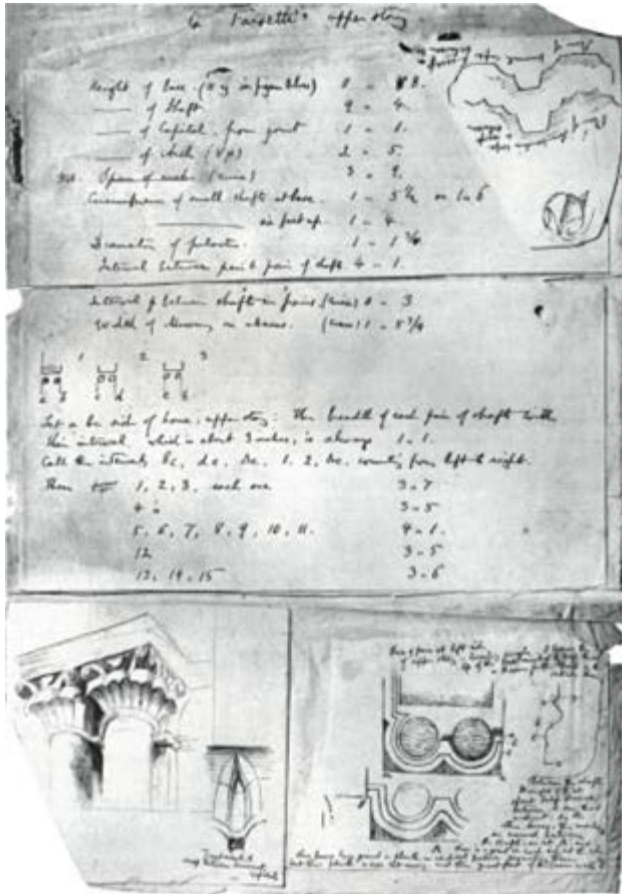
58. RUSKIN 1903c, VIII, p. 224.

59. *Ivi*, p. 227.

60. *Ivi*, p. 233.



Figure 5. John Ruskin, *Exterior of Ducal Palace, Venice* (1845) (from RUSKIN 1903b, IV, p. 306).



From the left, figure 6. John Ruskin, *Notes at the Casa Farsetti* (from RUSKIN 1903d, IX, XVIII); figure 7. John Ruskin, *A Third Page from the same letters* (from RUSKIN 1909, XXXVII, p. 419).

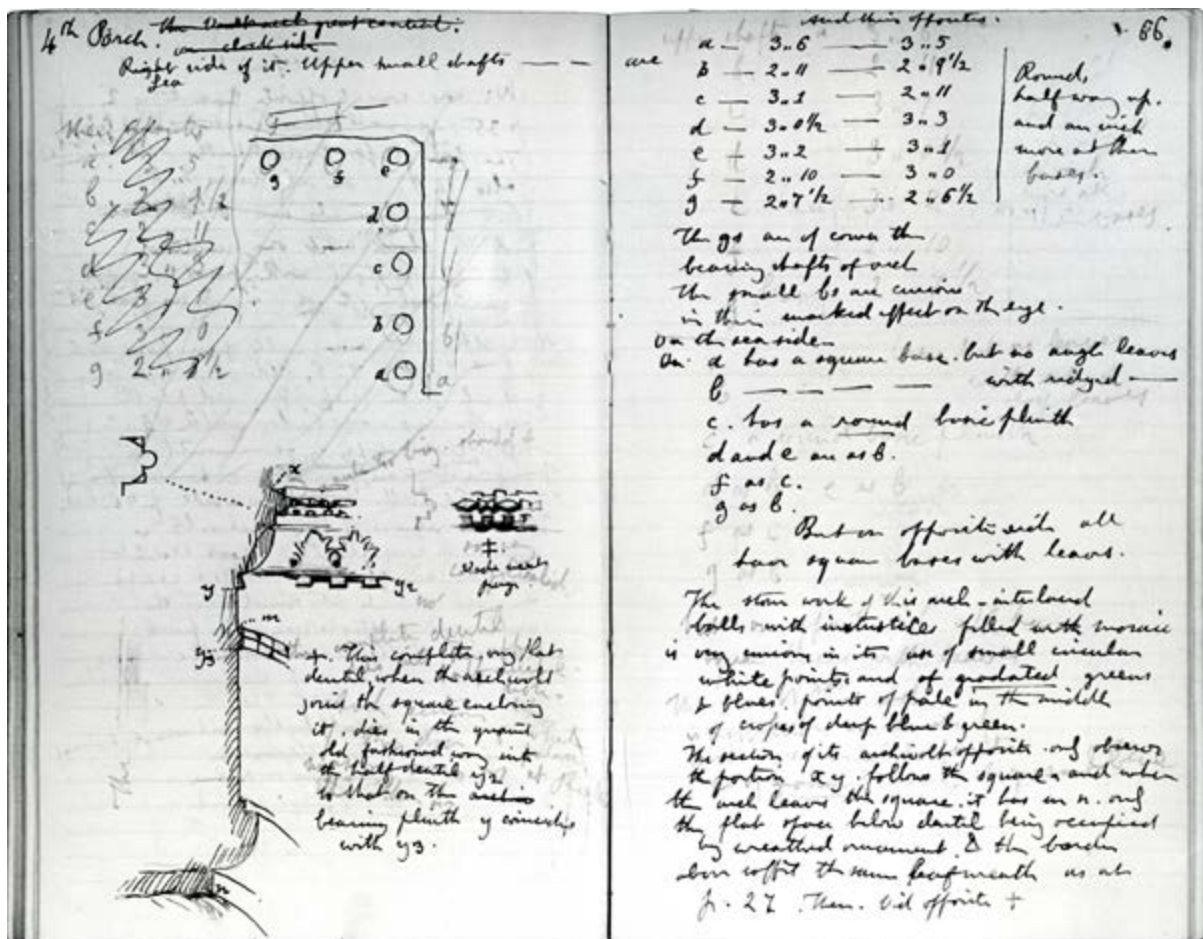


Figure 8. John Ruskin, *St. M. Book* (<https://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/eSoV/transcripts/stm/stmp66f.html>; ultimo accesso 19 ottobre 2018).

The sacredness of architecture moves progressively towards a human dimension or, better, a superhumanity composed of the succession and merging of individual actions: «Let it not be for present delight, nor for present use alone; let it be such work as our descendants will thank us for, and let us think, as we lay stone on stone, that a time is to come when those stones will be held sacred because our hands have touched them»⁶¹.

Anonymous

Concurrent with the release of *Seven Lamps*, with a series of trips and then long stays Ruskin started a study of Venice that within a couple of years became “incessant” and almost all-encompassing, leading to the drafting of the *Stones of Venice*, an accurate portrayal of a city whose importance derives from the fact that it «concludes, within the circuit of some seven or eight miles, the field of contest between the three pre-eminent architectures of the world: - each architecture expressing a condition of religion; each an erroneous condition, yet necessary to the correction of the others, and corrected by them»⁶².

He would go there in search of a definitive overcoming of the inspired image, of the invention of languages and figures as a guide for architecture in favour of an ever greater importance attributed to architectural works, to the «commandment written in the thing itself»⁶³ that sees architecture above all as a work of man and witness to his actions. On this path, which we will address in another place, the figures of creativity identified so far – the visionary and prophetic artist, the intellectual architect and the workman engaged in “happy work” – will be joined not so much by a new figure but rather by a new paradigm that we could define as the paradigm of the Anonymous. This paradigm will allow us to understand – returning to each of the figures profiled – Ruskinian positions on restoration to define the relationship, changeable in its system, between connoisseur, conservator and restorer.

With respect to architecture, the speed with which the work on Venice helps Ruskin to transcend the creative model of the artist based on inspired vision in favour of the process, poetic and narrative dimension of architecture is demonstrated by a letter to the father-literary agent who complains about the lack of saleability of the first volume of *Stones*, inviting his son to be more indulgent with the tastes of the public.

61. *Ibidem*.

62. RUSKIN 1903d, IX, p. 38.

63. *Ivi*, p. 6.

«I cannot write anything but what is in me and interests me. I never could write for the public – I never have written except under the conviction of a thing's being important, wholly irrespective of the public's thinking it so; and all my power, such as it is, would be lost, the moment I tried to catch people by fine writing. You know I promised them no Romance, I promised them stones. Not even bread. I do not feel any Romance in Venice. It is simply a heap of ruins, trodden under foot by such men as Ezekiel describes, XXI, 31; and this is the great fact which I want to teach, – to give Turner-esque descriptions of the thing would not have needed ten days' study or residence»⁶⁴.

The biblical reference could not be more explicit: «Remove the diadem, and take off the crown: this shall not be the same: exalt him that is low, and abase him that is high. I will overturn, overturn, overturn, it: and it shall be no more, until he come whose right it is; and I will give it him». As Ruskin's work on Venice progressed, man would become more and more firmly the one to whom architecture belonged by right, and with growing conviction Ruskin would link his value more to the testimony of the non-artistic actions that determined it.

In *St-Mark's Rest* Ruskin will arrive at a clear distinction between prophecy «as a prediction of a good that is to be» and the Gospel as the voice of the “Messenger who says it is here”.

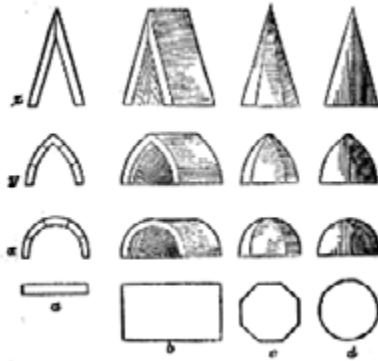
«But to understand the course of legend, you must know what the Greek teachers meant by an Evangelion, as distinct from a Prophecy. Prophecy is here thought of in its narrower sense as the foretelling of a good that is to be. But an Evangelion is the voice of the Messenger, saying, it is here. And the four mystic Evangelists, under the figures of living creatures, are not types merely of the men that are to bring the Gospel message, but of the power of that message in all Creation – so far as it was, and is, spoken in all living things, and as the Word of God, which is Christ, was present, and not merely prophesied, in the Creatures of His hand»⁶⁵.

Christ was not “seen” by the Evangelists, he writes, «though told of by them. But, as the Word by which all things were made, He is seen in all things made (*John* I. 1-3 in the note), and in the Poiesis of them»⁶⁶.

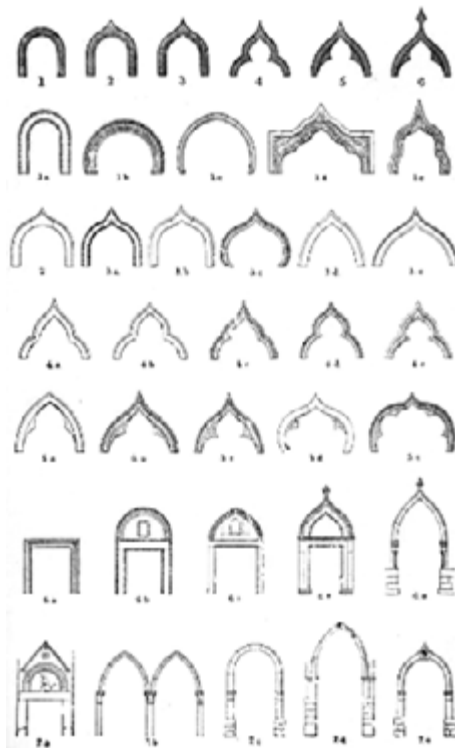
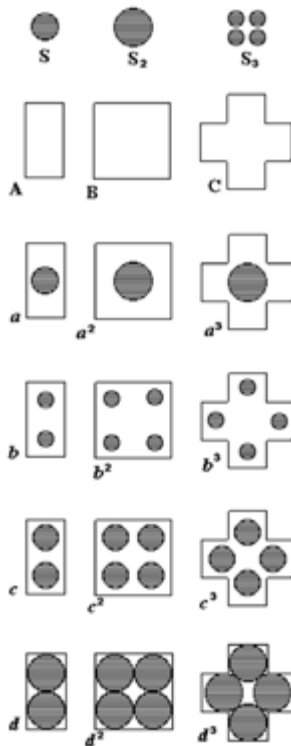
64. *Ivi*, IX, XXXVI.

65. RUSKIN 1906, XXIV, pp. 296-297.

66. *Ivi*, p. 302.



From the left, figures 9-11. John Ruskin, *Roofs - The Shaft - The Orders of Venetian Arches*, (da J. RUSKIN, *The Stones of Venice*, Aldine Book Publishing Co., Boston 1890, p. 61, p. 100, p. 248).



Bibliography

- BALL 1971 - P.M. BALL, *The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in the Work of Coleridge, Ruskin and Hopkins*, Athlone, London 1971.
- BEECHING 1956 - P.Q. BEECHING, *The eighteenth-century background of Ruskin's The Poetry of Architecture*, Saint Louis University, St. Louis 1956.
- BLAU 1982 - E. BLAU, *Ruskinian Gothic: the Architecture of Deane and Woodward 1845-1861*, Princeton University Press, Princeton 1982.
- BLEMENBERG 1981 - H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt am Mai 1981.
- BLOOM 1969 - H. BLOOM, *The literary criticism of John Ruskin*, Peter Smith, Gloucester (Mass.) 1969.
- BROOKS 1989 - M. BROOKS, *John Ruskin and Victorian Architecture*, Thames and Hudson, London 1989 (first edition published by Rutgers University 1987).
- BROWNELL 1988 - R.L. BROWNELL, *A study of John Ruskin's The Seven Lamps of Architecture and The Stones of Venice*, University of Essex, Colchester 1988.
- CASALIGGI, MARCH-RUSSELL 2012 - C. CASALIGGI, P. MARCH-RUSSELL (eds.), *Legacies of Romanticism*, Routledge, New York 2012.
- CAWS 1989 - M.A. CAWS, *The Art of Inference: Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- CLEGG, TUCKER 1994 - J. CLEGG, P. TUCKER (eds.), *The dominion of Daedalus papers from the Ruskin Workshop held in Pisa and Lucca*, Brentham – Guild of St. George, St. Albans 1994.
- COOMARASWAMY 1939 - A.K. COORASWAMY, *Ornament*, in «The art Bulletin», XXI (1939), 4, pp. 375-382.
- DALLA COSTA 1983 - M. DALLA COSTA, *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: le idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le "Osservazioni" di A.P. Zorzi*, Stamperia di Venezia, Venezia 1983.
- DANIELS, BRANDWOOD 2003 - R. DANIELS, G. BRANDWOOD, *Ruskin & Architecture*, Spire Books, The Victorian Society, Reading 2003.
- DE SYLVA 1981 - G. DE SYLVA, *John Ruskin's Modern Painters I and II: a phenomenological analysis*, UMI Research Press, Ann Arbor Mich 1981.
- DEARDEN 1970 - J.S. DEARDEN, *Facets of Ruskin: Some Sequicentennial Studies*, Charles Skilton, London 1970.
- DEARDEN 1993 - J.S. DEARDEN (ed.), *John Ruskin and Victorian Art*, Tokyo Shimbun, Tokyo 1993.
- DIXON, HOLLAND 1982 - J. DIXON, F.M. HOLLAND (eds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester University Press, Manchester 1982.
- DOLK 1941 - L.C. DOLK, *The Aesthetics of John Ruskin in Relation to the Aesthetics of the Romantic Era*, Urbana University Press, Urbana (Illinois) 1941.
- DOWNES 1984 - D.A. DOWNES, *Ruskin's landscape of beatitude*, Ann Arbor Mich., Microfilms International 1984 (Peter Lang, New York-Berne-Frankfurt 1984).
- ELIADE 1943 - M. ELIADE, *Comentarii la legenda Mesterului Manole*, Publicom, Bucharest 1943.
- FELLOWS 1981 - J. FELLOWS, *Ruskin's Maze. Mystery and Madness in His Art*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1981.
- FISHMAN 1963 - S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the art criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1963.
- FITCH 1982 - R.E. FITCH, *The Poison Sky: Mith and Apocalypse in Ruskin*, Ohio University Press, Athens (Ohio) 1982.
- FORTI 1983 - L.C. FORTI, *John Ruskin un profeta per l'architettura*, Compagnia dei Librai, Genova 1983.

- GARRIGAN 1973 - K.O. GARRIGAN, *Ruskin on architecture: his thought and influence*, University of Wisconsin Press, Madison 1973.
- GOETZ 1947 - M.D. GOETZ, *A Study of Ruskin's Concept of the Imagination*, Catholic University of America, Washington D.C. 1947.
- HAGSTRUM 1958 - J.H. HAGSTRUM, *Sister Arts: tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago 1958.
- HANLEY, SDEGNO 2010 - K. HANLEY, E. SDEGNO (eds.), *Ruskin, Venice and nineteenth-century cultural travel*, Cafoscarina, Venezia 2010.
- HANSON 2003 - B. HANSON, *Architects and the "building world" from Chambers to Ruskin: constructing authority*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- HARMON 1982 - R.B. HARMON, *The Impact of John Ruskin on Architecture. A Selected Bibliography*, Vence Bibliographies, Monticello (Illinois) 1982.
- HÄUSERMANN 1952 - H.W. HÄUSERMANN, *The Genevese Background: Studies of Shelley, Francis Danby, Maria Edgeworth, Ruskin, Meredith, and Joseph Conrad in Geneva*, Routledge, London 1952.
- HELSINGER 1982 - E.K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1982.
- HEWISON 1976 - R. HEWISON, *John Ruskin. The Argument of the Eye*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1976.
- HEWISON 1981 - R. HEWISON (ed.), *New Approaches to Ruskin: Thirteen Essays*, Routledge and Kegan Paul, London 1981.
- HOUGH 1949 - G.G. HOUGH, *The Last Romantics. A criticism of Ruskin, Rossetti, William Morris, Pater and Yeats*, Gerald Duckworth & Co, London 1949.
- JANIK, RHODES 1982 - D.I. JANIK, R.E. RHODES (ed.), *Studies in Ruskin: Essays in Honor of Van Akin Burd*, Ohio University Press, Athens (Ohio) 1982.
- KINCHIN, STIRTON 2005 - J. KINCHIN, P. STIRTON, *Is Mr Ruskin living too long?: selected writings of E.W. Godwin on Victorian architecture, design and culture*, White Cockade Publishing, Oxford 2005.
- KITE 2012 - S. KITE, *Building Ruskin's Italy: Watching Architecture*, Routledge, London 2012.
- LANDOW 1971 - G.P. LANDOW, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1971.
- LANDOW 1985 - G. P. LANDOW, *Ruskin*, Oxford University Press, Oxford 1985.
- LANG 1999 - H. LANG, *Designing Utopia: John Ruskin's Urban Vision for Britain and America*, Black Rose Books, Montreal 1999.
- LEONI (in the process of being printed) - G. LEONI, *Visionary, prophet, preacher: The relationship between figuration and narration in the models of artistic and architectural creativity described by John Ruskin* in A. BORSARI, M. CASSANI SIMONETTI, G. IACOLI (eds.), *Architettura. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano, in the process of being printed.
- LEONI 1987 - G. LEONI, *Il pensiero e l'opera di John Ruskin*, in J. Ruskin, *Opere*, edited by G. Leoni, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 1-144.
- LEONI 1998 - G. LEONI, *Fonti e fortuna critica di "Pittori Moderni"* in J. RUSKIN, *Pittori Moderni*, edited by G. Leoni, A. Guazzi, 2 voll., Einaudi, Torino 1998, I, pp. LV-CVI.
- LEONI 2001 - G. LEONI, *Architecture as Commentary: Ruskin's Pre-Modern Architectural Thought and its Influence on Modern Architecture*, in G. CIANCI, P. NICHOLLS (eds.), *Ruskin and Modernism*, Palgrave, Basingstoke, Houndmills, New York 2001, pp. 196-210.
- MACGREGOR 1979 - B. MACGREGOR, *Victorian concepts of form in literature and the visual arts with particular reference to John Ruskin, Gerard Manley Hopkins and Coventry Patmore*, Oxford University, Thesis (D. Phil.) 1979.
- MCKAY JOHNSON 1981 - L. MCKAY JOHNSON, *The metaphor of painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*, UMI Research Press, Ann Arbor 1980.

- MILES 1942 - J. MILES, *The Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century*, California University Press, Berkeley 1942.
- MORGAN 1992 - P.F. MORGAN, *The poetic and pictorial elements in works by five writers in English: Milton, Pope, Wordsworth, Ruskin, Pound*, Edwin Mellen Press, Lewiston, N.Y., Queenston, Ontario, Lampeter, Dyfed 1992.
- ORESTANO, FRIGERIO 2009 - F. ORESTANO, F. FRIGERIO (eds.), *Strange Sisters. Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*, Oxford University, Peter Lang 2009.
- PEVSNER, 1969 - N. PEVSNER, *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the appreciation of Gothic architecture*, Thames and Hudson, London 1969.
- RAYMOND 1893 - G.L. RAYMOND, *The Genesis of Art-Form: an Essay in Comparative Aesthetic*, Putnam, New York 1893.
- ROSEMBERG 1963 - J. D. ROSENBERG, *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, Columbia University Press, New York 1961.
- RUSKIN 1903-1912 - J. RUSKIN, *The works of John Ruskin*, edited by E.T. Cook, A. Wedderburn, 39 vols., George Allen, London; Longmans-Green, New York 1903-1912.
- RUSKIN 1903a - J. RUSKIN, *Early prose writing 1834 to 1843* (RUSKIN 1903-1912, I, 1903).
- RUSKIN 1903b - J. RUSKIN, *Modern Painters* (RUSKIN 1903-1912, III-VII, 1903).
- RUSKIN 1903c - J. RUSKIN, *The Seven Lamps of Architecture* (RUSKIN 1903-1912, VIII, 1903).
- RUSKIN 1903d - J. RUSKIN, *The Stones of Venice and Examples of the Architecture* (RUSKIN 1903-1912, IX-XI, 1903).
- RUSKIN 1904a - J. RUSKIN, *Lectures of Architecture and Paintings* (RUSKIN 1903-1912, XII, 1904).
- RUSKIN 1904b - J. RUSKIN, *Turner. The Harbours of England Catalogues and Notes*, (Ruskin 1903-1912, XIII, 1904)
- RUSKIN 1905a - J. RUSKIN, *"A Joy For Ever" and The Two Paths with letters on the Oxford Museum and various addresses (1856-1860)* (RUSKIN 1903-1912, XVI, 1905).
- RUSKIN 1905b - J. RUSKIN, *The Cestus of Aglaia and the Queen of the Air* (RUSKIN 1903-1912, XIX, 1905).
- RUSKIN 1906 - J. RUSKIN, *Giotto and his works in Padua, The Cavalli Monuments Verona, Guide to the Academy Venice and St Mark's Rest* (RUSKIN 1903-1912, XXIV, 1906).
- RUSKIN 1909 - J. RUSKIN, *The Letters of John Ruskin, I (1827-1869)* (RUSKIN 1903-1912, XXXVI - XXXVII, 1909).
- Ruskin's Venice 2000 - Ruskin's Venice: the stones revisited*, compiled and with photographs by Sarah Quill; with introductions by Alan Windsor, Ashgate, Aldershot 2000.
- SAWYER 1985 - P.L. SAWYER, *Ruskin's Poetic Argument. The Design of the Major Works*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1985.
- SILVEIRA AMARAL 2012 - C. SILVEIRA AMARAL, *The influence of John Ruskin on the teaching of drawing in Brazil: how his spatial way of thinking affects architecture and painting*, Edwin Mellen Press, Lewiston (N.Y.) 2012.
- SMITH 1995 - L. SMITH, *Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- SPUYBROEK 2016 - L. SPUYBROEK, *The sympathy of things: Ruskin and the ecology of design*, Bloomsbury Academic, London 2016.
- SWENARTON 1992 - M. SWENARTON, *Artisans and architects: the Ruskinian tradition in architectural thought*, Macmillan, Basingstoke 1989.
- TUCKER 2003 - P. TUCKER, *Résumé' of Italian Art and Architecture (1845)*, Centro di Ricerche Informatiche per I Beni Culturali: Studi, Scuola Normale Superiore, Pisa, 3, 2003.
- UNRAU 1978 - J. UNRAU, *Looking at Architecture with John Ruskin*, Thames and Hudson, London 1978.
- UNRAU 1984 - J. UNRAU, *Ruskin and St. Mark's*, Thames and Hudson, London 1984.
- UNRAU 2000 - J. UNRAU, *John Ruskin, Robert Venturi, and Modernism in Architecture*, in T. CERUTTI, *Ruskin and the Twentieth Century: The Modernity of Ruskinism*, Mercurio, Vercelli 2000, pp. 129-143.

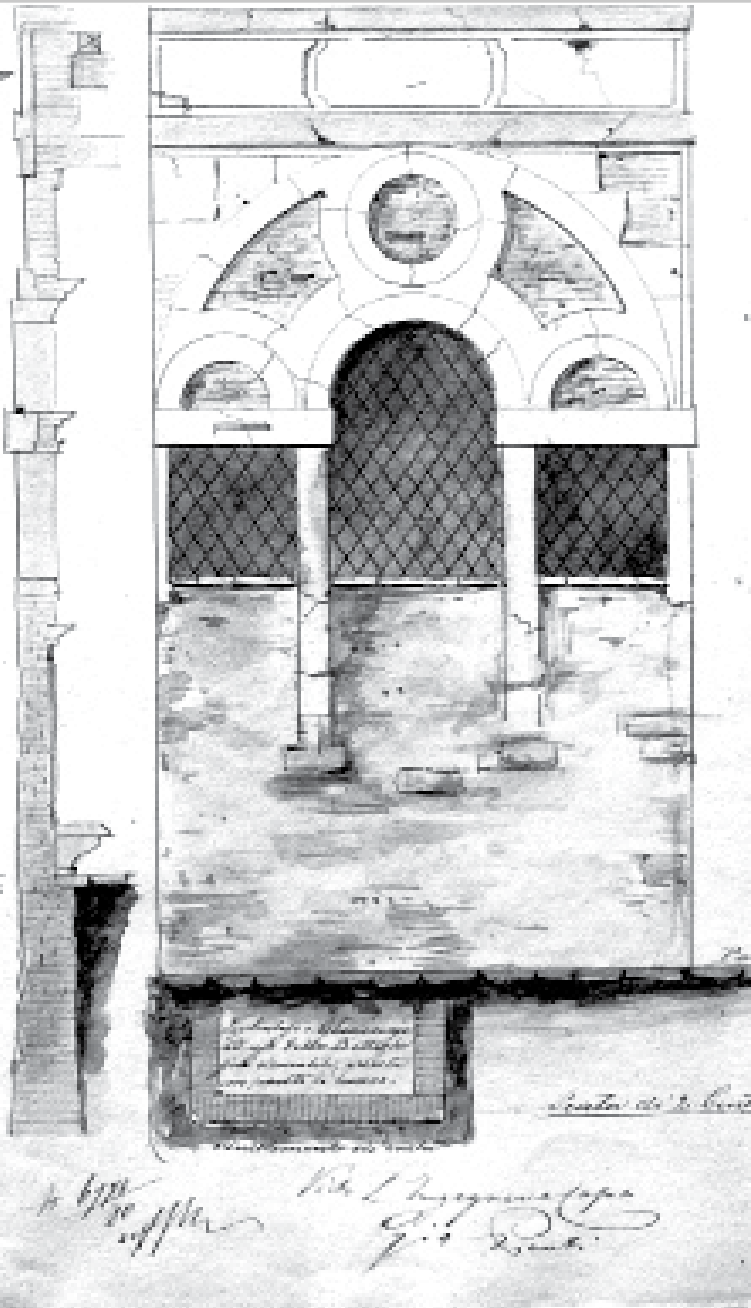
- WENDORF 1983 - R. WENDORF (ed.), *Articulate Images. The Sister Arts from Hogart to Tennyson*, Minnesota University Press, Minneapolis 1983.
- WHEELER 1992 - M. WHEELER, N. WHITELEY (eds.), *The Lamp of Memory: Ruskin, Tradition and Architecture*, Manchester University Press, Manchester 1992.
- WHEELER 2017 - K. WHEELER, *Victorian perceptions of Renaissance architecture*, Routledge, London 2017.
- WILDMAN 2004-2017 - S. WILDMAN, *A Ruskin Bibliography*, Lancaster University, Ruskin Library, Lancaster 2004-2017.
- ZABEL 1933 - M.D. ZABEL, *The romantic idealism of art, 1800-1848; aspects of English esthetics in the nineteenth century before Ruskin and the Pre-Raphaelites*, University of Chicago, Thesis 1933.

The 19th Century Restoration of Sansovino's Loggetta in Piazza San Marco

Giulio Lupo
giulio.lupo@unibs.it

Between 1876 and 1885 a restoration was carried out at Sansovino's Loggetta in Piazza San Marco in Venice. The documentary material is of some interest. First of all, it offers new information on the building and new reasons for reflecting on the original state of the Loggetta and, above all, it records a significant theoretical change in the culture of restoration towards conservation, imprinted by the Ministry of Education with the ministerial decree and related circular dated 1882, July, 21st.

Following the new principle of conservation, Camillo Boito, sent to Venice by the Ministry in Rome, was legitimized to have all the columns of the recently restored main façade taken down, and put back out of plumb, as they were before the restoration.



Il restauro ottocentesco della Loggetta sansoviniana in Piazza San Marco a Venezia

Giulio Lupo

Nell'Archivio Centrale dello Stato a Roma è conservato il materiale documentale di un restauro avvenuto tra il 1876 e il 1885 della Loggetta sansoviniana in Piazza San Marco a Venezia, pregevole esempio di architettura di Jacopo Sansovino (1537-1541) ed emblema della *renovatio urbis veneziana*¹.

Il restauro è stato di una certa importanza per la storia della Loggetta: eseguito in due distinti interventi, il primo tra il 1876 e il 1879, e il secondo tra il 1880 e il 1885, ha avuto come esito la rimozione delle botteghe di legno, che dai tempi della sua costruzione erano state addossate lungo i lati, e conseguentemente un imprevisto completamento architettonico dei fianchi. Il risultato è una decisiva trasformazione del suo aspetto urbano e architettonico, perfettamente isolato e monumentalizzato, del quale rimane qualche rara testimonianza nelle foto d'epoca (figg. 1-2). Durò poco, perché nel 1902, come è noto, la Loggetta fu completamente distrutta dal crollo del campanile di San Marco e quel che

1. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (ACS, DGABA), 1° versamento, b.617, fs. 1169; 2° versamento, b. 541, fs. 5892. Questo intervento di restauro non è indagato nei principali studi sulla Loggetta e sui restauri ottocenteschi a Venezia: LORENZETTI 1910; DONGHI 1912; RAMBALDI 1912; FONTANA 1981; PERTOT 1988 (assente anche nel "Prospetto degli interventi 1815-1985"); ROMANELLI 1988; GRIMOLDI 1991; ROMANELLI 1992; MORRESI 1999; MORRESI 2000 (scheda 32, Loggetta, pp. 213-227). Nel 1874 il Ministero delle Finanze cedette la Loggetta sansoviniana al Ministero della Pubblica Istruzione (MPI) in quanto edificio monumentale, assumendosi l'onere dei restauri.



Figura 1. Venezia, Loggetta sansoviniana, fianco nord, ante 1873 (foto C. Naya, "Civico Archivio Fotografico, Milano", fondo Lamberto Vitali, LV 1197-prot. n. CF-2018/77 del 20 maggio 2018).

Nella pagina a fianco, figura 2. Venezia, Loggetta sansoviniana, cartolina, 1885-1902.



oggi si ammira è una ricostruzione del 1912, in cui di autentico ci sono solo frammenti della facciata principale mentre i fianchi sono una reinvenzione in stile² (fig. 3).

Il materiale documentale ha però anche altri motivi d'interesse storico. Innanzi tutto, tra i disegni di progetto si trova un rilievo dello stato di fatto della Loggetta, eseguito subito dopo la liberazione dalle botteghe, che fornisce nuove e interessanti informazioni sulla fabbrica e motivi di riflessione sullo stato originario dei fianchi, sulla committenza e su Sansovino.

Inoltre, la documentazione sul restauro della facciata principale racconta un'interessante controversia tra il Ministero della Pubblica Istruzione e gli organi locali che operavano nel restauro degli edifici monumentali, Genio Civile e Commissione per la Conservazione dei monumenti, che attesta un importante cambio di direzione nell'evoluzione della teoria del restauro.

Il primo intervento. Il rilievo dello stato di fatto. La Loggetta "imperfetta"

La vicenda ha inizio con la demolizione delle botteghe di legno che fin dalla costruzione della Loggetta erano state addossate lungo i suoi fianchi e le pareti del campanile, avvenuta nel mese di ottobre del 1873³. Una volta libere dalle botteghe, le murature dei fianchi della Loggetta rivelarono una sorpresa: non c'era, come tutto avrebbe lasciato immaginare, una «trifora a tutta altezza»⁴. In ambedue i fianchi appariva una trifora soltanto nella parte superiore, quella che emergeva al di sopra

2. ROMANELLI 1992. I marmi lavorati sono stati recuperati per la metà, il resto è nuovo. Il progetto dei fianchi fu coordinato da Gaetano Moretti.

3. GATTINONI 1910, in particolare il capitolo "Le Botteghe attorno il Campaniel", pp. 319-334. Non è pervenuto un documento specifico riguardo la costruzione delle botteghe addossate ai fianchi della Loggetta. Tuttavia, le botteghe esistevano già con la precedente loggia e molto probabilmente vennero ricostruite a seguito delle disposizioni del 1544 e 1545 con cui la Procuratia *de supra*, da una parte vietava in Piazza San Marco la libera vendita «a quelli che tengono scranni, banche, corbe, stuoie, casse, bancheti et tolle» e dall'altra promuoveva la costruzione di nuove botteghe da affittare (Libreria, Zecca, Colonne, San Basso). Si veda Archivio di Stato di Venezia, Procuratori *de supra*, Chiesa, (ASV, PS) reg. 127, c. 6v, 7 marzo 1544; c. 10r, 23 agosto 1544.

4. Nella documentazione in esame questo tipo di finestra è sempre chiamata "trifora", mentre nella storiografia è spesso definita "serliana" o "pseudo-serliana" (MORRESI 2000). In realtà la finestra sansoviniana della Loggetta è molto più vicina al sintagma bramantesco del ninfeo di Genazzano (1510 circa), piuttosto che alla "finestra veneziana" diffusa dal IV Libro di Sebastiano Serlio, pubblicato a Venezia nel 1537. Sansovino utilizzò la serliana per le sue architetture "povere" (Ca' Di Dio, 1545; Case Morosini, 1552), mentre per i fianchi della Loggetta egli arricchì la trifora inventando per il coronamento una semplice fascia concentrica decorata con lunette alla base e un oculo centrale: il risultato può essere definito una specie di traduzione "all'antica" (bramantesca) delle opere a traforo delle polifore gotiche, sviluppando il tema dei grandi finestroni codussiani (per esempio la finestra dello scalone della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista) o delle specchiature marmoree lombardesche.



Figura 3. Venezia, Libreria marciana e Loggetta sansoviniana (foto G. Lupo).

delle botteghe, ma nella parte inferiore la situazione della muratura appariva molto problematica, confusa, incerta, rabberciata e non a causa del degrado o di manomissioni successive (fig. 4).

Il Genio Civile di Venezia eseguì nel 1874 un rilievo abbastanza accurato e dettagliato della muratura dei fianchi, ma non vedendo nient'altro che una «condizione oltremodo disdicevole», ben peggiore della sconcia bruttura delle botteghe, non perse tempo in interpretazioni e ragionamenti, e delineò il progetto di sistemazione dei fianchi riprendendo le linee dei piedritti e dei pilastrini della parte superiore della trifora, prolungandole «di necessità» – in realtà arbitrariamente – sino al livello della base dei pilastri del fronte, per formare una trifora a tutta altezza correlata con la facciata principale, nella convinzione di aver operato in sintonia con l'originario «pensiero di Sansovino»⁵.

Quando il progetto di restauro fu inviato per l'approvazione al Ministero della Pubblica Istruzione, l'ingegnere Francesco Bongioannini⁶, ispettore generale per l'architettura, cercò nel rilievo dello stato di fatto le tracce del «pensiero di Sansovino», trovandovi però solo motivi di perplessità e dubbi⁷.

Innanzitutto constatò una contraddizione in quella che il Genio Civile considerava la concezione sansoviniana della trifora, cioè un'illogica differenza, molto marcata, di quota d'imposta della soglia della trifora tra interno ed esterno. Infatti, all'interno della Loggetta la trifora nasceva al di sopra di un'alta spalliera che correva lungo i lati del vano voltato a botte, ragion per cui appariva schiacciata e goffa (fig. 5), mentre all'esterno poteva essere immaginata come se fosse a tutta altezza, con la parte inferiore nascosta dalle botteghe. Ma nella parte al di sopra del tetto delle botteghe, la trifora continuava a riproporre le disgraziate proporzioni dell'interno.

Questa bruttura era talmente evidente che alcuni vedutisti come Van Wittel e specialmente Canaletto si sentirono in dovere di usare tutta la loro arte per rappresentare la trifora della Loggetta con proporzioni più slanciate e snelle⁸ (fig. 6).

5. ACS, DGABA, 1° vers., b. 617, fs. 1169.2-4, Progetto di sistemazione dei fianchi della Loggetta Sansoviniana, tav. A, Stato attuale, 2 marzo 1874. Relazione dell'Ingegnere capo del Genio Civile, 30 aprile 1876: «La Commissione consultiva per la Conservazione dei Monumenti [...] deliberò [...] di completare soltanto le attuali linee architettoniche sulle traccie (sic) rimaste, le quali lasciano già indovinare il pensiero del Sansovino se egli stesso avesse dovuto completare quei fianchi. Posto a confronto con quanto attualmente esiste, altro non si è che la prolungazione degli pilastrini della trifora sino al piano che è di necessità a loro assegnato dalla stessa costruzione del fabbricato nonché l'applicazione di un grande zoccolo di base ai stessi pilastrini».

6. Per una biografia su Francesco Bongioannini si veda LA ROSA 2011.

7. ACS, DGABA, 1° vers., b. 617, fs. 1169.2-4, nota di Francesco Bongioannini al Direttore capo della 2ª Divisione del MPI, 28 dicembre 1876.

8. Le vedute in cui Canaletto corregge le proporzioni della trifora della Loggetta sono diverse, si veda in particolare *La Torre dell'Orologio in Piazza San Marco*, 1730, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, e *Piazza San Marco*, National Gallery of Art di Washington D.C. All'opposto, la veduta di Francesco Guardi, *Veduta della Piazzetta*, 1770, Galleria G. Franchetti

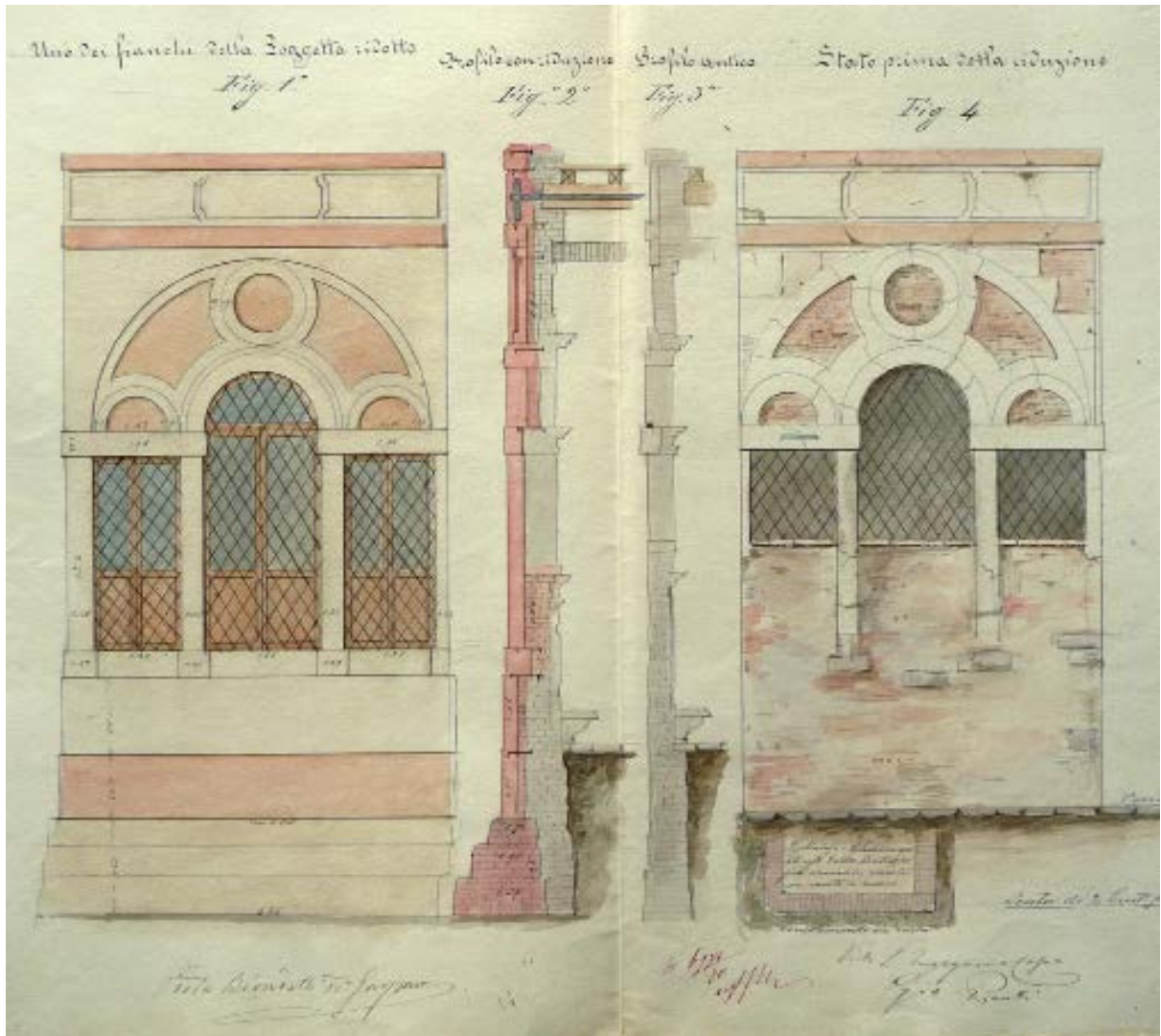


Figura 4. Progetto 1876 e rilievo dello stato di fatto del fianco nord della Loggetta eseguito dal Genio Civile nel 1874. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 1° vers., Allegati b. 12.

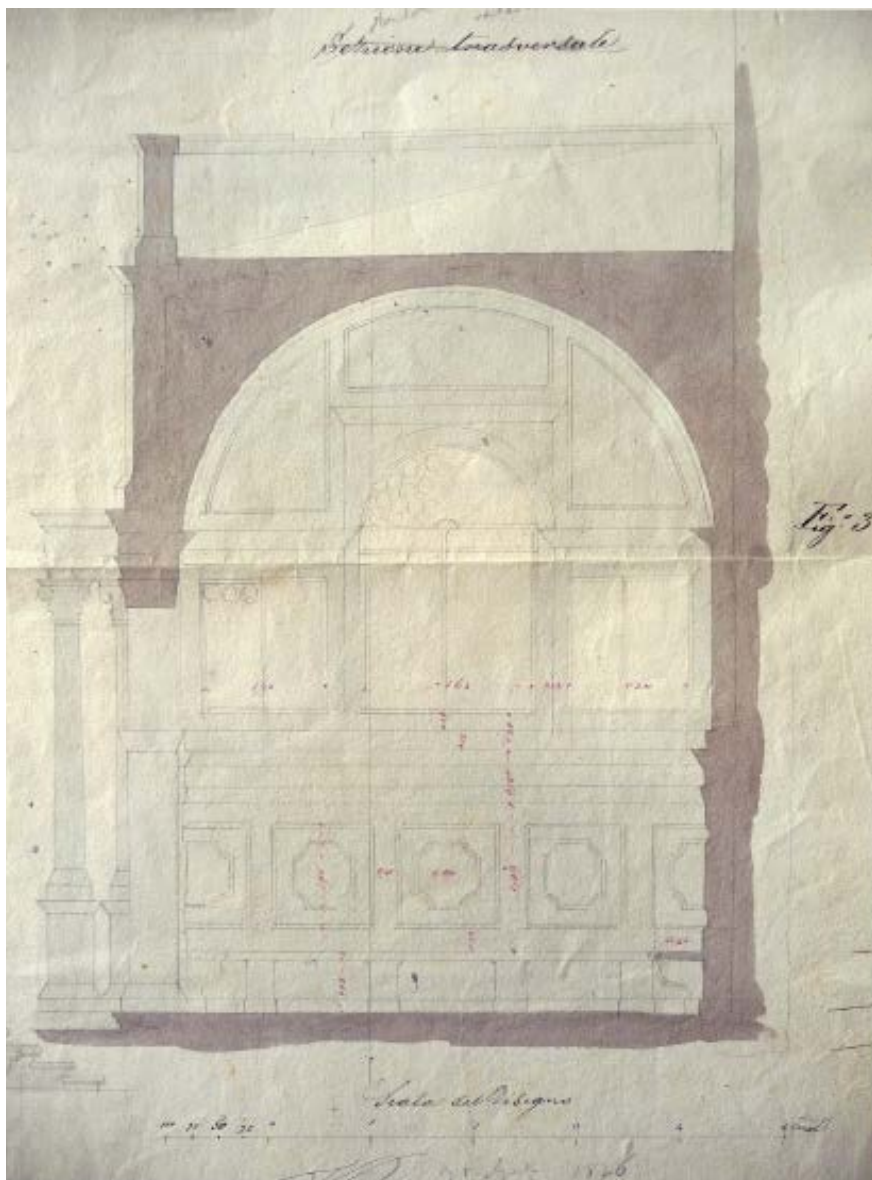


Figura 5. Sezione della Loggetta sansoviniana eseguita dal Genio Civile nel 1876. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 1° vers., Allegati b. 12.



Da sinistra, figura 6. Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto, *La Torre dell'Orologio in Piazza San Marco*, 1730, particolare. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Canal_il_Canaletto_-_Piazza_San_Marco_-_the_Clocktower_-_WGA03885.jpg; ultimo accesso 23 maggio 2018); figura 7. Francesco Guardi, *Veduta della Piazzetta*, 1770, particolare. Venezia, Gallerie G. Franchetti, Ca' d'Oro (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veduta_della_piazzetta_verso_San_Giorgio_di_Francesco_Guardi.JPG; ultimo accesso 23 maggio 2018).

Anche la Commissione di Belle Arti di Venezia si accorse che la spalliera/tamponatura poteva costituire un serio problema per il progetto di restauro e raccomandò al Genio Civile di accentuare all'esterno la finzione di una trifora a tutta altezza, rendendo il tamponamento il meno possibile visibile⁹: suggerimento accolto nascondendo la tamponatura dietro un'inferriata ed una finta porta finestra.

Bongioannini, invece, per nulla convinto che questo pasticcio potesse essere l'idea originaria di Sansovino, manifestò l'opinione che «un vero restauro» della Loggetta avrebbe comportato l'abbandono dell'idea della trifora per assumere come riferimento «la Loggia dell'Orgagna» a Firenze, dove il partito architettonico della facciata principale risolta sui fianchi: solo così si sarebbe potuto ottenere «uniformità di carattere e di stile»¹⁰.

Però, continuava Bongioannini, poiché questa sua proposta «artistica» sarebbe risultata molto costosa, in mancanza di un adeguato budget si poteva ritenere «ragionevole» mettere «in buone condizioni di conservazione quanto era comparso» dal rilievo, cioè una trifora sgraziata¹¹.

È importante sottolineare a questo punto, che in questa prima fase dei restauri della Loggetta, per Bongioannini il criterio dirimente tra un restauro in stile e un intervento conservativo era

alla Ca' D'Oro di Venezia, enfatizza le proporzioni sgraziate della trifora (fig. 7). RAMBALDI 1912, interpreta le alterazioni di Canaletto come impliciti giudizi negativi per la trifora sansoviniana.

9. ACS, DGABA, 1° vers., b. 617, fs. 1169-2-4, nota del Prefetto di Venezia al Ministro della Pubblica Istruzione, 14 novembre 1876, con cui comunica al ministro le direttive della commissione per realizzare una trifora che possa apparire all'esterno a tutta altezza: «appendendovi le ferriate per tutta l'altezza dei fori, mascherando quelle parti in muratura con vetrate e continuare una fascia liscia».

10. *Ivi*, nota di Bongioannini del 31 maggio 1877 al Provveditore per l'istruzione artistica del MPI: «Se si volesse studiare un vero restauro della Loggia, cosicché si dovesse tentare di ottenere nei fianchi quanto era o poteva essere nel concetto generale del Sansovino, si dovrebbe abbandonare il pensiero del restauro alla trifora, e prendere l'idea dalla Loggia dell'Orgagna. I due fianchi della Loggia Sansoviniana dovrebbero essere trasformati in modo che rappresentando un'arcata analoga a quella della fronte, dessero all'insieme della Loggia uniformità di carattere e di stile. Ma se si vuole mettere in buone condizioni di conservazione quanto è comparso e non occuparsi affatto della parte artistica [...] si può provvedere al lavoro in modo che i tre elementi di costruzione [facciata principale, trifora completa e decorazione interna, N.d. A.] figurino nettamente distinti l'uno dall'altro. [...] Io per una parte sono convinto che il progetto di un vero restauro completando come ho detto la Loggia potrebbe riuscire plausibile; quantunque di fronte alla forte spesa che questo progetto richiederebbe non sia persuaso dell'ammissibilità di esso. Per altra parte sono anche convinto che tanto il progetto redatto dal Genio Civile quanto quello redatto sui suggerimenti della Commissione non danno un aspetto gradevole ai fianchi della Loggia. Il principio che a quanto pare intesero di applicare la Commissione ed il Genio Civile di Venezia è ragionevole. Quando si tende a rispettare scrupolosamente quanto comparisce di antico, si prende una buona base. E se il lavoro è progettato in modo che l'antico nelle sue diverse parti sia ben restaurato, non si può non avere un'opera accettabile. Però di fronte al risultato che in questo caso si ottiene, un giudizio assoluto perché si accetti il lavoro non oso darlo».

11. *Ibidem*.

esclusivamente fondato su una questione di costo e non di principio, concependo pregiudizialmente la conservazione come una seconda possibile scelta.

Nel dubbio se seguire l'uno o l'altro approccio Bongioannini rimandò la decisione alla Giunta Superiore di Belle Arti, la quale, infine, accettò il progetto del Genio Civile, raccomandando però che nel basamento della trifora venissero riprese «le specchiature che si trovano nell'attico»¹²: un compromesso tra un restauro in stile e la conservazione.

Ma a creare ulteriori perplessità in Bongioannini c'era anche un'altra questione. Esaminando il disegno di rilievo dello stato di fatto, Bongioannini aveva constatato che in ambedue i lati della Loggetta le trifore mancavano della soglia di base, e i loro «piedritti e pilastri» avevano lunghezze diverse e poggiavano su blocchetti di pietra «senza dimensioni uguali», e soprattutto «senza ricorrenze esatte delle linee», murati appena sotto i pilastri giusto per dare un appoggio che fosse un po' più resistente di quello di un mattone¹³ (figg. 4, 16).

Per il Genio Civile si trattava di una trifora lasciata incompiuta che andava completata, mentre per Bongioannini la trifora a tutta altezza non poteva «ritenersi opera ideata da Sansovino», sia per la contraddizione sopra accennata tra interno ed esterno, sia perché era assolutamente inaccettabile l'idea che una muratura così conciata potesse essere opera di Sansovino¹⁴. E invece è proprio questa ipotesi che deve essere verificata per le sue possibili implicazioni storiografiche.

Innanzitutto la documentazione dei restauri sei e settecenteschi non riporta di manomissioni radicali ai fianchi della Loggetta. Lorenzetti nel suo studio del 1910 aveva affermato che nel corso dei restauri del 1653-1654 «le finestre a lunetta aperte una per lato sui muri di fianco erano state cambiate nelle due grandi trifore», inducendo a pensare che le trifore non fossero di Sansovino. In verità i documenti archivistici ai quali Lorenzetti faceva riferimento, riguardavano solo l'acquisto di vetri per le finestre e l'inserimento di grate di ferro a raggiera¹⁵, nel contesto di un intervento probabilmente limitato all'apertura delle specchiature della fascia di coronamento della trifora, così come si vede nelle vedute di Piazza San Marco di Carlevariis, Canaletto e Bellotto¹⁶ (fig. 6). Infatti, la trifora (lato

12. *Ivi*, nota ministeriale del 29 novembre 1877 al Prefetto di Venezia.

13. *Ivi*, nota di Francesco Bongioannini al Direttore capo della 2ª Divisione del MPI, 28 dicembre 1876.

14. Bongioannini preferiva immaginare come idea originaria di Sansovino una trifora che all'esterno «in qualche modo richiamasse l'interna», cioè con proporzioni sgraziate sia all'interno che all'esterno, piuttosto che una trifora a tutta altezza falsa. *Ibidem*.

15. LORENZETTI 1910, p. 8. I riferimenti d'archivio riguardano ASV, PS, reg. 13, Giornale Cassier, 28 febbraio 1654 (*more veneto* 1653): «Per spese per la Lozeta d. 50 [...] fabro a l'una di razi di ferro a disegno a feriadi»; e ancora alla data 28 luglio 1654: «Spese per la lozzetta di cassa d.74 contanti a m. [...] fenestrier per una polizza de vetri e fenestre».

16. Il coronamento completamente traforato della trifora della Loggetta rimanda a quello dei finestrone che in questi



Figura 8. Bonifacio de Pitati, *Padre benedicente e Piazza San Marco*, 1543-1544, particolare della Loggetta. Archivio fotografico Gallerie dell'Accademia di Venezia. Su concessione del MiBAC. Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia di Venezia (prot. n. 1166, 23 maggio 2018).

nord) è già presente nel quadro di Bonifacio de Pitati, *L'Eterno benedicente e Piazza San Marco*¹⁷ (fig. 8), dipinto appena conclusa la Loggetta, dove appaiono ben delineati tutti gli elementi costitutivi: si vedono bene i pilastrini che delimitano la tripartizione del finestrone e il coronamento decorato con la fascia concentrica a specchiature, dove soltanto l'oculo centrale e le lunette delle finestre laterali risultano forati. Quel che è più interessante è che la trifora appare già tamponata, pronta per accogliere il prolungamento delle botteghe che già esistevano lungo i lati del campanile (fig. 8). Quindi, sembra evidente che nei fianchi della Loggetta una trifora che fosse a tutta altezza non fu mai realizzata ed è molto verosimile che le botteghe addossate fin da subito (1544) abbiano preservato la muratura

stessi anni del XVII secolo si stavano realizzando nella chiesa di San Martino, iniziata nel 1553 su progetto (modello ligneo) di Sansovino. Successivamente nella Loggetta le parti forate del coronamento vennero chiuse, probabilmente a seguito del "Parere" di Giorgio Massari del 1749, che suggeriva degli interventi per limitare l'umidità e le infiltrazioni d'acqua all'interno, trasformando l'opera a traforo in una decorazione muraria a specchiature, come attesta la veduta di Francesco Guardi di Piazza San Marco conservata alla Ca' d'Oro di Venezia, datata 1770 (fig. 7).

17. Bonifacio de Pitati, *L'Eterno benedicente e Piazza San Marco* (1543-1544), conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, rappresenta il lato nord della Loggetta. Le principali documentazioni grafiche del lato sud sono la xilografia *Il Corteo dogale* di Jost Ammann (1565 circa), del Metropolitan Museum di New York, e *Incendio di Palazzo Ducale*, di Teodoro Pozzoserrato (1577), del Museo civico di Treviso. Si veda PUPPI 1980, rispettivamente alle pp. 70, 98, 159.

da successive manomissioni¹⁸. Una conferma di tale assunto potrebbe venire dal sopralluogo che la Commissione provinciale di Belle Arti fece nel 1877, nel corso del quale, esaminando la muratura, fece risalire al tempo della costruzione dell'ossatura dei tetti delle botteghe le «intaccature» che si trovavano sui pilastrini in ambedue le trifore, praticate per accogliere i faldali di copertura delle botteghe¹⁹, che da quel momento continuarono a svolgere la loro funzione.

Quindi, il rilievo del 1874 del Genio Civile costituisce una testimonianza particolarmente importante perché attesterebbe quanto frettolosamente e con quali materiali di ripiego (conci disuguali di pietra) fossero stati chiusi i fianchi della Loggetta.

Sansovino, che in qualità di “proto” progettava e seguiva tutte le operazioni edilizie della Procuratia di San Marco, comprese quelle più semplici come la sistemazione dei banchi di vendita e la costruzione di nuove botteghe²⁰, non poteva non esserne responsabile.

La trifora incompleta e rabberciata è tanto più sconcertante se la si raffronta con la trionfale facciata principale, decorata con bassorilievi, statue bronzee, colonne di marmi pregiati e raffinati intagli dei capitelli e delle modanature che arricchiscono l'ordine architettonico. Perché questa differenza?

Una possibile risposta può essere cercata nella decisione della Procuratia *de supra* presa nel dicembre del 1539 di sospendere tutte le costruzioni in Piazza San Marco. La motivazione che era alla base di tale decisione si palesa nella *protestatio* fatta qualche giorno dopo dal procuratore Giovanni da Lezze *quondam* Michiel, il quale si dichiarava indisponibile a diventare il cassiere della Procuratia con una cassa praticamente vuota a causa di tante «spese superflue» che la gravavano²¹. Per i Procuratori di San Marco le spese superflue erano quelle improduttive, dalle quali, cioè, non si ricavava alcun reddito.

La sospensione riguardava in particolar modo la Libreria Marciana e la Loggetta. Quest'ultima, concepita come esclusivo ridotto per i Procuratori, era la “spesa superflua” per eccellenza. La

18. Sulle botteghe si veda *supra* la nota 3.

19. ACS, DGABA, 1° vers. b. 617, fs. 1169.2-4, Relazione del sopralluogo della Commissione provinciale di Belle Arti, 26 marzo 1877. Nella Relazione si rilevava che «le due intaccature che si vedono a metà circa della loro altezza [il riferimento è ai pilastrini che dividono la trifora, n.d.a.] che si internano in essi per pochi centimetri sono state evidentemente fatte all'epoca che vi furono assicurate le ossature dei piccoli tetti delle botteghe addossate in giro alla Loggetta ed al Campanile».

20. VASARI 1789, pp. 23-25.

21. ASV, PS, reg. 125, c. 61v, 5 dicembre 1539, sospensione di tutte le fabbriche della procuratia; c. 62r, 12 dicembre 1539, «protestatio facta per Cl.mo Zuane da Leze procurator fio del m.co s. Michiel che per molte spese superflue facte et continuamente si fano in questa procuratia la chassa de dicta procuratia che a mio tempo doverà tocharmi non solum serà extenuata ma del tuta voda. Per il che modestamente facio intender che io non son per far cassa se le intrade che al tempo mio doverano correr non serano libere ita che posse far le page ordinarie della chiesa et altre spese in beneficio di essa chiesa et di esse case et delli salariati che essa procuratia è solito pagar et altri cari et graveze che die haver dicta cassa che al tempo correrà».

costruzione della Libreria Marciana fu effettivamente sospesa per tutto il 1540²², mentre per la Loggetta, ormai giunta alla fine²³, la sospensione si concretizzò – come si può evincere anche dal rilievo del 1874 – in un drastico ridimensionamento del progetto²⁴: nella facciata principale l’attico rimase incompiuto nelle sue parti terminali, le paraste dell’ordine architettonico rimasero senza risvolti²⁵ e nei fianchi si lasciarono incompiute le trifore, per realizzare senza indugio un tamponamento al quale addossare una serie di nuove botteghe di legno da affittare. In questo contesto di drammatica ricerca di un “risparmio di spesa” la priorità della Procuratia *de supra* era la trasformazione della Loggetta da “spesa superflua” a una usuale fonte di reddito.

Ma non si trattava di una mera questione venale, tutt’altro. Fin dalla sua origine, la Procuratia di San Marco²⁶ destinava tutte le sue rendite, di cui una parte cospicua proveniva dagli affitti degli immobili in Piazza San Marco, ad accrescere il “tesoro” di San Marco, finalizzato alle esigenze della Fabbriceria della Basilica di San Marco, che – ricordiamo – era la Cappella del Doge e rivestiva pertanto un valore anche politico e, non ultimo, a opere di beneficenza. All’inizio del XVI secolo il tesoro era diventato un ingente patrimonio, specialmente immobiliare, e la Procuratia, che funzionava più o meno come una banca²⁷, non avrebbe avuto alcun problema a finanziare qualsiasi opera se una parte dei procuratori non avesse avuto come massima preoccupazione la tutela del patrimonio di San Marco²⁸.

22. MORRESI 2000, p. 196; LUPO 2018.

23. BOUCHER 1991, in particolare i documenti in appendice riguardanti la Loggetta, vol. 1, pp. 196-197, da cui emerge che i pagamenti continuarono fino al mese di febbraio 1540, in particolare per le catene di ferro della volta e per la fornitura di marmi; ripresero nel novembre 1540 per le finestre e a gennaio 1541 fu pagato il montaggio delle lastre di piombo sul tetto.

24. Come è noto da più fonti, riportate nella scheda sulla Loggetta (MORRESI 2000, pp. 217-218) la Loggetta aveva già avuto un drastico ridimensionamento in quanto un originario programma edilizio prevedeva la sua estensione su tutti i lati del campanile.

25. I risvolti della facciata principale della Loggetta furono realizzati a seguito del “Parere” di Giorgio Massari del 1749, senza rimuovere le botteghe che vi si addossavano, come rivela il rilievo dello stato di fatto del 1880 (fig. 13).

26. La carica di Procuratore di San Marco era la seconda in ordine d’importanza dopo il Doge. Era una carica a vita, ottenuta per elezione del Maggior Consiglio sulla base dei meriti acquisiti nella vita politica. Le Procuratie erano tre, *de citra*, *de ultra* e *de supra*, quest’ultima aveva la gestione del patrimonio appartenente alla chiesa di San Marco. Le Procuratie amministravano lasciti testamentari, custodivano preziosi e facevano opere di beneficenza. In tempi ordinari ogni Procuratia aveva tre procuratori, ma a partire dal 1516 il Senato decise di mettere in vendita le cariche e nel 1538 si arrivò ad avere ben dieci procuratori *de supra*, con un solo procuratore “per meriti” e nove “per soldo”. Sull’origine e la mitizzazione della Procuratia di San Marco, si veda TODESCHINI, MANFREDI 1602. Sui procuratori sostenitori di Sansovino, BOUCHER 1986.

27. MUELLER 1977, in particolare il cap. 6: *The government borrowings from the Procuratia*, pp. 150-155.

28. I procuratori di San Marco amministravano ingenti lasciti testamentari, i cosiddetti fondi delle “commissarie”, ai quali spesso si ricorreva per finanziare opere straordinarie, per poi di tanto in tanto reintegrarli «si per discargo delle coscienze nostre si anche per far quello che ricerca l’honor del magistrato nostro». ASV, PS, reg. 127, fs. II, c. 6, 30 gennaio 1545

Le due maggiori imprese edilizie della Procuratia, la Libreria Marciana e la Loggetta, iniziate quasi contemporaneamente sull'onda del rinnovamento di Piazza San Marco promosso dal doge Andrea Gritti²⁹, di fatto distoglievano la Procuratia dai suoi fini istituzionali, in questo senso erano ambedue “spese superflue”, al contrario della costruzione delle Procuratie Vecchie lungo il lato nord e ovest di Piazza San Marco (1515-1538), che erano state pensate esclusivamente come immobili d'affitto, costituendo quindi un'importante fonte di reddito³⁰.

La sospensione dei cantieri nel 1539-1540, la resistenza ad assegnare un adeguato finanziamento per la Libreria Marciana³¹, l'abbandono dei grandi progetti per la Loggetta³² e la costruzione delle botteghe, furono scelte che vanno interpretate come manifestazione della fedeltà ai valori tradizionali e come estremo tentativo di porre un freno al coinvolgimento della Procuratia di San Marco nella *renovatio urbis* veneziana.

La Loggetta finisce “imperfetta”, ma è un fatto considerato deplorabile solo per quella parte dei procuratori che si ispiravano ai nuovi valori umanistici, per i quali la “magnificenza” di una fabbrica pubblica – come aveva teorizzato Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*³³ e poi Domenico Morosini nel *De bene Instituta re publica*³⁴ – andava tutta a gloria ed onore del governo ed era segno di buona amministrazione della cosa pubblica. A metà XVI secolo era questa la cultura vincente. Una fabbrica lasciata imperfetta o più semplicemente le botteghe di *beccheri*, *gallinari*, *fruttarioli*, *herbarioli*, *saoneri* che affollavano Piazza San Marco e con le quali si era accresciuto nei secoli il tesoro di San Marco, iniziarono ad apparire sempre più «mostri in natura», com'è detto in un'arringa pronunciata al cospetto del Doge, con la quale si metteva in guardia sul rischio che la Libreria Marciana potesse rimanere anch'essa incompiuta alla diciassettesima arcata, ancora una volta per difendere

(*more veneto* 1544). Per la costruzione della Libreria la Procuratia *de supra* si era impegnata a non ricorrere ai fondi delle “commissarie”, né a ricorrere a forme di prestito; ASV, PS, reg. 125, c.12, 6 marzo 1537, si veda LUPU 2018.

29. TAFURI 1984, pp. 9-55.

30. AGAZZI 1991, pp. 93-130.

31. Come si è accennato alla nota 27, la Procuratia *de supra* aveva limitato i soldi per la costruzione della Libreria a 1200 ducati l'anno che provenivano dal fondo ordinario di spesa (paghe per i dipendenti, manutenzioni immobili, beneficenza). Se la stima di Vasari di 150.000 ducati per il costo complessivo della Libreria si avvicina approssimativamente al vero, ci sarebbero voluti più di un centinaio d'anni per finire la costruzione. Era un budget decisamente insufficiente e la fabbrica, infatti, procedette con difficoltà, dovendo più volte ricorrere ai fondi delle “commissarie”, a prestiti e anche alle paventate alienazioni di beni intaccando il tesoro di San Marco. Si veda MORRESI 1999, p. 99; BASSO 2010, pp. 69-70; LUPU 2018.

32. Diverse fonti storiche, criticamente riassunte da MORRESI 2000 (pp. 217-218), riportano la notizia che originariamente la Loggetta avrebbe dovuto estendersi ai quattro lati del campanile.

33. ALBERTI 1966, L. II, capp. I-III.

34. TAFURI 1985, pp. 155-162.

una rendita – una cospicua rendita – quella che proveniva dalle beccherie³⁵. Nella stessa arringa si arrivava persino ad ammonire il Doge: «un Principe non deve incorrere negli errori che molte volte incorrono i privati che principiano molte opere et non le finiscono, il che vien opposto, o, da poca intelligenza, o, da necessità», concludendo che in nessun caso «si die incorrere in cosa così vituperosa»³⁶.

Per la cultura umanistica lo stato della Loggetta incominciava a rappresentare una macchia per la *renovatio urbis* veneziana. Si iniziò a porre rimedio ai suoi “difetti” nel 1654, abbellendola con una terrazza e con delle belle inferriate alle trifore³⁷, e poi nel 1749 completando nella facciata principale l’attico al quale Giorgio Massari aggiunse le parti terminali, confessando però di non saper spiegare per quale “accidente” fosse rimasto imperfetto³⁸ (fig. 9).

I restauri del 1876-1878 si situano ancora su questa linea di pensiero: conferire un doveroso decoro alla Loggetta liberandola dalle botteghe e completando dignitosamente i fianchi per mettere fine ad una secolare vergogna.

Il contrasto tra le raffinate opere scultoree della facciata principale e le semplici membrature ideate dal Genio Civile per il completamento delle trifore avrebbe potuto ancora documentare il conflitto di valori che aveva animato la Procuratia di San Marco al tempo della *renovatio urbis*. Sicuramente non ve n’è più traccia nella ricostruzione della Loggetta avvenuta nel 1912 a seguito del crollo del Campanile del 1902, in cui i fianchi sono stati completamente reinventati in stile da una commissione coordinata da Gaetano Moretti, facendo della Loggetta un oggetto perfettamente compiuto e unitario senza più alcuna imperfezione, senza più alcuna tensione³⁹ (fig. 3).

35. MORRESI 1999, p. 99.

36. ASV, PS, b. 32, proc. 65, fs. II, c.4v, s. d.; MORRESI 1999, app.3.

37. Si veda *supra* la nota 15. Si aggiunga anche la bella cancellata in ferro battuto di Antonio Gai del 1733.

38. ASV, PS, b. 74, proc. 169, *Parere* di Giorgio Massari, 7 settembre 1749, cc. 10-12, con oggetto tre problemi: “umido”, “nudità e rozezza” del volto e dei muri interni, “finimento esterno della facciata”. Riguardo quest’ultimo punto, Massari propose un più esteso voltatesta «il che richiederebbe poi anco alcuna regolare disposizione nelle finestre, ma come tutto dipende unicamente dall’arbitrio di chi comanda così per ora restringiamo solamente sopra a quanto abbiamo di sopra riverentemente esposto sopra il solo compimento della facciata medesima che è mancante». Si comprende che la Procuratia non aveva richiesto alcun parere per i fianchi, sebbene Massari ne vedesse la necessità.

39. MORETTI 1912, pp. 211-246, «I vecchi prospetti laterali della Loggetta, caratteristici per la loro povertà, privi di pregio artistico, e costituenti evidentemente un ripiego poco in accordo con l’opera armonica del Sansovino, dovevano anch’essi ripristinarsi in base alla formula del “com’era”, oppure l’importanza del monumento doveva consigliare lo studio di una più appropriata e degna soluzione? Fu concorde la Commissione nel preferire questo secondo partito», p. 237. La scelta fu essenzialmente estetica. Si veda anche DONGHI 1912, pp. 38-39; RAMBALDI 1912. ROMANELLI 1992, p. 148, giudica la soluzione adottata «poco felice».



Figura 9. Loggetta alla base del campanile di San Marco, 1860-1870 (foto C. Naya, Alinari FVQ-F-062570-0000).

Il secondo intervento. Il principio della Conservazione. “È tutto storto a Venezia”

Nel corso dei lavori per il completamento dei fianchi, terminati nel settembre del 1878, emerse la necessità di intervenire anche sulla facciata principale della Loggetta per assicurare la «stabilità del monumento [...] fortemente minacciata»⁴⁰.

In particolare, a richiamare l'attenzione del Genio Civile era stato lo strapiombo di 10 centimetri della parte centrale della facciata e la pendenza contraria dell'attico. I fuori piombo andavano attenuandosi verso le estremità della Loggetta⁴¹ (figg. 10-11).

Il Genio Civile imputò queste deformazioni alla spinta della volta a botte a tutto sesto (5 metri di luce), proponendo conseguentemente un restauro strutturale che richiedeva la sostituzione delle catene metalliche della parte centrale della volta (le altre due catene poste alle estremità erano già state sostituite con il rifacimento dei fianchi), lo smontaggio dell'attico e dell'intero ordine architettonico (trabeazioni, colonne e basi), per rimettere il tutto a piombo.

Il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, impressionato dalla spesa eccessiva (25.000 Lire contro le 9.600 del precedente restauro dei fianchi), contestò innanzi tutto all'Ufficio del Genio Civile di Venezia l'individuazione della causa, imputando “l'inflessione” dei rivestimenti marmorei alle infiltrazioni d'acqua tra muratura e rivestimento piuttosto che alla spinta della volta, invitandolo a ridurre al minimo possibile le parti da smontare e ricomporre⁴².

Il Genio Civile, in modo un po' riottoso, obbedì alle indicazioni superiori e riformò il progetto adottando «il principio di limitare la ricostruzione alle sole membrature necessarie», cioè alle sole parti in forte strapiombo, accettando di conseguenza anche il principio «di tollerare alcuni piccoli difetti» come le leggere inflessioni delle parti estreme dell'attico che non sarebbero state toccate dall'intervento⁴³.

I lavori iniziarono nella primavera del 1881, in un momento molto cruciale per l'evoluzione della teoria del Restauro in Italia. Ricordiamo brevemente le vicende salienti, perché il restauro della Loggetta sansoviniana ne diventa il perfetto riflesso.

Giusto di fronte alla Loggetta, nella Basilica di San Marco, erano stati conclusi due interventi di

40. ACS, DGABA, 1° vers, b.617, fs. 1169.2-1, nota del Genio Civile alla Prefettura, 6 maggio 1879. Si punta l'attenzione su due tiranti collocati nella parte centrale della volta «ossidati e completamente corrosi». Altri due tiranti posti ai lati estremi della volta erano stati già sostituiti con il rifacimento dei fianchi.

41. *Ivi*, Parere del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, adunanza dell'11 luglio 1879.

42. *Ibidem*.

43. *Ivi*, Genio Civile, Relazione al Progetto riformato, 26 gennaio 1880: «Quantunque si ritenga che le precedenti proposte [...] siano quelle che rispondano ai bisogni di restauro [...] pure non si ha esitato di accogliere le vedute della Superiorità». La spesa fu ridotta da 25.000 a 17.500 Lire.

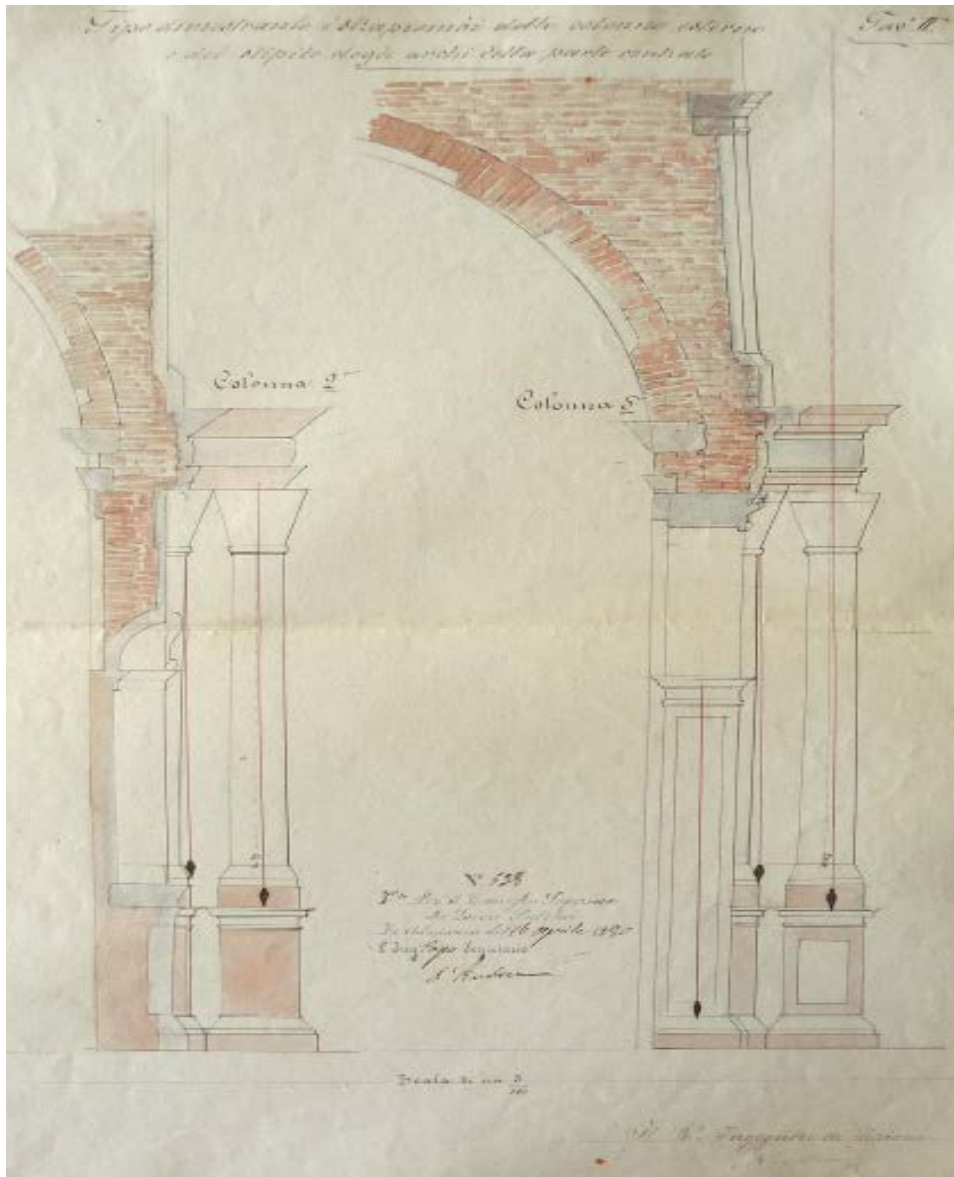


Figura 10. Loggetta sansoviniana, Tavola dei fuori piombo, colonne 2 e 5, eseguita dal Genio Civile nel 1880. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 2° vers., Allegati b. 17.

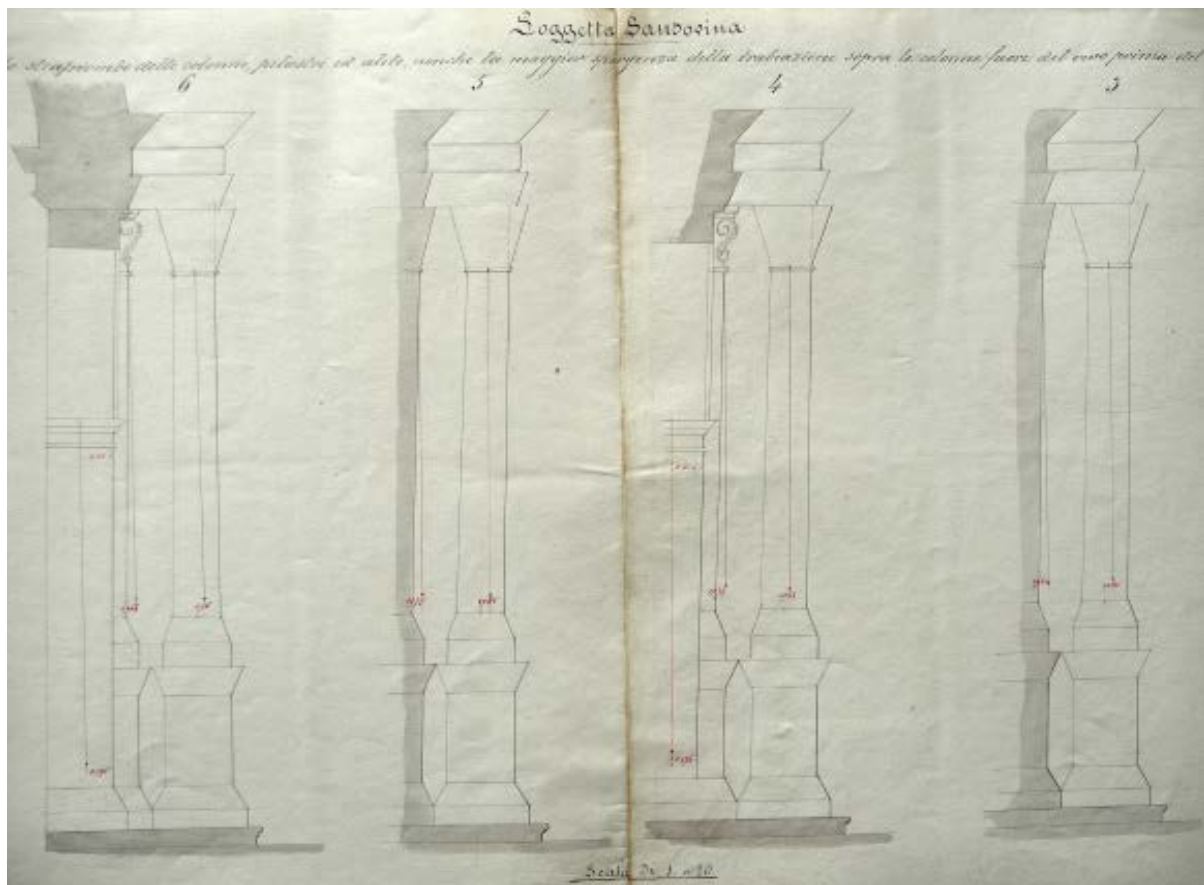


Figura 11. Loggetta sansoviniana, tavola dei fuori piombo delle colonne della facciata principale eseguita dal Genio Civile nel 1883. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 2° vers. Allegati b. 17.

restauro: il primo della facciata nord (1840-1863); il secondo della facciata sud (1868-1876), ambedue condotti dall'architetto Giovanni Battista Meduna. Com'è noto, questi restauri furono al centro di accesi dibattiti e oggetto di contrastanti giudizi⁴⁴. Da una parte Meduna riscosse il “plauso generale” per aver ridato splendore alla Basilica al punto che il Governo italiano lo insignì del titolo di Ufficiale della Corona; dall'altra parte, invece, un ampio movimento culturale con a capo la *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB), presieduta da William Morris e ispirata al pensiero di John Ruskin, riversò su quei restauri un'attenzione fortemente critica, motivata dalle numerose demolizioni, ricostruzioni, completamenti e innovazioni compiute da Meduna. In sostanza le critiche riguardavano la perdita di autenticità a causa delle innumerevoli sostituzioni di parti antiche con parti nuove. Furono accuse a volte molto dettagliate e tecnicamente circostanziate, come quelle raccolte nel libro denuncia di Pietro Zorzi del 1877⁴⁵, e a volte tinte di una vena di “romanticismo”, sulla scia del pensiero di Ruskin, che lamentava la scomparsa «dei gloriosi segni del tempo»⁴⁶.

Nel 1880 la SPAB si fece portavoce delle diverse critiche: fu elaborato un documento di protesta condiviso e sottoscritto da seimila autorevoli firme indirizzato al Governo italiano allo scopo di scongiurare che un simile approccio potesse essere adottato anche per il restauro della facciata principale della Basilica di San Marco.

Come rileva Tomaselli⁴⁷, apparentemente il Ministero non diede grande rilevanza alla vicenda, non seguì alcuna dichiarazione ufficiale, ma su iniziativa di Giuseppe Fiorelli⁴⁸ iniziò all'interno della neocostituita Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti una “riflessione autocritica” sulla necessità di «riorganizzare il servizio nazionale di tutela [...] secondo un nuovo approccio filologico», finalizzato alla conservazione delle parti antiche a tutela dell'autenticità⁴⁹. La riflessione ebbe come esito concreto ed operativo l'emanazione del Decreto ministeriale del 21 luglio 1882 e della relativa circolare ad uso dei prefetti⁵⁰. Tra gli estensori del decreto, sia La Rosa⁵¹ sia Tomaselli⁵² hanno messo in rilievo la figura di Francesco Bongioannini che – ricordiamo – dal 1876 seguiva da Roma il restauro della Loggetta.

44. Sulle vicende dei restauri della Basilica di San Marco si fa riferimento a TOMASELLI 2013.

45. ZORZI 1877.

46. J. RUSKIN, *Corrispondenza dall'Italia*, 14 settembre 1845, in RUSKIN 2002.

47. TOMASELLI 2011, pp. 7-18.

48. Sulla figura di Giuseppe Fiorelli, GENOVESE 1992.

49. TOMASELLI 2011, pp. 17-18.

50. Sul servizio di tutela dei monumenti in questi anni si veda BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992.

51. LA ROSA 2011.

52. TOMASELLI 2013.

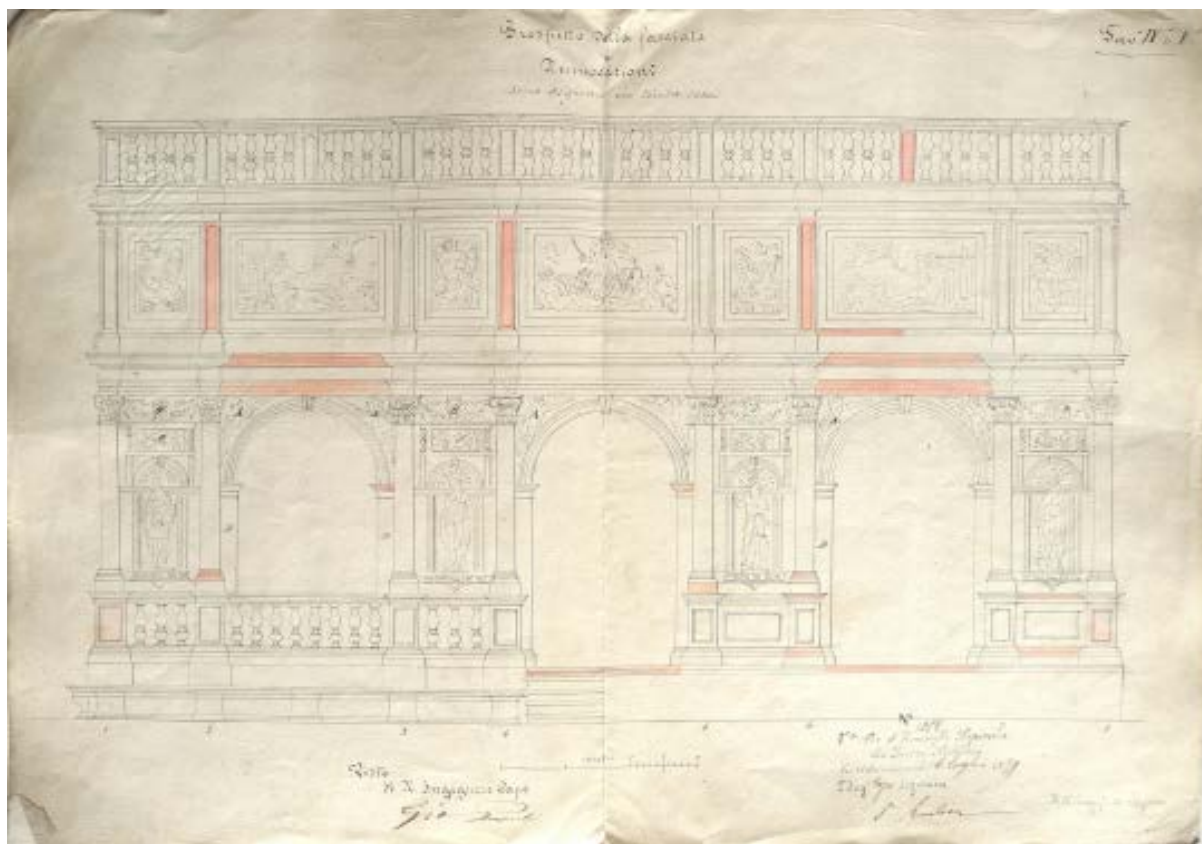


Figura 12. Loggetta sansoviniana, facciata principale (in rosso le parti rinnovate), disegno eseguito dal Genio Civile nel 1882. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 2° vers., Allegati b. 17.

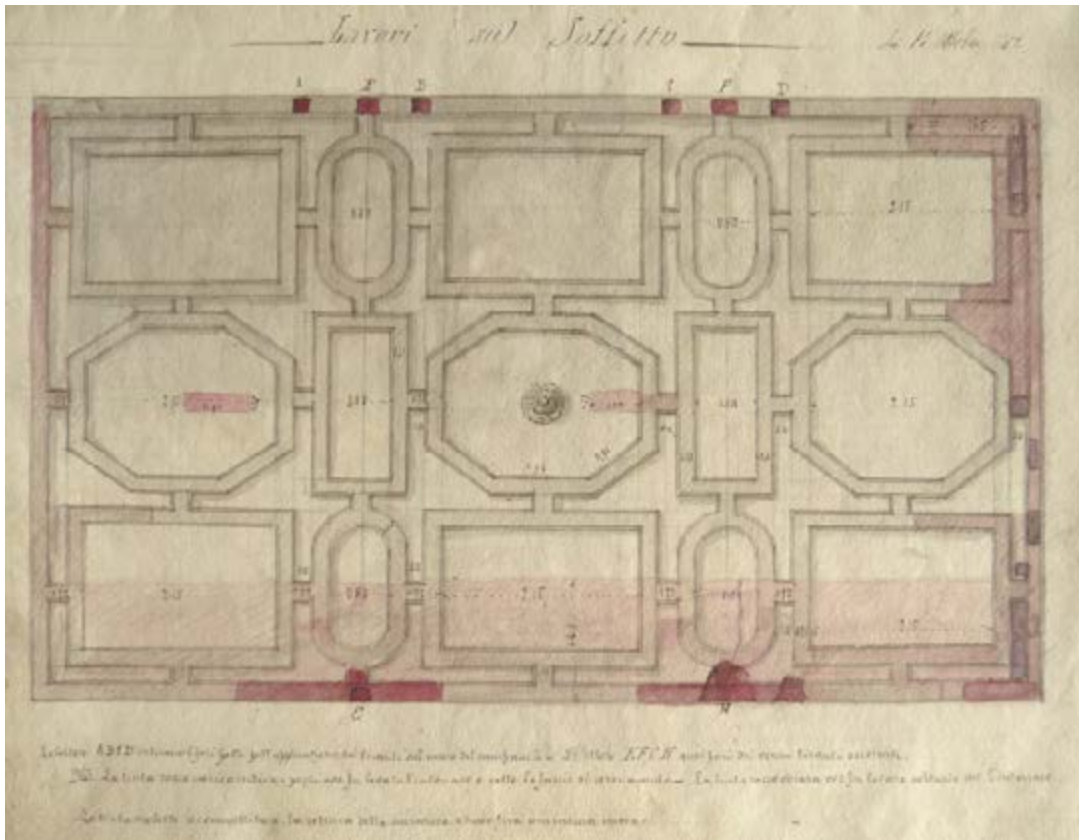


Figura 13. Loggetta sansoviniana, stato del degrado della volta a botte, tavola eseguita dal Genio Civile nel 1882. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 2° vers., Allegati b. 17.

Il decreto forniva i «criteri direttivi» per la compilazione dei progetti affinché fossero «diretti alla migliore conservazione» di quel che nel decreto veniva chiamato lo «stato normale» del monumento⁵³, cioè l'edificio non alterato da «corrosioni, demolizioni, aggiunzioni, ricostruzioni, variazioni di stabilità»⁵⁴.

Per ognuno di questi “danni sofferti” la circolare esplicativa offriva non solo chiarimenti, ma anche una casistica dalla quale i prefetti, nel loro ruolo di presidenti delle commissioni conservatrici provinciali, potevano ricavare i criteri guida per accertare la conformità dei progetti al decreto, non solo una conformità procedurale, quanto soprattutto una conformità al primato della conservazione.

Si trattò di un cambiamento sostanziale d'indirizzo che sancì, per lo meno a livello teorico, la fine del restauro in stile, delle facili sostituzioni dell'antico con il nuovo, delle arbitrarie ricostruzioni. Ne era ben consapevole lo stesso Bongioannini, che diversamente da quanto sostenuto qualche anno prima, riconosceva che «ora, fortunatamente siamo in un periodo nuovo in cui si cerca di non lasciare distruggere, né togliere più nulla di antico. Il Ministro sta disponendo che si facciano studi per la conservazione dei materiali corrosi [...] e arrivare al punto di mantenere in opera e garantire per secoli le antiche pietre anche corrose»⁵⁵.

Il restauro in corso della facciata principale della Loggetta divenne quindi il banco di prova del nuovo decreto e il terreno di confronto tra i vari organi che la nuova procedura coinvolgeva nel restauro.

Il 24 giugno del 1882, il Ministro della Pubblica Istruzione, avuta notizia di alcune critiche che venivano mosse al cantiere della Loggetta, nel timore che si potessero ripetere gli stessi errori commessi nella Basilica di San Marco e «per evitare [...] ogni ulteriore danno e riparare i danni già avvenuti», ordinò al prefetto di Venezia la sospensione dei lavori, in attesa di una ispezione ministeriale⁵⁶.

Nella seduta del mese di ottobre 1882 la Commissione Permanente di Belle Arti votò una sottocommissione composta da Francesco Azzurri (presidente dell'Accademia di San Luca di Roma), Giuseppe Bertini (pittore e direttore dell'Accademia Belle Arti di Brera), Edoardo Tabacchi (professore di scultura all'Accademia Albertina di Torino), Camillo Boito (architetto, professore dell'Accademia di Belle Arti di Brera) nominato presidente, e segretario Luigi Rosso (architetto, professore dell'Accademia di Belle Arti di Roma) con l'incarico di risolvere espressamente la “vertenza” riguardante la Loggetta, le questioni «concernenti i restauri ai mosaici di San Marco, i restauri a S. Maria dei Miracoli, a S. Giovanni

53. Ministero della Pubblica Istruzione, Decreto Ministeriale del 21 Luglio 1882 sui Restauri degli edifici monumentali

54. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Circolare 21 luglio 1882 n. 683 bis sui restauri degli edifici monumentali.

55. TOMASELLI 2013, p. 168, riporta il testo di questa lettera di Bongioannini del 13 ottobre 1884.

56. ACS, DGABA, 1° vers. b. 617, fs. 1169.2-1, Dispaccio del Ministro della Pubblica Istruzione al Prefetto di Venezia, 24 giugno 1882. La sospensione del cantiere fu eseguita dal Prefetto di Venezia il primo luglio 1882.

e Paolo, a S. Maria dei Frari», e i restauri proposti ai quadri del Tiziano alla Salute e ai Frari. La prima riunione venne fissata a Venezia per il successivo 22 ottobre⁵⁷.

Il primo rapporto della Commissione Permanente, che giunse a Roma all'attenzione del Direttore generale Fiorelli e dell'ispettore Bongioannini il 9 dicembre 1882, riguardava la Loggetta.

Il rapporto si apriva con due importanti premesse:

«1° che non si possa tollerare lo stato in cui si trova la facciata della Loggetta dopo il recente restauro, col quale, lasciate al loro posto e intatte molte parti, altre furono smosse e collocate a piombo;

2° che messi nell'alternativa tra il porre tutto a piombo, continuando la rimozione dei membri antichi e il rimettere tutto fuori piombo, tornando alle condizioni precedenti i membri arbitrariamente rimossi, questo secondo partito sia più prudente e più conforme al rispetto dell'arte»⁵⁸.

La commissione deliberò quindi che le colonne messe a piombo venissero riportate fuori piombo verso il fuori con la minore inclinazione rilevata, e che l'attico venisse rimontato con la sua inclinazione precedente al restauro, cioè verso l'interno⁵⁹.

Camillo Boito fu il promotore di questa drastica risoluzione che fu accettata dagli altri membri della commissione ad eccezione del segretario Luigi Rosso, il quale, qualche giorno dopo, presentò una relazione di minoranza. Nella relazione Rosso esordì enunciando la sua "massima": «che si abbia lo stato assolutamente migliore e più apprezzabile di un monumento quando esso si mostri tale e quale è stato immaginato e costruito dal suo autore»⁶⁰.

Si era a pochi mesi dalla pubblicazione del decreto del 21 luglio 1882, e questa "massima" di Rosso potrebbe sembrare in linea con quanto nel decreto sarebbe stato definito lo "stato naturale" del monumento che l'intervento di restauro aveva il compito di "riattivare" eliminando le alterazioni. Senza alcun dubbio, per Rosso, (a differenza che per Boito), i fuori piombo erano un'alterazione dello "stato naturale" della Loggetta di Sansovino, ma allo stesso tempo è anche vero che il decreto privilegiava la conservazione se le azioni di demolizione e ricostruzione per riportare la facciata a piombo non fossero state repute necessarie per la stabilità dell'edificio⁶¹.

57. ACS, DGABA, 1° vers. b. 617, fs. 1169.1, Commissione Permanente di Belle Arti, verbale dell'adunanza di ottobre 1882.

58. *Ivi*, Commissione Permanente di Belle Arti, Loggetta sansoviniana, verbale riunione del 9 dicembre 1882, prot. 14735.

59. *Ibidem*. La Commissione Permanente deliberò sei punti: il primo era relativo alla correzione dell'inclinazione delle colonne; il secondo alla sporgenza di architravi e trabeazioni; il terzo la cura dei tasselli di piedistalli, basi e fusti; il quarto la correzione dell'inclinazione dell'attico; il quinto la correzione del risvolto da rifare «copiando la forma precedente al restauro»; il sesto la balaustrata anteriore per la quale si raccomandava la massima «cautela e parsimonia nel rimuovere i conci».

60. *Ivi*, Luigi Rosso, La Loggetta del campanile di San Marco, s.d., p. 1.

61. Il parere del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici dell'11 luglio 1879, aveva stabilito che i fuori piombo dei rivestimenti marmorei della Loggetta erano causati «non dalle spinte della volta della Loggetta, ma dalle acque piovane del

A tale proposito Rosso scriveva: «Devo confessare di non avermi mai potuto persuadere che la conservazione religiosa dei monumenti si dovesse spingere fino al punto di conservare [...] quelle deformazioni che per difetti statici fossero apparse in un monumento»⁶². Boito invece – secondo Rosso – aderiva appieno alla “conservazione religiosa”. E mentre Rosso denunciava che conservando i fuori piombo si faceva «un brutto servizio al Sansovino»⁶³, Boito, invece, rinunciava a ripristinare il carattere del monumento per immergere l’opera di Sansovino in un ambiente veneziano “alla Ruskin”, dove «tutto è storto»⁶⁴. Il che è vero – ammetteva anche Rosso – «ma non è una buona ragione per fare storto anche quello che noi possiamo fermare dritto»⁶⁵.

Tuttavia, il vero motivo dirimente per cui Boito scelse la via di tenere tutto fuori piombo era di preservare da operazioni di demolizione e ricostruzione quanto ancora della Loggetta non era stato toccato dal restauro, nel timore che qualche pezzo potesse danneggiarsi ed essere conseguentemente sostituito dal nuovo⁶⁶.

È un cambiamento radicale di Boito⁶⁷ considerati i suoi precedenti restauri stilistici di Porta Ticinese

tetto a terrazzo [...] infiltrate tra la muratura e il rivestimento», ACS, DGABA, 1° vers., b. 617, fs. 1169.2-1.

62. *Ivi*, p. 4.

63. *Ivi*, p. 3.

64. *Ivi*, pp. 3-4. Secondo Luigi Rosso sarebbe stato questo l’argomento più convincente a giustificazione della scelta di Boito: «Si è ben detto e ripetuto che è tutto storto a Venezia [...] che tali linee inclinate sono quelle che danno a Venezia quel certo carattere di misterioso e fantastico che tanto la rende singolare. Io sono invece del parere che non siano proprio queste linee che le danno cotesto carattere, bensì siano le snelle colonnine, gli archi agili e svelti, le masse fini ed eleganti; il tremolio e trasparenza dell’acqua».

65. *Ivi*, p. 3.

66. Questa motivazione di Boito è testimoniata nel rapporto di Rosso: «I miei onorevoli avversari [...] hanno due motivi. Dicono in primo luogo: per rimettere la Loggetta verticale occorre demolirla tutta, e quindi la muratura, le colonne, i pilastri, le decorazioni, le nicchie, i rivestimenti, andranno probabilmente sciupati [...]. In secondo luogo non si vorrebbero tocche quelle parti per non perdere colla rimozione quel colore che abbellisce tanto cotesto monumento», *Ivi*, pp. 5, 7.

67. Dezzi BARDESCHI 2009, p. 38, attribuisce alla conoscenza del pensiero ruskiniano di Tito Vespasiano Paravicini, biennio 1878-1879, la sensibilizzazione di Boito ai principi della conservazione; cambiamento generalmente manifestato a gennaio del 1883, in occasione del III Congresso degli ingegneri e architetti italiani. Diversamente, TOMASELLI 2013, pp. 186-187, è per un ridimensionamento di Boito: «In merito al credo conservativo, il comportamento di Boito aveva dato ragione di supporre che le sue tendenze fossero più vicine alle posizioni schiettamente ripristinatorie, confermate nei suoi interventi di restauro», e più avanti afferma che prima del 1882 «nella produzione saggistica, Boito aveva piuttosto evidenziato inclinazioni verso la necessità del ripristino in stile». In nota porta a conferma una riflessione di Amedeo Bellini su un saggio di Boito sui restauri di San Marco apparso nel 1879 in «Nuova Antologia» e l’invettiva contro Boito di Tito Vespasiano Paravicini del 1881. Tomaselli conclude: «Le varie notizie raccolte e la testimonianza di Paravicini non mostrano, in verità, Boito come convinto difensore dell’autenticità dei monumenti e sincero paladino della conservazione», TOMASELLI 2013, p. 191.

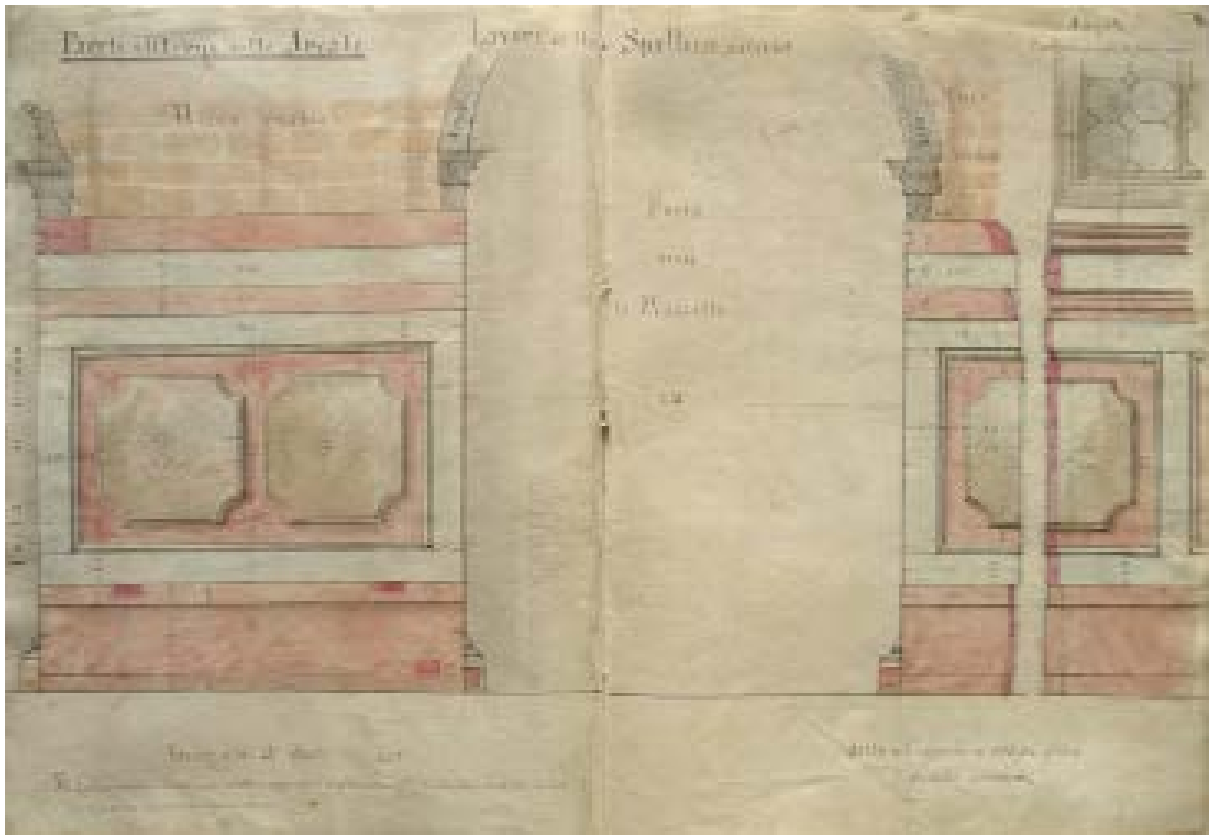


Figura 14. Loggetta sansoviniana, rilievo della parete interna, disegno eseguito dal Genio Civile nel 1882. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 2° vers., Allegati b. 17.

a Milano (1861-1865) e di Palazzo Cavalli-Franchetti a Venezia del 1878-1880⁶⁸. Specialmente nel restauro della facciata sul Canal Grande di Palazzo Cavalli-Franchetti, Boito aveva potuto constatare cosa potesse succedere con un'operazione anche molto accurata di smontaggio dei pezzi delle polifore gotiche e di una loro ricomposizione (perfettamente a piombo), previa una necessaria sostituzione delle parti ammalorate, oltre all'aggiunta di qualche opportuna correzione, come i nuovi poggiali in stile, la demolizione dell'abbaino e nuovi inserti decorativi: il risultato ottenuto fu una facciata neogotica come se fosse nuova di zecca, piuttosto che il restauro della facciata di un pregevole palazzo gotico della seconda metà del Quattrocento.

Era esattamente quello che Boito voleva evitare nella Loggetta, appena due anni dopo.

Non si trattava, come era avvenuto per i restauri dei fianchi, di una scelta orientata al risparmio di spesa, anzi, con le modifiche richieste da Boito i costi aumentarono. Secondo il primo preventivo di 25.000 lire, che prevedeva la messa a piombo dell'intera facciata, il costo complessivo a fine lavori lievitò a 33.108 lire. Il solo smontaggio e ricostruzione in fuori piombo delle parti già restaurate costò 7.000 lire⁶⁹.

Questa spesa aggiuntiva dimostra quanto il Ministero della Pubblica Istruzione fosse ben consapevole che sul restauro della Loggetta sansoviniana si stava giocando un'importante partita per il futuro del Restauro in Italia. Fiorelli e Bongioannini, infatti, sostennero indefessamente Boito contro lo sbigottimento incredulo di Giovanni Ponti, ingegnere capo dell'Ufficio del Genio Civile di Venezia, e il disappunto dei membri della Commissione per la Conservazione dei monumenti di Venezia⁷⁰.

Anche sulla rifinitura delle superfici lapidee si ebbe un ultimo ulteriore scontro. Giovanni Ponti e alcuni membri della Commissione Conservatrice dei monumenti di Venezia avrebbero voluto lucidare tutto, pezzi antichi e nuovi, mentre Boito, giudicando «cosa barbara» lucidare i pezzi antichi, impose di «togliere il soverchio lucido» anche ad alcuni pezzi nuovi⁷¹.

68. ROMANELLI 1990, pp. 144-150.

69. ACS, DGABA, 2° vers. b.541, fasc.5892, Ufficio del Genio Civile di Venezia, Relazione sul lavoro di restauro e ripristino della facciata sansoviniana e dell'esterna balaustra, 24 febbraio 1886, pp. 3-4.

70. *Ivi*, Nota del Prefetto di Venezia alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 29 dicembre 1882. Il Prefetto informava Bongioannini che si era costituita una sub-commissione conservatrice dei monumenti composta da Giacomo Franco, Lodovico Cadorin e Luigi Ferrari, che insieme all'Ufficio del Genio Civile di Venezia concordò di limitare i lavori indicati dalla Commissione Permanente delle Belle Arti alla sola arcata centrale della Loggetta, e che si riservava «di pronunciarsi sull'adempimento delle altre proposte superiori». Aveva inizio una resistenza alle prescrizioni della Commissione Permanente, adducendo difficoltà costruttive e contrattuali con l'imprenditore, che si prolungò sino al 23 giugno 1884, quando a seguito di un ulteriore sopralluogo di Boito e Bongioannini, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione ordinò categoricamente di portare a compimento il restauro secondo le indicazioni della Commissione Permanente.

71. *Ivi*, Relazione di Camillo Boito al Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, 20 ottobre 1885, p. 3.



Figura 15. Loggetta sansoviniana, rilievo dei risvolti nord e sud della facciata principale 1880. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 2° vers., Allegati b. 17.

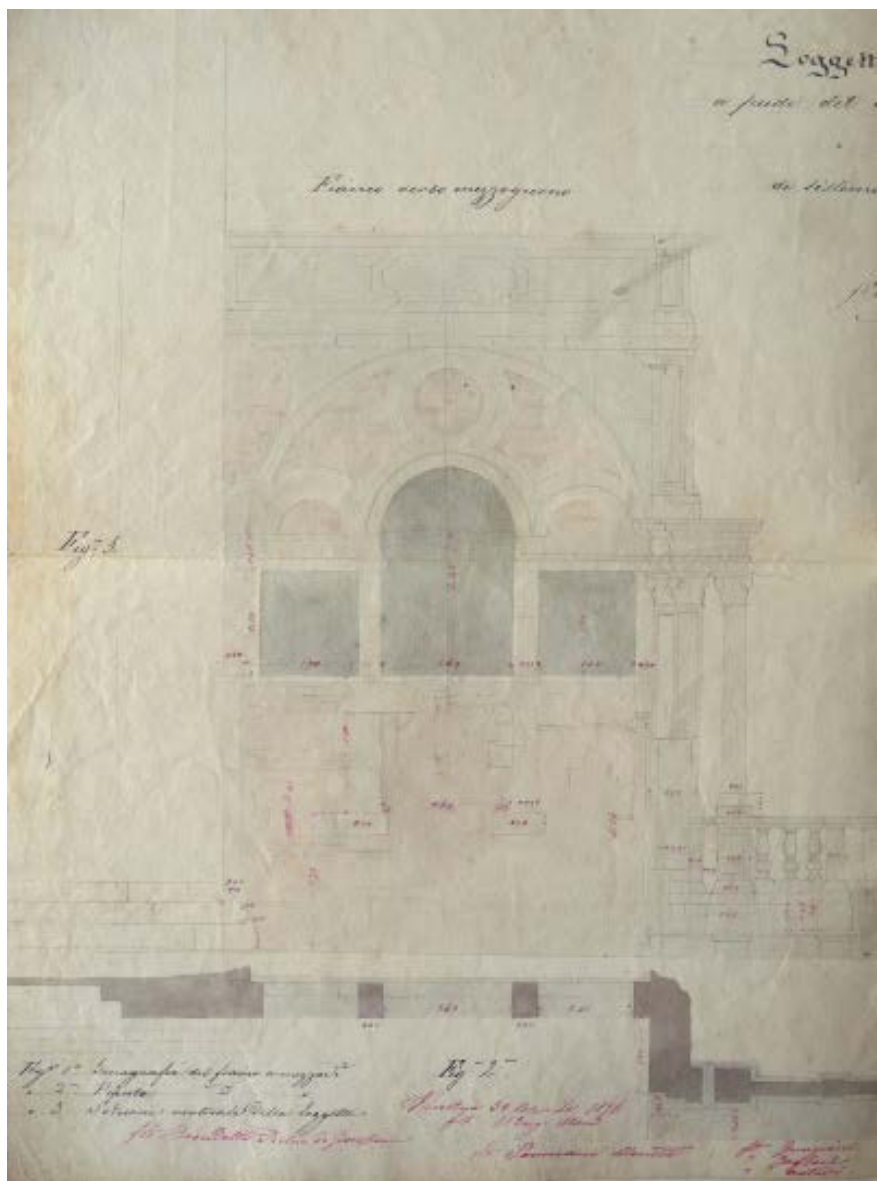


Figura 16. Rilievo del fianco sud della Loggia eseguito dal Genio Civile datato 2 marzo 1874. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 1° vers., Allegati b. 12.

Alla fine vinse dunque Boito, ma lo sgomento a Venezia rimase. Nella relazione finale destinata alla Corte dei Conti si può cogliere un certo imbarazzo di Giovanni Ponti a giustificare i costi dell'intervento, perché a suo vedere la Loggetta sembrava essere rimasta com'era prima dei restauri, quando tutto appariva storto e vecchio:

«Sperasi quindi che sia a ritenersi pienamente giustificata la spesa sostenuta per tale restauro nel quale, dopo superate non poche difficoltà, si ha raggiunto lo scopo richiesto dal Ministero di ripristinare la facciata della Loggetta senza che apparisca evidentemente il fatto restauro. Venezia, 24 febbraio 1886»⁷².

La resistenza alle prescrizioni ministeriali e forse anche l'ironia che traspare nell'idea che un intervento conservativo potesse consistere nel non far vedere dove si spendevano i soldi, probabilmente, non giovarono all'ingegnere Ponti, che nel marzo del 1886 fu trasferito a Padova⁷³.

Nel nuovo corso del Restauro in Italia non sembra esserci più posto per il Genio Civile, «piaga dei monumenti italiani» – come lo definiva Boito⁷⁴ – e oggetto di uno specifico voto del III Congresso degli ingegneri e architetti italiani del 1883, nel quale si chiedeva espressamente che al Genio Civile non fossero più affidati i restauri degli edifici monumentali. È il segnale di un deciso cambiamento culturale colto anche dalla stampa locale e internazionale.

La Gazzetta di Venezia del 10 agosto 1886 riportò un articolo apparso sul «Times» di Londra in cui si lodava l'architetto Pietro Saccardo per aver tolto dall'angolo sud-ovest della Basilica di San Marco le falsificazioni del Meduna; il 24 agosto il quotidiano veneziano ritornava sull'argomento per ringraziare il corrispondente del «Times», rassicurandolo che «cogli attuali conservatori chi si interessa all'architettura italiana può stare sicuro che ovunque esista una traccia antica, questa viene rispettata, trattandola in modo da assicurare la durata»⁷⁵.

72. *Ivi*, Ufficio del Genio Civile di Venezia, Relazione sul lavoro di restauro e ripristino della facciata sansoviniana e dell'esterna balaustra, 24 febbraio 1886, pp. 8-9.

73. Notizia pubblicata sulla «Gazzetta di Venezia», 20 marzo 1886.

74. BOITO 1884, p. 33; GENOVESE 1992, p. 62; BOITO 2010, p. 30.

75. «Gazzetta di Venezia», 24 agosto 1886.

Bibliografia

- AGAZZI 1991 - M. AGAZZI, *Platea Sancti Marci*, Comune di Venezia, Università di Ca'Foscari, Venezia 1991.
- ALBERTI 1966 - L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, Il Polifilo, Milano 1966.
- DEZZI BARDESCHI 2009 - M. DEZZI BARDESCHI, *Boito a Congresso: da Milano (1872) a Torino (1884)*, in «ANANFE», 2009, 57, pp. 30-47.
- BASSO 2010 - A. D. BASSO, *Un'iscrizione sconosciuta sul paramento lapideo della Libreria Marciana. Riflettendo sugli argomenti che suscita*, in «Atti e memorie dell'Ateneo Veneto», CXCVII (2010), s. III, vol. 9, fs. II, pp. 51-81.
- BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992 - M.BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni, Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, Alinea, Firenze 1992.
- BOITO 1884 - C. BOITO, *I restauratori. Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino*, Barbera Editore, Firenze 1884.
- BOITO 2010 - C. BOITO, *I restauratori*, in *Conversaciones... con Camillo Boito y Gustavo Giovannoni*, «Revista de conservación», 2017, 4, pp. 10-32.
- BOUCHER 1986 - B. BOUCHER, *Il Sansovino e i procuratori di San Marco*, in «Ateneo Veneto», CLXXIII (1986), n.s., vol. 24, fss. 1-2, pp. 59-74.
- BOUCHER 1991 - B. BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, II voll., Yale University Press, New Haven-London 1991.
- DONGHI 1912 - D. DONGHI, *La ricostruzione del campanile di San Marco e della Loggetta del Sansovino*, in «Ateneo Veneto», XXXV (1912), vol. II, fs. I, pp. 5-40.
- FONTANA 1981 - V. FONTANA, *Camillo Boito e il restauro a Venezia*, in «Casabella» XLV (1981), 472, pp. 48-53.
- GATTINONI 1910 - G. GATTINONI, *Il Campanile di San Marco*, Emiliana, Veneziana 1910.
- GENOVESE 1992 - R.A. GENOVESE, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, in «Restauro», 1992, 119 (numero monografico, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992).
- GRIMOLDI 1991 - A. GRIMOLDI (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano 1991.
- HIRTHE 1986 - T. HIRTHE, *Il foro all'antica di Venezia. La trasformazione di Piazza San Marco nel Cinquecento*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia 1986.
- LORENZETTI 1910 - G. LORENZETTI, *La Loggetta al Campanile di san Marco. Note storico-artistiche*, in «L'Arte», XIII (1910), fs. II, pp. 108-133.
- LA ROSA 2011 - N. LA ROSA, *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011.
- LUPU 2018 - G. LUPU, *Il «risparmio di spesa» nelle vicende costruttive della Libreria marciana*, in «Annali di architettura», 30, 2018, pp. 21-32.
- MANFREDI 1602 - F. MANFREDI, *Dignità Procuratoria di San Marco di Venezia*, appresso Domenico Nicolini, Venezia 1602.
- MORETTI 1912 - G. MORETTI, *La Loggetta del Sansovino*, in A. FRADELETTO (a cura di), *Il Campanile di San Marco riedificato. Studi, ricerche, relazioni*, Comune di Venezia, Venezia 1912, pp. 211-246
- MORRESI 1999 - M. MORRESI, *Piazza San Marco*, Electa, Milano 1999.
- MORRESI 2000 - M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano 2000.
- MUELLER 1977 - R.C. MUELLER, *The Procuratori di San Marco and the venetian credit market*, Arno Press, New York 1977.
- PERTOT 1988 - G. PERTOT, *Venezia restaurata*, Franco Angeli, Milano 1988.

- PUPPI 1980 - L. PUPPI (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980), Electa, Milano 1980.
- RAMBALDI 1912 - P.L. RAMBALDI, *Una questione d'arte*, in «Il Marzocco», XVII (1912), 29, pp. 2-3.
- ROMANELLI 1988 - G. ROMANELLI, *Venezia Ottocento*, Albrizzi, Venezia 1988.
- ROMANELLI 1990 - G. ROMANELLI, *Tra gotico e neogotico. Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Albrizzi editore, Venezia 1990.
- ROMANELLI 1992 - G. ROMANELLI, *La Loggetta e la sua ricomposizione*, in P. GIUSSANI, M. FENZO (a cura di), *Il Campanile di San Marco. Il crollo e la ricostruzione*, Catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, 14 luglio - 31 dicembre 1992), Silvana, Cinisello Balsamo 1992, pp. 139-152.
- RUSKIN 2002 - J. RUSKIN, *Viaggio in Italia*, a cura di A. Brilli, Mondadori, Milano 2002
- TAFURI 1984 - M. TAFURI (a cura di), *Renovatio urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti*, Officina, Roma 1984.
- TAFURI 1985 - M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, Scienza, architettura*, Einaudi, Torino 1985.
- TODESCHINI - F. TODESCHINI, *Della dignità dei Procuratori di San Marco*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it VII 614 (8337), Il metà XVIII sec.
- TOMASELLI 2011 - F. TOMASELLI, *Note sull'istituzione e sullo sviluppo del sistema di tutela dei monumenti*, prefazione a LA ROSA 2011.
- TOMASELLI 2013 - F. TOMASELLI, *Restauro anno zero. Il varo della prima Carta italiana nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia*, Aracne, Roma 2013.
- VASARI 1789 - G. VASARI, *Vita di Jacopo Sansovino, scultore e architetto della Repubblica di Venezia descritta da m. Giorgio Vasari, da lui medesimo ampliata riformata e corretta*, a cura di J. Morelli, Zatta, Venezia 1789.

Attack at the Castle: Accessibility to Fortified Structures. Colle Cidneo and the castle of Brescia

Alberto Arengi, alberto.arengi@unibs.it
Mariachiara Bonetti, mariachiara.bonetti@unibs.it

Accessibility to a fortified structure is quite intriguing when considering that to some extent it is necessary to study an "attack strategy" to find "weak" points of a complex designed to be impregnable and therefore inaccessible from the outside. The challenge of the accessibility of a castle often becomes thus its reachability, which today must be guaranteed to everyone for a correct declination of the concept of enhancement. The accessibility of an ancient place refers to the possibility of having individual and collective, tangible and intangible "memory", which allows to pursue sustainable development according to what has been underlined by recent international documents. The high altitudes to be climbed, the tortuous paths which are often present, the spaces distributed in multiple buildings all pose no easy questions. There are scanty, consistent design answers available. However, perhaps the main issue remains, as is the case for many other cultural assets – the intended use and management themes related to accessibility to fortified structures.

These considerations will be treated with particular reference to Colle Cidneo and its Castle in the historic centre of Brescia.



Attacco al Castello: accessibilità alle strutture fortificate. Il caso del colle Cidneo e il castello di Brescia

Alberto Arenghi, Mariachiara Bonetti

«Infine il suo sguardo si arrestò:
muraglie e muraglie, cinte e bastioni, nera,
incommensurabilmente forte, montagna di
ferro, cancello d'acciaio, torre d'adamante,
egli la vide: [...] ogni speranza morì in lui»¹

Rendere accessibile l'inaccessibile: questo è in sintesi il tema che viene trattato in questo scritto. Naturalmente non si è così sprovveduti da pensare che si possa indiscriminatamente conseguire l'accessibilità in ogni circostanza. Ci sono casi in cui gli interventi da operarsi risulterebbero tali da modificare e stravolgere l'organismo architettonico, svuotandolo del messaggio storico di cui lo stesso è testimone e ottenendo come unico risultato quello di creare un diffuso senso di rifiuto da parte della collettività. Per fare un esempio concreto, si pensi alla Torre di Pisa per la quale, oggi, non sarebbe pensabile l'inserimento di un ascensore che conduca alla sua sommità, perché ciò significherebbe perdere la torre. Allo stesso modo, non si può costruire un'autostrada che porti alla cima del Monte Bianco, perché tale realizzazione restituirebbe "qualcosa" che non è più il Monte Bianco: l'inaccessibilità del Monte Bianco significa che l'escursionismo non è per tutti, ma non è neppure il modo unico, né forse il più corretto di assumere la montagna come risorsa. Si crede, insomma, che ci siano obiettivi irrinunciabili – entrare negli edifici pubblici, nei musei, praticare gli spazi urbani, le aree verdi, raggiungere un castello – e altri quantomeno opzionali – fare alpinismo o violare la natura incontaminata.

1. TOLKIEN 2004, p. 495.

In generale, la funzione principale di un castello o di una fortezza, progettati e costruiti per ragioni di difesa, dunque intenzionalmente inaccessibili, ormai da alcuni secoli è venuta meno perché è impensabile, se non ridicolo, difendersi facendo affidamento su di essi. Avendo dunque perso il loro ruolo principale, i castelli e le fortificazioni in genere sembrerebbero destinati all'oblio, salvo pensare a un loro riuso che preveda interventi mirati per renderli accessibili.

Naturalmente, quello dell'accessibilità è un tema trasversale, che coinvolge, come dimostra il difficile caso bresciano qui esaminato, aspetti quali la valorizzazione e le nuove destinazioni d'uso, dunque il rispetto per l'identità dei luoghi e, non da ultimo, il tema della sostenibilità socio-culturale e della partecipazione delle comunità coinvolte².

L'accessibilità dei castelli: realtà e immaginazione

Il castello, come gli altri edifici simbolici di una comunità, si configura come custode della memoria e dello "spirito" di essa³, intesa anche quale depositaria di identità culturale, urbana e paesaggistica. «Lo spirito del luogo – come si legge nella dichiarazione ICOMOS del 2008 – offre una comprensione più completa del carattere vivente e, allo stesso tempo, permanente dei monumenti, dei siti e dei paesaggi culturali. Fornisce una visione più ricca, più dinamica e inclusiva del patrimonio culturale. Lo spirito del luogo esiste, in una forma o in un'altra, praticamente in tutte le culture del mondo ed è costruito dagli esseri umani in risposta ai loro bisogni sociali»⁴.

Il castello, dunque, con le sue trasformazioni testimonia ciò che è accaduto ad un determinato luogo e a coloro che lo hanno abitato: è narrazione fisica di un patrimonio tangibile e ne rappresenta il costruito intangibile. Questi ambienti, infatti, rappresentano una sorta di scrigno all'interno del quale si sono svolti avvenimenti che spesso hanno plasmato la cultura europea, poiché hanno visto

2. Ciò è ribadito nella Convenzione di Faro (2005) e nel recente documento noto come Relazione Zdroiewski, nel quale si rafforza il diritto delle comunità ad accedere alla cultura (UE 2018).

3. «Dai siti archeologici all'architettura contemporanea, dai castelli medievali alle tradizioni popolari fino alle arti, il patrimonio culturale dell'Europa è il cuore pulsante dell'identità e della memoria collettiva dei cittadini europei» (UE 2017).

4. ICOMOS 2008. In generale, nel rapporto fra uomo, paesaggio costruito e architettura delle "cose", si può affermare che tra i bisogni fondamentali dell'uomo vi è l'opera d'arte: «l'individuo ha bisogno di *simboli*, ossia di opere d'arte che rappresentino situazioni esistenziali. [...] uno dei bisogni fondamentali dell'uomo è l'esperienza significativa delle sue situazioni esistenziali, e lo scopo dell'opera d'arte è di *conservare* e trasmettere i significati» (NORBERG-SCHULTZ 1986, p. 5), indagando il concetto di *Genius Loci* e quindi di carattere legato ai luoghi. Norberg-Schulz afferma che il *Genius Loci* di un luogo è costituito dai significati radunati in esso. Accedere a questi luoghi, assimilarne la storia e, in definitiva, partecipare e condividere il concetto di patrimonio culturale, rappresenta uno dei compiti fondamentali legati al significato stesso di accessibilità.

concentrarsi eventi politici e scontri militari, nonché la vita di grandi mecenati e, di conseguenza, di grandi artisti.

Inoltre, l'accedere a un castello non significa esclusivamente accostarsi a un luogo storico, ma implica attingere a un bagaglio immaginifico che possediamo fin dall'infanzia⁵. L'idea stessa del castello evoca concetti legati all'inaccessibilità, al costruito di archetipi e visioni che rimandano a grandi battaglie, assedi, attacchi ingegnosi, imprese impossibili e avventurose, attraverso percorsi impraticabili e mura invalicabili. Il semplice giungere al castello presuppone l'aver attraversato terreni impervi e molteplici avversità, essersi inerpicati per sentieri tortuosi, l'aver superato guardie armate e finalmente essere penetrati in una struttura che, quasi sicuramente, riserverà ulteriori sorprese.

La nostra formazione culturale è permeata da questi fatti⁶ e ne siamo coinvolti inconsapevolmente fin dalle prime letture abitate da draghi, principesse e cavalieri. Anche alcune tra le maggiori opere della letteratura occidentale, ne sono testimonianza. Nell'ipotetica ambientazione del Castello di Gradara, Dante utilizza il mito della fortezza di Camelot e della storia d'amore fra Lancillotto e Ginevra, per narrare di Paolo e Francesca. Nella letteratura storica e contemporanea il castello fa da sfondo a storie romantiche, popolari, misteriose e oniriche: Shakespeare ambienta tra i bastioni del castello reale danese di Elsinore, in una fredda notte d'inverno, la visione delle sentinelle Bernardo e Marcello e dell'amico di Amleto, Horatio, i quali incontrano un fantasma che assomiglia al defunto re. Ancora un castello fa da sfondo a quello che è considerato il primo romanzo gotico, *Il castello di Otranto* di Horace Walpole (1763).

Il castello rimanda anche a grandi battaglie, attacchi spettacolari e prove insuperabili dove ad ogni antro, ad ogni portone, corrisponde un nuovo trabocchetto. Il capolavoro di John Ronald Reuel Tolkien, *Il signore degli anelli*, narra di fortezze circondate da innumerevoli cerchie di mura e di splendenti città arroccate dove hanno luogo epiche battaglie per la salvezza dei popoli della Terra di Mezzo.

Anche la produzione cinematografica usa inespugnabili architetture fortificate come sfondo di avventure oscure. Nel celebre film britannico del 1968 diretto da Brian G. Hutton, *Dove osano le aquile*

5. In occasione del Convegno per i cinquant'anni dell'Istituto Italiano dei Castelli tenutosi a Bologna il 27-28-29 novembre 2014, nella Sessione "I castelli e la memoria" sono stati presentati alcuni contributi che hanno sottolineato come la relazione tra fortificazioni e memoria non sia solo di tipo storico, ma anche letteraria e fantastica (ANDREOLI 2014; CAU 2014; DE JORIO FRISARI 2014; IZZI 2014; MANENTI VALLI 2014; MORETTI 2014; SCIANTICO 2014).

6. Secondo Piero Gazzola «il concetto di castello unisce e accomuna una vasta categoria di interessi. [...] Infatti oltre ai critici d'arte e agli storici, oltre alle persone di cultura ed anche di modesta preparazione, che vedono nel castello una testimonianza del proprio passato, un documento vivente delle vicende degli avi, una ben più vasta categoria di persone guarda i castelli con occhio particolarmente interessato. [...] La documentazione e lo studio analitico dei dati di fatto che sono giunti fino a noi formati in gran parte dalle vestigia delle fortificazioni, costituiscono le vere pietre miliari della storia che per lunghi periodi nel territorio della nostra Patria seguì variazioni rapidissime e scarsamente documentate. [...] La storia dei castelli è la storia stessa d'Italia» (GAZZOLA 1965, pp. 7-8).

(*Where Eagles Dare*), ambientato durante la Seconda guerra mondiale, un commando di paracadutisti inglesi è incaricato di liberare il generale statunitense Carnaby, catturato dai tedeschi e tenuto prigioniero in un castello sulle Alpi bavaresi. Nella pellicola di Hutton i protagonisti si introducono nel castello usando una malferma teleferica. La fortezza è dunque custode di trame segrete e nascondiglio per il cattivo di turno, ma – questo il messaggio che ci piace cogliere – è anche un luogo in qualche modo espugnabile.

Anche quando le leggi fisiche vengono completamente sovvertite, il castello mantiene il suo carattere solido e inaccessibile come nel caso di Laputa, la fortezza volante, una leggendaria e possente città-castello immaginata dal regista Hayao Miyazaki (fig. 1), che viaggia nel cielo da centinaia di anni sostenuta da una nuvola leggera⁷.

Il processo di fascinazione suscitato dai castelli coinvolge anche forme e linguaggi contemporanei e forse inaspettati; il tema del castello ha ispirato la produzione di videogiochi ormai divenuti storici o per meglio dire vintage, come *Super Mario*, una serie di videogiochi prodotta da Nintendo, considerata una delle più popolari, longeve e migliori serie di videogiochi della storia («L'America ha sempre corteggiato il passato medievale come fonte di invenzione fantastica [...] ispirata al Medioevo, dalla letteratura al dibattito politico, dall'architettura alla grafica, dal cinema ai fumetti, dai giochi di ruolo ai videogames»⁸). Il Castello è un tipo di livello di gioco molto comune: solitamente i castelli si presentano come primo e ultimo livello di ogni mondo e ospitano il boss, il cattivo, che dev'essere sfidato per poter passare al mondo successivo. Oltre a ospitare i nemici finali, i castelli sono anche estremamente difficili da superare e sono i livelli in cui è presente più lava (ostacolo fatale) oltre a innumerevoli nemici, acrobazie e trabocchetti e, naturalmente, il castello dello schema finale ospita la vera Principessa Peach che – è pur sempre una fiaba – deve essere salvata, in questo caso dal simpatico idraulico (fig. 2).

Questioni di metodo e approccio tecnico

Un aspetto interessante del videogioco è che “l'attacco al castello” sembrerebbe essere l'unico modo per poter attraversare questi schemi. In realtà, come in ogni videogioco, esistono degli *shortcut*, delle scorciatoie che rendono il castello visitabile senza alcun trabocchetto o prova da superare⁹: il castello diventa quindi accessibile.

7. *Laputa - Castello nel cielo*, lungometraggio d'animazione prodotto in Giappone nel 1986, è ispirato all'omonima isola immaginaria descritta da Jonathan Swift ne *I viaggi di Gulliver*.

8. SANFILIPPO 1998, p. 258.

9. In questo caso ciò è possibile ponendosi di fronte al castello e premendo contemporaneamente il tasto “L” e il tasto “R”.



Nella pagina precedente, figura 1. Frame dal film
Laputa - Castello nel cielo di Hayao Muazaki (1986).



Figura 2. Screenshot dal videogioco *Super Mario Bros.*

Attraverso una successione di continui rimandi, dunque, l'idea di poter rendere accessibili questi complessi architettonici può essere interpretata come uno *shortcut*, una combinazione di iniziative e scelte programmatiche che permetta di trasformare il processo di conoscenza e scoperta dei castelli in un percorso inclusivo che parta dalla comprensione dello "spirito" del luogo. L'analisi della sostenibilità e della fattibilità della realizzazione di un percorso accessibile all'interno di un castello può essere paragonata al percorso cognitivo necessario al superamento dei livelli di un videogioco: ad un livello particolarmente complesso corrispondono maggiori tentativi e ragionamenti, insuccessi, pazienza e arguzia. In quest'ottica lo *shortcut* permette di eludere determinati passaggi che possono apparire insormontabili e che bloccano il giocatore impedendogli di proseguire l'avventura o, in certi casi, permettono di scoprire porzioni nascoste e luoghi inesplorati. In definitiva lo *shortcut* potrebbe coincidere, ad esempio, con l'inserimento di un ascensore o con la predisposizione di un percorso reso più facilmente percorribile o riconoscibile, che permetta di raggiungere un luogo non facilmente accessibile. L'utilizzo dello *shortcut* non solo evita gradini, forti pendenze o fondi sconnessi facilitando l'accessibilità al castello, ovvero evitando le barriere architettoniche – i pericoli e i "trabocchetti" – ma diventa anche un modo per fruire di nuove visuali prospettiche sul paesaggio, prima impensabili.

Durante il gioco, lo *shortcut* permette di proseguire lo schema anche a chi è bloccato in un determinato punto che gli impedisce di godere il prosieguo dell'avventura. Il rimando è diretto: come all'interno dei giochi sono stati inseriti dei "trucchi" per ovviare a determinati ostacoli (o scoprire nuove prospettive) così possono essere progettate infrastrutture, presidi, iniziative che permettano a chiunque di godere in autonomia i percorsi, gli spazi, le esperienze.

Ampliare il bacino d'utenza interessata e rendere "normale" la fruizione di luoghi, paesaggi, è uno degli obiettivi di ciò che potremmo definire valorizzazione consapevole.

Secondo questa prospettiva, la progettualità relativa ai castelli può essere interpretata anche come una necessità di riappropriazione e di partecipazione nei confronti della propria identità. Da qui nasce il desiderio di recarsi in un luogo che per ragioni culturali, storico-politiche o semplicemente legate alla fantasia e alla memoria, sia fortemente identitario. Da qui anche l'esigenza di rendere leggibili e vivibili, dunque fruibili questi luoghi. Non è un caso che, molto spesso, i castelli protagonisti di opere letterarie o cinematografiche, sono stati oggetto di valorizzazione, come ad esempio il già citato castello di Elsinore (Helsingør), che ospita mostre interattive, rappresentazioni teatrali e iniziative ludico-culturali di grande attrazione, al punto che nel 2000 il monumento è entrato a far parte del Patrimonio dell'UNESCO.

In relazione ai castelli, tuttavia, la storia mostra come di frequente la convivenza tra città in via di sviluppo e struttura autoreferenziale – quale solitamente è il castello in relazione al nucleo urbano

che domina – non è per nulla facile. Spesso si sono innescati meccanismi di convivenza forzata e, in alcuni casi, di indifferenza reciproca tanto che molti castelli, privati del loro ruolo all'interno del loro contesto urbano e territoriale, sono stati progressivamente dimenticati, trasformandosi in eredità ingombranti e di difficile gestione. Ne è un esempio, tra gli altri, il caso del complesso fortificato di Bellinzona prima della realizzazione degli interventi di valorizzazione di Castel Grande e del sistema di fortificazioni. Il progetto di Aurelio Galfetti, che inserisce una coppia di ascensori all'interno della struttura, si pone come obiettivo proprio quello di facilitare una riconciliazione fra la città, che ha sempre dovuto “accettare” l'ingombrante presenza delle fortificazioni, e il colle¹⁰.

Il rapporto tra una comunità e il suo castello, o struttura fortificata in genere, è dunque conflittuale e non privo di contraddizioni. Il castello è infatti, allo stesso tempo, un oneroso impegno gestionale e un'occasione di rilancio economico e sociale di una città o di un intero territorio.

Di recente, l'approccio nei confronti di castelli e strutture fortificate che nel tempo hanno caratterizzato lo sviluppo urbanistico di quelle città sorte e sviluppatesi in prossimità degli stessi sta lentamente mutando. In questo senso, si possono citare alcuni significativi esempi accomunati dal fatto che, nel progetto, accessibilità e nuova destinazione d'uso siano alla base di un corretto processo di riappropriazione del luogo che, pur attraverso un nuovo ruolo, mantiene vivo e autentico il suo “spirito”.

Il progetto che ha coinvolto il Forte di Bard¹¹, ad esempio, ha trasformato ciò che era diventato un “non luogo” in un centro attrattore e polifunzionale, provando a mantenere e rendere fruibile anche lo “spirito” del luogo. Il restauro del manufatto ha permesso non solo di inserire nuove funzioni legate alle tradizioni dei luoghi e all'accoglienza, ma di sviluppare nuovi contenuti con la nuova destinazione a polo museale.

L'approccio sistematico utilizzato per questo significativo esempio introduce un tema fondamentale: “l'attacco al castello” si è attuato risolvendo le questioni relative all'accessibilità (a volte veri e propri rebus), senza perdere di vista il complesso sistema di relazioni, fisiche e immateriali, con il luogo. Il percorso, lungo il quale si sviluppa il racconto museale, che prevede interessanti soluzioni infrastrutturali necessarie per raggiungere il nuovo polo culturale, si snoda, ove possibile, all'interno di un comprensorio ricco di strade romane, vigneti, sentieri che danno vita allo “spirito del luogo”. Dal parcheggio multipiano alla base della rocca, si accede allo spazio di accesso ai tre ascensori panoramici inclinati posti in sequenza e collegati all'ultimo, verticale, che porta alla sommità del Forte (figg. 3-4). Essi permettono non solo quindi di muoversi all'interno del

10. BOTTA 1984.

11. Si veda TROPEANO 2005.



Figura 3. Forte di Bard (AO). Vista complessiva da nord con i tre ascensori inclinati (foto A. Arengi).



Figura 4. Forte di Bard (AO). L'ascensore verticale che porta in sommità della fortezza (foto A. Arengi).



Dall'alto, figura 5, Edimburgo, vista generale della città con il castello (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Quality_images_of_Edinburgh?uselang=it#/media/File:Edinburgh_Castle_Rock.jpg; ultimo accesso 10 agosto 2018); figura 6, vista del castello da sud-est in continuità con il Royal Mile (https://en.wikipedia.org/wiki/Edinburgh_Castle#/media/File:Edinburgh_Castle_from_the_south_east.JPG; ultimo accesso 10 agosto 2018).

sistema museale ma anche di cogliere la dimensione del luogo attraverso un'ascensione-scalata di centosei metri che disvela, percorrendo l'idea di una progettazione inclusiva, la ricchezza del panorama circostante e dello stesso complesso architettonico.

Seppure con un approccio differente, anche l'ascesa e la visita al Castello di Edimburgo, favoriscono la comprensione dello spirito legato ad un luogo. L'antica fortezza, che domina dall'alto la città, è il simbolo per eccellenza non solo della capitale ma dell'intera Scozia (fig. 5) ed è anche l'attrazione più visitata della nazione. Il richiamo esercitato da questa fortezza è amplificato dal legame culturale e dal sentimento nazionale che gli scozzesi provano nei sui confronti e che sembra contagiare anche i visitatori stranieri (fig. 6). Il desiderio di appartenenza, di identificazione, che coinvolge anche il visitatore e il turista, la fascinazione data dal costruito immaginifico suscitato dalla storia di questo luogo, ha permesso di creare un indotto di iniziative e soluzioni che parrebbero palliativi ma che, di fatto, risolvono molti problemi legati alla presenza di barriere architettoniche: un'informativa molto chiara su come accedere al complesso, una mappatura esplicativa su quali siano gli spazi accessibili, un sistema di trasporto interno per le persone che ne necessitino e la predisposizione di personale formato all'accompagnamento e al supporto dei visitatori. Una visita in loco permette di comprendere quanti e quali siano le iniziative dedicate alle scuole e alla terza età, utenti "deboli" del turismo di oggi ma che in Scozia trovano un sistema organizzato e inclusivo a partire dall'approccio culturale¹².

Sulla scorta degli esempi citati emergono due fattori evidenti: l'accessibilità, resa per lo più con risalite meccaniche risolve la raggiungibilità del castello.

Sul piano funzionale, "l'attacco al castello" oggi è attuato principalmente attraverso funicolari ed ascensori inclinati che seguono i crinali dei rilievi, oppure tramite ascensori verticali posizionati in appositi "pozzi" scavati nella roccia su cui sorge la fortezza. Al di là della soluzione tecnologica adottata, è evidente che il tema trattato si pone ad una scala diversa rispetto a quella di un semplice edificio. L'accessibilità riassume una classe di requisiti in relazione reciproca (raggiungibilità, praticabilità, sicurezza d'uso, comfort, comunicatività, mobilità, ecc.) che, coerentemente e in sinergia tra di loro, dovrebbero ispirare il lavoro del progettista per la creazione di habitat più inclusivi. La raggiungibilità, coniugandosi con gli altri requisiti, esprime l'accessibilità verso un luogo (un bene o un servizio) ed è la necessaria premessa e la condizione stessa dell'accessibilità ad un luogo. Soprattutto quando riferita alla scala urbana e territoriale, la raggiungibilità dei luoghi rappresenta un indicatore preminente della fruibilità ambientale e, più in generale, della qualità dell'abitare.

12. Si veda il sistema di comunicazione presente sul sito del castello di Edimburgo attraverso il quale è possibile verificare l'accessibilità dei singoli ambienti della fortezza, prenotare i mezzi necessari per accedere alla struttura e richiedere la presenza di personale dedicato: <https://www.edinburghcastle.scot/visit> (ultimo accesso 10 agosto 2018).

Ai fini del superamento delle cosiddette barriere urbanistiche di tipo fisico¹³, nel caso di castelli e fortezze, è inevitabile spostare l'attenzione dalle qualità intrinseche del luogo – non modificabili – alle modalità di spostamento alternative a quella pedonale. Si tratta, in altri termini, di intrecciare il tema della raggiungibilità con quello della mobilità accessibile e sostenibile trasponendo concettualmente alla scala urbana quanto avviene alla scala edilizia dove, mediante impianti di sollevamento meccanico di vario tipo e opere collaterali, si consente anche alle persone con ridotta mobilità di raggiungere i diversi livelli di un edificio. In questi contesti, ai fini della formulazione di un giudizio di accessibilità, non è ovviamente possibile riferirsi agli standard normativi inerenti, quali la pendenza o la larghezza dei percorsi, ma occorre ipotizzare ed applicare griglie valutative diverse e più articolate¹⁴.

Con riferimento alle nuove destinazioni d'uso, la casistica relativa ai castelli è molto ampia e il buon esito dei progetti attuati è in larga parte influenzato da fattori geografici e culturali. L'approccio tuttavia deve essere sistemico perché le esigenze di fruizione del monumento e del tessuto in cui lo stesso è inserito sono le medesime sia per il cittadino che per il turista in un'ottica di efficacia ed efficienza tali da preservare l'identità territoriale e il senso di coesione sociale, soprattutto laddove i castelli siano presenti in contesti 'minori'. Quanto enunciato

«potrebbe spingere ad affermare che la valorizzazione non esiste, coincidendo con tutto ciò che innalza la qualità della vita di abitanti e viaggiatori. Non si può tuttavia dimenticare un aspetto importante, anzi centrale nel campo della promozione del territorio: la pubblicità o, per dirla con un termine più nobile e a più ampio raggio, la comunicazione (che anche in questo caso ricomponne la frattura tra visitatori esterni e abitanti del luogo, spesso non meno digiuni dei primi di informazioni sulle ricchezze delle città e dei paesi in cui vivono)»¹⁵.

Sempre con riferimento alla valorizzazione e al legame tra turismo e cultura è importante osservare che

«questo binomio si può sviluppare in tanti modi, ma soprattutto creando percorsi di senso, ben focalizzati in ambiti territoriali specifici, in modo che la visita a un museo, a una città d'arte o a un parco naturale non sia semplicemente un passare in rassegna una serie di capolavori o di monumenti, ma si traduca in un cammino storicamente e culturalmente coerente, o in molti possibili cammini paralleli. L'immensa ricchezza del patrimonio culturale e ambientale italiano ha

13. Le barriere urbanistiche sono fonti di ostacolo, in quanto possono limitare o impedire l'accesso a intere parti di città o di territorio. Possono essere di tipo fisico o di tipo percettivo. Ad esempio, per una persona con problemi di mobilità una strada in forte declivio è una barriera urbanistica di tipo fisico mentre per una persona non vedente uno spazio urbano di grandi dimensioni, carente di segnali ambientali rilevabili mediante i sensi residui è una barriera urbanistica di tipo percettivo (LAURIA 1993).

14. ARENGHI, GAROFOLO, LAURIA 2015.

15. FEDERICI 2017.

infatti, tra le molte caratteristiche peculiari, quella di una eccezionale densità di riferimenti culturali secondari: dietro a un monumento antico, ma anche, ad esempio, a un paesaggio alpino, o una stazione ferroviaria dell'Ottocento, non c'è soltanto la storia di quei luoghi; c'è anche la stratificazione lasciata dalla letteratura, dall'arte, dalla musica che quei luoghi hanno descritto e celebrato, o che hanno trovato in essi lo sfondo e lo scenario di eventi e racconti. Un recupero di questa dimensione che può apparire secondaria dei beni artistici e culturali, sulla scorta di un'ideale cartografia tradotta e trasposta in percorsi selettivi, può rappresentare, accanto certamente ad altre strade, un modo di valorizzazione del patrimonio innovativo e dal grande potenziale, anche dal punto di vista delle opportunità di occupazione qualificata»¹⁶.

D'altra parte, i castelli sono tra le strutture più appropriate, da un punto di vista esperienziale ed emotivo, per identificare “possibili cammini paralleli”, evocando l'immaginario che in misura più o meno accentuata caratterizza ogni persona, svolgendo dunque una funzione pedagogico-culturale importante per la popolazione locale e i turisti.

Il colle Cidneo e il castello di Brescia. Una storia difficile

Il complesso fortificato, ubicato sul colle che domina la città¹⁷, ne caratterizza ancora oggi il fronte settentrionale. La storia di Brescia come centro urbano organizzato inizia con l'occupazione e poi l'alleanza romana che solo nel 27 a.C. si completerà, quando Ottaviano la eleva al rango di Colonia Civica Augusta. Nel I secolo a.C. l'abitato riceve il suo primo assetto urbanistico: il tracciato della città segue il modello del castrum, l'applicazione delle regole di centuriazione attribuiscono alla Brixia romana il tipico impianto ortogonale formato dalle insulae¹⁸. Il ruolo del colle Cidneo è fondamentale sin dal primo sviluppo urbanistico: rappresenta il limite fisico posto a nord, un elemento fortemente caratterizzante per la futura espansione della città “Leonessa d'Italia”¹⁹. Il castello, denominato “Falcone d'Italia”²⁰, è uno dei più vasti complessi fortificati della penisola. Nell'antica fortezza viscontea è riconoscibile un

16. BRAY 2013.

17. Per una panoramica generale sulla storia di Brescia si veda TRECCANI DEGLI ALFIERI 1961.

18. FRATI *et al.* 1989.

19. In età risorgimentale Brescia guadagna l'appellativo di Leonessa d'Italia grazie ad Aleardo Aleardi che nel 1857 in *Le tre Fanciulle* nei *Canti Patrii* scrive: «Poscia di sotto a un padiglion di foco / Tremolando la spera / Calava a poco a poco; / Calar pareva dietro la pendice / D'un de' tuoi monti fertili di spade, / Niobe guerriera de le mie contrade, / Leonessa d'Italia, / Brescia grande e infelice». L'appellativo venne poi ripreso da Giosuè Carducci nel 1877 in *Alla Vittoria*: «Lieta del fato Brescia raccolsemi, / Brescia la forte, Brescia la ferrea, / Brescia leonessa d'Italia / bevata nel sangue nemico». È peraltro curioso osservare che lo stemma del Comune di Brescia riporta un leone rampante e non una leonessa.

20. Non si conosce esattamente chi o quali circostanze portarono a denominare il castello di Brescia “Falcone d'Italia”. Nel XVII secolo Francesco Bertelli scrive: «è anco nobil cosa a vedere il castello, che alcuni chiamano Falcone d'Italia» (BERTELLI 1629, p. 90).

assetto topografico risalente all'epoca dei Comuni e le sue strutture edilizie testimoniano l'evolversi delle tecniche militari che hanno reso questo sistema difensivo inespugnabile e perfetto strumento di dominazione e controllo sulla città da parte dei vari conquistatori che si sono avvicinati a Brescia.

Durante la dominazione viscontea (1337-1426) venne fatto erigere il mastio sulle fondamenta del precedente tempio romano (di cui se ne riconoscono ancora alcuni elementi)²¹, la cortina difensiva e le torri quadrangolari. La seguente annessione alla Serenissima nel 1426 vide quindi il rafforzamento delle fortificazioni cittadine e, in particolare, l'ammodernamento delle mura del castello²², con la realizzazione di torri circolari per resistere all'attacco ad opera dei cannoni. È durante il periodo di alternanza tra la dominazione veneta e quella francese, agli inizi del '500, che Brescia vive il suo periodo più complesso e drammatico fino al sacco della città, avvenuto nel 1512, quando i francesi utilizzarono la strada del Soccorso²³ per entrare nella fortezza.

Nella seconda metà del Cinquecento, a seguito del ritorno dei veneziani (1516), vennero apportati ulteriori miglioramenti del sistema difensivo del castello: vennero dunque realizzati nuovi baluardi e furono anche costruiti edifici per il deposito delle vettovaglie, (i cosiddetti Piccolo e Grande Miglio), forni, caserme, edifici religiosi, cisterne e polveriere. Dopo questi avvenimenti il castello non vide ulteriori interventi per l'ammodernamento delle strutture ma mantenne il suo ruolo strategico. Fu conquistato da Napoleone alla caduta della Repubblica di Venezia e in seguito dagli austriaci. Questo portò all'insurrezione della popolazione nel 1849, durante la rivolta cittadina delle Dieci giornate di Brescia: i soldati si barricarono nella fortezza e bombardarono la città nell'attesa di rinforzi. Dopo dieci giorni di sanguinosi scontri la città fu riconquistata dalle truppe austro-ungariche, grazie all'appoggio del generale Julius Jacob von Haynau, che penetrò nella fortezza servendosi, ancora una volta, della strada del Soccorso.

Il castello e il colle Cidneo cessarono la loro funzione militare tra il 1881 e il 1903²⁴: in questo ventennio il Comune acquistò prima i pendii del colle, nel 1888²⁵, e successivamente, nel 1896²⁶, ottenne in affitto rispettivamente la fossa meridionale e quella orientale. Ciò fino al 1903 quando le fosse e l'intero castello passarono definitivamente di proprietà dal Demanio all'amministrazione

21. GIANFRESCHI 1988.

22. VILLARI 1986.

23. ARCHETTI *et al.* 2002: «Una particolare caratteristica, comune a molte costruzioni edificate tra il periodo medioevale e rinascimentale, è la presenza di una via nascosta che consentisse di entrare o uscire in modo sicuro e protetto».

24. ROBECCHI 2013, p. 44.

25. *Ibidem.*

26. *Ibidem.*

comunale, nonostante la resistenza delle Forze Armate che già si proiettavano verso un conflitto con l’Austria i cui confini erano vicini alla città²⁷. La risolutezza del Comune era dettata dalla volontà di ospitare l’Esposizione Universale, svoltasi nel 1904²⁸, utilizzando come scenario proprio il colle Cidneo e il castello. Questo repentino cambio di funzione lasciò un segno nella trasformazione del paesaggio e anche da un punto di vista percettivo: all’immagine del colle roccioso e brullo (fig. 7), si sostituì quella di un colle verde, grazie alla piantumazione di centinaia di alberi ad alto fusto, principalmente ippocastani e abeti, da cui ancora oggi emergono alcuni tratti di mura perimetrali, le torri e l’arce.

Sempre negli stessi anni, contestualmente allo sciagurato abbattimento delle mura urbane, conclusosi nel 1912²⁹, si incrementarono i collegamenti tra la città e il colle fino a quel momento limitati a due sole percorsi, Piamarta e Contrada Sant’Urbano, con la realizzazione delle vie carrabili Brigida Avogadro, Castello e della Barricata e la salita pedonale che si snoda dall’attuale piazza Martiri di Belfiore. In occasione, poi, dell’Esposizione Universale del 1904 fu realizzata una linea di tram su via Castello, ovvero la prima “infrastruttura meccanica” tra città e castello (fig. 8), smantellata nel 1949 unitamente all’intero sistema tramviario cittadino.

Dopo il successo dell’Esposizione Universale, nel 1912 fu inaugurato all’interno del complesso fortificato uno zoo, attivo fino all’inizio della Grande guerra. Da quel momento fin dopo il secondo conflitto bellico (durante il quale il castello divenne tristemente famoso perché ospitò alcune prigionie e fu teatro di fucilazioni) il colle Cidneo e il castello non accolsero funzioni particolari, se non eventi temporanei.

Negli anni Cinquanta dello scorso secolo nuovi usi interessarono la fortificazione: nel 1955, l’area del Bastione San Marco, ad est, ospitò nuovamente lo zoo e nel 1959 l’edificio del Grande Miglio ospitò il museo del Risorgimento. Il castello incominciò allora ad assumere la sua dimensione attrattiva e museale stabile; e già in quegli anni si cominciò a percepire l’esigenza di un collegamento più immediato e funzionale tra città e colle Cidneo.

Il 1988 segna un’importante data per le sorti del castello: lo zoo, dopo aver accolto circa 500 mila persone l’anno, chiuse definitivamente e nel mastio venne inaugurato il Museo delle Armi “Luigi Marzoli”, su progetto di Carlo Scarpa³⁰. Da quel momento il colle Cidneo assunse la funzione di parco urbano e il castello quella museale, per la verità mai completamente decollata (fig. 9). Un’ultima

27. *Ibidem*.

28. ONGER 2013.

29. Sul processo di abbattimento delle mura a Brescia si veda GIRELLI 2012.

30. In verità Scarpa non vide mai l’allestimento ultimato in quanto morì nel 1978. Il progetto fu completato dai suoi collaboratori Francesco Rovetta e Arrigo Rudi insieme allo scultore Giuseppe Rivadossi (SIRBEC 2005).

riflessione riguarda il fatto, già rilevato in apertura, che, in generale, questi imponenti complessi con le loro vaste pertinenze, sul piano fisico hanno costituito una barriera alla crescita urbana degli abitanti. A Brescia, ad esempio, è stato così fino al secondo dopoguerra, quando grazie anche alla realizzazione della galleria stradale sotto il colle, la città ha potuto svilupparsi verso nord³¹. Tale sviluppo, tuttavia, è avvenuto emarginando inevitabilmente la fortezza e le aree annesse.

Accessibilità e riuso del castello e del colle Cidneo. Una sfida (im)possibile?

La complessità del sistema castello e colle Cidneo (fig. 10) e, in parte, l'atavico senso di estraneità del castello rispetto alla città³² può spiegare il fatto che non si sia ancora trovata un'appropriata destinazione d'uso né si siano risolti i problemi legati all'accessibilità.

Con il passaggio ad uso civile, il castello e il colle Cidneo sono diventati insieme parco urbano, museo en plein air (poiché dai baluardi e gli spazi annessi è possibile leggere la storia della città dall'alto) e spazio espositivo di una parte importante della storia di Brescia, con il museo del Risorgimento e quello delle armi. È tuttavia paradossale il fatto che la destinazione museale del castello sia andata in crisi con il completamento del sistema museale della città che si è attuato, dagli anni Novanta del secolo scorso, con l'apertura del museo di Santa Giulia e il recente rinnovamento della Pinacoteca, inaugurata nel marzo 2018. Oggi, infatti, è in funzione il solo museo delle armi (il Museo del Risorgimento collocato nel Grande Miglio è chiuso dal 2015 poiché la copertura dell'edificio è pericolante) e il colle si presenta isolato e svuotato delle sue funzioni più importanti.

Negli ultimi anni numerosi studi hanno proposto funzioni alternative per l'area, da ostello a spazi destinati all'Università, da osservatorio astronomico (a rafforzare la presenza della Specola Cidnea) a giardino botanico su modello del Montjuïc di Barcellona, per non citare altre proposte più o meno fantasiose.

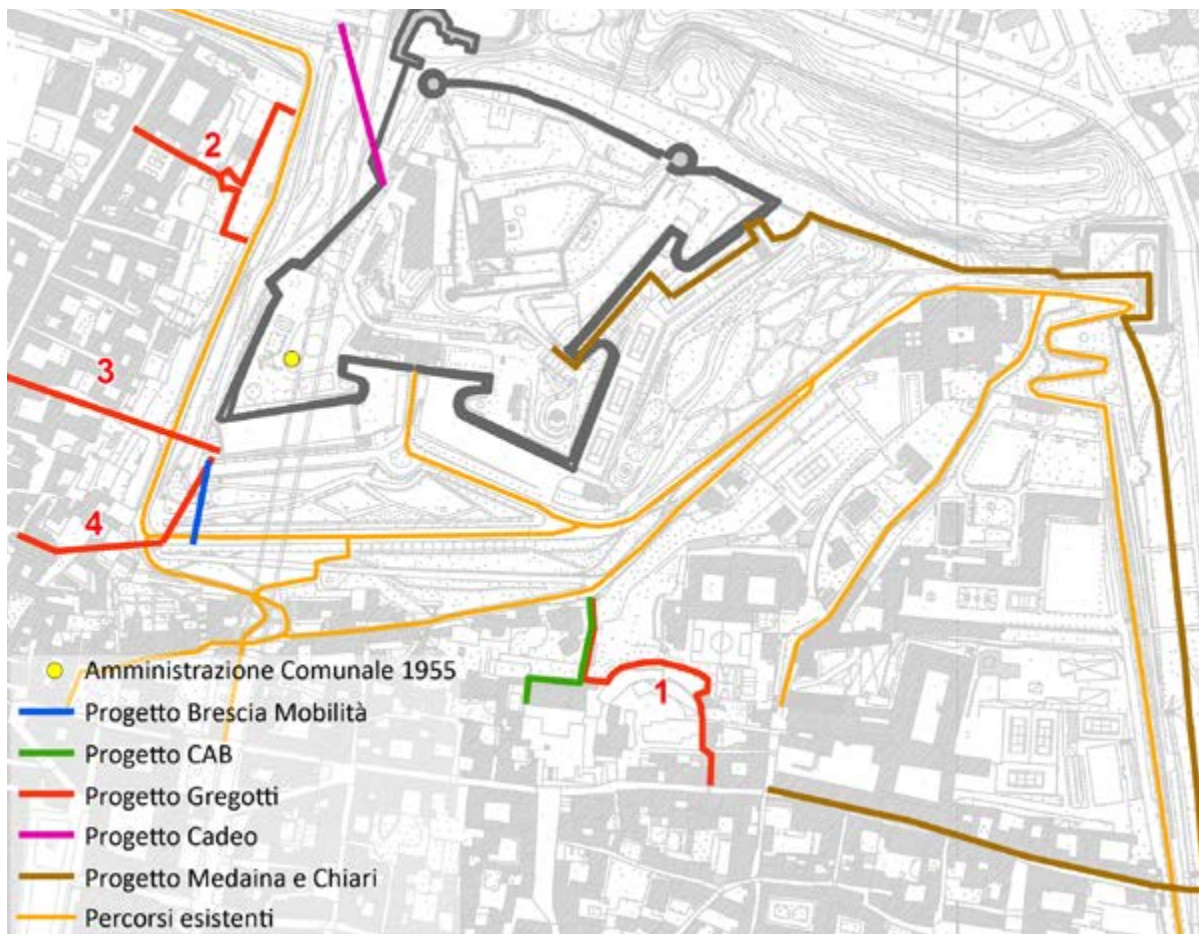
Recentemente l'Amministrazione bresciana ha presentato un programma per il rilancio del castello e del colle Cidneo che ne raccoglie la triplice vocazione – parco urbano, museo *en plein air*, museo cittadino – ed è la sintesi delle idee espresse negli ultimi dieci anni da associazioni cittadine e dagli Uffici comunali³³. Il programma prevede la sistemazione della Palazzina Haynau e della ex chiesa di Santo Stefano a ristorante, la realizzazione di un chiosco bar nella Fossa della Bissa (anche noto come

31. BUSI 1993.

32. GIUSTINA (in corso di stampa).

33. CAPRETTI 2018.





Nella pagina precedente, figura 7. Brescia: il colle Cidneo e il castello negli anni Settanta del XIX secolo, ancora caratterizzati dalla totale assenza di vegetazione (da BERLUCCHI 2013, p. 31).

In questa pagina, figura 8. Brescia: i collegamenti (esistenti e progettati) tra città e colle Cidneo (disegno S. Rossetti).



Figura 9. Brescia: il tram del 1904 sulla salita del castello (da D'ADDA, LUSARDI, ONGER 2015, p. 66).

parco della Locomotiva) presso il quale disporre giochi per bambini studiati da artisti contemporanei; il riuso della palazzina degli Ufficiali, disposta su due piani, quale luogo per la didattica e l'incontro delle associazioni cittadine che per vari motivi hanno interessi in castello; l'allestimento del Museo del castello per raccontare attraverso oggetti autentici e mezzi multimediali la storia del castello e il ri-allestimento del Museo del Risorgimento, rispettivamente nel Piccolo e nel Grande Miglio. Nella ex casa del custode e nelle aree verdi adiacenti è prevista la realizzazione dell'archivio e l'esposizione delle sculture di arte contemporanea di Bruno Romeda e di Robert Courtright, mentre nel mastio è prevista la sistemazione dell'allestimento del Museo delle Armi Luigi Marzoli. Infine, nelle aree verdi all'esterno delle mura venete verso sud, la predisposizione di percorsi vita³⁴.

Il programma, certamente ambizioso, presenta una lacuna significativa; rimane, infatti, ancora insoluto, seppure se ne dibatta già dagli anni cinquanta, il problema di un collegamento diretto tra città e castello per facilitare la sua raggiungibilità ai bresciani e ai turisti. La soluzione di tale problematica, evidenziata da più parti e a più riprese, si è di fatto orientata su due possibili soluzioni: un servizio di trasporto pubblico tramite 'navetta'³⁵ che tuttavia non ha mai convinto l'Amministrazione, o la realizzazione di un'infrastruttura meccanica, modalità preferita poiché a fronte di un importante investimento iniziale si mostra più flessibile e meno onerosa nella gestione³⁶.

I progetti di seguito sinteticamente richiamati, sono studi di fattibilità che testimoniano differenti approcci. Nel 1955 (fig. 11) l'Amministrazione comunale sostenuta da un gruppo di imprenditori bresciani presenta l'idea di un ascensore verticale dalla capienza di 20 persone che dalla galleria sale fino alla Fossa della Bissa (Bastione San Faustino)³⁷. Nel 1986, in una visione più articolata del rapporto città-colle, Alfredo Bigogno propone la realizzazione di tre parcheggi: a Fossa Bagni (dove

34. Tutte queste proposte non hanno ancora un progetto preliminare: al momento sono in atto le verifiche circa la sostenibilità economica che coinvolgerà pubblico e privato, le modalità contrattualistiche e i primi confronti con la Soprintendenza.

35. La strada che sale da via San Faustino, arriva in castello e poi scende in piazzale Arnaldo è percorribile solo da un mezzo di piccole dimensioni per gli stretti tornanti presenti nella seconda parte del tragitto.

36. Nel 1955 la comparazione tra «servizio con autobus in partenza da corso Zanardelli» e «ascensore che dalla galleria Tito Speri giunga all'interno del monumentale complesso» ha evidenziato «che la seconda soluzione è molto più conveniente della prima per ragioni economiche, di comodità e di servizio» (*Saliremo in castello* 1955). All'inizio degli anni 2000 è stato istituito un servizio navetta, per brevi periodi, sempre rivelatosi sottoutilizzato.

37. «La stazione di partenza sarà ricavata a metà della galleria e quella d'arrivo sul piazzale interno del castello, denominato bastione San Faustino. Il tragitto di 60 metri, verrà percorso in 40 secondi da una cabina ospitante 20 persone. [...] Il biglietto avrà il medesimo prezzo in vigore sulle linee filoviarie e saranno studiate anche quelle forme di polivalenza in uso sui trasporti urbani. Riservato alle mamme: sulla cabina troveranno posto anche le carrozelle dei bambini» (*Saliremo in castello* 1955).

poi viene realizzato nel 2002) a nord-ovest del castello, nei giardini lungo via Turati a sud-est e uno antistante nella fossa a destra dell'entrata al castello³⁸. Proprio per agevolare il raggiungimento di quest'ultimo, Bigogno riorganizza in maniera avveniristica il traffico ciclopedonale e veicolare in galleria, predisponendo un ascensore verticale che raggiunge il parcheggio in castello (fig. 12).

Nel 1989 Vittorio Gregotti, su commissione del Comune di Brescia, predispose uno Studio per la sistemazione del colle Cidneo³⁹ in cui propone anche quattro nuovi collegamenti tra il castello e l'area esterna alle sue mura: dalla zona del teatro romano su via Musei (fig. 13), dal complesso di Santa Chiara, dalla chiesa di San Giorgio e da Contrada Santa Chiara (fig. 14). I primi due sono percorsi pedonali con scale, i secondi sono infrastrutture che presuppongono la realizzazione di tunnel inclinati attrezzati con scale mobili.

Nel 2001 Antonella Chiari e Nicola Medaina discutono la loro tesi di laurea⁴⁰ proponendo un collegamento tra il polo museale di Santa Giulia e il castello. Lo studio ha come obiettivo l'individuazione di percorsi indirizzati a diversi fruitori: il turista, il cittadino ma anche la persona anziana, il disabile o il genitore con il passeggino. Tra questi ne è stato individuato uno accessibile con l'intento di essere anche il percorso principale per una visita panoramica del colle Cidneo e del castello attraverso un percorso articolato che presenta ascensori verticali, sistemi di rampe e passerelle poste sulle mura del castello (figg. 15-16).

Nel 2006 la Fondazione Credito Agrario Bresciano (CAB) commissiona allo Studio Pellizzari di Verona uno studio di fattibilità per il collegamento dall'antico Capitolium con il castello⁴¹ attraverso un percorso, a dire il vero abbastanza complesso, caratterizzato da una serie di ascensori verticali (fig. 17). Nel 2008 il progetto è stato rielaborato da un gruppo di progettisti bresciani⁴² che hanno proposto il medesimo collegamento semplificandolo e potenziandolo⁴³ (fig. 18).

Nel 2012 la società Brescia Mobilità, nell'ambito dello studio di un parcheggio sotto il castello⁴⁴, prevede l'inserimento di un ascensore inclinato in un tunnel che dal parcheggio giunge al di fuori delle mura del castello (fig. 19). Infine, nel 2017 Piero Cadeo predispose un progetto di fattibilità (oggi al

38. AGOSTI 1986.

39. GREGOTTI 1989.

40. CHIARI, MEDAINA 2001.

41. BERLUCCHI 2013.

42. Lamberto Cremonesi, Alberto Arengi, Mariachiara Bonetti, Eugenio Sagliocca, Claudio Turrini, Edoardo Vezzoli.

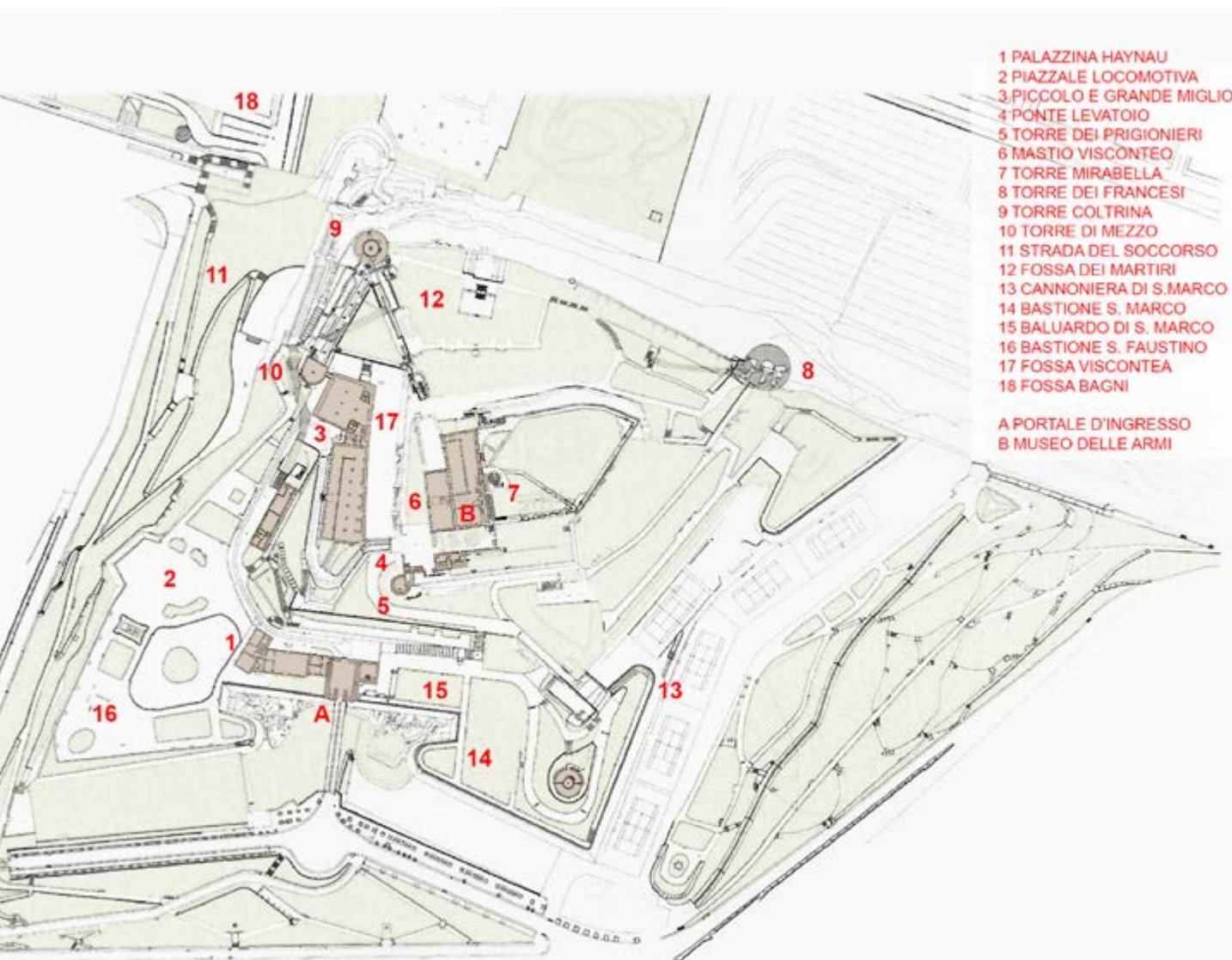
43. Il sistema consiste in un ascensore verticale che supera un primo dislivello che si connette a un percorso inclinato, in parte pedonale e in parte servito da ascensore inclinato, che consente di raggiungere il parcheggio fuori dalle mura venete.

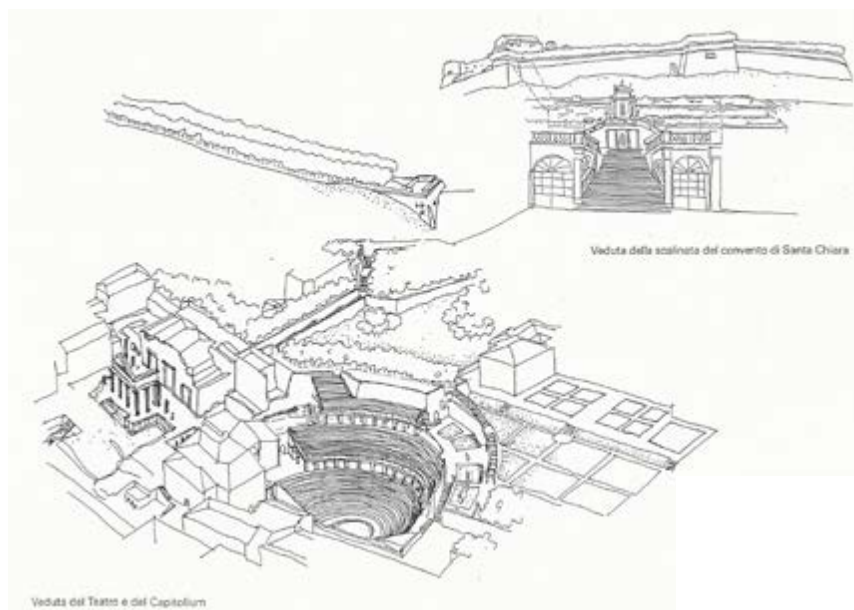
44. BERLUCCHI 2013.



Figura 10. Brescia: vista aerea del colle Cidneo e del castello (da BERLUCCHI 2013, p. 106).

Nella pagina a fianco, figura 11. Brescia: planimetria del castello e del colle Cidneo (disegno M. Bonetti).





Dall'alto, figure 14 e 15. Progetto di Gregotti per la risalita dal Teatro Romano e dal complesso di Santa Chiara (disegni da GREGOTTI 1989).

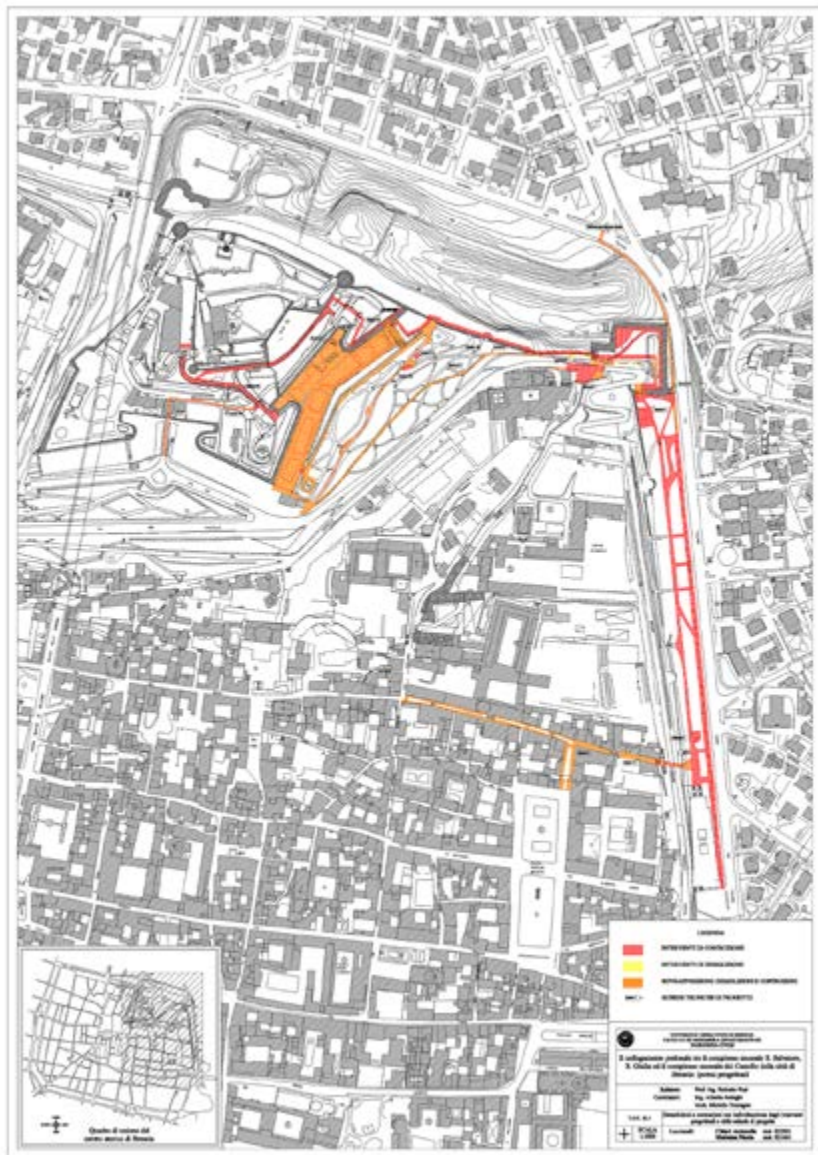


Figura 16. Planimetria dello studio dei percorsi tra il Museo di Santa Giulia e il castello (da CHIARI, MEDAINA 2001).



Figura 17. Progetto del percorso accessibile tra il Museo di Santa Giulia e il castello (da CHIARI, MEDAINA 2001).

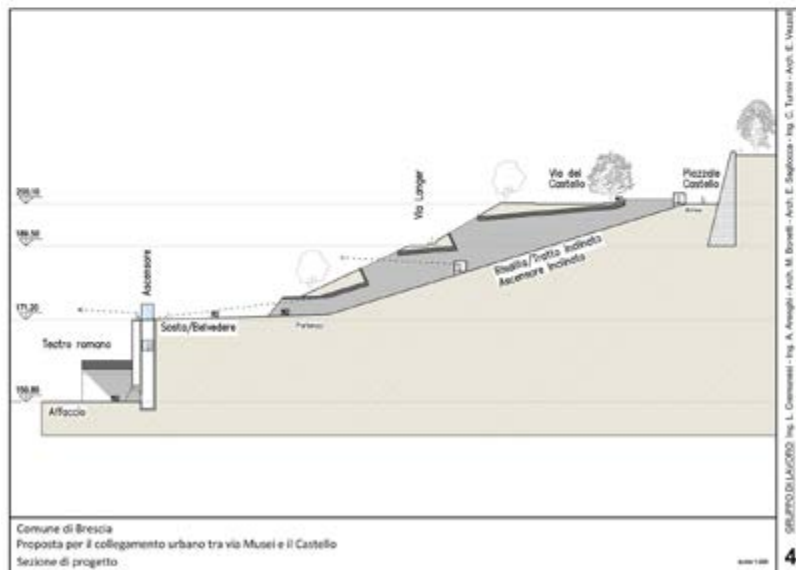
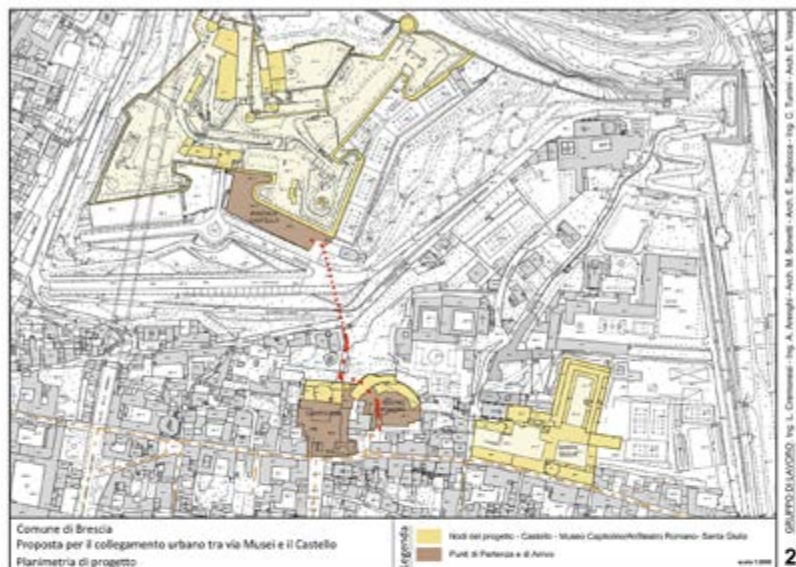


Figura 18. Progetto per il collegamento tra teatro romano e il castello proposto nel 2008 da un gruppo di progettisti bresciani (archivio del comune di Brescia).

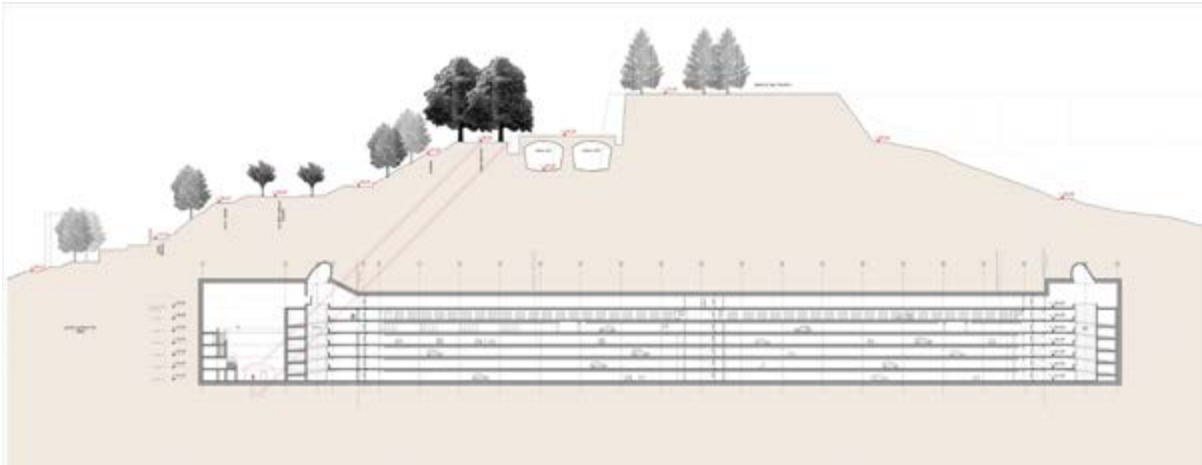


Figura 19. Progetto di Brescia Mobilità per l'ascensore di collegamento dell'ipotesi di parcheggio sotto il castello e il colle Cidneo nel 2012 (archivio del comune di Brescia).

vaglio dell'amministrazione comunale e della soprintendenza) per un ascensore inclinato, di cui una parte interrata, che dall'esistente parcheggio di Fossa Bagni raggiunge il castello all'interno delle mura in corrispondenza della Torre di Mezzo (fig. 19) "infilandosi" in corrispondenza del taglio delle mura quattrocentesche, operato per la costruzione della galleria Tito Speri, aperta nel 1951⁴⁵.

Tutti i progetti hanno in comune il tema della "raggiungibilità", con l'idea di mettere in relazione il colle Cidneo con punti di interesse culturale o legati ad infrastrutture cittadine, in modo da favorire e "avvicinare" la città al castello senza che tuttavia alcun progetto veda lo sbarco all'interno delle mura Venete, ad eccezione del primo e dell'ultimo⁴⁶. Molti di questi sarebbero oggi in larga parte irrealizzabili poiché caratterizzati dalla presenza di rampe di scale o scale mobili, dunque non accessibili o perché, prevedendo la partenza in galleria (con o senza annesso parcheggio), non risponderebbero a requisiti di sicurezza percepita. È pur vero che alcuni di questi, come il progetto proposto da Chiari e Medaina, che evidenzia le possibili connessioni con la zona orientale del colle spesso isolata e "dimenticata", possono suggerire utili indirizzi di metodo per il progetto delle connessioni. Altri si caratterizzano

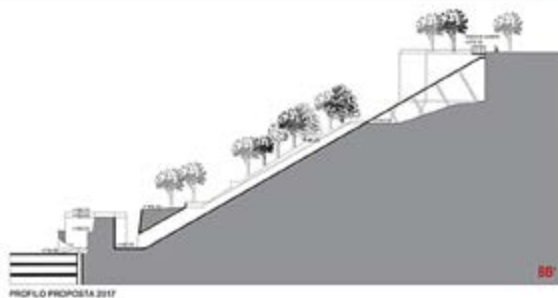
45. COMUNE DI BRESCIA 1951.

46. Nessuno dei progetti qui citati affronta il problema dell'accessibilità interna del castello, questione assai complessa e mai affrontata neanche a livello di studio di fattibilità.

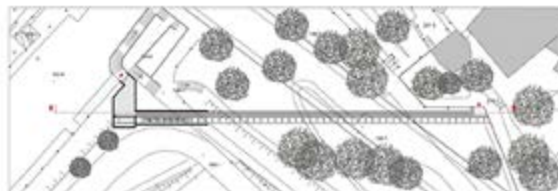


VISTA DA DIVERSI ANGOLI DEL TRACCIATO DEL NUOVO ASCENSORE INCLINATO

INTERSEZIONAMENTI

ASCENSORE INCLINATO PER S. CASTELLO
IPOTESI PRELIMINARE - Dicembre 2017

PROFILO PROPOSTA 2017



PLANIMETRICA PROPOSTA 2017

ASCENSORE INCLINATO PER S. CASTELLO
IPOTESI PRELIMINARE - Dicembre 2017

Figura 20. Progetto di ascensore inclinato proposto da Piero Cadeo nel 2017 (archivio del comune di Brescia).

per l'idea, senz'altro lungimirante, di collegare i diversi poli museali della città, ma poi azzardano collegamenti inopportuni, come nel caso del progetto della Fondazione CAB che avanza l'ipotesi di un punto di risalita a ridosso del teatro romano. Scartato anche il progetto di Brescia Mobilità, che prevede l'improbabile realizzazione di un parcheggio sotto il colle, al momento l'opzione meno invasiva, anche sul piano della percezione, sembra essere quella proposta da Cadeo.

Al di là dei punti deboli e delle ingenuità dei singoli progetti, da un lato è evidente che dal dopoguerra in poi è presente l'esigenza di un collegamento meccanizzato tra città e colle Cidneo, dall'altro la situazione di stallo che si trascina da decenni è palese. Non è tuttavia facile dare una spiegazione, se non constatare che non è mai esistita un'idea o un progetto complessivo sulla destinazione d'uso del castello e del colle Cidneo. Quanto realizzato negli anni è sempre stato caratterizzato o come intervento puntuale (lo zoo, il Museo delle Armi, il Museo del Risorgimento) o come manifestazione estemporanea. La mancanza di un progetto organico e sistematico sull'intero colle è dunque la ragione più plausibile rispetto al fallimento di tali proposte. La costituzione del Comitato Amici del Cidneo⁴⁷ e il successo del Festival Internazionale delle Luci, CidneON⁴⁸, hanno dato vita a un dibattito pubblico in città che sembra possa, finalmente, portare ad una progettualità che coniughi il tema del ri-uso del castello con quello della sua accessibilità grazie allo studio di una risalita meccanizzata.

Nel 2017 l'Università di Brescia ha organizzato una Summer School dal titolo *Universal Design and Sustainable Tourism: Cidneo Hill and its Castle in Brescia*. In sei giorni, una ventina di studenti⁴⁹, di cui la maggior parte non bresciani, hanno individuato la principale criticità nel fatto che il castello e il colle siano avulsi dal contesto cittadino, quasi come se esistesse un immaginario steccato fra città e colle (fig. 21). I quattro gruppi di lavoro si sono quindi applicati sul perimetro del colle Cidneo per abbattere questa immaginaria barriera e procedere all'attacco del castello attraverso differenti proposte che non necessariamente prevedono l'introduzione di elementi fisici di collegamento (ascensori, tunnel, rampe, etc.). L'accessibilità, infatti, passa anche attraverso la percezione da lontano e da vicino, la possibilità di avere a disposizione materiale illustrativo comprensibile da differenti segmenti di fruitori (ad esempio bambini o adulti), la disponibilità di una segnaletica efficace fino ad una gestione del bene

47. Il Comitato si è costituito nel 2015 con trentuno cittadini accomunati dalla volontà di occuparsi del colle Cidneo e del castello al fine di promuoverne un progetto organico di valorizzazione. Per maggiori informazioni si veda il sito del Comitato <http://www.amicidelcidneo.it/>.

48. La prima edizione di CidneON si è svolta dal 11 al 15 febbraio 2017, la seconda dal 10 al 17 febbraio 2018. Per maggiori informazioni si consulti il sito <https://www.cidneon.com/>.

49. Gli studenti che hanno frequentato l'International Summer School svolta tra il 17 e il 23 luglio 2017 provenivano dal Politecnico di Torino, Politecnico di Milano, Università Ca' Foscari di Venezia, Università di Trieste, Università Federico II di Napoli, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Tecnológico de Monterrey e Università di Brescia.



Figura 21. Brescia. International Summer School 2017 *Universal Design and Sustainable Tourism: Cidneo Hill and its Castle in Brescia*. Sketch session sul colle Cidneo (foto C. Coccoli).

che risponda a politiche manageriali coerenti. In questa prospettiva l'approccio dettato dallo Universal Design⁵⁰ consente da un lato di affrontare il tema dell'accessibilità sulla base dell'equità, dall'altro di essere consapevoli che ogni azione progettuale ha il senso del limite. Quest'ultimo è particolarmente adatto quando il progetto riguarda il patrimonio culturale.

Il "Tema della Luce" (fig. 22) intesa come prosecuzione e messa a sistema dell'illuminazione cittadina in modo da rendere ben visibile la connessione fra città e castello, una via che indichi e accompagni i visitatori lungo un percorso intelligibile: l'utilizzo della luce come elemento guida per la penetrazione dei percorsi e la decifrabilità degli spazi.

Lo studio di un percorso urbano (fig. 23) che faccia rientrare di diritto il castello quale punto di interesse nell'ambito di un circuito cittadino che comprenda tutti gli elementi principali del sistema culturale e turistico di Brescia: le piazze, il Duomo, il complesso museale di Santa Giulia, l'area archeologica.

L'indicazione di possibili destinazioni d'uso di porzioni del castello individuando percorsi vita, un'ampia area ristorazione e un Museo del Vino che richiama sia il Vigneto Pusterla (il più grande vigneto cittadino europeo sito proprio a ridosso del castello) che la tradizione vitivinicola della vicina Franciacorta. Queste proposte propongono un capovolgimento della situazione attuale, che vede il castello sottoutilizzato, e suggeriscono nuove funzioni per le quali il castello da luogo isolato diventa baricentro della città per cui, giocando sul paradosso, è necessario fuggire dalla fortezza (*Escape the Castle* è il motto di uno dei progetti) per poter ritornare alla vita cittadina quotidiana (figg. 24-25).

Dopo l'edizione del 2017 (*1st Attack*), l'Università di Brescia ha riproposto la medesima *Summer School Universal Design and Sustainable Tourism: Cidneo Hill and its Castle in Brescia – 2nd Attack*, che sulla falsariga di quella dell'anno precedente, ha posto all'attenzione dei partecipanti⁵¹ lo studio di tre particolari aree già individuate dall'Amministrazione comunale come precedentemente descritto.

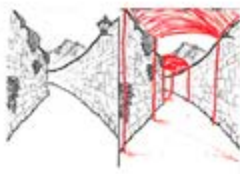
Il progetto di un bistrot (fig. 26) nella Fossa della Bissa realizzato all'intersezione di coni ottici sulla città si pone nell'ottica di realizzare una costruzione contemporanea "effimera" e scultorea il cui progetto e realizzazione vengano rifatti ogni tre/cinque anni da architetti che interpretino il luogo così come accade al Serpentine Lake di Londra. Il progetto proposto dagli studenti (*CulturAbility for all*) ha pianta triangolare con l'ipotenusa che s'ispira alle sculture di Richard Serra creando un effetto

50. Lo *Universal Design* è definito come «il progetto di oggetti e ambienti utilizzabili dal maggior numero di persone possibile senza bisogno di adattamenti o progetti dedicati». Per maggiori approfondimenti si veda MACE 1985 e STORY, MUELLER, MACE 1998.

51. Gli studenti che hanno frequentato l'International Summer School svolta tra il 17 e il 26 luglio 2018 provenivano dal Politecnico di Torino, Politecnico di Milano, Università Ca' Foscari di Venezia, Università del Molise e Università di Brescia.

CidneON

Paola Bogarelli, Lisa Cagnin, Stefania Caporale, Balam Enriquez, Malina Tedeschi



-The accessibility of the information and of the space are the crucial points of our work.

-For this reason, the maintenance of the sidewalks and the implementation of the crosswalks are fundamental. Moreover, other interventions consider the fixing of the damaged paving.

-The main theme of our project concerns the re-connection of the Brescia city center to the coast along an illuminated path. Light assures a safer place to enjoy and becomes a tool to spread information. The illuminated objects guide the users throughout a suggestive path to follow.

-The park and the ex zoo are linked by a lift and a ramp; they become a wellness and a relaxing zone. The walls of the boathouse are used to project videos or films.



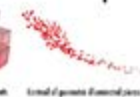
Repaired and fixed paving along the path



General path



Repaired side walk



General path of general access



Repaired side walk



General path



General path



General path



General path



General path

Figura 22. Progetto Summer School 2017 di P. Bogarelli, L. Cagnin, S. Caporale, B. Enriquez, M. Tedeschi. Particolare.

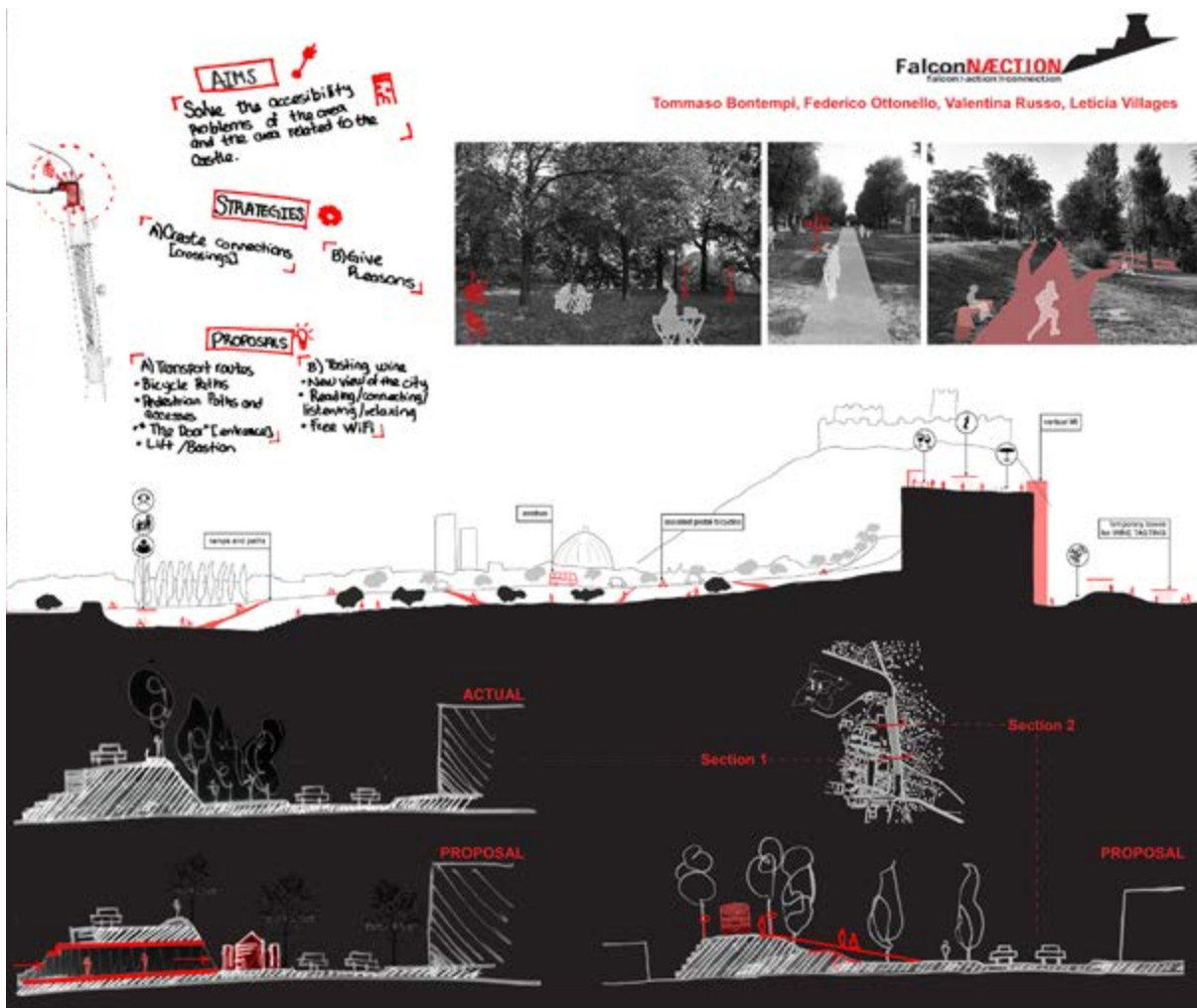


Figura 23. Progetto Summer School 2017 di T. Bontempi, F. Ottonello, V. Russo, L. Villages. Particolare.

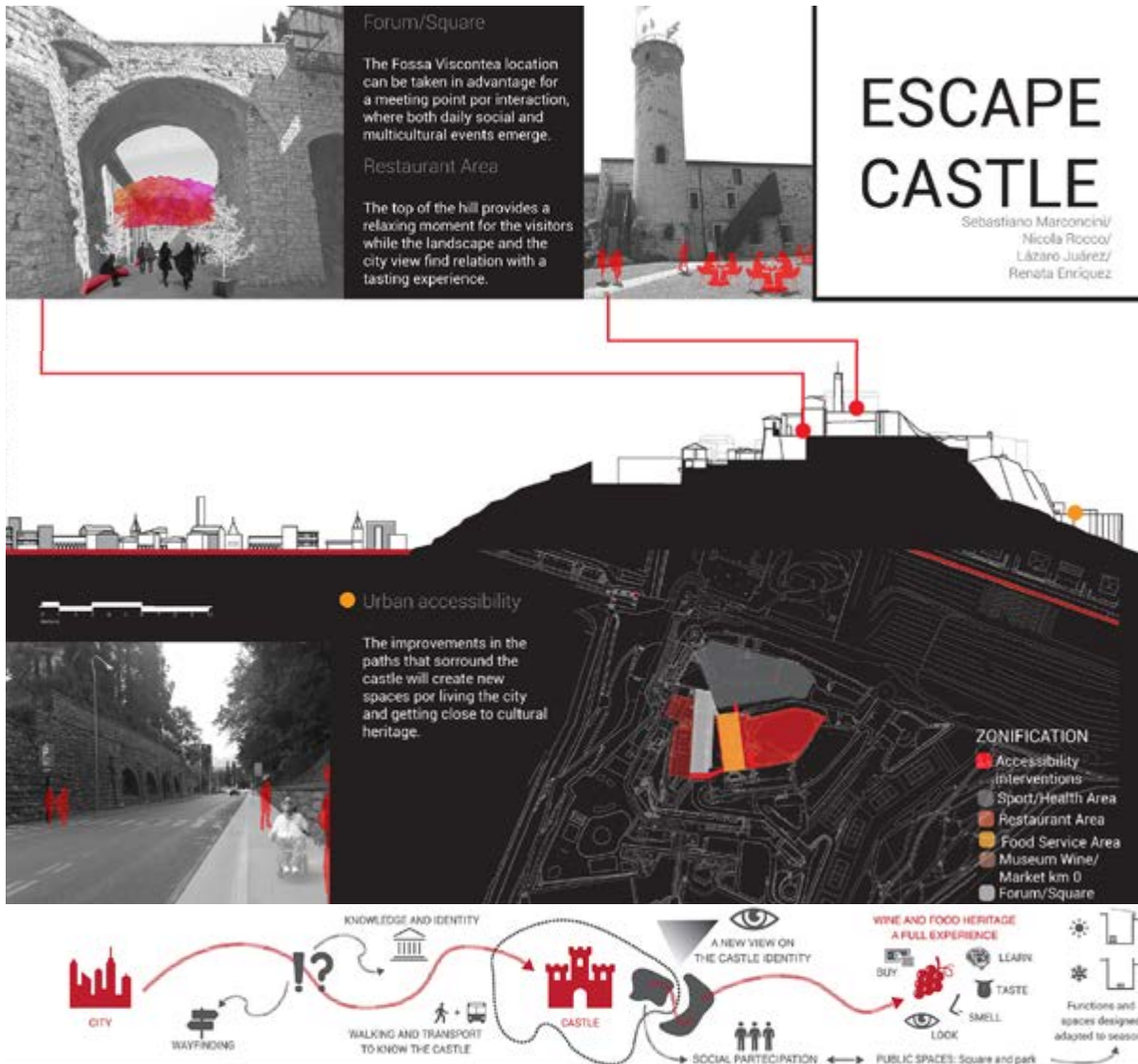
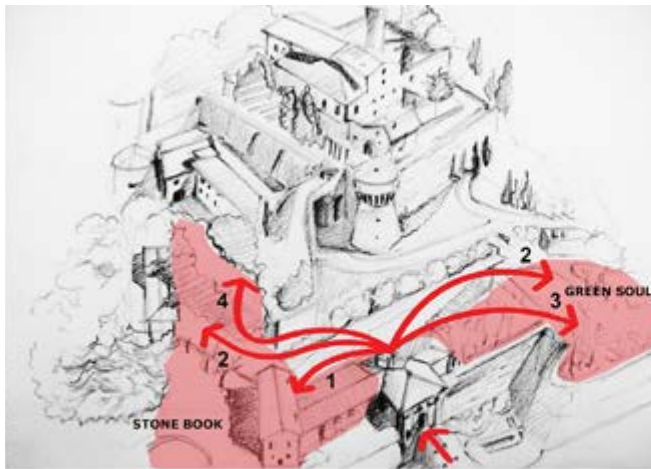


Figura 24. Progetto Summer School 2017 di S. Marconcini, N. Rocco, K. Juárez, R. Enriquez. Particolare.



Communication Action Act On



Flexible and Seasonal Services and Functions along the multisensory paths

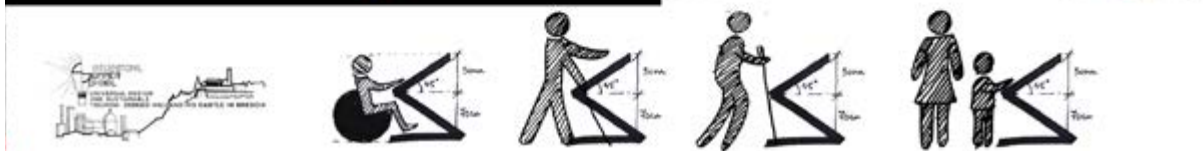
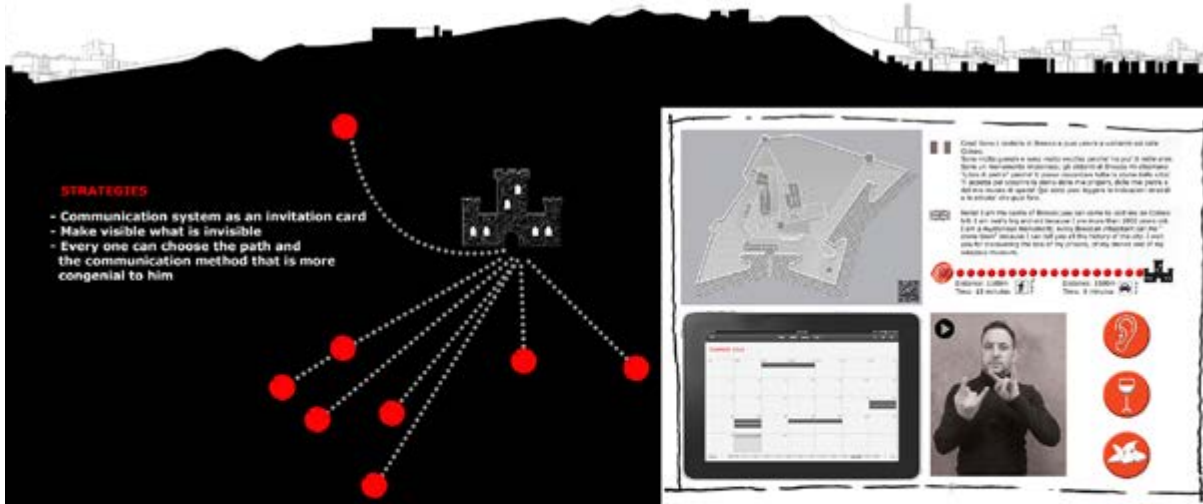
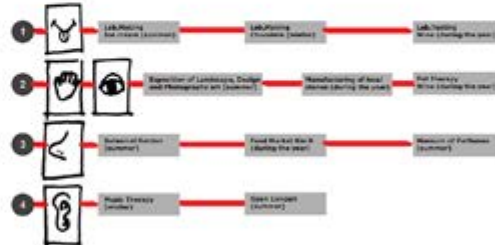


Figura 25. Progetto Summer School 2017 di G. Afshary, A. Gonzalez Orozco, G. Stocco, S. Mazzeo. Particolare.

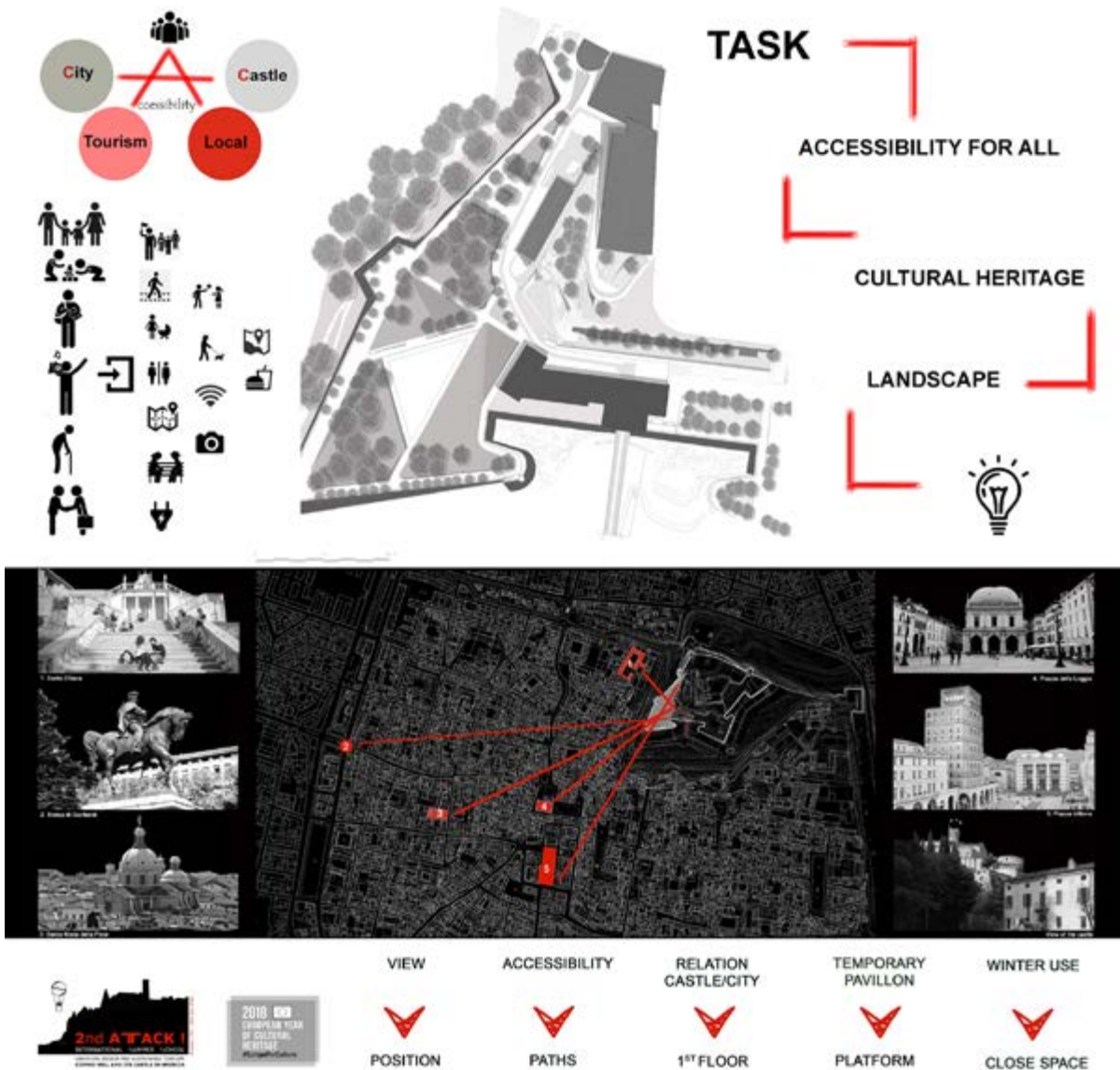


Figura 26. Progetto Summer School 2018 di P. Bogarelli, I. Faustini, S. Gentile, M. Musi, M. Shirzad. Particolare.

“interno/esterno” misterioso che accompagna e guida il percorso. La sua percezione dalla palazzina Haynau è quella di una scultura plastica e sinuosa in corten; verso la città offre due livelli collegati con una stramp che funge sia da gradinata che da collegamento accessibile con la copertura del bistrot con nuovi punti di vista privilegiati sia sulla città che sul castello.

Il secondo progetto ha riguardato la “musealizzazione”⁵² del Piccolo e Grande Miglio. L’acronimo Mee Too, dove Mee sta per Musealization enhances experiences, gioca sull’assonanza con la traduzione inglese di “anch’io” (fig. 27). Proprio l’aspetto esperienziale è il filo conduttore del progetto (realizzato con una tecnica tattile in modo da poter essere “letto con le mani”), che, lasciando inalterato l’edificio, propone al posto del plastico fermodellistico⁵³ la creazione di un ambiente che riproduca, attraverso un percorso accessibile a tutti, gli antri e le segrete presenti nelle viscere del Cidneo e raggiungibili solo con la guida dell’Associazione Speleologica di Brescia. Gli altri due piani del Grande Miglio prevedono l’allestimento di un museo interattivo sullo sviluppo urbanistico-architettonico della città e del castello che trova poi riscontro all’esterno attraverso il panorama sulla città stessa. Nel Piccolo Miglio sono allocati i servizi museali del complesso e, ai piani più alti, spazi per mostre temporanee.

Il collegamento tra quattro differenti quote che rendono difficile l’accessibilità all’interno del castello è stato il tema affrontato dal terzo gruppo, attraverso una struttura di forte impatto estetico giustificato dalla flessibilità nell’uso. Una “Torre d’Assedio”, una macchina scenica composta da una struttura intelaiata sottile e modulare in cui è alloggiato un ascensore che collega i livelli del Piccolo Miglio, della Fossa Viscontea, del belvedere sulla Fossa dei Martiri e del ponte levatoio (fig. 28). Nelle maglie è possibile comporre e scomporre attraverso cubi prefabbricati (scatole lignee che richiamano i materiali delle torri mobili in una rivisitazione contemporanea del Globe Theater shakespeariano) differenti scenografie a seconda dell’utilizzo che rendono il fondale della Fossa Viscontea sempre diverso: da “trasparente” quando non ci sono esibizioni, a completamente cieco quando è utilizzato come schermo, oltre a tutte le possibili combinazioni intermedie.

52. In realtà la parola “musealizzazione” può essere considerata un neologismo in italiano e la sua traduzione in inglese non esiste. Può essere definita come l’organizzazione di un percorso di visita all’interno di una consistenza storico-archeologica in cui non siano più presenti le condizioni di abitabilità originali e il trasferimento delle condizioni di accessibilità, sicurezza, visita, comprensione e comfort tipici del recinto sacro museale, anche nelle realtà più complesse e stratificate.

53. Il plastico fermodellistico presente al piano terra del Grande Miglio dal 1969 e la sua rimozione equivale alla sua perdita. La questione è stata a lungo discussa con gli studenti che in maniera risoluta giudicano il plastico di poco interesse perché “statico”, non racconta alcunché di Brescia e del castello, è qualcosa di “nostalgico”.

Hot spot 2: MEE TOO

Federica Bianchetti, Giulia Oblach, Francesca Tanghetti, Peiwei Wu

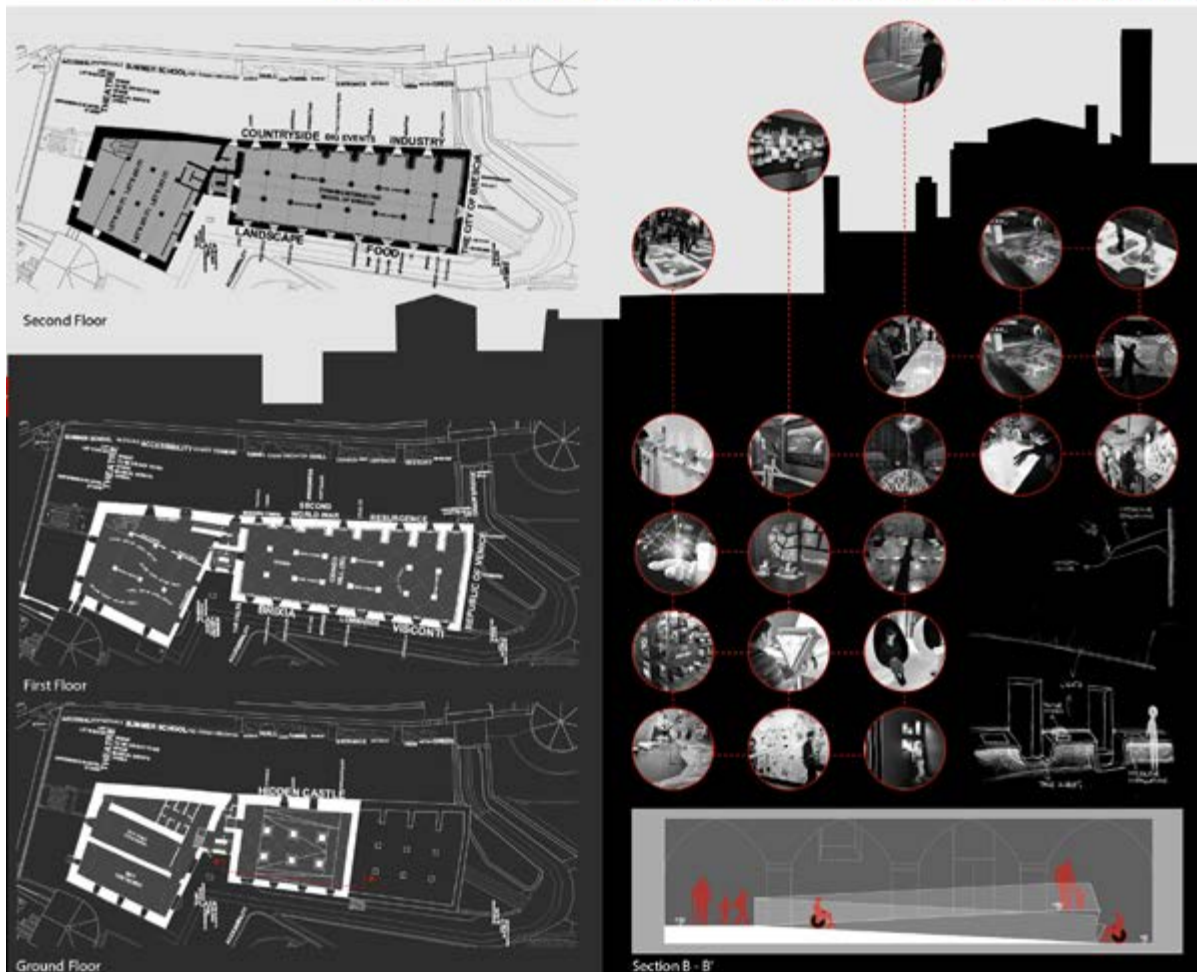


Figura 27. Progetto Summer School 2018 di F. Bianchetti, G. Oblach, F. Tanghetti, P. Wu. Particolare.

Hot spot 3: / Torre d'Assedio/ Seige Tower

Isabella Benedetti, Xiaolei Shi, Bianca Lorenzini, Nataliya Petreykova

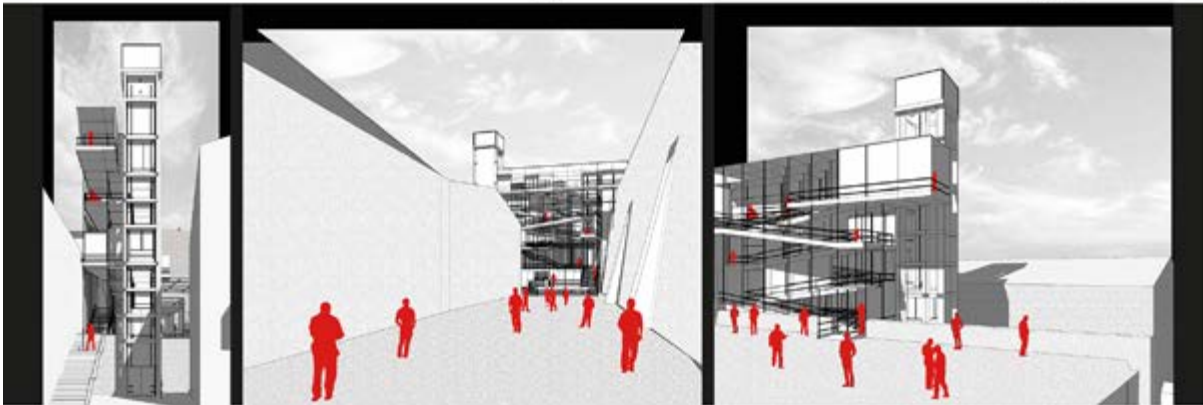
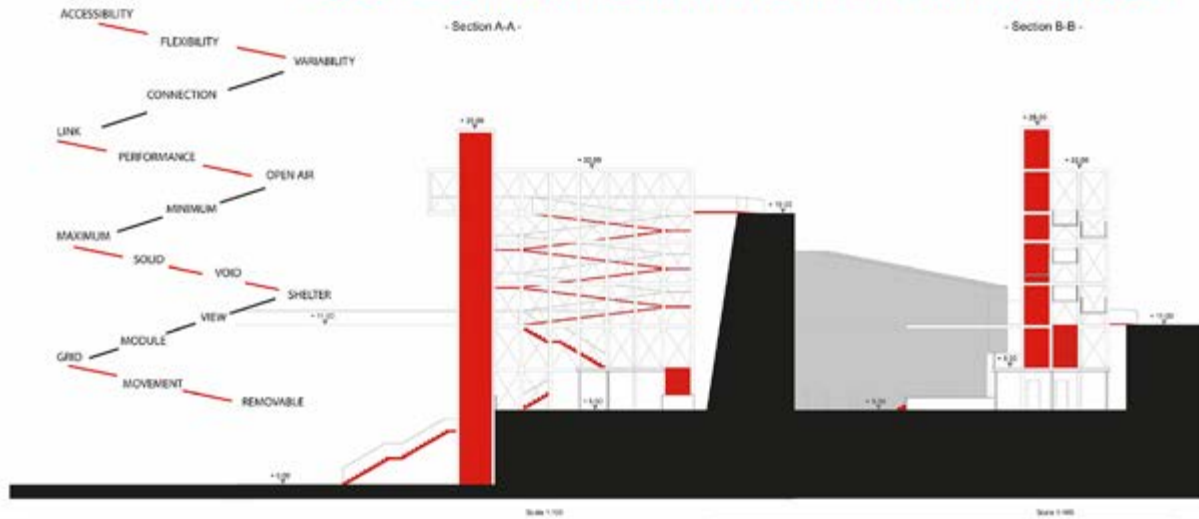


Figura 28. Progetto Summer School 2018 di I. Benedetti, B. Lorenzini, N. Petreykova, X. Shi. Particolare.

Conclusioni

L'accessibilità dei castelli è meglio declinabile come raggiungibilità degli stessi, ovvero come atto che metta in collegamento l'emergenza paesaggistica e monumentale di un territorio con il territorio stesso attraverso infrastrutture meccaniche che si configurano come ascensori o funicolari verticali o inclinati in tunnel, o esterni.

Con riferimento al riuso, gli esempi mostrati rivelano come questo vada ricercato nello "spirito del luogo". Questi siti, infatti, narrano la storia, l'evoluzione urbanistica e il significato dei territori o delle città che hanno difeso o dominato, arrivando all'oggi attraverso un percorso che va reinterpretato per capire "chi siamo", "cosa abbiamo appreso", "quali strade dobbiamo intraprendere" per costruire un "presente e un futuro sostenibile".

Il complesso del colle Cidneo e il castello di Brescia vive da decine di anni una situazione di stallo che andrebbe superato prevedendo una nuova destinazione d'uso che consideri i cittadini bresciani come principali fruitori. Costoro, infatti, avrebbero la possibilità di cogliere in che modo colle e castello assumano la triplice valenza di luogo pluristratificato, di area verde in mezzo alla città e di punto privilegiato dal quale comprendere l'evoluzione urbana. Fra l'altro, anche il colle Cidneo e il castello di Brescia attraverso bastioni, mura, mastio e oggetti lì conservati, se opportunamente valorizzati, svilupperebbero narrazioni che richiama la nostra storia passata sia nella realtà che nella letteratura, nella filmografia e, più recentemente, nei *gaming* tracciando un "cammino culturale parallelo".

Proprio con riferimento al castello di Brescia, Gian Paolo Treccani scrive:

«Pare peraltro palese che una seria prospettiva di rilancio non possa che dipendere dalla capacità d'affrontare il nodo della sua accessibilità, intesa nel senso più ampio e profondo del termine [...]. Accessibilità (declinata in questo caso al plurale, cioè del luogo e dei singoli edifici che vi sono costruiti) e riuso sono due parole impegnative, talora malintese e usate in modo strumentale, ma indiscutibilmente indicano un'attenzione rivolta al futuro, in una dimensione che aspira a combinare, si potrebbe dire a contemperare, conservazione e legittima trasformazione»⁵⁴.

Nota: gli autori desiderano ringraziare la Fondazione della Comunità Bresciana (Fondo Bertola e Fondo Marcello Gabana), la Fondazione ASM e il Comitato Gli Amici del Cidneo per il supporto ricevuto.

54. TRECCANI 2012.

Bibliografia

- ANDREOLI 2014 - M. ANDREOLI, *Rievocazione storica e turismo della memoria: strumenti al servizio della valorizzazione dei beni culturali*, in FORAMITTI, LUSSO 2014, p. 64.
- AGOSTI 1986 - A. AGOSTI, *Dal Castello in ascensore. Una frontiera per le auto, un veicolo per i pedoni*, in «AB», 7, 1986, pp. 60-63.
- ARCHETTI *et al.* 2002 - A. ARCHETTI, M. BENATTI, F. BONARDI, C. DONATI, *Segreti e Segrete del Castello*, Grafo Edizioni, Brescia 2002.
- ARENghi, GAROFALO, LAURIA 2015 - A. ARENGHI, I. GAROFALO, A. LAURIA, *Accessibility as a design resource for tourist enhancement of lesser-known cultural sites*, in R. CRISAN, D. FIORANI, L. KEALY, S.F. MUSSO (a cura di), *Restoration/Reconstruction. Small Historic Centres. Conservation in the Midst of Change*, EAAE Transactions on Architectural Education n° 64, EAAE, Hasselt 2015, pp. 409-415.
- BERLUCCHI 2013 - N. BERLUCCHI (a cura di), *Una fortezza per la città. La valorizzazione del colle Cidneo e del suo Castello*, Grafo Edizioni, Brescia 2013.
- BERTELLI 1629 - P. BERTELLI, *Theatro delle città d'Italia con le sue figure intagliate in rame, & descrizioni di esse in questa terza impressione accresciuta di noua aggiunta di molte figure, e dichiarazioni ... /mio padre Pietro ... applico l'animo molti anni sono a questo Theatro delle città d'Italia ...*, Francesco Bertelli, Vicenza 1629.
- BOTTA 1984 - M. BOTTA, *Alcune note sul restauro di Castelgrande a Bellinzona nel progetto dell'architetto Aurelio Galfetti*, in *I nostri monumenti storici: bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera*, 1984, <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=kas-001:1984:35::584#485> (ultimo accesso 10 agosto 2018).
- BRAY 2013 - M. BRAY, *Il turismo e l'incontro tra beni culturali e territorio*, 2013, <http://www.massimobray.it/il-turismo-e-lincontro-tra-beni-culturali-e-territorio> (ultimo accesso 10 agosto 2018).
- BUSI 1993 - R. BUSI, *Castelli nel territorio urbanistico: quale integrazione?*, in *I sistemi di castelli e recetti del Garda bresciano*, Atti del IV Colloquio internazionale Castelli e città fortificate, (Desenzano del Garda, Lonato, 23-24 ottobre 1992), Università degli studi, Dipartimento di ingegneria civile, Brescia 1993, pp.253-265.
- CAPRETTI 2018 - G. CAPRETTI, *Suite di lusso e percorso-vita: il Castello sarà il parco di tutti*, in «Giornale di Brescia», 24 febbraio 2018, p. 19.
- CAU 2014 - P. CAU, *Castelli e assedi nel linguaggio del Trecento*, in FORAMITTI, LUSSO 2014, p. 67.
- CHIARI, MEDAINA 2001 - A. CHIARI, N. MEDAINA, *Il collegamento pedonale tra il complesso museale S. Salvatore, S. Giulia ed il complesso museale del Castello della città di Brescia: ipotesi progettuali*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Brescia, a.a. 2000-2001, relatore R. Busi, correlatori A. Arenghi, M. Pezzagno.
- Comune di Brescia 1951 - Comune di Brescia, *La galleria del Castello in Brescia (1943-1951)*, Casa Editrice F. Apollonio & C, Brescia 1951.
- Costruttori di futuro 2011 - Costruttori di futuro, *Castelgrande (Bellinzona)*, 2011, <https://costruttori difuturo.com/2011/12/04/castelgrande-bellinzona/> (ultimo accesso 10 agosto 2018).
- D'ADDA, LUSARDI, ONGER 2015 - R. D'ADDA, S. LUSARDI, S. ONGER, *Expo 1904, Brescia tra modernità e tradizione*, Fondazione Negri, Brescia 2015.
- DE JORIO FRISARI 2014 - G. DE JORIO FRISARI, *Una riflessione epistemologica necessaria al rapporto tra memoria e fortificazioni* (abstract), in FORAMITTI, LUSSO 2014, p. 71.
- FEDERICI 2017 - F. FEDERICI, *Spunti per un'autentica valorizzazione*, 2017, <http://www.tribune.com/arti-visive/2017/12/valorizzazione-cultura/> (ultimo accesso 10 agosto 2018).
- FORAMITTI, LUSSO 2014 - V. FORAMITTI, E. LUSSO (a cura di), *Fortificazioni, memoria, paesaggio, Riassunti delle relazioni*,

- Convegno Scientifico in occasione dei cinquant'anni di attività dell'Istituto Italiano dei Castelli, 1964-2014 (Bologna, 27-29 novembre 2014, FORUM Editrice Universitaria Udinese, Udine 2014).
- FRATI *et al.* 1989 - V. FRATI, R. MASSA, G. PIOVANELLI, F. ROBECCHI, *Le città nella storia d'Italia: Brescia*, Laterza, Roma, Bari 1989.
- GAZZOLA 1965 - P. GAZZOLA, *Un patrimonio storico da salvare: i castelli*, in «Castellum», 1965, 1, pp. 7-16.
- GIANFRESCHI 1988 - I. GIANFRESCHI (a cura di), *Il colle armato*, Editrice La Rosa, Brescia 1988.
- Saliremo in castello* 1955 - *Saliremo in castello premendo un bottone*, in «Giornale di Brescia», 8 giugno 1955, p. 4.
- GIRELLI 2012 - S. GIRELLI, *Demolizione, riuso e conservazione delle fortificazioni di Brescia (1802-1927)*, in «Storia urbana» XXV (2012), 136-137, pp. 69-95.
- GIUSTINA (in corso di stampa) - I. GIUSTINA, *Il difficile processo di riconversione civica del Castello e del colle Cidneo a Brescia tra memoria, cambiamenti e nuovi ruoli identitari*, in F. CAPANO, M. I. PASCARIELLO, M. VIGONE (a cura di), *La città altra / The Other City, Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, Federico II University Press, Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea CIRICE, Napoli 2018, in corso di stampa.
- GREGOTTI 1989 - V. GREGOTTI, *Colle Cidneo - Brescia. Studio per la sistemazione del Colle Cidneo*, 1989.
- ICOMOS 2008 - ICOMOS, *Québec City Declaration on the Preservation of the Spirit of Place*, 2008, Canada, http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/77_pdf/77-hFCw-13.pdf (ultimo accesso 10 agosto 2018).
- LAURIA 1994 - A. LAURIA, *La pedonalità urbana. Percezione extra-visiva, orientamento, mobilità*, Maggioli, Rimini 1994.
- IZZI 2014 - S. IZZI, *La Gentile Signora nel castello e nella modernità. L'arte, la musica, le memorie per il castello di Torella a fine Ottocento: ipotesi per un recupero fondato sulla memoria culturale in un territorio marginale e dimenticato*, in FORAMITTI, LUSO 2014, p. 72.
- NORBERG-SCHULTZ 1986 - C. NORBERG-SCHULTZ, *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Electa, Milano 1986.
- MACE 1985 - R. MACE, *Universal Design, Barrier Free Environments for Everyone*, Designers West, Los Angeles 1985.
- MANENTI VALLI 2014 - F. MANENTI VALLI, *Francesco di Giorgio e Leonardo da Vinci. Le vie matematiche per l'architettura fortificata*, in FORAMITTI, LUSO 2014, p. 74.
- MORETTI 2014 - V. MORETTI, *Il Paradiso fortificato: rappresentazioni di Gerusalemme nella pittura alpina occidentale di fine Quattrocento. L'affresco come memoria storica; la ricontestualizzazione di castelli e fortificazioni nei dipinti e la loro riproposizione filtrata dall'occhio dell'artista*, in FORAMITTI, LUSO 2014, p. 75.
- ONGER 2013 - S. ONGER, *A Provincial City and its Exposition: Brescia 1904*, in «Città e Storia», 1, 2013, pp. 53-67.
- ROBECCHI 2013 - F. ROBECCHI, *Fatti, opportunità e fallimenti dell'uso civile del Castello dalla metà dell'Ottocento a oggi*, in N. BERLUCCHI (a cura di), *Una fortezza per la città. La valorizzazione del colle Cidneo e del suo Castello*, Grafo edizioni, Brescia 2013, pp. 5-52.
- SANFILIPPO 1998 - M. SANFILIPPO, *Il Medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, Castelvecchi editore, Roma 1998.
- SCIANATICO 2014 - G. SCIANATICO, *Architetture, memorie, testi*, in FORAMITTI, LUSO 2014, p. 79.
- SIRBeC 2005 - SIRBeC scheda ARL - *BS190-00001 Rocca del Cidneo Brescia (BS)*, 2005, <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/BS190-00001/> (ultimo accesso 10 agosto 2018).
- STORY, MUELLER, MACE 1998 - M.F. STORY, J. L. MUELLER, R. L. MACE, *The Universal Design File. Designing for People of All Ages and Abilities*, Center for Universal Design, NC State University, Raleigh 1998.
- TOLKIEN 2004 - J.R.R. TOLKIEN, *Il Signore Degli Anelli*, Bompiani, Milano 2004.
- TRECCANI 2012 - G.P. TRECCANI, *Il Colle Restaurato*, in I. GIUSTINA (a cura di), *Il Castello di Brescia. Il Falcone d'Italia*, La

Compagnia della Stampa, Roccafranca (BS) 2012, pp. 80-83.

TRECCANI DEGLI ALFIERI 1961 - G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, *Storia di Brescia*, 5 voll., Morcelliana, Brescia, 1961.

TROPEANO 2005 - M. TROPEANO, *Forte di Bard. Storia di un'avventura*, Musumeci, Quart (AO) 2005.

UE 2017 - UE, *L'Anno europeo del patrimonio culturale 2018 prende il via*, 2017, http://europa.eu/rapid/press-release_IP-17-5067_it.pdf (ultimo accesso 10 agosto 2018).

UE 2018 - UE, *Relazione Bogdan Andrzej Zdrojewski sugli ostacoli strutturali e finanziari nell'accesso alla cultura*, 2018, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A8-2018-0169+0+DOC+XML+V0//IT> (ultimo accesso 10 agosto 2018).

UNESCO 2011 - UNESCO, *Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage. World Heritage committee. Twenty-fourth session*, (Cairn, Australia, 27 novembre - 2 dicembre), <https://whc.unesco.org/document/1067> (ultimo accesso 10 agosto 2018).

VILLARI 1986 - G. VILLARI, *La fortezza veneta a Brescia*, CAB, Brescia 1986.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
Anno V (2018) n. 10
ISSN 2384-8898
archistor.unirc.it
direttivo.archistor@unirc.it

