

AHR



ArcHistoR



ArchHistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno XII (2025) n. 24

Comitato scientifico internazionale

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

Comitato direttivo

Tommaso Manfredi (direttore responsabile), Giuseppina Scamardi (direttrice editoriale), Antonello Alici, Salvatore Di Liello, Fabrizio Di Marco, Paolo Faccio, Mariacristina Giambruno, Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua, Edoardo Piccoli, Renata Prescia, Nino Sulfaro, Fabio Todesco, Guglielmo Villa

Journal manager

Giuseppina Scamardi

Progetto grafico

Nino Sulfaro

Graphic editor

Maria Rossana Caniglia

Layout editor

Martina La Mela

Segreteria di redazione

Martina La Mela

Editore

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

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

In copertina: Leonforte, vista del quartiere Granfonte (foto M.R. Vitale, 2023)

ISSN 2384-8898



università
degli studi
mediterranea
di reggio
calabria



Scopus®



EBSCO

Sommario

Caterina F. Carocci, Emanuele Gallotta, Maria Rosaria Vitale, <i>Leonforte, una peculiare "città nuova" di Sicilia. Il quartiere Granfonte tra fonti documentarie e analisi del costruito</i>	4
Marco Rosario Nobile, <i>Disegni di architettura, tra archiviazione, collezionismo e storia: alcuni casi del XVIII secolo</i>	54
Renata Finocchiaro, <i>Come non era, dove non era: l'intricata vicenda della traslazione del Palazzetto Venezia a Roma</i>	80
Cristina Boniotti, <i>Villa Bernasconi a Cernobbio: questioni di autenticità nel percorso di conservazione e valorizzazione</i>	118
Virginia Bonura, <i>Identità e storicismo nell'esperienza messinese: la fase manierista di Ernesto Basile</i>	146
Beatrice Lampariello, <i>Il «ripartire da ZERO» di Nanda Vigo: un habitat alternativo per il paesaggio domestico italiano</i>	172

Leonforte, a Peculiar “new town” in Sicily. The Granfonte District: Documentary Sources and Analysis of structures

Caterina F. Carocci, Emanuele Gallotta, Maria Rosaria Vitale
(Università degli Studi di Catania)

This research illustrates some results of an interdisciplinary study on Leonforte (in today's province of Enna), a city founded by Niccolò Placido Branciforti following authorisation obtained from the Spanish Crown, in 1610. The town, still unchanged in its original layout, rises on the slopes of Mount Cernigliere with a dual configuration of the urban layout: downstream, the older Granfonte district, characterised by little houses on a slope; upstream, the upper town, located on a plateau with a gentler slope and characterised by an orthogonal layout of the road network.

By cross-referencing data from documentary sources (memorials, notarial deeds, contracts, riveli di beni e anime, etc. – anagraphic and property documentation) with the results of a building survey, this contribution focuses on the peasant houses of Granfonte, being the first part of the town on which the founder's efforts were concentrated. It was thus possible to explain the site selection, the relationship with the existing road network, possible pre-existences and orographic constraints, the connection between technical choices and the resources available in the area at the beginning of the 17th century, recognising a system of values to a historical settlement that is now undergoing a phenomenon of abandonment



Leonforte, una peculiare “città nuova” di Sicilia. Il quartiere Granfonte tra fonti documentarie e analisi del costruito

Caterina F. Carocci, Emanuele Gallotta, Maria Rosaria Vitale

Il presente contributo illustra i risultati di uno studio interdisciplinare su Leonforte, una delle “città nuove” sorte nell’entroterra siciliano in età moderna. Ottenuta nel 1610 la *licentia populandi*, Nicolò Placido Branciforti, conte di Raccuja, avviò la fondazione di un nuovo insediamento nelle terre della baronia di Tavi¹. Grazie ai vincoli orografici che caratterizzano il sito, la città seicentesca conserva ancora oggi l’impostazione voluta dal fondatore. L’abitato sorge, infatti, sulle pendici del Monte Cernigliere con una duplice configurazione dell’impianto urbano: da una parte il quartiere contadino più antico (Granfonte), caratterizzato da un tessuto minuto di case su pendio affacciate sulla vallata sottostante;

Gli autori hanno discusso in stretta collaborazione i contenuti del contributo ed elaborato congiuntamente premessa e conclusioni. Delle tre parti che compongono l’articolo Maria Rosaria Vitale è autrice di *L’«originalità di un caso limite»?*, Emanuele Gallotta è autore di *Le prime case contadine e il contributo delle fonti documentarie*, e Caterina F. Carocci è autrice di *Le case di Granfonte*. La ricerca, i cui risultati sono in parte contenuti in questo articolo, ha preso avvio nel 2019 con il coordinamento di C.F. Carocci e M.R. Vitale e la partecipazione di C. Circo, V. Macca e D. Sanzaro. Nel biennio 2020-2021 l’analisi del tessuto edilizio di Granfonte è stata proposta quale tema di esercitazione nel Laboratorio di Restauro del Corso di laurea in Architettura di Siracusa e, infine, la ricerca ha visto il suo completamento con il supporto del MUR nell’ambito della Missione 4 del PNRR, Componente 2, Investimento 1.3 del progetto CHANGES (WP 2: knowledge). Si ringraziano Ferdinando Bilancia, Maria Rossana Caniglia, Giuliana Maria Ferrara, Giuseppe Nigrelli, Orazio Trovato, Maurizio Vesco e Guglielmo Villa per il generoso supporto nella ricerca e nella lettura dei documenti d’archivio.

1. Il 30 ottobre 1610 fu concesso il privilegio viceregio per popolare il feudo; il 1° febbraio 1613 fu data la concessione curiale di abitare e fabbricare; il 21 aprile 1614, grazie al rapido popolamento, Filippo III di Spagna diede l’autorizzazione di denominare Leonforte la nuova città. Vedi LIGRESTI 1974, p. 377.

dall'altra la città alta, situata su un altopiano in più dolce declivio stretto fra il monte e i valloni di margine e contraddistinta per opposto da un impianto ortogonale della maglia viaria, strutturata a partire dall'asse principale del Cassaro (l'attuale corso Umberto) che dà luogo a un articolato sistema di piazze (fig. 1). L'imponente palazzo baronale – collocato nel passaggio tra l'area fortemente acclive e la circoscritta zona pianeggiante – è la cerniera tra queste due parti di città, che nei diversi caratteri dell'edilizia residenziale esprimono modi di vivere ben differenziati (fig. 2).

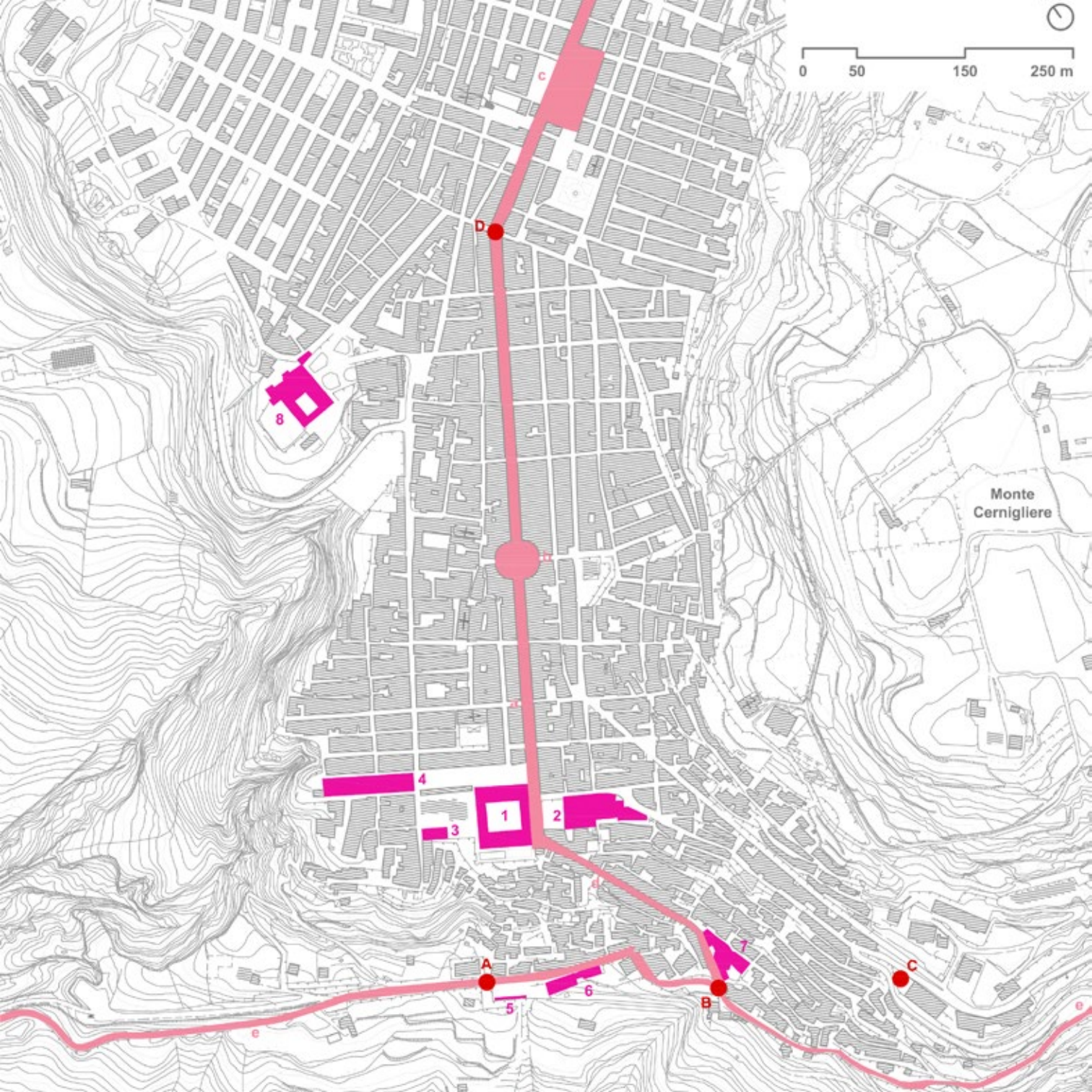
La fondazione di Leonforte s'inquadra nel più generale processo di colonizzazione interna dell'isola, che portò in età moderna alla costituzione di oltre centoventi insediamenti nell'arco di poco più di un secolo, dagli ultimi decenni del Seicento agli inizi del Settecento². Al pari delle altre iniziative, il popolamento del feudo di Tavi era finalizzato a incrementarne la produzione cerealicola tramite il trasferimento di contadini provenienti dalle città circvicine, con una ricaduta sull'aumento del prestigio sociale e del peso politico del casato dei Branciforti all'interno del braccio militare del parlamento isolano. Come ha osservato Giuseppe Giarrizzo, la costruzione delle nuove città «impone [...] una struttura di servizi e di ufficiali che sia capace di “tenere” i nuovi abitanti. Il vincolo più efficace è costituito però dalle case, costruite e progettate dal signore e censite o vendute loro e alla prospettiva imminente di un appezzamento a censo»³. È per tale ragione che la ricerca qui presentata si focalizza sul quartiere Granfonte che rappresenta il primo tessuto edilizio su cui si sono concentrati gli sforzi edificatori di Nicolò Placido Branciforti. Al tempo stesso, materializza nella sua struttura fisica il motivo portante della fondazione e un sistema di valori che oggi, a causa delle trasformazioni incontrollate e degli interventi di demolizione indotti dalla fatiscenza di molte fabbriche, appare labile e sempre meno percepibile per la comunità ancora insediata⁴.

Il fenomeno delle “città nuove” di Sicilia gode ormai di una nutrita letteratura che ne ha esaminato motivazioni, dinamiche ed esiti a diverso titolo, tanto dal punto di vista della storia politica, economica e sociale, quanto di quella architettonica e urbana. Tuttavia, molto ancora rimane da fare sul piano di ulteriori indagini sulla costruzione fisica degli spazi e dei tessuti urbani, che consentano non solo di comprenderne i processi di formazione e sviluppo, ma anche di acquisire quegli strumenti di conoscenza indispensabili per farne emergere i contenuti testimoniali e avviare azioni di tutela e

2. Vedi MONTANA 2013-2014, p. 40: «Tra il 1583 e il 1748 i comuni siciliani passarono da 196 a 326, con un incremento di quasi il 67%; il rapporto tra centri feudali e demaniali si modificò da 3:1 a 6:1. Il fenomeno ebbe il suo *floruit* durante i governi di Filippo III e Filippo IV, contemporaneamente al progressivo incremento della concessione venale di titoli nobiliari: dei 129 nuovi centri baronali risalenti all'intervallo 1583-1748, 70 furono fondati nei primi ottant'anni; nello stesso arco temporale la concessione di titoli passò da una base annua pari allo 0,4% al 3,8%, in numeri da 16 a 165».

3. GIARRIZZO 1978, p. 98.

4. VITALE, VERSACI 2020.





Nella pagina precedente, figura 1. Leonforte, pianta della città con localizzazione di: palazzo Branciforti (1), chiesa di San Giovanni Battista (2), cappella palatina di Sant'Antonino (3), scuderia (4), Granfonte (5), chiesa e convento della Madonna del Carmine (6), chiesa di Santo Stefano (7), chiesa e convento dei Cappuccini (8); porta Palermo (A), porta Sant'Agata (B), porta Crocifisso (C), porta San Filippo (D); Strada Cassaro (a), Quattro cantuneri (b), Piano della scola (c), via Garibaldi (d), via Granfonte (e) (da GALLOTTA, VITALE 2025, p. 102). In questa pagina, figura 2. Leonforte, vista del quartiere Granfonte (foto M.R. Vitale, 2023).

valorizzazione consapevoli. Questo appare ancor più necessario nell'analizzare aspetti o contesti non monumentali solo parzialmente esplorati o documentati⁵, di cui il quartiere Granfonte può costituire un "campione significativo"⁶, in un frangente in cui la rapidità dei processi di trasformazione, se non di aggressione, mette a serio repentaglio la conservazione della loro integrità.

Sotto il profilo metodologico, lo studio incrocia i dati provenienti dalle fonti documentarie con i risultati dell'indagine sull'edificato, accogliendo gli indirizzi che Maria Giuffrè tracciava già nel 1979, «volti a fornire una interpretazione "strutturale" della realtà fisica e storica di pertinenza sulla base di ricerche archivistiche»⁷. In particolare, la ricerca documentaria ha collazionato notizie desunte sia dagli atti relativi all'autorizzazione della fondazione (il memoriale, la *licentia populandi* e il privilegio della Regia Curia), sia da altre fonti (atti notarili, contratti e riveli), oltre che dalla nota perizia che il principe fece redigere nel 1651 per attestare i miglioramenti apportati nella nuova città e nelle sue terre⁸, restituendo una "fotografia", pur parziale, del cantiere urbano nei primi anni della fondazione. Insieme, l'osservazione diretta e i rilievi condotti su alcuni aggregati del quartiere Granfonte hanno permesso di identificare i caratteri costruttivi diffusi di questa parte dell'abitato e, al contempo, di ricostruire la cultura tecnica che vi trova espressione. Infine, proprio i risultati dell'analisi sulla realtà delle architetture e lo studio degli elementi ancora presenti nel quartiere hanno permesso ulteriori riflessioni e interpretazioni dei dati archivistici, ponendo ai testi scritti nuove domande relative, ad

5. Gli studi di carattere architettonico e urbano su Leonforte sono stati finora prevalentemente incentrati sulle fabbriche monumentali e sul disegno della "città del principe", situata sul pianoro. Fra i numerosi contributi degli storici locali, la monografia di Giovanni Mazzola, pubblicata ormai un secolo fa, è rimasta a lungo un riferimento obbligato; MAZZOLA 1924. Fra gli studi più aggiornati e recenti spicca, invece, il pregevole lavoro di Sabina Montana, purtroppo ancora inedito, che propone una lettura contestuale delle iniziative edilizie intraprese da Nicolò Placido Branciforti nelle sedi di Leonforte e Palermo, inquadrando gli interventi nel contesto della committenza nobile isolana, delle relazioni fra feudo e città e della circolazione delle maestranze; MONTANA 2013-2014. Il quartiere Granfonte e le sue abitazioni contadine sono esaminati in NIGRELLI 2001. Infine, il più recente studio GALLOTTA, VITALE 2025 è dedicato alla fondazione e alla costruzione fisica della città, a partire dalla realizzazione delle prime case, sulla base dei rilievi diretti e delle analisi documentarie.

6. Vedi GIUFFRÈ 1979, p. 22 e in particolare la considerazione, a tutt'oggi valida, che «l'approfondimento disciplinare [...] debba oggi passare di necessità attraverso una più ampia casistica particolare che verifichi la qualità di "campioni significativi" sinora attribuita alle aree già indagate e arricchisca l'immagine dei nuovi centri [...] di più precise testimonianze documentarie e materiali».

7. *Ivi*, p. 20.

8. Archivio di Stato di Palermo (d'ora in poi ASPa), Archivio Trabia, Serie I, vol. 375, "Relazioni de' miglioramenti fatti nello stato di Leonforte dal conte D. Nicolao Placido Branciforti", 1651. Il documento, oltre a essere un'utile fonte di informazioni sullo stato dei luoghi, sulle opere realizzate e sull'entità dell'investimento, rappresenta la «rivendicazione, da parte del principe, della personale e libera disponibilità di tutti quei beni che, con atto pubblico, vengono riconosciuti e dichiarati non sottoposti a vincolo alcuno»; LIGRESTI 1974, p. 378.

esempio, alle scelte insediative, alla relazione con la viabilità esistente, le possibili preesistenze o i vincoli orografici, al collegamento tra le scelte tecniche e le risorse disponibili nel territorio, ma anche alle attività locali di produzione dei materiali edilizi all'inizio del Seicento.

L'«originalità di un caso limite»?

Nel tratteggiare le peculiarità del fenomeno delle “città nuove” di Sicilia all'interno di una dinamica insediativa europea che si svolgeva nel segno di una sostanziale continuità, Maurice Aymard vi riconosceva «l'originalità di un caso limite»⁹. Potremmo utilizzare questa medesima prospettiva per analizzare le singolarità che la storia degli studi ha frequentemente riconosciuto nel caso di Leonforte, provando a interrogarci – anche per via comparativa – su quanto le scelte insediative e i caratteri architettonici e costruttivi dell'abitato si discostino o piuttosto confermino il modello dominante. Insieme, si cercherà di comprendere in che modo la fondazione della nuova città si sia collocata all'interno di un territorio già vissuto e contrassegnato da alcune preesistenze significative, come furono reinterpretati i vincoli e le opportunità del sito e, infine, quali strategie vennero promosse per facilitare il radicamento e promuovere il senso di appartenenza della nuova comunità urbana.

La baronia di Tavi che Nicolò Placido Branciforti richiese di poter popolare si componeva di diversi feudi, di alcuni dei quali si conserva memoria nella toponomastica locale, come anche nel primo catasto figurato disegnato da Nunzio Crimi nella prima metà dell'Ottocento¹⁰ (fig. 3). Anche se la rappresentazione è posteriore di due secoli, l'assetto dei luoghi e gli elementi salienti che li caratterizzavano al momento della fondazione sono riconoscibili e ancora poco alterati dalle successive importanti trasformazioni, soprattutto della viabilità. L'abitato è posto sul margine nord-orientale del territorio comunale, in posizione rilevata, a controllo delle terre solcate dalle due principali aste fluviali del Crisa e del Dittaino e servite dal sistema di percorrenza locale e dall'arteria principale che attraversa la città. Le ragioni della localizzazione del primo nucleo abitativo sul declivio del Monte Cernigliere rivolto a sud-ovest risultano abbastanza canoniche. La copiosa presenza di un sistema di affioramenti sorgivi, situati nell'area di contatto fra i potenti banchi di arenaria che si estendono fra Leonforte

9. AYMARD 1985, p. 407.

10. Si veda: catasto borbonico, mappe dei territori e dei centri urbani della provincia di Enna, Nunzio Crimi, *Schizzo lineare del Terr. o Lionforte*, s.d. (fra il 1837 e il 1853), digitalizzato dal C.R.I.C.D. (Centro Regionale Inventario, Catalogazione e Documentazione) della Regione Sicilia: <https://www.cricd.it/Catasto%20Borbonico/mortillaro/mappa186.jpg>. Il numero di otto feudi, ricavato da un documento presentato alla Regia Curia di Palermo il 16 novembre 1600, è riportato in PISCIOTTA 2012, p. 12.

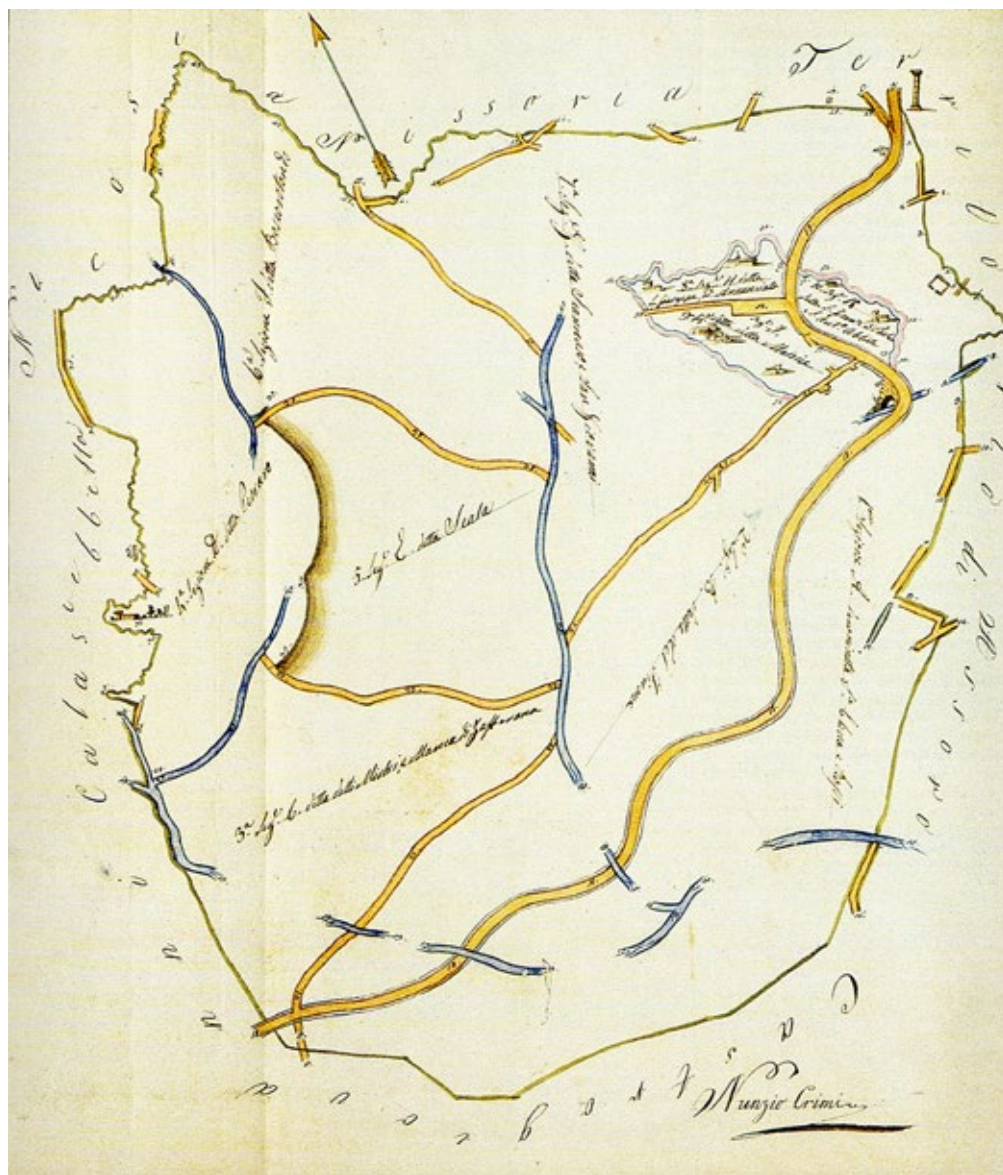


Figura 3. Nunzio Crimi, Schizzo lineare del Terr.o Lionforte, s.d. (fra 1837 e 1853), (da CARUSO, NOBILI 2001, mappa 186).

e Agira e il substrato delle marne ennesi, è certamente alla base sia della storica frequentazione dell'area che della scelta in età moderna di insediarvi la nuova città. Diversi materiali da costruzione erano immediatamente disponibili nell'area: sulle pendici del Cernigliere si trovavano le cave di pietra; le contrade settentrionali di San Giovanni e di Fontana del Conte fornivano gesso, pietra calcarea e un alabastro gessoso usato per diversi elementi ornamentali; quelle meridionali fornivano le argille per gli "stazzoni", cioè le officine per la fabbricazione dei laterizi ancora visibili nella mappa catastale del 1875-1878¹¹ (fig. 4). Dal corso del fiume Crisa provenivano le canne per confezionare le stuoie per i tetti e i ciottoli per le pavimentazioni stradali; l'introduzione della coltura estensiva del grano e la piantumazione di alberi da frutto, vigne e gelsi neri (sull'esempio di Raccuja, l'altro feudo su cui si fondava l'economia agricola della famiglia)¹² incisero probabilmente sulla disponibilità del legno che, pur presente in maggiore misura al momento della fondazione, era utilizzato solo per le coperture e per gli essenziali infissi, spesso con lavorazioni minime e rudimentali¹³.

Il sito per il nuovo insediamento venne scelto, inoltre, in relazione alla rete di collegamento esistente, in posizione strategica lungo uno dei percorsi trazzerali principali fra Palermo e Catania, al crocevia fra il tratto che da Castrogiovanni (l'attuale Enna) portava a San Filippo (odierna Agira) e la strada che conduceva alla vicina Assoro. Le due incisioni di Claude Louis Châtelet contenute nel *Voyage pittoresque* di Jean-Claude Richard de Saint-Non ci offrono, ormai a più di un secolo e mezzo dalla fondazione e con gradi di fedeltà differenti, altrettante vedute dell'abitato dalle due percorrenze viarie principali – una dalla strada proveniente da Castrogiovanni, l'altra da Assoro – insieme con gli elementi salienti dei luoghi¹⁴ (figg. 5-6). Questi tracciati sono ancora ravvisabili nella trama viaria dei quartieri più antichi. L'attuale via Sott'arco nel quartiere Granfonte, il cui sedime ricalca presumibilmente il percorso della trazzera principale, prendeva avvio dalla porta di ingresso a valle (porta Palermo) e superava serpeggiando il ripido versante, raggiungendo il pianoro sommitale. L'altra direttrice viaria, su cui si imposta il tessuto del vicino quartiere Favarotta, correva a mezza costa in direzione di Assoro.

11. Vedi MAZZOLA 1924, pp. 141-142.

12. Nella perizia del 1651 si riferisce che «in questa predetta terra che lo detto Illustre D. Nicolao Placido Branciforti in detto tempo d'anni 35 a questa parte a sue spese e di suoi propri denari come sopra nello territorio di questa predetta terra ha fatto piantare per conto proprio certa quantità di celsi nigri, fiumara d'alvari e canniti con havere anco fatto inzitare in diversi anni molti migliaia d'agliastri in detta contrada di Bosco Rutundo e nello fegho della Scala». Vedi ASPa, Archivio Trabia, Serie I, vol. 375, "Relazioni de' miglioramenti...", 1651, c. 35v.

13. Nei contratti su alcune delle prime case è citato l'uso di legno di cerro, verosimilmente un tipo di quercia, per la realizzazione delle porte. Si veda *infra*, par. 3 e, per il documento: Archivio di Stato di Enna (d'ora in poi ASeN), Archivio Notarile, Not. Giuseppe Graziano da Assoro, vol. 608 (1610-11), 8 dicembre 1610, cc. 106v-108r.

14. SAINT-NON 1781-1786, vol. IV, I, 1785, pp. 116, 118, nn. 46 e 47.



Figura 5. Claude Louis Châtelet, *Vue prise dans les environs de Leon Forte*, incisione di Jean Mathieu (SAINT-NON 1781-1786, vol. IV.1, 1785, n. 46).



Figura 6. Claude Louis Châtelet, *Vue Générale de la Ville de Leon Forte*, incisione di Pierre-Michel Alix (SAINT-NON 1781-1786, vol. IV.1, 1785, n. 47).

A dispetto dell'«improbabile rarefazione urbana»¹⁵ che contrassegna il declivio su cui sorgevano le case contadine, in entrambe le incisioni si distinguono in alto la mole del palazzo baronale, con i suoi torrioni cilindrici, la cappella di Sant'Antonino a esso collegata e la chiesa madre di San Giovanni Battista, mentre in basso si rintraccia il limite dell'abitato e il suo confine con i giardini e le terre coltivate; in particolare, nella seconda si individuano i sistemi di adduzione dell'acqua, la monumentale Granfonte costruita nel 1651, le chiuse e la sequenza dei mulini, fino a giungere al ponte che scavalcava il fiume Crisa ai piedi del versante collinare.

Proprio la collocazione su un sito a forte acclività e una disposizione che consentiva il controllo visivo del territorio distingue la configurazione di Leonforte rispetto alle altre “città nuove”. Nella maggior parte dei casi, infatti, le fondazioni prediligevano posizioni di pianura o di media collina, non superiori a 400-500 m, contrassegnate da lievi pendii così da facilitare il deflusso delle acque e, laddove riscontrata, la disposizione su pendii più forti è stata ricondotta alla presenza di casali o nuclei abitati di più antico insediamento¹⁶. Se prendiamo in considerazione un insieme di evidenze documentarie e materiali, è ragionevole supporre che anche nel caso di Leonforte un sistema di preesistenze possa aver orientato la scelta del sito. Le fonti ci informano che la baronia di Tavi, insieme alla rete di mulini più antica della fondazione, forniva un cospicuo reddito alla famiglia Branciforti¹⁷ e ci riferiscono di «un numero di casupole ch'esistevano in faccia della Granfonte e dei mulini sin dall'anno 1390»¹⁸. Queste informazioni, confortate dai dati dei riveli di beni e anime degli anni precedenti al 1610, sono rafforzate anche dalle preesistenze più antiche, costituite da una cappella dei carmelitani scalzi di Assoro, con annesso alloggio per i monaci¹⁹, dall'antica chiesa di Sant'Agata²⁰ e dalle strutture di una precedente costruzione (probabilmente un baglio a presidio del feudo) riutilizzate per la costruzione

15. NOBILE 2018, p. 505.

16. Si vedano RENDA 1979 e CARDAMONE, GIUFFRÈ 1981, in particolare i casi di Trabia, Valledolmo, Santa Caterina Villarmosa e Caltavuturo; in quest'ultimo insediamento per tutto il Seicento continuarono a coesistere due centri, fino all'estinzione definitiva di quello situato in posizione più acclive.

17. PISCIOTTA 2012, p. 17.

18. NICOLETTI FERRERI 1836, p. 11, nota di Francesco Paolo Testa.

19. MAZZOLA 1924, pp. 36-39.

20. PISCIOTTA 2012, p. 18, ma vedi anche *infra*, per i riveli nei quali compare la chiesa di Sant'Agata come riferimento geografico.

del palazzo baronale²¹, avviata già qualche anno prima dell'ottenimento della licenza, come attestato nel memoriale in cui viene esplicitamente richiamata l'esistenza di un "castello"²².

Come vedremo più oltre, le iniziali attività edificatorie promosse dal principe furono rivolte proprio alla densificazione del primo insediamento disposto sulle pendici e localizzato in prossimità delle sorgenti, laddove lo stesso principe fece edificare il fondaco, con una stazione di posta per l'alloggio dei corrieri e il cambio dei cavalli. Il cantiere urbano venne dunque avviato a partire da quest'area sottostante la dimora baronale, delimitata a valle dall'attuale via Granfonte, la «strada sottana» che costeggiava l'ospizio carmelitano, e contenuta fra i limiti naturali delle balze scoscese del costone roccioso sul versante ovest e del vallone che raccoglie le acque provenienti dalla collina e dall'altopiano superiori su quello est. Difatti, la realizzazione della nuova strada di collegamento fra il piano del palazzo e la scomparsa porta di Sant'Agata – l'attuale via Garibaldi che oggi costituisce il margine nord-orientale del quartiere Granfonte – venne avviata solo nel 1634²³, nell'ambito del più ambizioso piano urbano della città alta impostato sul consueto schema a maglia regolare. Impossibile da applicare al ripido versante affacciato sulla valle, il *quadrillage* venne riservato soltanto alla parte dell'abitato disposta sul pianoro.

Il volto della città risultò così contrassegnato per un verso da un'articolazione di manufatti e spazi urbani che ne esprimevano le ambizioni di «piccola capitale nel cuore della Sicilia del grano»²⁴ e, per l'altro, da un'edilizia fatta di elementi essenziali e ripetitivi, indifferenziata nei caratteri architettonici e costruttivi al pari dello status sociale dei suoi abitanti. Persino la toponomastica rintracciata nei documenti e nei riveli ripete questa antinomia: i riferimenti principali per la localizzazione di case e manufatti erano generalmente le emergenze architettoniche del palazzo, delle chiese esistenti e di quelle in costruzione e le poche strade che, in ragione della loro rilevanza nel disegno urbano, possedevano già un carattere riconoscibile e una denominazione specifica; laddove l'edificato diventava

21. Vedi MONTANA 2013-2014, p. 63: «Gli artigiani edificarono il castello a partire dall'ala meridionale, lavorando su preesistenze, di cui non conosciamo né la consistenza né la datazione; nel documento i lavori sono così elencati: "una calcara gipsi posita in ditta fabrica [...] scale intagli et rustici [...] fatte in stantijs vetustis existentibus in frontispizio favare et fossati fattis in fabrica ditti castri et stantiarum et sterro exito ex dittis fossatis"».

22. ASPa, TRP, Memoriali, vol. 513, c. 228r. Nel memoriale il fondatore perora la causa per il popolamento della baronia di Tavi, la quale «per essere cossi grande et lontana di habitatione non si cultuia come si farebbe si vi fosse in essa habbitatione et poiche si tiene il mero e misto imperio et in quella vi è castello desidera far li habbitatione per augmentarla et dar beneficio al regnio di magior quantità di fromento»; sulle preesistenze su cui venne edificato il palazzo, vedi anche MONTANA 2013-2014, pp. 63-68.

23. ASEN, Archivio Notarile, Not. Francesco La Marca da Leonforte, vol. 12041 bis (1632-34), 15 maggio 1634, c. 109.

24. MONTANA 2013-2014, p. 5.

uniforme, la singolarità delle strade si perdeva sotto la generica denominazione di “via pubblica”, priva di valenze urbane distintive e individuata solo dalle file di abitazioni che vi si affacciavano²⁵.

Se immaginiamo il cantiere urbano nei primi decenni del Seicento, quando la chiesa madre era ancora in costruzione, solo il blocco compatto del palazzo si stagliava sulla sommità del pendio, a cerniera fra le due parti di città, presentandosi come un raffinato compendio dell’«idea del castello con quella di palazzo di città»²⁶, fornito di fossato e di merlature, a vegliare dall’alto sul minuto tessuto delle case e sulla distesa di terre della vallata. È interessante sottolineare che, diversamente dagli altri centri, la città fu cinta di mura in occasione della peste del 1624²⁷, a difesa dalla propagazione del contagio, e che anche questo elemento contribuì probabilmente a rafforzarne l’immagine di nuovo centro feudale veicolata dall’imponenza della residenza baronale munita e accentuata dalla peculiare configurazione orografica, sapientemente sfruttata. Per converso, l’abitato contadino sembra confermare totalmente la stridente divergenza nei caratteri materiali e formali fra le “case” e i “monumenti”, che riscontriamo nella totalità delle “città nuove”.

Come noto, il feudatario era tenuto alla costruzione di un primo nucleo di abitazioni, la cui numerosità era incentivata dalla concessione del titolo di principe a chi ne edificava almeno ottanta²⁸. La perizia di spesa del 1651 cita la costruzione di cinquecento case²⁹, un numero che – a non volerlo interpretare nel generico significato di “numerosissime” – appare esorbitante rispetto al panorama delle fondazioni coeve, segno di un impegno economico e di una “esuberanza”³⁰ certamente al di sopra della norma e di una edificazione prolungata nel corso di un quarantennio. Un altro elemento che contraddistingue il caso di Leonforte è infatti la stabilità del possesso della baronia da parte della famiglia, che deteneva il feudo da almeno due generazioni³¹ e lo mantenne per altre otto dopo

25. Vedi *infra*.

26. PIAZZA 1985, p. 20.

27. Vedi ASPa, Archivio Trabia, Serie I, vol. 375, “Relazioni de’ miglioramenti ...”, 1651, c. 44r: «anni 28 in circa si fanno lo detto Illustre D. Nicolao Placido Branciforte a sue spese e de suoi proprij denari come sopra fece fabricare e fare mura attorno di questa predetta terra et alcuni immagini di pittura e quattro porti ad effetto in quelle farsi la guardia per cautela della detta terra e i suoi cittadini stante che in detto tempo correa il morbo dello contagio in diverse città e terre di questo Regno e in particolare nella città di Nicosia e terra d’Asaro, lochi propinqui e vicinissimi di detta predetta terra».

28. RENDA 1979, pp. 48, 51.

29. ASPa, Archivio Trabia, Serie I, vol. 375, “Relazioni de’ miglioramenti ...”, 1651, cc. 36v-37r: «anni 43 incirca si fanno incominciò a costruere, e fabricare, e far fabricare questa terra di Leonforte da diversi mastri, e da detto tempo in qua parte d’anno in anno successivamente e per tutt’oggi a sue proprie spese e da suoi proprij denari ci ha fatto fabricare da circa cinquecento case».

30. DAVIES 1985, p. 434.

31. *Ivi*, p. 428.

l'elevazione a principato. Questa circostanza diede continuità ai programmi edificatori e permise già nel passaggio di consegne fra Nicolò Placido e il figlio Giuseppe di dare compiutezza e persino monumentalità alle opere di sistemazione urbana e di infrastrutturazione a servizio dell'abitato e delle attività produttive. Fra le realizzazioni computate nella perizia compaiono, infatti, sia i lavori per la sistemazione del margine urbano contrassegnato dal sistema di porte, fontane, giardini, abbeveratoi e lavatoi³², che l'“inciatura”, cioè la pavimentazione ad acciottolato delle strade principali «allo entrare et uscire di questa predetta terra»³³, per rendere più agevole il giornaliero transito dei coloni verso le terre del feudo, quelle date in enfiteusi e quelle assegnate agli usi civici.

Il contratto di concessione delle terre comuni ai nuovi abitanti, registrato nel 1630, ci consente di appurare che gli appezzamenti ceduti erano situati immediatamente a valle del quartiere Granfonte, confermandone il ruolo cardine nella fondazione, ma anche la praticità della collocazione per una popolazione prevalentemente costituita da braccianti agricoli³⁴. I geografi hanno da tempo messo in evidenza il legame fra questa struttura economico-sociale e la fisionomia tipicamente rurale assunta in particolare dai centri dell'odierna provincia di Enna, in cui tali caratteristiche si sono rivelate fortemente resistenti al cambiamento³⁵. Inoltre, gli studi storici ed economici più recenti hanno acclarato come, al persistere delle gerarchie sociali e della loro manifestazione nella scena urbana costruita, il processo di colonizzazione dei latifondi di età moderna va letto entro un quadro di ristrutturazione profonda dei rapporti produttivi. Come è stato osservato, fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento «il feudo muta di natura e di stato»³⁶, la proprietà rimane in capo ai signori e il lavoro della classe contadina diventa merce di scambio con chi detiene la terra e i mezzi di produzione³⁷. Gli esiti di questa trasformazione sulla configurazione fisica della città sono ancora oggi evidenti. La condizione dei coloni, con la prevalenza di una manodopera salariata, favoriva la tendenza radicata nella storia dell'isola a un modo di vivere e abitare che, seppur legato alle attività agricole, si strutturava all'interno

32. VITALE, SANZARO 2021.

33. ASPa, Archivio Trabia, Serie I, vol. 375, “Relazioni de' miglioramenti ...”, 1651, cc. 42v-43r.: «anco allo entrare et uscire di questa predetta terra tanto dalla parte soprana, quanto dalla parte sottana, dove è la strada dell'alvari, e dall'altra parte che viene dalla terra d'Asaro nominata la strada della Favarotta e d'altri parti vicino detta terra, c'have fatto accomodare strate, e fattane di novo con aversi ancora fatto accomodare passi con haverle fatto inciutare per commodità di andare alli molini in tempo d'Inverno».

34. Archivio Storico Comunale Leonforte, Ratificatio Concessionis Terrarum Comunium, 12 ottobre 1630. Si ringrazia Giuseppe Nigrelli per aver fornito la trascrizione del documento.

35. GAMBINO, URSINO 1973, pp. 276 e sgg.

36. D'ALESSANDRO 2010, p. 174.

37. Sul tema si rinvia alle illuminanti letture di MORREALE 2013; MORREALE 2023.

di insediamenti accentrati, contrassegnati da condizioni materiali, sociali ed economiche più aderenti a un modello urbano³⁸. La prevalenza di un'organizzazione familiare di tipo nucleare – riconducibile sia alle forme del lavoro bracciantile che alle esigenze di mobilità sul territorio – si riflette nella struttura urbana a tutt'oggi riconoscibile, fatta di abitazioni prevalentemente monocellulari che si sono mantenute pressoché inalterate almeno fino alla prima metà del Novecento, anche in conseguenza della perpetuazione di un'agricoltura estensiva, dei rapporti di potere e di quelli socio-economici. In questo senso, potremmo condividere la sensazione – segnalata già per altri centri – che anche a Leonforte «il feudo [...] cominci già sotto le mura della casa baronale»³⁹.

Le prime case contadine e il contributo delle fonti documentarie

Presso il notaio Giuseppe Graziano alla presenza di Joannis Thomaso Capra, giudice della baronia di Assoro e del committente Nicolò Placido Branciforti, allora sedicenne, il 1° dicembre 1610 vennero stipulati due atti di obbligazione per la costruzione di diciotto case contadine⁴⁰. Il primo contratto incaricava i magistri Bernardo Barbara di Piazza, Tommaso Barbusca e Giuseppe Mancuso di Castrogiovanni a fabbricare, dietro compenso economico, «quatuordecim domos terraneas»; il secondo affidava a Paolo Castellana di San Filippo i lavori di quattro ulteriori abitazioni⁴¹.

Oltre a restituire i nomi di alcuni protagonisti, finora sconosciuti, del cantiere urbano di Leonforte, i documenti contengono preziose informazioni sulla natura dell'intervento di Branciforti e sulle

38. Vedi LIGRESTI 2008, p. 39: «Qui l'insediamento è aggregato, la proprietà è dei nobili e dei gentiluomini, le donne non lavorano i campi (possono compiere lavori stagionali nell'ambito locale), gli affittuari tengono per breve tempo le terre e sono pronti allo 'sciopero' (l'abbandono) quando il peso della rendita si fa insopportabile, o a spostarsi dove si praticano più favorevoli condizioni (è il caso dei paesi 'nuovi'), il nucleo familiare è minuscolo, il rapporto prevalente è quello bracciantile e stagionale con grandi squadre di uomini di variabile composizione che partono dalle loro residenze, si aggregano e percorrono i campi nelle varie fasi di produzione (semina, raccolta, vendemmia), il provento è costituito dal salario (con marginali integrazioni in natura) e speso in città passando per il mercato e secondo modelli di consumo 'urbani'».

39. MESSINEO, SOLDANO, TESTA 1981, p. 128.

40. I due documenti sono segnalati per la prima volta in G. BREX, M. VOLPE, *L'architettura di un centro di fondazione nella Sicilia del XVII secolo. Il caso di Leonforte*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Reggio Calabria, Facoltà di Architettura, a.a. 1996-1997, p. 38, e richiamati anche in GALLOTTA, VITALE 2025, pp. 94-95.

41. ASEn, Archivio Notarile, Not. Giuseppe Graziano da Assoro, vol. 608 (1610-1611), 1° dicembre 1610, cc. 100v-102r e cc. 102r-103v. Era stabilito che i lavori dovessero concludersi «per totum mensem maii p. v., et quo ad reliqua per totum mensem augusti», dunque entro l'estate del 1611; come si rileva dalle note di pagamento ai costruttori, questo avvenne in più momenti in moneta argentea e in presenza di testimoni: a Barbara, Barbusca e Mancuso rispettivamente il 28 febbraio, il 3 marzo e l'8 agosto 1611; a Castellana il 28 febbraio e il 10 settembre 1611.

dinamiche di fondazione del centro urbano, condizionate certamente da esigenze di economia e rapidità. A tali criteri rispondeva innanzitutto la preferenza per la casa terrana formata da un vano solo, a pianta quadrangolare e con copertura a tetto ligneo; destinata soprattutto ai più poveri del paese, nell'unico ambiente oltre ai contadini erano ospitati anche animali, attrezzi e prodotti agricoli. Gli isolati a schiera sarebbero originati dalla ripetizione dello schema monocellulare e dalla conseguente aggregazione di più unità edilizie anche con soluzioni diversificate, come si rileva dalle fonti. Se per le case «collaterales» commissionate a Castellana si trattò di un semplice raggruppamento in un unico blocco, leggermente più articolato è il progetto degli altri quattordici alloggi da erigere «settem ex uno latere et settem ex altero ad filo di modo tali che li porti di detti casi di l'una parti stiano ad frontispitio delle porti di l'altra parti»⁴². La standardizzazione del processo costruttivo emerge anche nella scelta dei materiali reperibili in loco e nella modestia delle tecniche adottate. Predisposto lo scavo di fondazione di almeno tre palmi⁴³, si stabiliva infatti che la muratura delle pareti fosse in pietra grezza («de petra et taijo a chummo et al lenza benallazata, scagliata, toccata, calcata et recalcata de martello»⁴⁴); i tetti dovevano avere un'orditura semplice costituita da sei travi di cerro («di bona qualità») su cui poggiare canne e canali; le porte d'ingresso dovevano essere anch'esse lignee⁴⁵.

Oltre alle informazioni intrinseche ai manufatti, dai documenti emergono indicazioni significative sulla localizzazione delle nuove abitazioni e sullo stato dei luoghi al momento della fondazione. L'atto di affidamento dell'incarico a Barbara, Barbusca e Mancuso, infatti, stabiliva che le case dovessero erigersi «retro castrum et stantias novas»⁴⁶, cioè a sud del «castello» con cui nelle fonti s'intende il palazzo baronale. La realizzazione *in fieri* di nuovi ambienti della residenza aristocratica – coerente con una scrittura di Graziano del 15 marzo 1613, che riferisce di lavori già eseguiti ma non meglio

42. ASEn, Archivio Notarile, Not. Giuseppe Graziano da Assoro, vol. 608 (1610-1611), 1° dicembre 1610, c. 101r. L'atto non specifica la distanza tra i due isolati, cioè la larghezza della strada. Anche l'aggregato a schiera soddisfaceva le istanze di economicità e di velocità della costruzione, avendo ciascuna coppia di cellule una parete in comune.

43. Un palmo siciliano equivale a m 0,257.

44. ASEn, Archivio Notarile, Not. Giuseppe Graziano da Assoro, vol. 608 (1610-1611), 1° dicembre 1610, c. 101r.

45. Nei registri di Graziano è contenuto un atto dell'8 dicembre 1610 con cui i *magistri* Mariano e Andrea Dello Trovato (padre e figlio) e Francesco Laijneri di Assoro si obbligavano a realizzare quattordici porte in legno di cerro per le case appaltate sette giorni prima a Barbara, Barbusca e Mancuso; sono altresì riportate le note del pagamento effettuato l'8 agosto 1611. Vedi ASEn, Archivio Notarile, Not. Giuseppe Graziano da Assoro, vol. 608 (1610-1611), 8 dicembre 1610, cc. 106v-108r.

46. Nell'atto di obbligazione col *magister* Castellana, al contrario, mancano del tutto indicazioni sulla localizzazione delle quattro case.

precisati⁴⁷ – faceva del «castrum» il fulcro su cui innestare il nuovo insediamento anche in virtù di altre modeste abitazioni lì già presenti. Infatti, il contratto del 1610 specificava che le nuove case dovessero avere le stesse dimensioni (non riportate) e caratteristiche di una già esistente nello stesso sito; inoltre, che i costi di costruzione fossero pari a quelli della dimora che tale Joseph Turrigrossa stava fabbricando per sé⁴⁸. Sono, dunque, menzionati due edifici preesistenti, uno terminato e uno in corso di realizzazione, che corroborano l'ipotesi di un piccolo nucleo di case sparse nei dintorni del castello⁴⁹. Queste fabbriche non sono segnalate all'interno del memoriale con cui Nicolò Placido richiedeva alla Magna Regia Curia l'autorizzazione per fondare Leonforte⁵⁰, né tantomeno nel testo della *licentia populandi* rilasciata dal viceré card. Giannettino Doria. D'altra parte, era solito omettere nei documenti ufficiali eventuali insediamenti nel sito individuato per le "città nuove", poiché solo la fondazione in un luogo spopolato poteva produrre ai nobili e al loro casato reali vantaggi politici, autorità e prestigio⁵¹.

Ulteriori indizi provengono da altre testimonianze, come i riveli di beni e anime della vicina Assoro, fonti storiche preziose sulle quali si ritornerà: nel 1607 attestano e spesso descrivono, pur sommariamente, case e possedimenti nel feudo di Tavi – dov'è anche verosimile che risiedessero – detenuti da ventotto famiglie nelle località di San Giovanni e di Sant'Agata, che potrebbero corrispondere

47. In base agli studi di Sabina Montana, la scrittura costituisce ad oggi il più antico documento sul cantiere della fabbrica, relativo a un contenzioso sorto tra Nicolò Placido da un lato e i *magistri* Pietro Vincenzo Gianguzzo, Giuseppe Inglisi e Antonino Calì dall'altro. ASEN, Archivio Notarile, Not. Giuseppe Graziano da Assoro, vol. 798 (1612-1613), 15 marzo 1613, cc. 188v-192r; MONTANA 2013-2014, I, p. 62 e II, p. 3.

48. «poczano [...] farci morari di altezza, longitudini et latitudini dello modo et forma che è una casa al presente fabricata et complita in detta baronia a costo della casa che per esso fabrica Joseph Turrigrossa, et che la maramma sia di larghezza della istessa misura et forma [...] et farle le porte della ridesmi [= medesmi] legnami che è la porta di detta casa al presente complita, et con annettarle et enire lo sterro et metterli in ordine del lo modo et forma di detta casa et non altrimenti né di altro modo»; ASEN, Archivio Notarile, Not. Giuseppe Graziano da Assoro, vol. 608 (1610-11), 8 dicembre 1610, c. 101r. Queste richieste sono contenute anche nel documento relativo a Castellana.

49. Sul legame tra nuove fondazioni e «incremento di costruzioni rustiche "sparse"»: GIUFFRÉ 1979, p. 14.

50. ASPa, TRP, Memoriali, vol. 513, c. 228r.

51. GIUFFRÉ 1979, pp. 18-19. A titolo esemplificativo è possibile citare i casi della baronia di Risichilla, divenuta Santa Caterina a seguito della *licentia* del 1602, ma abitata sin dal primo Cinquecento con un castello, case rurali e altre costruzioni; Torretta, fondata ufficialmente nel 1643, ma dove si registrano i primi battesimi già dal 1629; infine, Cattolica Eraclea. Per Cerda (*licentia* del 1659) si è conservato un atto notarile del 12 febbraio 1626, che certifica l'esistenza di case e di una chiesa; MESSINEO, SOLDANO, TESTA 1981, p. 122. Non sempre però le strutture edilizie dislocate nel territorio, tra cui casali, masserie, fondaci, torri e castelli, orientavano nella scelta del sito, come dimostra il caso di Menfi: il primo tentativo edificatorio, in seguito riconsiderato, fu promosso in un'area ben distante dal fortilizio federiciano di Burgimilluso, che pure era di proprietà della famiglia del fondatore Giuseppe Santostefano: vedi Vesco 2013, pp. 284-286, 288.

al quartiere Granfonte⁵². È poi significativo quanto riportato nella nota perizia di «beneficij e benfatti», redatta nel 1651 su richiesta dello stesso Branciforti per rendicontare quanto da lui realizzato⁵³. Uno dei magistri chiamati a deporre, Marco Mancuso imparentato forse con il sopracitato Giuseppe, sosteneva infatti che Nicolò Placido «hanni 43 incirca si fanno incominciò a costruire e fabricare e far fabricare questa terra di Leonforte da diversi mastri» e che «c’have fatto accommodare strate e fattane di novo»⁵⁴. In tali dichiarazioni si troverebbe conferma che il cantiere della città – sicuramente del palazzo – sia stato avviato nel 1608, ben prima della *licentia populandi*, e che i lavori abbiano riguardato anche il riadattamento di strade già esistenti insieme alla costituzione di una nuova viabilità.

L’erezione delle (prime?) diciotto case di Leonforte costituisce solo un passaggio dell’intenso sforzo edificatorio sostenuto dal conte di Raccuja per la realizzazione di tutte le attrezzature e infrastrutture, sia pubbliche che private, necessarie alla vita del nuovo centro. Come già anticipato, nella stima del 1651 sono infatti attestate ben cinquecento case contadine: secondo Giovanni Mazzola, la loro costruzione sarebbe stata decretata in un presunto contratto del 15 marzo 1613 stipulato ancora presso il notaio Graziano e poi ripreso in un secondo atto del 13 maggio 1617⁵⁵. Ad oggi non è possibile confermare la veridicità di quanto sostenuto dall’autore a inizio Novecento; le due date corrispondono infatti a quelle di altrettanti documenti già noti – il primo dei quali sopra menzionato – relativi però alle vicende costruttive del solo palazzo baronale⁵⁶. Appare alquanto improbabile che il conte abbia deciso di promuovere un numero così elevato di abitazioni a meno di tre anni dal privilegio viceregio, poiché la fondazione di una nuova città era sempre operazione onerosa e rischiosa, spesso priva di successo, richiedendo dunque la dovuta cautela. Nella maggior parte dei casi, infatti, dopo aver eretto un primo nucleo di abitazioni il signore lasciava lo sviluppo edilizio del centro all’iniziativa dei nuovi coloni, tant’è che l’intervento di Branciforti appare in linea con quanto documentato in altri centri sorti nel Seicento, di cui giova ricordare qualche esempio: a Trabia Ottavio Lanza predispose la

52. I capifamiglia (non residenti nelle città di Palermo e Messina) erano tenuti a “rivelare” i propri beni in una sorta di “denuncia dei redditi”, affinché le autorità determinassero la ripartizione delle tasse e i donativi che ogni Università (baronale o demaniale) doveva alla Regia Corte e, da ultimo, individuassero il potenziale militare isolano. Per i riveli di Assoro vedi PISCIOTTA 2012, p. 18.

53. ASPa, Archivio Trabia, Serie I, vol. 375, “Relazioni de’ miglioramenti...”, 1651. Per eseguire la perizia la sezione civile della Magna Regia Curia nominò due esperti: il *caput magister* Antonio Viterbo e il *magister lignarius* Giuseppe Guadagnino.

54. ASPa, Archivio Trabia, Serie I, vol. 375, “Relazioni de’ miglioramenti...”, 1651, cc. 36r, 42v.

55. MAZZOLA 1924, p. 30. L’autore non riporta la segnatura archivistica dei due documenti.

56. Vedi *supra*, nota 45; MONTANA 2013-14, I, pp. 62, 64 e II, p. 3. Al fine di individuare i contratti di costruzione delle cinquecento case, sono stati consultati tutti i volumi appartenuti al notaio, della cui attività – è bene specificare – si conservano all’Archivio di Stato di Enna solo i registri.

costruzione di venticinque case contadine; a Cerda Giuseppe Santostefano diede ordine di innalzarne sedici; infine, a Campofranco Gaspare La Grutta commissionò appena dieci abitazioni⁵⁷. Anche quando l'investimento era più cospicuo – come a Cattolica, dove si edificarono da ottanta a cento case – i numeri rimangono decisamente più contenuti⁵⁸. Di conseguenza, le cinquecento case di Leonforte corrisponderebbero all'impegno di Nicolò Placido esteso nell'arco di un quarantennio, legato a un flusso migratorio consistente e continuo con beneficio economico sempre maggiore per il signore. Pur non essendo puntualizzata la tipologia degli immobili, è probabile che fossero analoghi alle abitazioni commissionate nel 1610, rapide da costruire e a basso costo.

Un affidabile, ma del tutto parziale, “affresco” della città appena costituita è fornito dai riveli del 1616, già esaminati da alcuni studiosi insieme a quelli del 1623, 1638 e 1651, ma esclusivamente per indagini sull'andamento demografico della popolazione di Leonforte⁵⁹. Grazie a questi documenti, in linea con una metodologia già testata su altri casi studio quali Carlentini, Cattolica Eraclea, Avola, ecc.⁶⁰, si è potuto determinare a sei anni dalla fondazione, oltre ai dati sulla popolazione (centoventiquattro nuclei familiari e oltre cinquecento abitanti), anche numero, tipologia e valore delle case e ipotizzarne l'ubicazione. In realtà, considerato anche che alcuni capifamiglia esplicitano di detenere immobili in paesi limitrofi (tra cui Assoro), risultano rivelati a Leonforte appena trentadue edifici (per un valore totale di 390 onze e 24 tari), così ripartiti: diciotto case terrane; sei case solerate, dotate cioè di soppalco interno; due corpi di case solerate (edifici pluricellulari o case contigue appartenenti a un unico proprietario); quattro casalinghi, da intendersi come casupole dalle caratteristiche minimali con tetto talora coperto di sole fratte; due case di tipologia non specificata, verosimilmente terrane⁶¹.

Di queste trentadue abitazioni rurali, dove vivono centoventuno persone, cinque risultano con certezza volute dal fondatore, poiché gli abitatori dichiarano il debito contratto con lui per averle⁶²; è possibile dedurre, quindi, che Nicolò Placido affidasse la costruzione di case alle maestranze locali per poi rivenderle ai coloni (in analogia coi contratti del 1610). Altre quattro, invece, sono pagate

57. BELVEDERE, BRUNAZZI, LINO 1981, p. 90 (Trabia); MESSINEO, SOLDANO, TESTA 1981, p. 122 (Cerda); BENIGNO 1985, p. 65 (Campofranco).

58. BENIGNO 1985, p. 65. Timothy Davies cita i casi di Alessandria e Santa Caterina, le cui rispettive centocinquanta e duecento abitazioni furono erette in un secolo e mezzo circa; DAVIES 1985, p. 434.

59. LONGHITANO 1988. PISCIOTTA 2012, pp. 29-35, 72-73, 97-102, 119-125. GALLOTTA, VITALE 2025, pp. 95-97.

60. RENDA 1979, pp. 31-93 (Cattolica Eraclea), MARSALA 2013, pp. 449-467 (Avola), ARICÒ 2016, pp. 20-22, 160-161, 211-240 (Carlentini). Per una metodologia di impiego dei riveli: COTTONE 1979.

61. Queste cifre divergono da quelle riportate in PISCIOTTA 2012, p. 29.

62. Si tratta delle abitazioni di Francesco Timpanaro (n. 2), Gio. Maria Rosalia e Paolo Castellana (n. 2): ASPa, TRP, Riveli, b. 2208, 1616, cc. 5r-6v, 31r-32v, 79r-80v.

rispettivamente a don Blasco di Giunta di Assoro (n. 2), a Coloino Zirbicella e al convento del Carmine⁶³: come strategia di sviluppo del cantiere della città, dunque, il signore cedeva appezzamenti di terreno a religiosi o ad abitanti più facoltosi, i quali a loro volta investivano nella fabbricazione di abitazioni da dare a censo. Per gli altri ventitré immobili, di cui non è specificato alcun debito, si potrebbe dedurre che siano stati concessi gratuitamente, che siano stati innalzati dagli stessi abitanti dopo aver ottenuto da Nicolò Placido il lotto necessario o, più semplicemente, che il debito sia già stato interamente saldato. Emblematico in tal senso è l'esempio di Giuseppe Turrigrossa che, come s'è visto, nel 1610 stava costruendo un'abitazione *manu propria*: quest'ultima, certamente conclusa, non è segnalata nei riveli, ma è citata indirettamente nelle testimonianze di Rosalia Battista e Adario di Bernardo, entrambi confinanti⁶⁴. Tutti i coloni possidenti di case, inoltre, attestano di averne solo una a eccezione di Francesco Timpanaro («dui corpi di casi solerati»), Rosalia Battista (tre case terrane) e l'ormai noto Paolo Castellano (due case, di cui una solerata e l'altra non specificata⁶⁵), indice di una scarsa diversificazione sociale e di una generale povertà dei contadini giunti a Leonforte. L'unica architettura rappresentativa era ancora il solo palazzo baronale.

La reale consistenza edilizia di Leonforte doveva però essere ben lontana dai numeri desunti dalle carte del 1616, specialmente se si tiene presente che, solo sette anni dopo, le case dichiarate incrementano notevolmente fino a 220⁶⁶. Da tutti i censimenti promossi dal Tribunale del Real Patrimonio erano infatti esenti gli immobili di proprietà del fondatore (a lui intestati o non ancora concessi in enfiteusi), così come quelli di pertinenza degli ecclesiastici o eventualmente della classe nobiliare, però difficilmente presente a Leonforte a quella data. Inoltre, gli abitanti potevano vivere in affitto o dichiarare il falso – cioè di non detenere case tra le loro proprietà – al fine di ridurre al minimo l'aggravio fiscale. Valutate parzialità e relativa attendibilità dei riveli, il nucleo di trentadue case è però un minimo certo per la città di Nicolò Placido, già amministrata da giurati.

In analogia con i contratti del 1610, diverse case gravitano intorno al palazzo del signore, sebbene la localizzazione non appaia del tutto chiara: le dimore di Antonino Lo Bello e Domenico Mascaro, per esempio, sono «a frontespizio dello castello»; altre invece, come quelle di Vincenzo Mazzola o Simone Lanuto, sono «sotto il castello»⁶⁷. In altre circostanze si menzionano poi una certa «strata

63. Per le case di Francesco Timpanaro e Giuseppe Fisiu, pagate rispettivamente al conte e a don Blasco di Giunta, sono citati anche atti notarili di Vincenzo Chirido di Assoro. *Ivi*, cc. 5r-6v, 23r-24v.

64. *Ivi*, cc. 25r-26v, 107r-108v.

65. *Ivi*, cc. 5r-6v, 25r-26v, 79r-80v.

66. Non è questa la sede per interpretare i riveli del 1623, 1636 e 1651, esaminati in GALLOTTA, VITALE 2025, pp. 164-177.

67. ASPa, TRP, Riveli, b. 2208, 1616, cc. 17r-18v, 73r-74v, 169r-170v, 193r-194v.

del castello» e la «strata suprana del castello»⁶⁸: la prima potrebbe già percorrere il tracciato di via Garibaldi, realizzata più tardi (1634); la seconda potrebbe essere invece il primo tratto del Cassaro, difficilmente impostato in tutta la sua estensione nel 1616⁶⁹. In un solo caso, infine, la proprietà di un abitante, Vincenzo Fisio, confina direttamente con la «casa del conte», indizio che il perimetro dello spazio su cui affaccia il castello (oggi Piazza Branciforti) era già in fase di definizione⁷⁰.

Nonostante manchi una ripartizione in quartieri, si può a ragione sostenere che nel secondo decennio del Seicento l'insediamento si sia concentrato soprattutto nel rione Granfonte anche in virtù della vicinanza alle sorgenti, come già anticipato, elemento essenziale per la vita degli abitanti. La notizia è assodata per alcune case, come quelle di Giuseppe Fisio e di Matteo di Bernardo confinanti con il «giardino del convento del Carmine» e affacciate sulla «strata sottana», dunque nella parte bassa del paese⁷¹. In secondo luogo, poiché quasi tutti i proprietari di abitazioni riferiscono due confinanti, le singole unità edilizie risultano aggregate a schiera, prive di corti, come ordinato del resto nei due atti del 1610. Esaminando la cartografia di Leonforte, la maggiore concentrazione di isolati lineari è proprio nel tessuto a valle, la cui giacitura irregolare è determinata dall'orografia del terreno (fig. 7); sul pianoro, invece, la città ha un'impostazione regolare determinata dalla maglia ortogonale delle strade.

In conclusione, dalle fonti documentarie emerge come proprio il sito di Granfonte costituisca il tessuto edilizio su cui si è concentrato l'impegno iniziale di Nicolò Placido Branciforti. Le vicende documentate nel 1610 e nel 1616, tuttavia, rappresentano solo il primo momento di un articolato processo di costruzione e di sviluppo della città, dispiegato nel tempo: la *facies* attuale delle case contadine di Leonforte è stata determinata attraverso trasformazioni capillari o macroscopiche di singole unità o di interi aggregati (sopraelevazioni, rifusioni o ampliamenti). Ulteriori informazioni storico-costruttive sull'abitazioni rurali non possono che provenire, dunque, dall'indagine autoptica dell'edificato.

68. *Ivi*, cc. 79r-80v 209r-210v.

69. Tutti gli altri riferimenti alle strade hanno un carattere generico; come già evocato, per «via pubblica», altrimenti detta «strada principale», s'intende di volta in volta lo spazio pubblico su cui prospettano le singole abitazioni, naturale estensione del precario ambiente abitativo interno.

70. ASPa, TRP, Riveli, b. 2208, 1616, cc. 155r-156v.

71. *Ivi*, 23r-24v, 75r-76v.

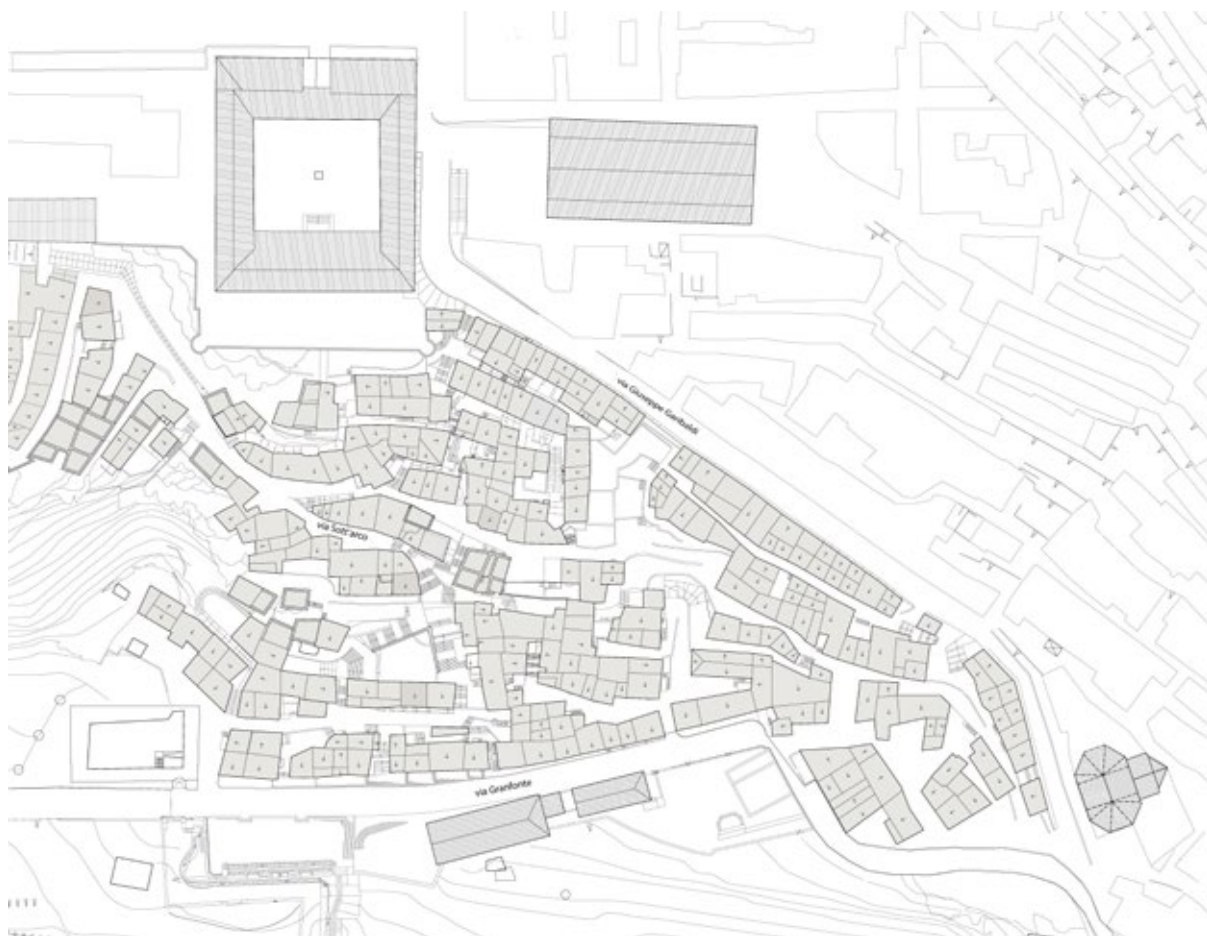


Figura 7. Planimetria del quartiere Granfonte nello stato attuale su base catastale (elaborazione grafica di C. Circo, 2024).

Le case di Granfonte

Lo studio del quartiere Granfonte, individuato come tessuto significativo nell'articolata struttura urbana della città, è stato condotto mediante campagne di osservazione e rilievo associate all'analisi della cartografia rintracciata; ciò ha comportato, come usuale nel campo della ricerca sull'edilizia di base, l'uso di un approccio interscalare. I risultati compongono una raccolta di informazioni sulla strutturazione delle case nel loro rapporto con il luogo in cui sono state edificate e, come conseguenza diretta, forniscono indicazioni sulla vita delle comunità che vi hanno abitato con continuità per circa tre secoli (fig. 8). Tali dati sulle semplici case di Granfonte ambiscono a essere un contributo al necessario riconoscimento da parte dei cittadini odierni e futuri del valore di quell'insieme costruito in cui risiedono significati di natura materiale e immateriale. La sintetica illustrazione delle acquisizioni conoscitive derivate dallo studio condotto prevalentemente sul campo si arricchisce ora di rimandi alle fonti archivistiche, che hanno cominciato a rivelare alcuni dati sulla costruzione intenzionale della città a partire proprio dalle case di Granfonte. Anche se ancora molto potranno restituire gli archivi, l'intreccio tra queste fonti sembra già delineare alcuni elementi di riflessione per il complesso ambito relativo alle scelte sul recupero e la conservazione degli edificati storici in via di abbandono (fig. 9)⁷².

La conformazione irregolare del declivio roccioso e la presenza di cavità naturali, queste ultime presumibilmente di dimensioni contenute, sono elementi caratterizzanti il luogo ove il quartiere Granfonte nasce a partire dalla decisione di Nicolò Placido Branciforti di fondare la città nuova di Leonforte. Dalla sistematica analisi delle abitazioni, facilitata dalla condizione di parziale abbandono e dalla presenza di numerose strutture crollate, è stato possibile desumere le caratteristiche aggregative (come "stanno assieme" le case) e la composizione dell'organismo costruttivo e funzionale (quali le tecniche costruttive utilizzate e i modi di vita che accoglievano).

La conseguenza del ruolo predominante svolto dalla morfologia naturale del sito è leggibile nella forma degli isolati: pur presentando prevalentemente una profondità del corpo di fabbrica pari a una singola cellula muraria e un impianto allungato a seguire l'andamento delle curve di livello, questi sono caratterizzati da significative variazioni (regolarità, lunghezza, profondità, etc.) quali conseguenze dirette della conformazione accidentata del declivio e, in particolare, delle irregolarità locali del banco roccioso (fig. 10).

Limitati pianori o, al contrario, piccoli spunzoni di roccia emergenti costituiscono opportunità o vincolo per la costruzione della casa che, all'interno di una configurazione generale riferibile alla "casa su pendio", si conforma usando efficacemente le possibilità locali (fig. 11). L'edificazione della

72. SANZARO 2022-23.





Nella pagina precedente, figura 8. Una strada del quartiere Granfonte negli anni Cinquanta (da BUSCEMI 2004, p. 40). In questa pagina, figura 9. Inizio del processo di abbandono del quartiere Granfonte in una immagine degli anni Ottanta (foto I. Arena).

casa, infatti, anche in questo contesto di città di fondazione ha seguito regole “spontanee” basate sull’economia e sull’ottimizzazione delle risorse per rispondere al contempo alle necessità funzionali e d’uso di una comunità prevalentemente contadina⁷³. D’altra parte, il contesto di costruzione di Leonforte è, come già esposto, legato a una precisa partizione e differenziazione urbana, favorita anche dalla morfologia naturale del sito (la città in declivio e la città del piano).

Una sintetica descrizione della configurazione generalizzata della “casa su pendio”, ampiamente presente nei territori acclivi e quindi diffusa negli insediamenti antichi, costituisce premessa necessaria all’illustrazione delle specifiche peculiarità individuate a Granfonte. Quest’ultime sono attribuibili ai materiali disponibili e alle tecniche costruttive diffuse nell’area tra il Seicento e il Settecento, quando verosimilmente il quartiere vive il processo di densificazione producendo gli isolati compatti ancora oggi presenti⁷⁴. L’edificazione della casa approfitta della presenza del declivio per risparmiare l’elevazione di una delle quattro pareti che danno forma alla cellula muraria; infatti, qui l’impianto monocellulare è conformato costantemente mediante la costruzione di due pareti ortogonali al pendio e una parete di facciata, quest’ultima contenente l’accesso all’ambiente interno⁷⁵. Tale conformazione, che nella strutturazione extra urbana è diffusamente riscontrabile come cellula base a un solo livello, dotata di copertura spiovente utile alla raccolta dell’acqua piovana, nella variante urbana o aggregata è più frequentemente apprezzabile nella versione ancora monocellulare ma a due livelli. Tale assetto permette di ottimizzare sia i lotti edificabili, sia le strutture murarie, consentendo di realizzare il raddoppio della superficie abitativa, mantenendo allo stesso tempo inalterato l’ingombro a terra dell’edificio e, di fatto, realizzando due abitazioni distinte. Poste una sull’altra, queste risultano non comunicanti e aventi accesso sulle pareti contrapposte fronteggianti due strade con andamento pressoché parallelo, ma poste a quote diverse (figg. 12-14).

Se la differenza di quota tra le due strade è paragonabile all’altezza dell’interpiano della casa (pendio medio), delle due abitazioni monocellulari sovrapposte la prima risulta essere mono-affaccio, mentre la seconda a doppio affaccio contrapposto. Se, invece, l’acclività del pendio produce un salto di quota tra le due strade pari a due interpiani della casa (pendio forte), la strada a monte non può fornire accesso per l’abitazione superiore, che quindi necessita di una apposita struttura di accesso: la scala. Questa struttura è in genere realizzata all’esterno (profferlo) e attesta la natura monocellulare dell’abitazione nella fase di prima edificazione ovvero la possibile nascita a un solo livello della casa.

73. Vedi *infra*.

74. Vedi CAROCCI, MACCA 2022.

75. Tra gli studi condotti su tessuti costituiti da case su pendio si segnalano: GIUFFRÈ, CAROCCI 1997; CERADINI 2004; CAROCCI 2008. Per l’impostazione metodologica e l’analisi di numerosi casi si rimanda a CANIGGIA 1976.



Figura 10. Le case di Granfonte in primo piano sotto il palazzo baronale (foto C.F. Carocci, 2023).

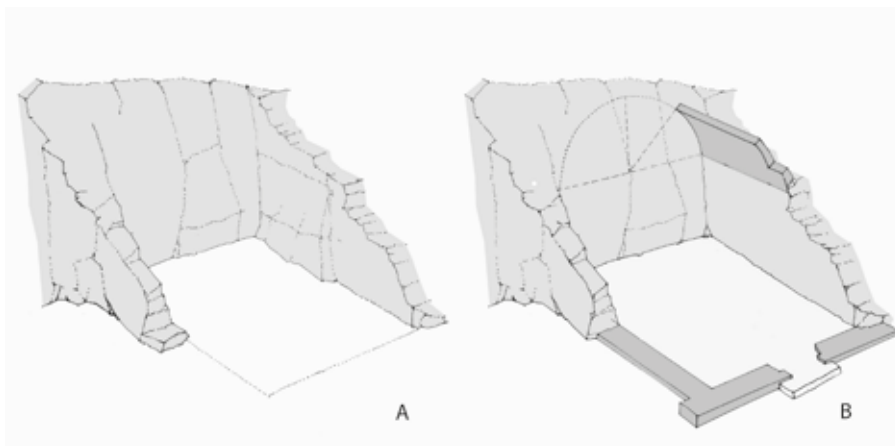


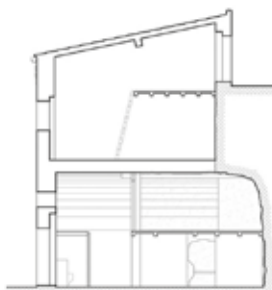
Figura 11. Rapporto tra roccia e costruito nelle case di Granfonte (elaborazione grafica di C.F. Carocci, 2021).



A sinistra, figura 12. Isolati lineari di case su pendio nel quartiere Granfonte (foto di C.F. Carocci, 2023). In basso, figura 13. Rilievo di una casa su pendio nel quartiere Granfonte (elaborazione grafica di V. Macca, 2023).



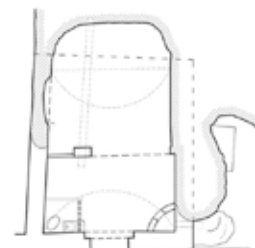
facciata a valle



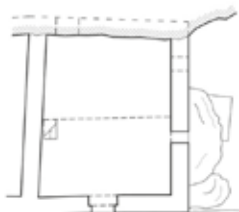
sezione



facciata a monte



livello inferiore



livello superiore





Figura 14. Prospetto a monte di una casa su pendio nel quartiere Granfonte (foto di C.F. Carocci, 2023).

Tra le due configurazioni descritte come semplificazione dello schema costruttivo (pendio medio e pendio forte) esiste una realtà fatta di molteplici variazioni dell'entità e della regolarità del pendio, cui la casa si adatta cogliendo le opportunità localmente presenti per l'ottimizzazione del risultato edificatorio (figg. 15-16). È così che le peculiarità del terreno legano ogni specifica configurazione della fabbrica alla strutturazione e al consolidamento dei percorsi urbani, definendo un doppio legame tra l'edificio e il modo con cui vi si accede (fig. 17). Analogamente, gli sviluppi evolutivi sono riconducibili, in generale, alle limitate possibilità offerte dall'impianto di prima edificazione (fig. 18).

Come attestato dalle vedute sopra menzionate di Châtelet, l'andamento naturale del versante immediatamente al di sotto del palazzo del principe presentava notevoli irregolarità puntuali e variazioni di pendenza repentine (figg. 5-6). Nell'area in declivio, che nelle due immagini appare già delimitata verso valle dalla grande fontana monumentale, è attestata la presenza di un non esiguo numero di case sparse e di alcuni viottoli irregolari di accesso alle abitazioni, caratterizzati da una pendenza atta al passo delle persone e degli animali da lavoro. Tra questi, quello che assume la funzione di collegamento tra la porta Palermo e l'altura del palazzo del principe, diviene di fatto, a seguito dell'avanzare del processo di edificazione di Granfonte, il principale percorso urbano della città in declivio, oggi via Sott'arco⁷⁶. Le sue caratteristiche specifiche, derivate dall'accentuata pendenza, ne fanno un peculiare percorso matrice che – a differenza di quanto avviene nell'edificazione "spontanea" di aree pianeggianti, che procede secondo lotti ortogonali al percorso stesso⁷⁷ – per produrre lotti edificabili deve realizzare prioritariamente dei percorsi secondari che ricercano un andamento tendenzialmente parallelo al pendio su cui attestare l'edificazione. Questi tracciati di impianto permettono la strutturazione del tessuto edilizio di case su pendio con la formazione di aggregati lineari e, con il passare del tempo, le trasformazioni attuate singolarmente sulle case, da cui deriva anche l'aggiornamento dei percorsi con la nascita di nuovi collegamenti sintetici di limitata estensione e di norma costituiti da rampe gradinate⁷⁸ (figg. 19-21).

In questo processo edificatorio che porta alla strutturazione del tessuto edilizio, il percorso matrice (via Sott'arco), dà luogo solo in parte ai fronti continui che invece caratterizzano gli isolati attestati

76. La pavimentazione di via Sott'arco, di cui rimangono oggi pochi tratti, era in acciottolato con cordonata centrale di basole di pietra chiara, mentre le strade che da essa dipartivano non erano pavimentate essendo tracciate sul vivo del banco roccioso. Negli ultimi decenni del secolo scorso gran parte della pavimentazione originaria è stata sostituita con un nuovo calpestio realizzato con elementi cementizi autobloccanti.

77. CANIGGIA, MAFFEI 2008.

78. Il processo di strutturazione e densificazione edilizia procede di pari passo con la richiesta di case indotta da un incremento demografico significativo riscontrato già nel corso del Settecento determinando di conseguenza il consolidamento dei tracciati viari a servizio dei lotti su cui le case via via vanno impiantandosi.



Figura 15. I fronti delle case su pendio da una strada a monte nel quartiere Granfonte (foto di C.F. Carocci, 2023).



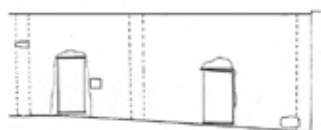
Figura 16. Case su pendio viste da una strada a valle nel quartiere Granfonte (foto di C.F. Carocci, 2023).

sui percorsi di impianto. All'opposto, sul tracciato rettilineo voluto dal principe per raggiungere il suo palazzo e, al contempo, delimitare il quartiere contadino (l'attuale via Garibaldi) si attestano isolati lineari che si sviluppano seguendo la sua notevole pendenza dando luogo ai caratteristici fronti scalettati. È però evidente che all'intenzionalità del tracciato non corrisponde un progetto peculiare delle case che vi si attestano; lo stesso modo di concepire l'abitazione è infatti declinato con le varianti necessarie ad adattarsi a tale particolare situazione.

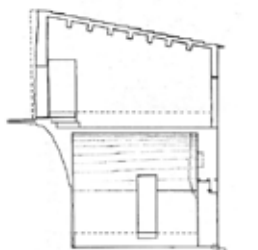
La crescita dell'isolato di case su pendio è identificabile a Granfonte dai segni e dalle tracce leggibili in alcuni casi sulle pareti murarie, che attestano l'addossamento di nuove cellule murarie, a monte o a valle delle case preesistenti, ogni qual volta la conformazione del terreno ne ha consentito l'edificazione. Esaurito tale processo per il "consumo" delle limitate aree disponibili, ulteriori sporadiche edificazioni sono attuate mediante l'occupazione di suolo pubblico, producendo esiti non propriamente efficaci.

Le case di Granfonte, in conformità alla configurazione generalizzata, utilizzano il gradino roccioso come parte integrante dell'organismo dal punto di vista funzionale e costruttivo. Come rivelano i documenti, già nella fase cronologicamente più vicina alla fondazione della città, sono presenti contestualmente case a un solo livello (casa terrana) a fianco a case a due livelli (casa solerata). Entrambe monocellulari, si attestano sull'irregolare pendio; ma mentre la casa terrana segue uno schema che non implica alcuna particolarizzazione in relazione alle variazioni del gradino roccioso – di fatto usando quest'ultimo come parete cieca – nella casa a due livelli sia il salto di quota, sia l'ampiezza dell'area disponibile per l'edificazione determinano peculiari assetti dell'edificio (figg. 22-24). Ma è certamente la casa a due livelli a esprimere con compiutezza la configurazione caratterizzante il tessuto edilizio di Granfonte. Di norma non comunicanti, i due piani sovrapposti presentano precise caratteristiche che, se in quello inferiore risultano ricorrenti in relazione ad accesso e organizzazione complessiva, in quello superiore sono condizionate dalla possibilità di ingresso consentita dal pendio e, quindi, dalla strada a monte. La costruzione del livello inferiore della casa segue l'andamento irregolare del banco roccioso inglobando la roccia affiorante nell'elevazione delle pareti murarie, in alcuni casi con una percettibile attenzione alla regolarizzazione del piano di posa. Tra i due muri ortogonali al pendio una volta a botte è tessuta con scapoli di pietra e malta di gesso; quando necessario, anche la struttura voltata ingloba parti rocciose e certamente vi si accosta seguendo e utilizzando le sue irregolarità come piano di imposta.

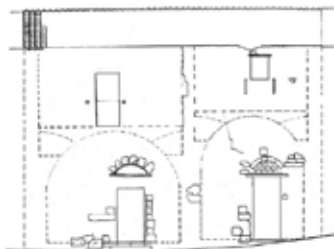
La casa a due livelli può anche essere l'esito della sopraelevazione di una preesistente casa terrana. Mediante lo smontaggio della copertura a spiovente, la successiva elevazione delle pareti murarie a partire dalle cimase e la realizzazione di un calpestio al di sopra della volta a botte, il nuovo ambiente



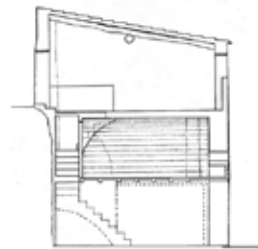
prospetto a monte



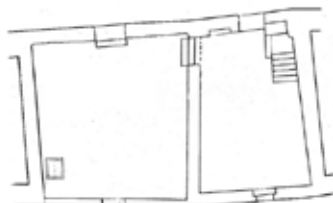
sezione 1



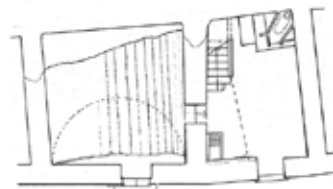
prospetto a valle



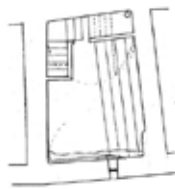
sezione 2



pianta livello a monte

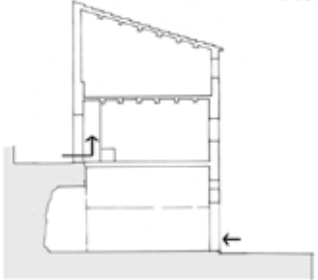
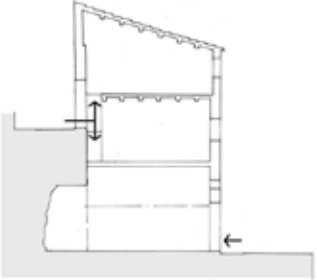
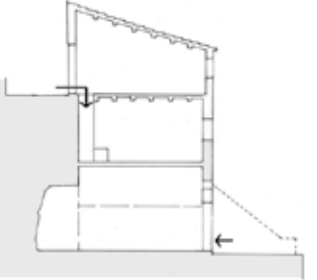
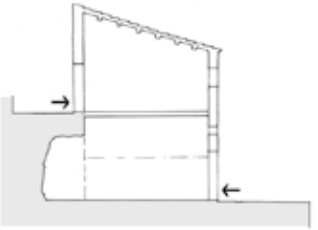
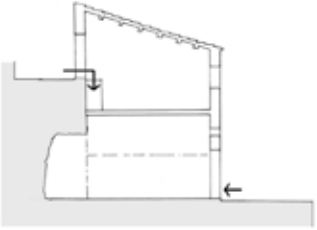
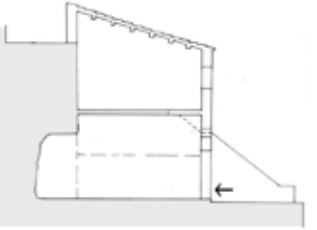
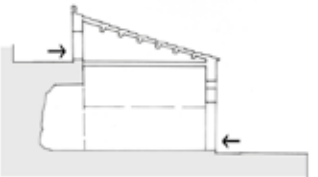
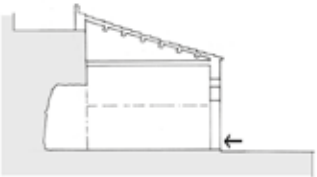
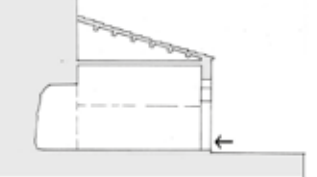


pianta livello a valle



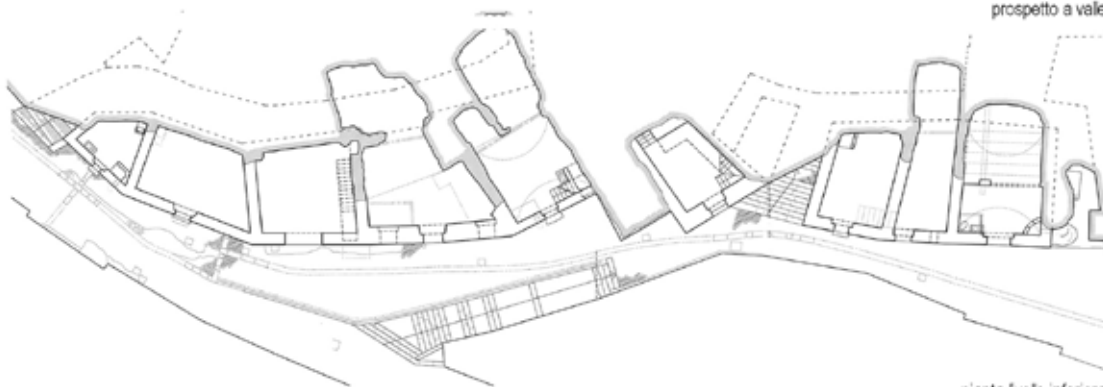
pianta ammezzato

In questa pagina, figura 17. Rilievo di una casa di Granfonte frutto di una rifusione e sopraelevazione di due cellule adiacenti (elaborazione grafica di V. Macca, 2024). A pagina 39, figura 18. Relazioni con il pendio e principali evoluzioni della casa a Granfonte (elaborazione grafica di C.F. Carocci, 2024). A pagina 40, figura 19. Rilievo di un isolato del quartiere Granfonte (elaborazione grafica di V. Macca, 2024).

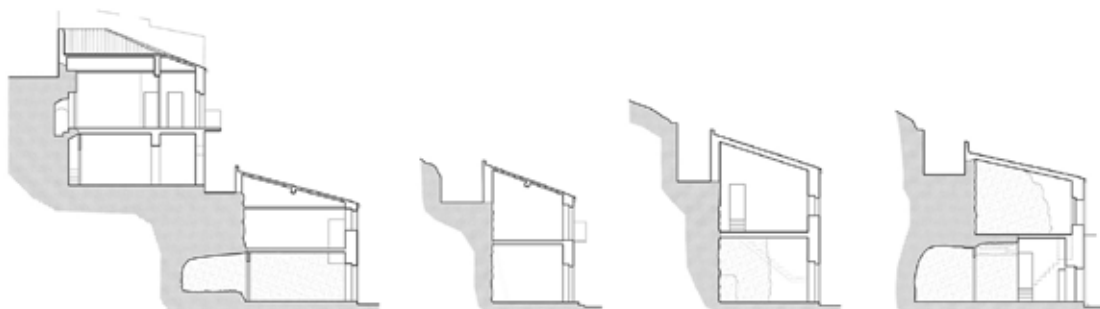
3. monocellulare a tre livelli (raddoppio superf. abitativa)	A3 	B3 	C3 
2. monocellulare a due livelli (tipo portante)	A2 	B2 	B3 
1. monocellulare a un livello (impianto)	A1 	B1 	C1 
	A. altezza del gradino roccioso pari a un interpiano della casa	B. altezza del gradino roccioso tra compresa tra uno e due interpiani della casa	C. altezza del gradino roccioso pari a due interpiani della casa



prospetto a valle



pianta livello inferiore



sezioni

cellulare è definito⁷⁹. È ipotizzabile che le contro-voltine costantemente visibili sull'estradosso delle volte di interpiano siano state realizzate sulla volta preesistente nella fase di sopraelevazione con il duplice obiettivo di ridurre la quantità di riempimento – e quindi il peso – necessario a realizzare il piano di calpestio e di ottenere un vano di stoccaggio per le derrate alimentari (fig. 25). Osservabile costantemente nelle case di Granfonte, questo vano è accessibile dall'ambiente al livello inferiore – utilizzando una scala a pioli – ovvero da quello al livello superiore tramite una botola sul pavimento (fig. 26).

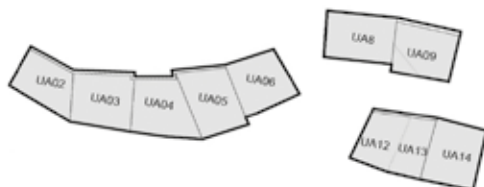
Seppure il pendio forte caratterizzi diffusamente l'area, le case a profferlo sono solo sporadicamente presenti, più spesso è impiegata invece una scala interna necessaria per la fruizione del livello superiore⁸⁰. Come peraltro avvalorato dai documenti, ciò attesta l'iniziale diffusa presenza di case a un solo livello che, solo in tempi distanti dalla loro prima edificazione, hanno subito il processo di sopraelevazione dando esito al raddoppio della superficie abitativa consentito proprio dalla scala posta all'interno della cellula.

La dimensione dell'alloggio è contenuta corrispondendo alla superficie utile della cellula o a quella delle due cellule sovrapposte, in alcuni casi lievemente incrementata con la realizzazione di ambienti scavati nella roccia e di soppalchi parziali in struttura lignea. Per sopperire in parte alla limitatezza della superficie utile, la roccia presente sempre al piano inferiore (ma spesso anche a quello superiore) viene lavorata per realizzare gli arredi fissi costituiti da nicchie attrezzate con mensole lignee e piani di lavoro posti, in genere, nelle adiacenze del forno. La presenza di quest'ultimo è diffusa; costituito da una base muraria sormontata da una copertura a spiovente collegata – tramite un foro praticato nella parete – alla canna fumaria visibile sulla facciata, il forno era usato sia per cucinare che per riscaldare l'ambiente interno⁸¹. L'uso della casa e la vita familiare che vi si svolgeva sono ben ricostruibili mediante i risultati dello studio condotto su alcuni edifici particolarmente significativi sia per stato di conservazione, sia per leggibilità del processo evolutivo. Il rilievo di dettaglio è stato eseguito, nei casi selezionati a valle della ricognizione estesa all'intero tessuto, oltre che alla configurazione d'assieme anche agli aspetti relativi all'uso degli spazi interni, alle finiture e alle attrezzature.

79. Tale assetto, derivato dalla trasformazione di una casa a un livello preesistente, è spesso riconoscibile per l'evidente riduzione dello spessore della parete di facciata.

80. I profferli osservati a Granfonte si sviluppano in addossamento alla facciata e non è infrequente la loro associazione a terrapieni o affioramenti rocciosi, che ne costituiscono la base di fondazione.

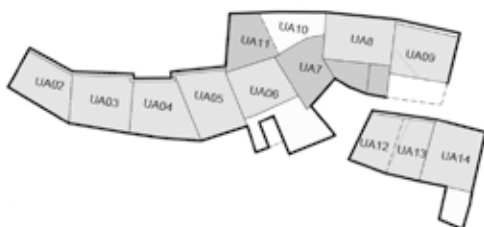
81. Residuali sono le canne fumarie originarie in elementi laterizi, sostituite massicciamente nel secondo dopoguerra da tubi in eternit collegati alla parete di facciata mediante zanche metalliche.



Fase 1: impianto



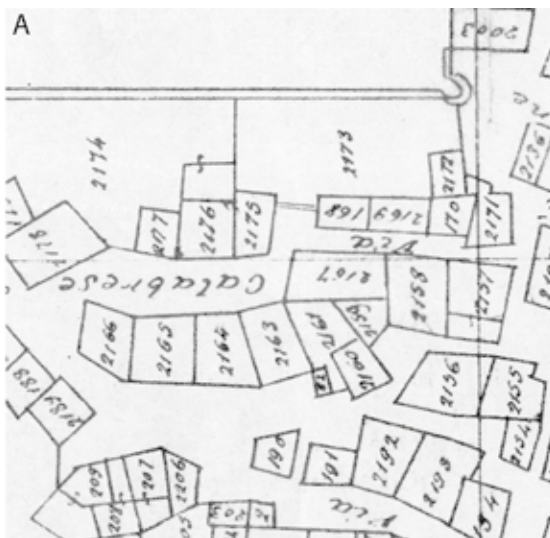
Fase 2: addizioni e saldatura



Fase 3: avanzamenti a valle



Fase 4: saturazione





Nella pagina precedente, figura 20. Fasi di formazione di un isolato a Granfonte (elaborazione grafica di C.F. Carocci, 2024).

Figura 21. Fronti delle case dell'isolato dalla strada a monte (foto di C.F. Carocci, 2023).



Figura 22. Vista dalla strada a valle di una casa in via Sott'arco (foto di C.F. Carocci, 2023).

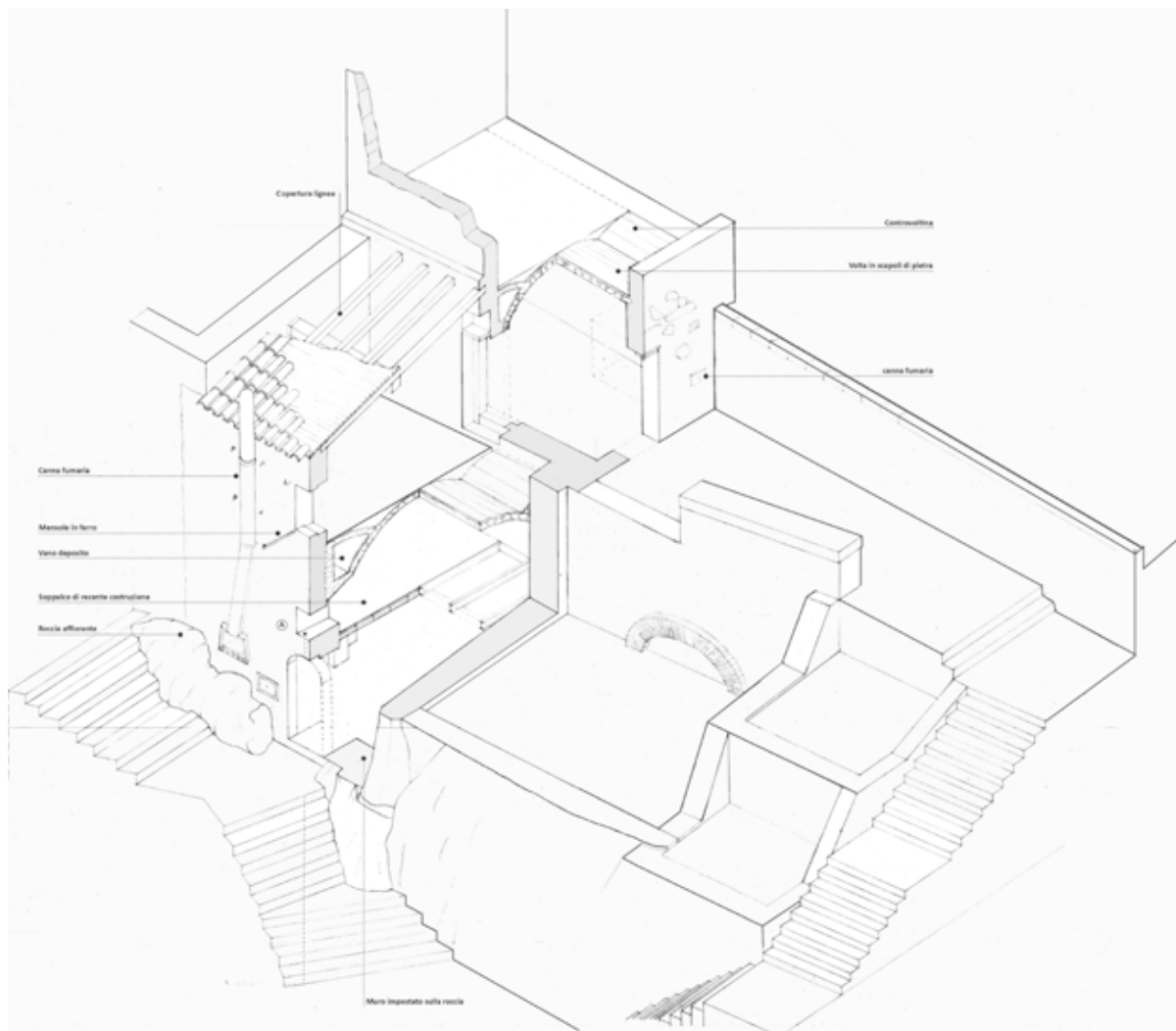


Figura 23. Spaccato assonometrico della casa in via Sott'arco (elaborazione grafica di V. Macca, 2024).

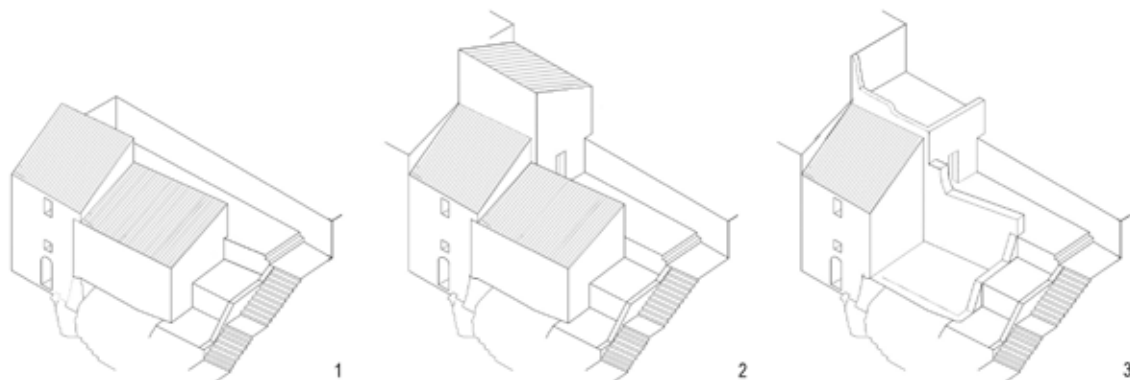


Figura 24. Fasi di formazione della casa in via Sott'arco: (1) edificazione in adiacenza di una casa preesistente; (2) addizione di una cellula a monte; (3) stato attuale (elaborazione grafica di V. Macca, 2024).



Figura 25. Vano tra l'intradosso della volta di interpiano e la controvoltina in una casa di Granfonte (foto di C.F. Carocci, 2023).



Figura 26. Botola di accesso al vano tra volta e controvoltina sul pavimento del livello superiore in una casa di Granfonte (foto di C.F. Carocci, 2023).

Alcune notazioni sul modo di costruire sotteso da queste case possono essere utili per completare il riconoscimento del loro valore documentario ed evidenziare la necessità di definire procedure di trasformazione che tengano conto della tutela delle tecniche premoderne. La presenza nel quartiere di edifici in parte o in tutto crollati ha permesso l'analisi dei due elementi principali della struttura della casa: i muri e le volte⁸². Dall'osservazione di un certo numero di sezioni murarie sono state derivate le caratteristiche principali della tessitura. Ciò che emerge, in primo luogo, è che alla povertà dei materiali adoperati non corrisponde una paragonabile carenza in termini di sapienza costruttiva. Se da una parte, infatti, la materia delle strutture in elevazione (la medesima che compone il suolo roccioso dell'area) si caratterizza per un'elevata suscettibilità agli agenti esterni e il livello di lavorazione dei blocchi lapidei appare limitato, d'altro canto la razionale organizzazione dell'apparecchio sembra conferire buone caratteristiche meccaniche alle ossature murarie. Appare abbastanza ricorrente la presenza di pietre grandi, le cui dimensioni sono tali da interessare più della metà dello spessore murario producendo un buon ingranamento della sezione; alle pietre maggiori sono associati elementi più piccoli che concorrono alla realizzazione di letti di posa per i filari superiori. Solo nei cantonali è presente a volte l'uso di blocchi lavorati, ma anche nei casi in cui questi sono realizzati con pietra rustica non è infrequente osservare un sufficiente grado di connessione con l'apparecchio murario.

Le volte a botte costituiscono la soluzione quasi esclusiva per la struttura di interpiano, realizzate mediante l'uso di centine lignee, la posa di un primo strato grossolano di malta di gesso – di cui in alcuni casi si leggono le tracce all'intradosso –, la disposizione di un apparecchio costituito da scapoli di pietra collocati dalle imposte alla chiave, a definire l'intero settore di volta, e infine il getto di malta di gesso abbastanza fluida capace di raggiungere i vuoti determinati dalla irregolarità degli elementi lapidei⁸³. Si tratta in ogni caso di volte sottili il cui spessore non supera generalmente i 15 cm. Sull'estradosso sono talora realizzate due contro-voltine simmetriche con generatrici parallele a quelle della volta principale. Queste, creando un volume vuoto usato, come già detto, come piccolo deposito della casa, riducono al minimo il volume di riempimento necessario a realizzare il piano di calpestio superiore.

La casa tradizionale è completata da una copertura a falda sorretta da una semplice struttura lignea organizzata con elementi appena regolarizzati. Sulle travi è sporadicamente presente un

82. L'analisi della tecnica costruttiva ha riguardato sia gli elementi che gli assemblaggi. Nell'economia di questo articolo ci si limita a riferire sinteticamente alcuni aspetti essenziali del modo di costruire locale. Secondo la tradizione siciliana, il gesso viene utilizzato come legante per l'erezione delle volte, per la finitura degli elementi lignei, per gli intonaci interni e, raramente, per la realizzazione di cornici decorative. CAMPISI 2016, pp. 69-92.

83. Una variante meno frequente è la volta a botte di interpiano realizzata con mattoni posti di coltello in due o tre strati sovrapposti; allo stato attuale non si hanno informazioni sulla datazione di questa tecnica che, aparendo sporadicamente rispetto alla principale, potrebbe costituire una soluzione più recente.

piano realizzato con stuoie di canne che sorregge una caldana in gesso, ma più frequentemente solo un'orditura di correntini reggicoppo. Il manto estradossale in coppi completa, infine, la protezione della casa⁸⁴. La linea di gronda, nell'organizzazione originaria, era definita da coppi aggettanti ancora visibili in un limitato numero di edifici che non hanno subito processi di ristrutturazione.

Conclusioni

Nell'esaminare le dinamiche demografiche di Leonforte, Domenico Ligresti osservava che la fondazione derivante da una precisa intenzionalità signorile trova esito in «un paese, ci vien da dire, artificiale, che secondo i riveli sestuplica i suoi effettivi in un Seicento demograficamente contrastato in Sicilia raggiungendo i seimila abitanti nel 1714»⁸⁵. Se consideriamo che di regola le “città nuove” erano caratterizzate da uno sviluppo lento, con il raggiungimento di circa 1.000-1.500 abitanti nell'arco di un secolo⁸⁶ e che il successo della fondazione era dettato in larga parte dalla capacità di ammortizzare l'investimento iniziale in tempi rapidi (sostanzialmente portando nell'arco di un decennio la popolazione a circa 400-500 abitanti)⁸⁷, possiamo affermare che Leonforte e, specificamente, il quartiere Granfonte di primo impianto possano essere considerati come operazioni ben riuscite, in un quadro socio-economico – quello della Sicilia vicereale – che le ultime ricerche pongono sotto una luce diversa. Dal tradizionale principio di colonizzazione dei latifondi in termini di “rifeudalizzazione” è derivata l'interpretazione dell'architettura essenziale di residenze e città solo in termini di atavica soggiogazione dei contadini alle istanze dei fondatori di “città nuove”, interessati alla massimizzazione della produzione cerealicola nei propri feudi e all'accrescimento dei profitti⁸⁸. Dai più recenti lavori di Antonino Morreale emerge, invece, una “nuova” isola, dove l'avvenuta separazione tra la forza lavoro, rappresentata dai braccianti che dissodano la terra, e i mezzi di produzione, costituiti invece

84. In questa sintetica illustrazione non si descrivono i solai di interpiano, certamente minoritari come diffusione rispetto alle volte in scapoli di pietra e raramente osservabili nella configurazione in struttura lignea, poiché sostituiti dalla versione recente in putrelle di ferro e tavelloni.

85. LIGRESTI 1978, p. 89. Gli abitanti sono 2530 nel 1653, 6341 nel 1713, 8264 nel 1748 e 9757 nel 1798.

86. MILITELLO 2017, p. 91.

87. RENDA 1979, p. 52.

88. «La povertà edilizia dei borghi di colonizzazione stride a confronto con questa esuberante ricchezza [quella del barocco siciliano, soprattutto nel versante sudorientale dell'isola dopo la ricostruzione post terremoto del 1693]. Più ancora della loro origine recente, essa tradisce le intenzioni strettamente utilitarie dei loro fondatori, la povertà degli immigranti che hanno attratto, le deboli speranze di ricchezza che vennero lasciate loro, se si eccettua un esiguo pugno di “contadini imprenditori”»; AYMARD 1985, p. 413.

dagli appezzamenti e dalle sementi posseduti dai baroni o dati in gabella, sviluppa meccanismi di matrice capitalistica⁸⁹ che a Leonforte sono testimoniati tanto dalle carte d'archivio, quanto dalle stesse case costruite. Se da un lato i contratti per la costruzione dei primi alloggi a Granfonte attestano semplicemente le energie progettuali dispiegate da Nicolò Placido Branciforti nella propria impresa, dall'altro i riveli hanno restituito l'immagine dinamica di uomini e donne abituati a spostarsi da un centro all'altro per sfuggire ai debiti e cercare un riscatto, mettendo a disposizione del barone il proprio "capitale umano" fino a ottenere i mezzi necessari per costruirsi in prima persona una casa dove poter vivere⁹⁰. Pur modesta e dipendente dalle attività agricole, dunque, la società seicentesca di Leonforte appare distante dall'immobilismo in cui si è preteso di relegarla e, invece, esercita il proprio "diritto all'abitare" all'interno di case monocellulari su pendio che esprimono una realtà familiare di tipo nucleare tipica dei modelli urbani, una società agraria stratificata e un'economia in cui nascono anche attività produttive di trasformazione del prodotto agricolo per eccellenza, il grano, consentito delle risorse del territorio, con esiti difficilmente interpretabili secondo le coordinate del sistema feudale.

È da fonti di natura statistico-economica – i riveli, per l'appunto – che la nostra ricerca ha desunto alcuni dei processi di radicamento "in città" dei suoi nuovi abitanti, non altrimenti testimoniati dai più "classici" documenti relativi ai lavori edilizi. L'incrocio dei dati archivistici con le osservazioni autoptiche del costruito, associato al confronto con la cartografia e l'iconografia rintracciate, ha inoltre permesso di leggerne lo sviluppo nel tempo, colmando in parte il silenzio delle carte. I meccanismi ricorrenti di evoluzione dei casalinghi in più solide dimore o le operazioni di sopraelevazione delle case terrane, per esempio, suggeriscono il progressivo sviluppo sociale della popolazione di Leonforte, se non addirittura – nei casi più fortunati – un vero e proprio arricchimento, e allo stesso tempo confermano la validità di un metodo di indagine dei tessuti edilizi storici, basato sulla circolarità tra analisi diretta e indiretta.

Nella città dei Branciforti la capacità di adattamento costruttivo e l'intelligenza nello sfruttamento della conformazione naturale del territorio sono le peculiarità dell'insediamento, il cui paesaggio – esito del processo di colonizzazione di età moderna – è oggi ancora preservato da alterazioni troppo stridenti. Riconosciamo ancora in queste caratteristiche valori testimoniali da conservare e persino qualità (che la successiva espansione urbana non possiede) da riscoprire e potenziare. Nell'ambito di un siffatto obiettivo che coinvolge diverse scale di azione e molteplici attori, i risultati qui esposti sono offerti non solo come approfondimento storico su una realtà urbana che potrebbe prestarsi a sguardi comparati, non necessariamente limitati alla Sicilia di età moderna, ma anche come conoscenza di

89. Vedi MORREALE 2013; MORREALE 2018; MORREALE 2023.

90. Vedi anche GALLOTTA, VITALE 2025, pp. 173-177, per i riveli del 1638 e del 1651 che sostanzialmente confermano lo sviluppo dei processi di urbanizzazione già *in nuce* nei censimenti del 1616 e del 1623.

base su cui impostare le riflessioni sugli interventi necessari a rendere le dimore rurali di Leonforte appetibili per la vita odierna, preservandone l'essenza e non pretendendo di trasformarle secondo modelli a esse troppo lontani. Conservare le caratteristiche materiche e costruttive (essenziali, quanto fragili) di queste case e le loro modalità di relazione reciproca con il contesto, ci sembra andare di pari passo con quella dell'intero quartiere Granfonte quale testimone della storia della città e nella prospettiva di tutela del paesaggio urbano stratificato. Se è vero – come è stato affermato – che «non può esistere conservazione senza la conoscenza della cultura all'interno della quale tale patrimonio è stato concepito e realizzato»⁹¹, lo studio del cantiere urbano di Leonforte nei primi anni della sua fondazione rappresenta la premessa ineludibile per ogni possibile prospettiva di salvaguardia. Più in generale, il sapere storico può attivare la comprensione e delle trasformazioni e delle percezioni che hanno segnato i luoghi e il riconoscimento – prioritariamente da parte delle comunità e delle amministrazioni locali – dei valori insiti nei tessuti urbani in stato di sofferenza, stimolando un processo di riaggiornamento delle memorie collettive, di ricerca di usi compatibili, di azioni di trasformazione capaci di legare il passato al futuro dei luoghi e delle comunità: in definitiva può riattivare quella «vitalità latente»⁹² che è la vera condizione per ogni eventuale recupero fisico⁹³.

91. DOGLIONI 2017, p. 15.

92. OTERI 2024, p. 36.

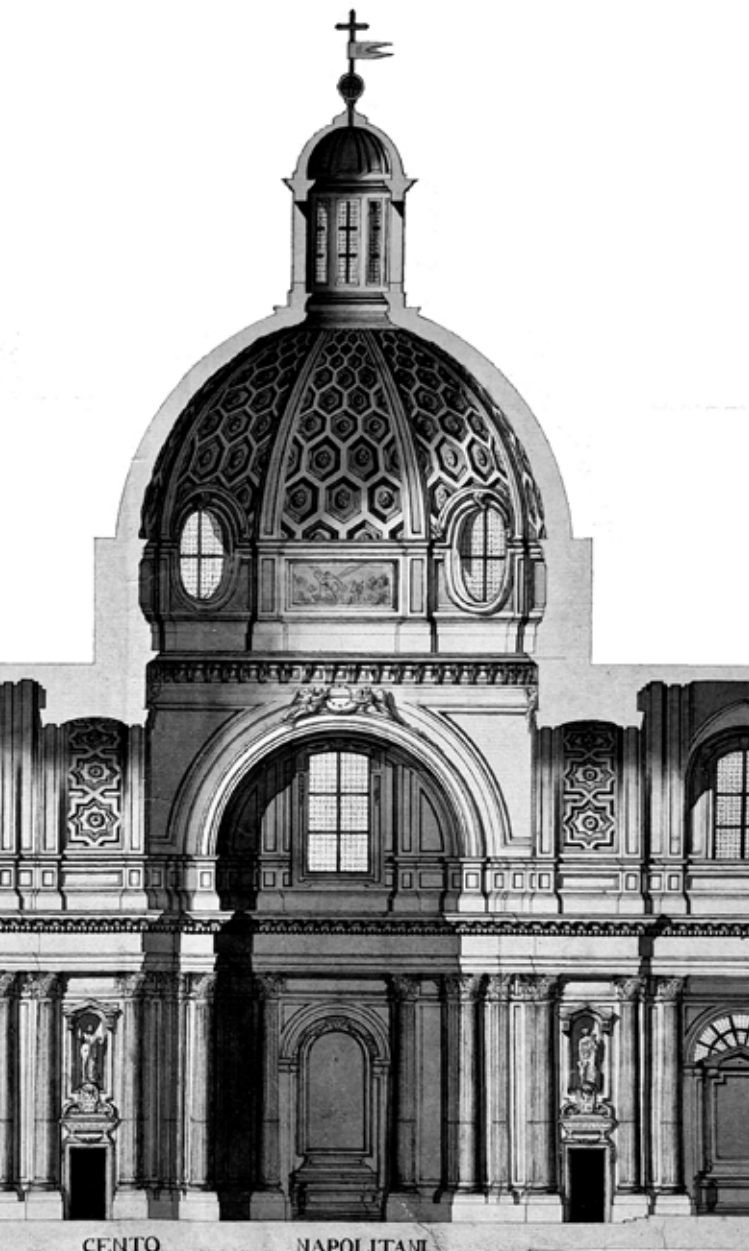
93. Si rinvia, da ultimo, ai vari contributi su Leonforte contenuti in CAROCCI, GALLOTTA 2025 in cui si valuta un possibile futuro di conservazione del rione Granfonte.

Bibliografia

- ARICÒ 2016 - N. ARICÒ, *La fondazione di Carlentini nella Sicilia di Juan de Vega*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2016.
- AYMARD 1985 - M. AYMARD, *Le città di nuova fondazione in Sicilia*, in C. DE SETA (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali, 8, Einaudi, Torino 1985, pp. 405-414.
- BELVEDERE, BRUNAZZI, LINO 1981 - A. BELVEDERE, V. BRUNAZZI, D. LINO, *Trabia*, in CARDAMONE, GIUFFRÈ 1981, pp. 85-94.
- BENIGNO 1985 - F. BENIGNO, *Una casa, una terra. Ricerche su Paceco, paese nuovo nella Sicilia del Sei e Settecento*, CUECM, Catania 1985.
- BUSCEMI 2004 - F. BUSCEMI, *Lo scenario delle acque nella Leonforte del Seicento*, Università popolare di Leonforte, Leonforte 2004.
- CAMPISI 2016 - M.T. CAMPISI, *L'uso delle malte di gesso nell'architettura storica in Sicilia. Studi ed esperienze per la conoscenza e la conservazione. Esperienze italiane ed europee*, in M. CASTIGLIONE, G. GIUGNO (a cura di), *La Sicilia del gesso. Stratificazioni, tecniche costruttive e cultura*, Lussografica, Caltanissetta 2016, pp. 69-92.
- CANIGGIA 1976 - G. CANIGGIA, *Strutture dello spazio antropico*, Uniedit, Firenze 1977.
- CANIGGIA, MAFFEI 2008 - G. CANIGGIA, G.L. MAFFEI, *Lettura dell'edilizia di base*, Alinea, Firenze 2008.
- CARDAMONE, GIUFFRÈ 1981 - G. CARDAMONE, M. GIUFFRÈ (a cura di), *Città nuove di Sicilia XV-XIX secolo. 2. Per una storia dell'architettura e degli insediamenti urbani nell'area occidentale*, Vittorietti, Palermo 1981.
- CAROCCHI 2008 - C.F. CAROCCHI, *Metodologie di analisi sul costruito murario storico*, in C.F. CAROCCHI (a cura di), *Conoscere per abitare. Un seminario di studio a Motta Camastra*, Lombardi, Siracusa 2008, pp. 16-42.
- CAROCCHI, GALLOTTA 2025 - C.F. CAROCCHI, E. GALLOTTA (a cura di), *Terre popolate e abbandonate. Leonforte e Poggioreale verso una possibile conservazione*, Quasar, Roma 2025.
- CAROCCHI, MACCA 2023 - C. F. CAROCCHI, V. MACCA, *Masons, nobles and viceroys. Building techniques in ancien régime Sicily. The Granfonte district in Leonforte*, in J.W.P. CAMPBELL ET ALII (a cura di), *Studies in Construction History*, Atti del X Convegno annuale della Construction History Society (Cambridge, 12-13 aprile 2023), CHS, Cambridge 2023, pp. 105-117.
- CARUSO, NOBILI 2001 - E. CARUSO, A. NOBILI (a cura di), *Le Mappe del Catasto Borbonico di Sicilia. Territori comunali e centri urbani nell'archivio cartografico Mortillaro di Villarena (1837-1853)*, CRICD, Palermo 2001.
- CERADINI 2004 - V. CERADINI (a cura di), *Area grecanica. Codice di pratica per la sicurezza e la conservazione degli insediamenti storici*, numero monografico di «Quaderni PAU», XII (2002), 23-24.
- COTTONE 1979 - A. COTTONE, *Un procedimento semiautomatico per l'utilizzazione dei «riveli delle anime e dei beni del Regno di Sicilia» nello studio della evoluzione di un centro urbano*, in GIUFFRÈ 1979, pp. 213-222.
- D'ALESSANDRO 2010 - V. D'ALESSANDRO, *Città e campagna nella Sicilia medievale*, CLUEB, Bologna 2010.
- DAVIES 1985 - T. DAVIES, *La colonizzazione feudale della Sicilia nella prima età moderna*, in C. DE SETA (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali, 8, Einaudi, Torino 1985, pp. 415-472.
- DOGLIONI 2017 - F. DOGLIONI ET ALII, *Conoscenza e restauro degli intonaci e delle superfici murarie esterne di Venezia. Campionature, esemplificazioni, indirizzi di intervento*, Il Prato, Venezia 2017.
- GALLOTTA, VITALE 2025 - E. GALLOTTA, M.R. VITALE, *Coltivare la terra, abitare la città. Fondazione e costruzione di Leonforte nel Seicento*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 48 (2025), pp. 141-201.
- GAMBINO, URSINO 1973 - J.C. GAMBINO, G. URSINO, *Gli Erei e i rilievi contermini*, in *La casa rurale nella Sicilia orientale*, Olschki, Firenze 1973, pp. 239-276.

- GIARRIZZO 1978 - G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Vicerego al Regno*, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1978 (*Storia della Sicilia*, 6).
- GIUFFRÈ 1979 - M. GIUFFRÈ (a cura di), *Città nuove di Sicilia XV-XIX secolo. 1. Problemi, metodologia, prospettive della ricerca storica. La Sicilia occidentale*, Vittorietti, Palermo 1979.
- GIUFFRÈ, CAROCCI 1997 - A. GIUFFRÈ, C. CAROCCI, *Codice di pratica per la sicurezza e la conservazione dei Sassi di Matera*, La Baita, Matera 1997.
- LIGRESTI 1974 - D. LIGRESTI, *Sul tema delle colonizzazioni in Sicilia nell'età moderna. Una perizia del Seicento sulla costruzione di Leonforte*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», LXX (1974), II-III, pp. 367-386.
- LIGRESTI 2008 - D. LIGRESTI, *Insedimenti e territorio nella Sicilia moderna*, in E. IACHELLO, P. MILITELLO (a cura di), *L'insediamento nella Sicilia d'età moderna e contemporanea*, Atti del convegno internazionale (Catania, 20 settembre 2007), Edipuglia, Bari 2008, pp. 29-40.
- LONGHITANO 1988 - G. LONGHITANO, *Studi di storia della popolazione siciliana. Riveli, numerazioni, censimenti (1569-1861)*, I, CUECM, Catania 1988.
- MARSALA 2013 - M.T. MARSALA, *I riveli come possibile verifica nelle ricostruzioni urbane del primo Settecento siciliano: Avola*, in M. CADINU (a cura di), *I catasti e la storia dei luoghi*, «Storia dell'Urbanistica», 2012, 4, pp. 449-467.
- MAZZOLA 1924 - G. MAZZOLA, *Notizie storiche sulla vetusta Tavaca e sulla moderna Leonforte*, Tipografia editrice del lavoro, Nicosia 1924.
- MESSINEO, SOLDANO, TESTA 1981 - M. MESSINEO, G. SOLDANO, S. TESTA, *Cerda*, in CARDAMONE, GIUFFRÈ 1981, pp. 121-128.
- MILITELLO 2017 - P. MILITELLO, «*Città nuove*» nei domini spagnoli tra XVI e XVII secolo: per una prospettiva di analisi storico-comparativa, in «Storia urbana», XL (2017), 156-157, pp. 149-161.
- MONTANA 2013-2014 - S. MONTANA, *Una committenza nobile in Sicilia tra Cinque e Seicento. Le architetture dei Branciforte di Raccuja (1552-1661)*, Tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2013-2014.
- MORREALE 2013 - A. MORREALE, *La fine del feudalesimo e la nascita del capitalismo mercantile in Sicilia (1450-1600)*, in «Rivista di Storia delle Idee», 2013, pp. 194-209.
- MORREALE 2018 - A. MORREALE, *Capitalismo in Sicilia. Grano, zucchero e seta nei secoli XV-XVII*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.
- MORREALE 2023 - A. MORREALE, *Una storia negata. La nascita del capitalismo in Sicilia*, Sellerio, Palermo 2023.
- NICOLETTI FERRERI 1836 - M. NICOLETTI FERRERI, *Ai posteri abitanti in Leonforte: opera del dottor in legge Michele Nicoletti e Ferreri, scritta l'anno 1809 e nell'anno stesso presentata alla M. S. dal regio procuratore Carlo Maria Lenzi per commissione di S. E. il sig. principe del Cassero a cui dall'autore era stata sollecitamente inviata*, Tipografia del Can. F. Longo, Catania 1836.
- NIGRELLI 2001 - G. NIGRELLI, *‘a Brivatura, C’era una volta... un quartiere*, Lancillotto e Ginevra Edizioni, s.l. 2001.
- NOBILE 2018 - M. NOBILE, *La Sicilia del Voyage Pittoresque, con uno sguardo veloce (e molto “personale”) alla letteratura di viaggio*, in T. MANFREDI (a cura di), *Voyage pittoresque. II. Osservazioni sul paesaggio storico della Calabria*, «ArchistoR Extra», 3, supplemento di «ArchistoR», V (2018), 10, pp. 500-515.
- OTERI 2024 - A.M. OTERI, *Lost and Found. Approcci history-based nelle strategie per la conservazione del patrimonio abbandonato*, in A.M. OTERI (a cura di), *LOST AND FOUND. Processes of Abandonment of the Architectural and Urban Heritage in Inner Areas: Causes, Effects, and Narratives (Italy, Albania, Romania)*, «ArchistoR Extra», 13, supplemento di «ArchistoR», X (2023), 19, pp. 8-41.
- PIAZZA 1985 - S. PIAZZA, *Dimore feudali in Sicilia fra Seicento e Settecento*, Caracol, Palermo 2005.

- PISCIOTTA 2012 - N. PISCIOTTA, *La prima Leonforte: nascita e sviluppo di una città del 1600*, Istituto siciliano studi politici ed economici, Palermo 2012.
- RENDA 1979 - M. RENDA, *I nuovi insediamenti nel '600 siciliano. Genesi e sviluppo di un comune (Cattolica Eraclea)*, in GIUFFRÈ 1979, pp. 31-93.
- SAINT-NON 1781-1786 - J.C.R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll., Clousier, Parigi 1781-1786.
- SANZARO 2022-2023 - D. SANZARO, *Prospettive per la conservazione dei centri storici in via di abbandono. Strumenti, metodi e buone pratiche per la conoscenza e valorizzazione del patrimonio*, Tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Catania, a.a. 2022-2023.
- VESCO 2013 - M. VESCO, *Fondare una città nella Sicilia di età moderna. Dinamiche territoriali e tecniche operative*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», 2013, 28, pp. 275-294.
- VITALE, SANZARO 2021 - M.R. VITALE, D. SANZARO, *Il territorio dello sguardo. Prospettive per il restauro dei giardini e del paesaggio a sud di Leonforte nel quadro di una nuova sostenibilità urbana*, in S. CACCIA GHERARDINI, M.A. GIUSTI, C. SANTINI (a cura di), *Giardini Storici. Esperienza, ricerca, prospettive a 40 anni dalle Carte di Firenze*, vol. 2, in «Restauro Archeologico», 2021 (special issue 2), pp. 92-97.
- VITALE, VERSACI 2020 - M. R. VITALE, A. VERSACI, *Un destino di marginalizzazione. Il ruolo delle politiche urbane nell'abbandono del centro storico di Leonforte*, in A.M. OTERI, G. SCAMARDI (a cura di), *Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento*, «ArchHistoR Extra», 7, supplemento di «ArchHistoR», VII (2020), 13, pp. 1949-1969.



Architectural Drawings, Archiving, Collecting, and History: some Cases from the 18th century

Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo)

The essay addresses the problem of interpreting and reading eighteenth-century architectural drawings through several insights involving Mediterranean examples, from Avignon, Naples, Palermo, Puglia and Cagliari.

It emphasises that archiving criteria and collecting practices involving the systematic separation of drawings from documentation can lead to distortions and methodological biases. It is important to assess the history of individual drawings and the practices that allowed their preservation. Given that drawings can also conceal negotiation and compromise, it is necessary to move beyond the limitations imposed by approaches focused on attribution and simple aesthetic evaluation.

Disegni di architettura, tra archiviazione, collezionismo e storia: alcuni casi del XVIII secolo

Marco Rosario Nobile

A Luciano Patetta

I primi risultati del progetto Prin 2022 “DIS-AR-MER” (*Drawings of Architecture in Southern Italy 16th-18th century*)¹ mi hanno suggerito di intervenire su alcuni nuovi “ritrovamenti”, ma anche di offrire una riflessione sui criteri di individuazione, riconoscimento e interpretazione di elaborati grafici e di progetti di architettura, nonché sul ruolo delle pratiche di archiviazione e sul processo (certamente lungo di almeno tre o quattro secoli, ma ancora in atto) di separazione del disegno dalla documentazione relativa. In assenza di un riallineamento dei dati documentari, la maggior parte del lavoro dello storico davanti al disegno di architettura finisce per rientrare nell’ambito di una *connoisseurship*, più o meno colta e brillante, ma le cui generali aspirazioni (sempre con le dovute eccezioni) rimangono nell’orbita dell’attribuzionismo o del rinvenimento di caratteri peculiari estetici e storici. In realtà, anche quando le informazioni sono adeguate, non si va molto oltre dal ribadire gerarchie qualitative

* Desidero ringraziare Maria Mercedes Bares, Domenica Sutera e Paola Carla Verde per la generosità e il tempo che hanno dedicato alle mie richieste di consulto.

1. Questo contributo si inserisce nell’attività di disseminazione degli esiti di una ricerca PRIN 2022 ancora in corso, di cui l’autore è Principal Investigator e Responsabile Scientifico di Unità per l’Università degli Studi di Palermo. Il progetto “DIS-AR-MER” - *Drawings of Architecture in Southern Italy 16th-18th century*, codice di progetto 2022HBBXF8, CUP Master B53D23022630006, compendia nel gruppo di ricerca l’Università di Napoli Federico II con Responsabile Scientifico di Unità il prof. Oronzo Brunetti e l’Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria con Responsabile Scientifico di Unità il prof. Bruno Mussari.

e primati cronologici. Tutte informazioni e prese di posizione che stranamente coincidono con quanto richiesto dal mercato antiquario ai fini di una valutazione del valore economico del foglio: cosicché i collezionisti che selezionano e disgregano le fonti o l'archivista che fa le stesse cose ai fini della tutela, ma magari coltivando in segreto patologie di esclusività, restano i maggiori beneficiari di questi studi, che alimentano gli stereotipi eroici dei "grandi" e tutti i limiti di chi arranca dietro le prime linee. Vorrei smarcarmi da queste ricadute indirette, che inconsciamente avrò sposato e talora sposo anche io (il lavoro intellettuale e lo sforzo filologico che stanno dietro a una attribuzione sono operazioni tutt'altro che trascurabili), spostandomi su scale diverse. Lo farò attraverso alcuni episodi specifici del XVIII secolo e ponendomi interrogativi spero adeguati, non troppo insipidi né troppo farraginosi. Premetto che le mie note presuppongono necessariamente una pluridecennale letteratura – che negli ultimi anni si è intensificata e di cui non posso, per brevità, rendere conto –, ma che non si intende neanche offrire un saggio "metodologico", con fasi lineari di avvicinamento ai risultati, poiché per ogni singolo elaborato ho inseguito intuizioni e percorsi diversi, mentre, credo traspaia tutta la mia personale diffidenza per le ricerche, le tesi e i racconti che pretendono di "chiudere i casi" e di non lasciare alcuna problematica aperta. Retrospectivamente, le parole di Montaigne per descrivere i suoi *Essais* mi sembrano il modo più corretto per presentare quanto segue: «ce n'est qu'une marqueterie mal jointe». Forse per ogni singolo "ritrovamento/riconoscimento" avrei persino potuto ricavare un saggio, ma la quantità delle pubblicazioni artificialmente spezzettate mi pare uno dei mali del nostro tempo, mente le questioni che vorrei esaminare in questa occasione si intrecciano e si sostengono solo guardando da punti diversi di osservazione.

Oltre Roma: chiese ovali degli anni Venti del Settecento

Nelle addizioni del 1841 all'*Historia general del Reino de Mallorca*, gli autori, Miguel Moragues e Joaquin Maria Bover, assicurano di avere visionato il disegno di pianta del complesso di Sant'Antonio a Palma Maiorca: «dirémos que lo hemos visto firmado por Jorge Costa arquitecto catalan, que lo presentó [sottinteso «el plano»] al comendador Gelabert en 14 de julio de 1729, por el cual le pagaron doce libras diez y ocho sueldos»². I dettagli forniti (compenso, data) renderebbero credibile la testimonianza, relazionata peraltro a una delle architetture più sensazionali del Settecento mediterraneo³. Nel complesso di Sant'Antonio, compaiono accostati una chiesa a ovale trasverso,

2. DAMETO, MUT, ALEMANY 1841, p. 1035.

3. Sull'opera vedi ALONSO FERNÁNDEZ 1972; CANTARELLAS CAMPS 1981; PERELLÓ FERRER 1985, pp. 123-131; MARIAS 1999, pp. 101-102.

verosimilmente ispirata al modello di Sant'Andrea al Quirinale, e un limitrofo chiostro ovale, realizzato integralmente in pietra a vista. Un precedente geometrico si può ritrovare nel complesso domenicano di Santa Maria della Sanità a Napoli, ma il risultato di insieme appare un diretto omaggio al progetto borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane (fig. 1). Costa risulterebbe perfettamente integrato nel dibattito romano degli anni Venti, eppure la discussione sull'attribuzione del progetto non è chiusa. Se parte dei problemi attuali che pone l'opera potrebbero essere ragionevolmente risolti (come è stato indirettamente già fatto) incamerando anche il ruolo dell'ottimo costruttore locale, Luc Mesquida, e successivamente quello di un altro architetto più tardo, il figlio, don Antoni Mesquida, dal momento che la costruzione della chiesa si avviò solo nel 1757, bisogna ammettere che Jorge Costa è un fantasma, un semplice nome con vaghe, indefinite e indimostrabili relazioni con personalità dal medesimo cognome, così che il dubbio che si tratti di una invenzione è legittimo. Se conserviamo comunque fiducia nella testimonianza di Moragues e Bover, potremmo comunque dedurre che la pubblicazione del 1841 contribuì a suscitare o suscitò direttamente un interesse collezionistico per un disegno oggi introvabile e che avrebbe potuto chiarire molte cose.

Cominciare con una assenza non costituisce solamente un monito: questa è la condizione comune a tanti altri casi dove una lacuna comporta la necessità di scavalcare interrogativi iniziali.

Esattamente nello stesso tempo in cui il misterioso Costa produsse un disegno "italiano", basato su geometrie ovali, Ferdinand Delamonce (Monaco 1678 - Lione 1753), un artista/architetto che vantava una pluriennale permanenza in Italia (tra 1717 e 1728?), disegnava la chiesa dell'*Oratoire* di Avignone⁴. Il coinvolgimento di Delamonce è documentato per il contratto del 18 marzo 1730 allorché l'appaltatore Jean-Ange Brun si impegnavano «selon le plan signé par les parties, les élévations et profils faits par M. de la Monsse. [...] à prendre depuis les fondemens du rez-de-chaussée d'icelle jusqu'à la hoteur de trois toises d'élévation»⁵. Le fondazioni della chiesa erano comunque già state avviate l'anno precedente. Anche in questo caso il contributo dei costruttori è stato essenziale e l'opera realizzata risulta eccezionale per l'uso specialistico di una raffinata stereotomia⁶.

Apparso sul mercato antiquario nel gennaio 2024 come progetto di ignoto architetto francese di un complesso conventuale con chiesa ovale, collocato dubitativamente nella città di Arles, un disegno di pianta è invece chiaramente riconducibile alla fabbrica di Avignone e a questa stessa fase cronologica (fig. 2). La circostanza che l'elaborato venisse venduto insieme a una tavola riferibile alla definizione

4. Su Delamonce: MASCOLI 1984; PEREZ 2003; SCHWED 2006. Nonostante gli sforzi interbibliotecari non ho potuto consultare GAUDIN DE VILLAIN 1984, le cui preziose informazioni sono riprese nei testi successivi.

5. VALLERY-RADOT 1963.

6. PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, p. 287.

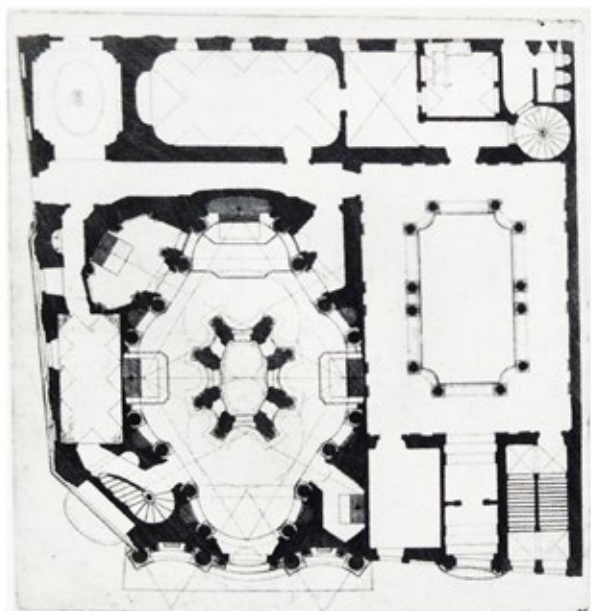
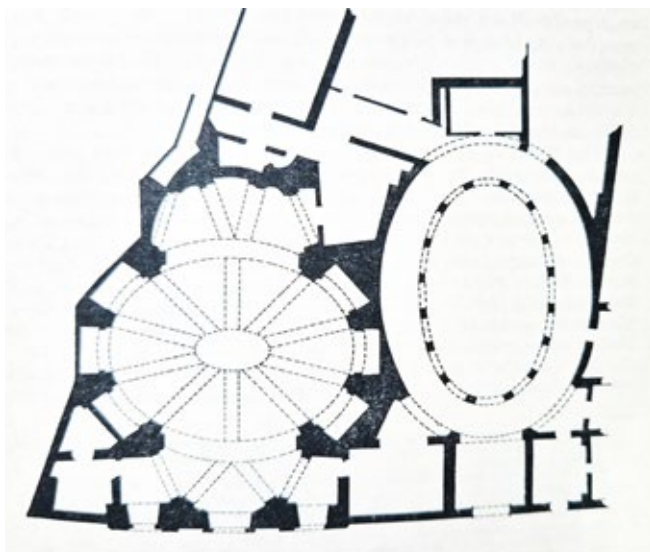


Figura 1. Confronto tra la pianta del complesso di Sant'Antonio a Palma di Maiorca e il convento di San Carlino alle Quattro Fontane a Roma (elaborazione M.R. Nobile 2025).



Page 222

della cupola della Certosa di Lione e ad altri disegni della medesima area geografica lo riconduce all'interno di un processo di dispersione e di svendita di un medesimo nucleo: originariamente riferibile all'atelier Delamonce. Il disegno non è comunque l'elaborato indicato nei documenti come «le plan signé par les parties», probabilmente si tratta di una copia rimasta in mano all'architetto, da riferire a una prima fase (si vedano le due alternative in pianta per la facciata). Gli alzati, le sezioni e i profili non sono ancora rintracciabili. Resta oggi impossibile comprendere attraverso quali mani siano passate queste tavole e come del nostro autore (o del suo atelier), abbastanza noto e quotato per i disegni di figura, si sia persa memoria. La genealogia tutta “francese” del progetto, proposta da Vallery-Radot e ribadita da von Kalnein, non sembra sufficiente⁷: una derivazione dal modello della cappella della Charité di Marsiglia non può completare la casistica, innanzitutto perché non ci sono dubbi sulla fase di tracciamento, che corrisponde all'incarico a un Delamonce appena tornato da Roma, alle prese con un progetto che cela una sotterranea carica di rivincita e di affermazione, dopo che dieci anni prima aveva dichiarato di volere abbandonare l'architettura⁸, in secondo luogo per motivi più squisitamente formali. Un confronto con il disegno del 1722/23 dell'architetto Soratini per la chiesa del Suffragio di Forlì (fig. 3) appare inquietante⁹. In questo caso gli interrogativi che pongono due proposte distanti solo pochi anni l'una dall'altra si riducono all'alternativa di una relazione diretta ovvero mediata da un modello comune. Ci troviamo nell'orbita di uno schema ben noto, per citare Carlo Ginzburg: genealogia o semplice aria di famiglia¹⁰? Gli indizi formali si sommano a quelli tecnici se, persino la stesura ad acquerello con toni di grigio e campitura scura, quasi nera, delle sezioni sembrano avvicinare i due grafici. Eppure, il modello comune esiste, ma non è quello che ci si attenderebbe. La possibilità che entrambi i progetti siano stati ispirati dal rilievo (o da una copia ignota) di Gaetano Farina (1695) – inserito in una copia dei *Disegni d'architettura civile, et ecclesiastica*, della Biblioteca Apostolica Vaticana – della chiesa di Santa Maria Aracoeli a Vicenza (fig. 4) va presa seriamente in considerazione¹¹. Dal modello Soratini copiò anche la collocazione delle scale a chiocciola. Che il progettista tenesse a mente anche l'impianto di Sant'Andrea al Quirinale è scontato, che nelle sue relazioni abbia evocato più volte, in modo ridondante, la chiesa berniniana è comprensibile, specialmente se commisurato alle aspettative e alla cultura di interlocutori che non possedevano il suo stesso orizzonte. Qui non si tratta banalmente

7. VALLERY-RADOT 1963; KALNEIN 1995, pp. 116-117.

8. Lettera a Pierre Mariette del 19 aprile 1719, trascritta in appendice a SCHWED 2006.

9. Sulla chiesa: RIMONDINI 1983; BENICAMPI 2016. Ringrazio Iacopo Benicampi per avere offerto alla mia attenzione le sue importanti riflessioni.

10. GINZBURG 2005.

11. KLAIBER 2002; KLAIBER 2006.



Figura 3. Padre Giuseppe Antonio Soratini (1722-1723), progetto per la chiesa del Suffragio a Forlì (da BENINCAMPI 2016, p. 86, fig. 3).

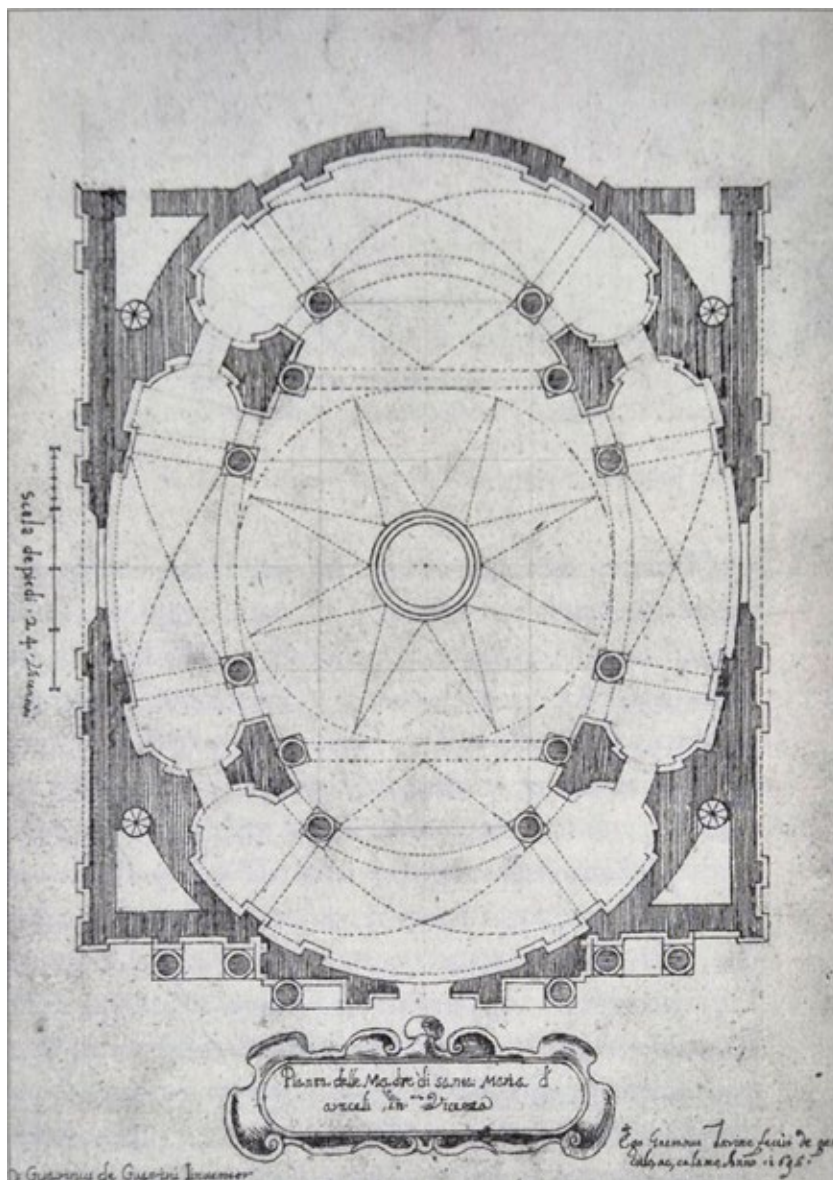


Figura 4. Gaetano Farina (1695), pianta della chiesa di Santa Maria Araceli a Vicenza. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (da KLAIBER 2002, p. 6, fig. s.n.).

di sostituire un modello con un altro, quanto piuttosto di rammentare e fare emergere le crepe, le omissioni e il non detto all'interno di una dichiarazione volontaria. Nel caso della chiesa dell'*Oratoire* di Avignone la dipendenza genericamente guariniana è ancora più evidente per l'intersezione nella parte absidale di un ovale minore. Anche qui si potrebbe avanzare il problema dell'accessibilità del testo contenente i disegni di Farina, ma Ferdinand Delamonce poteva avere ulteriori ragioni per prendere in considerazione la chiesa vicentina, magari avere visto direttamente a Roma una copia del rilievo effettuato da Gilles Marie Oppenord¹², ma sappiamo anche che in una data imprecisata (primi anni Venti?) era stato a Venezia¹³: una conoscenza diretta non è quindi da escludere.

Due sezioni tra autorialità celate e indeterminazioni

Attualmente presso l'Archivio Provinciale dei Cappuccini di Messina, ma in precedenza conservati nell'archivio del convento dello stesso Ordine di Nicosia (EN) si trovano alcuni faldoni contenenti molteplici stampe e rari disegni, raccolti da un architetto religioso attivo tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del successivo: Padre Gaetano da Nicosia, al secolo Pietro Cipolla (1751-1839)¹⁴. Sappiamo certamente che questo poco noto architetto aveva assunto anche la carica di ingegnere camerale, era stato missionario a Tunisi e aveva soggiornato in conventi isolani dell'Ordine, ma le notizie certe ricadono tutte in una fase tarda, a partire dal 1801, mentre resta oscura la prima parte formativa, a partire dalla professione di voto fatta nel 1767 a Mistretta (Me). Da quanto potremmo dedurre indirettamente e sbrigativamente dalla raccolta, deve anche avere viaggiato in Italia centrale e meridionale o, in alternativa, essere entrato in contatto con un mediatore che gli ha fornito alcuni disegni.

La raccolta di incisioni e di disegni, non strettamente personali, rientra integralmente nella pratica di aggiornamento di ogni professionista del tempo, ma la dimensione operativa forse qui si mescola con un vago interesse collezionistico. L'intera raccolta comunque non è ancora stata schedata integralmente e risulta essere stata smembrata già nel secondo XIX secolo. Emanuela Garofalo ha avuto modo di studiare una serie di stampe e disegni, rilegati in un taccuino anonimo, conservato alla Biblioteca Comunale di Nicosia¹⁵ che oggi possiamo con certezza ricondurre a Padre Gaetano. Si può

12. *Ivi*.

13. PEREZ 2003, p. 47.

14. Devo la conoscenza dei dati biografici essenziali alla gentilezza dell'Archivista Padre Fiore Fiorenzo che qui si ringrazia. Ringrazio anche l'amico dottor Paolo Russo della Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali di Enna che ha agevolato i contatti e la ricerca.

15. GAROFALO 2010.

prendere in considerazione l'ipotesi che ne esistano o ne siano esistiti altri. Nonostante la rilegatura in un album, sembra che Padre Gaetano non avesse inventariato i materiali in suo possesso e l'attuale indeterminazione è frutto quindi di una accumulazione e di una successiva dispersione. Per entrambi i processi non abbiamo dati. Si può certamente auspicare un futuro esame complessivo di una raccolta eterogenea, per alcuni versi caotica e spiazzante, ma in questo momento ci si limitiamo a porre l'attenzione solo su un elaborato, un foglio che rappresenta la sezione della chiesa dell'Annunziata di Napoli (fig. 5). La qualità grafica e la padronanza nella stesura dell'acquerello rende plausibile l'appartenenza a un affermato studio professionale: un disegno di presentazione, probabilmente redatto per mostrare la definizione decorativa dell'interno, cioè la conclusione del cantiere. Eppure, nel foglio proprio la parte che conteneva il nome dell'autore risulta abrasa e illeggibile. Operazioni di questo tenore sono comuni nel mondo del mercato dell'arte, finalizzate a cancellare un nominativo poco attrattivo o sconosciuto, indurre l'acquirente a ipotizzare una autorialità più alta, in definitiva per incrementare il valore economico del foglio. Naturalmente possono esserci anche motivi imperscrutabili, ma certamente Padre Gaetano conservò un disegno di una chiesa famosa che deve avere acquisito da qualche occasionale svendita. Chi è quindi l'estensore del disegno? In assenza di strumenti adeguati non è facile rispondere e nel mondo governato dalle accademie, le pratiche più o meno divinatorie su *ductus* o altro restano di difficile applicazione. In questo caso specifico, poi, la domanda mi sembra rispondere a logiche che tra le righe ho già criticato. È veramente importante che si tratti direttamente di Luigi o di Carlo Vanvitelli, di un aiutante o di un copista? L'indicazione di un nome è sufficiente per soddisfare le attese del lettore e legittimare il nostro lavoro? Oppure la vera questione è la storia del disegno e del suo fortuito arrivo nelle mani di un oscuro architetto siciliano? Certamente la sezione oggi a Messina non appartiene alle serie già note, cioè i disegni legati a Carlo Vanvitelli o a quelli conservati nella Biblioteca Comunale di Foligno¹⁶, e non ci sono (o io non li colgo) appigli formali per chiarire la questione. Tra i pochi disegni della raccolta di Padre Gaetano emergono due tavole siglate da Cosimo Morelli (1732-1812): la pianta dell'ex complesso gesuitico di Senigallia (oggi conservato a Messina), la porta di Sant'Arcangelo di Romagna (nel taccuino di Nicosia). Forse anche il disegno di Napoli giunse dalle Marche? Se così fosse, potrebbe trattarsi di un elaborato legato ad Andrea Vici (1743-1817), come è noto coinvolto nel cantiere napoletano¹⁷ e il cui profilo biografico può essersi intersecato con quello di Morelli?

16. Pubblicati più volte, mi limito a rimandare all'essenziale contributo di GARMS 1992, e al più recente CIRILLO 2008, pp. 24-26. I disegni di Piermarini sono consultabili online in <https://opac.umbriacultura.it/SebinaOpac/.do> (ultimo accesso 24 settembre 2024).

17. GARMS 2009.

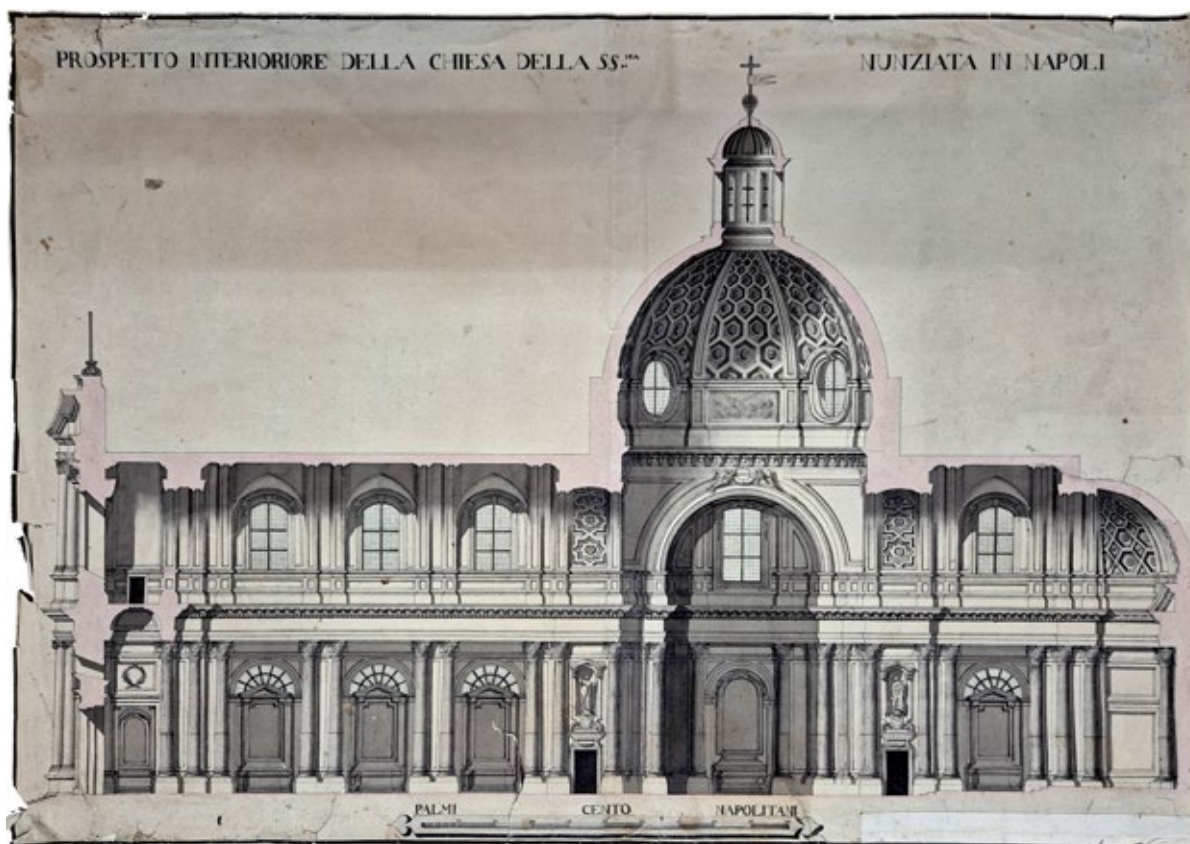


Figura 5. Ignoto (XVIII sec.), sezione della chiesa dell'Annunziata a Napoli. Messina, Archivio Provinciale dei Frati Minori Cappuccini, Fondo delle Stampe, Carpetta 5. N. 100 (autorizzazione del 20 luglio 2025).

Si prenda adesso in considerazione una ulteriore sezione che risulta stranamente isolata, nonostante l'archivio che la custodisce possieda una lunga e solida tradizione di inventariazione e di conservazione: il disegno dell'Accademia di San Luca, firmato dall'architetto Francesco Nicoletti (Trapani 1703/9 - Roma 1776)¹⁸, datato 20 aprile 1758, relativo alla sezione di un palazzo (fig. 6). Convergenze cronologiche e corrispondenze formali mi hanno spinto a ipotizzare che si tratti di un primo stadio progettuale per il palazzo Belmonte di Palermo¹⁹. Il confronto con la tavola di Hittorff e Zanth, rappresentante il palazzo (1835)²⁰ indica chiaramente una relazione (fig. 7). La configurazione degli alzati presenta evidenti riscontri proporzionali, sia per i due livelli del palazzo, che per il terzo piano, coperto a tetto, che si arresta, a livello di falda, in corrispondenza del passetto, quest'ultimo a due piani e con la stessa copertura in entrambe le rappresentazioni. Un'ulteriore equivalenza formale sta nella organizzazione tripartita di campate del vestibolo, fermo restando che, nel disegno dell'Accademia, si sacrificava la porzione di proprietà occupata dal palazzetto Afflitto, probabilmente per ottenere uno slargo prospiciente l'ingresso.

Gli spazi congetturali che si aprono e che ci si può permettere nel nostro lavoro non danno certezze assolute. Solo l'eventuale ritrovamento di un carteggio o della pianta del progetto potrebbero chiarire le questioni. Secondo Tommaso Manfredi²¹, la sezione ("spaccato") venne offerta all'Accademia da parte dello stesso Nicoletti, ma doveva essere accompagnata da qualche altro elaborato, sicuramente una pianta, come si arguisce dalla didascalia. L'incompletezza dell'archiviazione e i processi di disgregazione documentaria si annidano e si presentano anche all'interno di istituzioni forti e controllate.

18. MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974, II, 3211. Vedi inoltre la scheda della biblioteca Hertziana <http://lineamenta.biblhertz.it:8080/Lineamenta/1033478408.39/1035196181.35/Kx-rv8MLI/Sh-rv96E9/view>. Si ringraziano il professore Francesco Cellini e la dottoressa Valentina Oodrah.

19. Ho già affrontato il tema del "riconoscimento" in NOBILE 2022. Sul palazzo rimando alla bibliografia più recente: BELVEDERE, MONTANA 2016; PALAZZOTTO 2020.

20. HITTORFF 1835, pl. 54. Vedi inoltre KIENE 2013, disegno 184, p. 127. Gli schizzi di rilievo del primo Ottocento, conservati al RIBA di Londra e redatti da architetti come Cockerell (vedi <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/palazzo-riso-corso-vittorio-emanuele-palermo-sicily-ground-floor-plan-perspectives-of-courtyard-and-o/posterid/RIBA67133.html>, ultimo accesso 10 ottobre 2024) o Goldicutt, mostrano la ripetitività delle copie, interpretabile non solo come interscambio tra architetti viaggiatori, ma anche con l'esistenza di un originale che non conosciamo.

21. MANFREDI 2013.

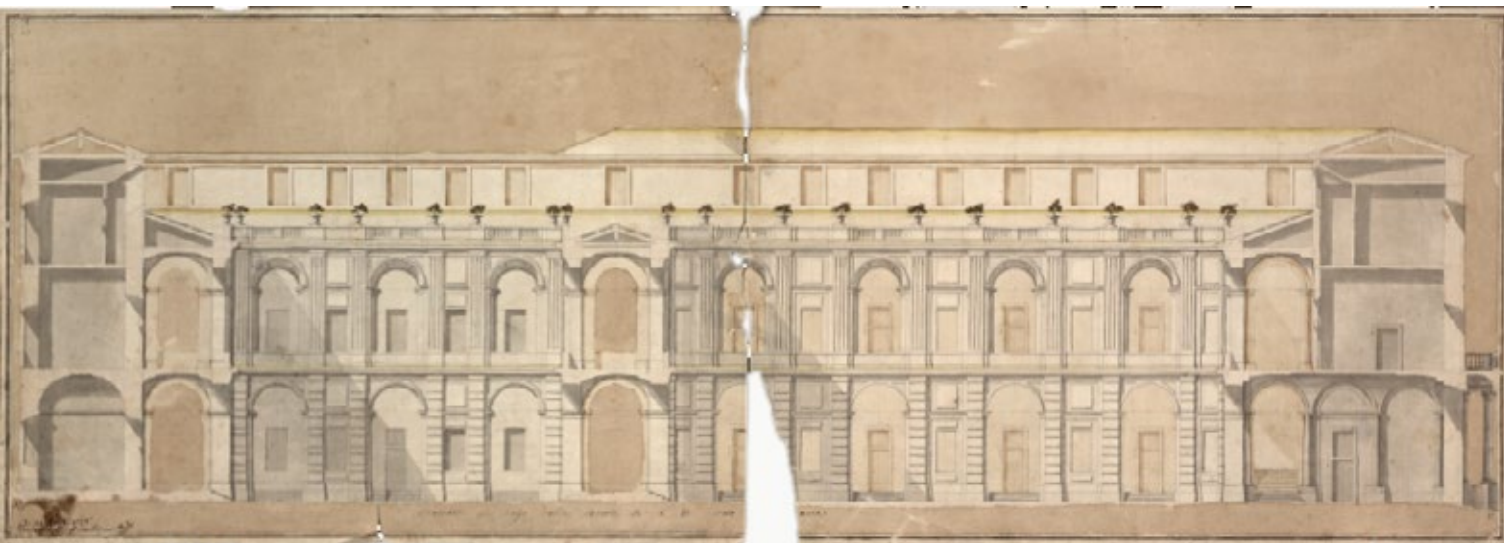


Figura 6. Francesco Nicoletti, sezione di un palazzo.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 3211r
(autorizzazione del 21 luglio 2025).



Figura 7. Sezione del palazzo Belmonte. La sezione è stata ribaltata orizzontalmente per agevolare il confronto con il disegno di Francesco Nicoletti (da HITTORFF 1835, planche 54).

Autorialià certe? Trappole nell'archiviazione e fraintendimenti

La raccolta di disegni della bottega di Giuseppe e Orazio Greco (padre e figlio) è conservata da oltre cento anni, per lascito dell'ultimo erede della famiglia, presso l'Istituto Nazionale per la Grafica. A parte una segnalazione²², i disegni non sono mai stati studiati. In realtà alcuni tra gli elaborati risultano ripetutamente pubblicati, talora anche accompagnati da utili informazioni, ma tacendo inspiegabilmente la loro provenienza e il luogo di conservazione²³. A dispetto dei silenzi, delle singolarità e talora delle superficialità che connotano ogni approccio fideistico per documenti scritti e grafici, va ricordato che si tratta di una delle raccolte più ricche di disegni dell'intero Meridione d'Italia. In questa sede, mi limiterei a segnalare il pericolo di un appiattimento dell'attività di una bottega nel paradigma olimpico dell'autorialità.

I vari disegni della raccolta presentano una incredibile varietà di tecniche rappresentative, non spiegabili solo con la differenza generazionale tra le due personalità che talora firmano le tavole. Anche in questo caso la costruzione della raccolta dei Greco, avvenuta in tempi che non conosciamo, incorporando e selezionando esclusivamente i disegni di un archivio di bottega, comporta innumerevoli distorsioni. Diciamo che la raccolta doveva rispondere a logiche interne all'esercizio professionale, contemplando non solo progetti ma anche l'aggregazione di materiali "esterni", quelli di collaboratori,

22. ANTINORI 1989.

23. CAZZATO 2015; CAZZATO 2024.

quelli acquisiti, gli esercizi di ricopiatura. A riprova, basta mettere a confronto il disegno con l'elaborazione di un centro tavola in metalli preziosi, collegato alle nozze tra Ferdinando di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo-Lorena (1768), che riteniamo opera di un ignoto argentiere napoletano (Cartella 66, F.N. 9248)²⁴ (fig. 8), con l'incompleta copia, frutto di esercitazione e dalle qualità molto diverse (Cartella 66, F.N. 9397) (fig. 9). Come accade spesso, la padronanza nella stesura grafica all'interno di un atelier passava attraverso esercizi di ricopiatura. Le prove di questo diffuso training sono molteplici, come molteplici sono i fraintendimenti che si sono sedimentati²⁵. Una prevalente parte dei disegni della raccolta Greco è legata a progetti di altari, l'attività in cui Giuseppe risulta maggiormente coinvolto. Anche in questo caso "tipologico" le modalità grafiche sono discontinue, a riprova di una partecipazione di collaboratori oltre che di copie tratte da incisioni. I Greco, come altri protagonisti di questo periodo, rielaborano idee e modelli dalla straripante produzione a stampa del rococò bavarese. Ma anche all'interno di categorie apparentemente omogenee si annidano ulteriori tranelli. Si prenda il caso dei disegni "a metà", cioè tavole di altare, dove viene rappresentato metà dell'alzato. Si tratta verosimilmente di copie da incisioni di provenienza centroeuropea, e in ogni caso di una modalità di presentazione che si riscontra in varie occasioni. Il confronto tra due progetti di altari monocromi e delle stesse identiche dimensioni, oltre che con caratteri simili (cartella 67, FN 9288-30425 e FN 9274-30411) (fig. 10) ne denuncia l'appartenenza alla stessa serie, ma uno dei due disegni è chiaramente ritagliato (si notino la scala di misurazione e l'indicazione dove resta solo il cognome dell'estensore). Il taglio è stato elaborato in sede di archiviazione da un successivo collezionista? Oppure ci troviamo davanti a uno di quei procedimenti comuni negli atti di obbligazione dove – per cautela contrattuale – il disegno viene suddiviso tra committente e artefice? Come si può intuire, una risposta certa non è ancora possibile.

Disegno e parola scritta nella normativa contrattuale

Negli atti di obbligazione settecenteschi per realizzare altari in Campania o in Puglia ricorrono – oltre al riferimento al progetto siglato tra le parti – anche i riferimenti a ulteriori "variazioni convenute"²⁶, con l'inclusione eventuale di una "spiega". Si tratta di condizioni aggiuntive che vengono registrate

24. PASCULLI FERRARA 2008, p. 330, che ritiene il disegno di mano di Giuseppe Greco.

25. Si pensi al caso degli altari inseriti nella raccolta di Rosario Gagliardi (Siracusa Collezione Mazza), ma chiaramente ridisegnati a partire da incisioni di Pineau.

26. È il caso del contratto (7 aprile 1752) fra il marmoraro Gennaro Di Martino e gli Agostiniani di Capua per la realizzazione di sei altari nella chiesa della Maddalena: documento in DE LETTERIS 2013, p. 113.



Figura 8. Ignoto (XVIII sec.), disegno per centrotavola in materiali preziosi. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Raccolta Greco, Cartella 66, F.N. 9248 (per gentile concessione del Ministero della Cultura, autorizzazione del 7 agosto 2025).



Figura 9. Copia parziale del disegno della figura 8. Roma Istituto Centrale per la Grafica, raccolta Greco, Cartella 66, F.N. 9397 (per gentile concessione del Ministero della Cultura, autorizzazione del 7 agosto 2025).



Figura 10. Ignoto (XVIII sec.), progetti per altare. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, raccolta Greco, Cartella 67, F.N. 9288-30425 e F.N. 9274-30411, (per gentile concessione del Ministero della Cultura, autorizzazione del 7 agosto 2025).

per iscritto, in alcuni casi sembra evidente che si trattasse di precise integrazioni scritte al disegno, e collocate a latere («giusta l'infra scritta spiega da farsi»²⁷), ma che dovevano integralmente fare parte del contratto. Si può agevolmente constatare che i committenti completassero le loro richieste indicando variazioni e mutazioni di dettagli o anche prescrivendo materiali e colori. Una conseguenza di questa prassi è che, rispetto all'opera realizzata, l'individuazione di un disegno e la sua correlazione con un'opera realizzata si fanno ardue se non si tengono in conto le richieste accessorie. Le disposizioni che completano una proposta non sembrano rare nel Meridione d'Italia e disintegrano l'idea sacrale del disegno di progetto come zoccolo solido di partenza di ogni una nuova architettura, dove le eventuali variazioni sono sempre frutto di tradimenti e di deviazioni successive.

In realtà, lo scarto è spesso indicato sin dal contratto, talora in una modalità quasi paradossale che, per logica, avrebbe dovuto comportare l'elaborazione di un nuovo disegno. Il disegno di progetto stesso diventa quindi oggetto di confronto e di negoziazione, obbligando a inserire una "spiega". Il caso, solo documentato, della facciata della chiesa di San Sebastiano a Palazzolo Acreide (SR) si pone forse al limite della procedura, ma risulta interessante proprio per questo. Nel contratto di obbligazione del 27 dicembre 1721 i maestri guidati dal magister Mario Diamanti si impegnavano a «fabricare e scolpire la prospettiva seu facciata d'innanti della venerabile chiesa di San Sebastiano (...) secondo il disegno fatto per detto Diamanti» con una serie di prescrizione aggiuntive, alcune delle quali segnate appositamente con lettera nella stessa tavola di progetto:

«che nel contrasegno fatto in detto disegno con la lettera A ove sono disegnati li nicchetti, siano obligati in cambio di tali nicchetti farci due occhialoni con l'angoli quadri e li angoli tondi, della conformità di quelli fatti nel coro di detta chiesa, e con l'aggiunta di dover scorniciare li pilastri; nella lettera B in luogo della pietra d'arme designata in detto disegno ci devono fare un nicchetto scorniciato con fogli nel quale ci devono fare dentro una statua del glorioso S. Sebastiano, con due angoli che tengono detto nicchetto; nella lettera C sopra li pilastri collaterali dove sono designate due piramidi ci devono collocare due statue da scolpirsi, dal detto Diamanti (...) Nella lettera D ci devono fare due modiglioni con foglie, in cambio degli sboscioletti e nel terzo ordine ove sta designato lo mediglione, ci devono fare detti sboscioletti. Parimenti la cornice della porta maggiore, la devono fare incagnolata e rosettata, e l'altra del primo e secondo ordine addentate, come pure le due colonne della porta maggiore stiano a beneplacito delli detti di Leone, Santoro e Infantino [reverendi e procuratore della chiesa] se li vorranno situate in faccia o pure differentemente. Di più li pilastri del primo ordine devono essere scorniciate, e quelli del secondo ordine scanellati»²⁸.

27. Come nel caso dei documenti relativi all'obbligazione per l'altare maggiore (2 dicembre 1773) e di quelli laterali (19 giugno 1775) per la chiesa delle benedettine di Andria o per l'altare di San Sebastiano nella stessa città (30 marzo 1773). In tutti i casi risulta coinvolto il maestro Marino Palmieri che forse può avere suggerito questa pratica. Documenti trascritti in DI GENNARO 2021, pp. 217-223.

28. LOMBARDO 2001, pp. 140-141.

In questa pagina figura 11, in quella successiva figura 12. Giuseppa Viana (1779), progetto per il Noviziato dei Padri Scolopi a Cagliari, pianoterra e primo piano. Roma, Archivio Padri Scolopi, Reg. Prov. 31 (autorizzazione luglio 2025).

Progetto Generale per terminare il Convento del Noviziato de m.^a A.A.P.P. Scolapij esistente nel Borgo di Stampace
 Pianta del Primo Piano

- Indice
1. Biblioteca
 2. Chiesa
 3. Cantoria
 4. Vestibolo che serve anche di Cantoria per la Capella della Madonna
 5. Oratorio
 6. Camere per i Laici
 7. Corridori per i Professi
 8. Scala
 9. Camere per i Professi
 10. Altre Camere per i Professi
 11. Luoghi comuni
 12. Corridori per li Novizi
 13. Oratorio per li Novizi
 14. Camera per il Padre Maestro
 15. Camere per i Novizi
 16. Luoghi comuni
 17. Muraglia di Separazione del Noviziato del Convento
 18. Porta d'Ingresso del Noviziato
 19. Muraglia a demolirsi
 20. Tribuna

La linea rossa indica l'esistente.
 La linea gialla da farsi.
 La più chiara la nuova Chiesa a farsi col tempo.



Il disegno di progetto in sé contiene informazioni decisive, ma la decifrazione del processo decisionale, almeno a queste latitudini, è molto più ardua di quanto si possa ottimisticamente immaginare. Il racconto, forse ogni racconto, si complica.

In forma di conclusione

La prolifica attività dell'architetto piemontese Giuseppe Viana nella Sardegna degli anni Settanta del XVIII secolo si può oggi arricchire di un progetto non noto e forse mai avviato per il completamento del Noviziato degli Scolopi, nel quartiere di Stampace a Cagliari: un coinvolgimento testimoniato da due tavole firmate – una delle quali contiene la data del 12 agosto 1779 – e conservate nell'Archivio dei Padri Scolopi in San Pantaleo a Roma (Reg. Prov. 31) (figg. 11-12). La segnalazione merita certamente un approfondimento²⁹, che affido a colleghi con maggiore conoscenza delle problematiche urbane e degli archivi cittadini, è per me particolarmente significativa dal momento che ai numerosi disegni dell'Archivio dei Padri Scolopi ho dedicato in passato, insieme a eccellenti studiosi, un consistente periodo della mia attività di ricerca³⁰. Quando abbiamo avviato lo studio, il processo di accorpamento dei grafici e talora di separazione dai documenti era stato compiuto da tempo: le tavole erano divise per Provincia, per Sede e incluse in cartelle, rendendo per molti versi più agevole un ragionamento che si proponeva di indagare le relazioni tra i disegni e il coinvolgimento ripetuto di alcuni professionisti, con convenzioni grafiche facilmente riconoscibili. Esistevano comunque i rimandi alla documentazione, ma solo per una parte dei casi. Durante la ricerca e, in modo del tutto casuale, si rinvenne una nuova vasta serie di grafici, con un titolo significativo: *Iconographiae sine titula*, cioè disegni anonimi che i precedenti archivisti non erano riusciti a individuare, ma avevano comunque accorpato, che ci ricostrinse a ricominciare. Quella scoperta in corso d'opera contribuì comunque a chiarire la storia di una serie di fabbriche, a coprire alcuni vuoti e sciogliere indeterminatezze. Scoprire oggi che, come in una fatica di Sisifo, l'archivio romano cela ulteriori faldoni di disegni da studiare, mi appare, tutt'altro che frustrante, quanto piuttosto una esaltante notizia.

29. Su Viana rimando a SCHIRRU 2016 e MEDDE 2020. Silvia Medde segnala una consulenza a Cagliari per la facciata della chiesa di San Giuseppe dei Padri Scolopi proprio nel 1779.

30. DE MARI, NOBILE, PASCUCCI 1999.

Bibliografia

- ALONSO FERNÁNDEZ 1972 - A. ALONSO FERNÁNDEZ, *La iglesia de San Antonio Abad. Obra singular del barroco mallorquín*, in «Mayurca», 1972, 8, pp. 33-43.
- ANTINORI 1989 - A. ANTINORI, *I disegni della Raccolta Giuseppe Greco, architetto pugliese*, in «Il disegno di architettura», 1989, 0, pp. 10-11.
- BELVEDERE, MONTANA 2016 - A. BELVEDERE, S. MONTANA, *Palazzo Belmonte a Palermo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 2013, 16, pp. 41-52.
- BENICAMPI 2016 - I. BENICAMPI, *Il Suffragio di Forlì e la diffusione periferica dei modelli del Barocco romano dell'Accademia di San Luca*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura», 2016, 2, pp. 81-86.
- CANTARELLAS CAMPS 1981 - C. CANTARELLAS CAMPS, *Trasformación y pervivencia en el barroco mallorquín*, in «Revista d'Estudis Baleàrics», I (1981), 1, pp. 135-160.
- CAZZATO 2015 - M. CAZZATO, *Greco Giuseppe e Greco Orazio*, in V. CAZZATO, M. CAZZATO (a cura di), *Lecce e il Salento 1. I centri urbani, le architetture e il cantiere barocco*, De Luca, Roma 2015, pp. 624-628, con una nota di V. Cazzato e M. Calò.
- CAZZATO 2024 - M. CAZZATO, *Salento. L'arte del costruire dal Medioevo al Neoclassicismo*, Grifo, Lecce 2024, pp. 136-139.
- CIRILLO 2008 - O. CIRILLO, *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Alinea, Firenze 2008, pp. 24-26.
- DAMETO, MUT, ALEMANY 1841 - J. DAMETO, V. MUT Y, G. ALEMANY, *Historia general del Reino de Mallorca*, adiciones de M. Moragues Y J. M. Bover, 3 tomi, Imprenta Nacional á cargo de D. Juan Guasp y Pascual, Palma 1840-1841, II, 1841, p. 1035.
- DE LETTERIS 2013 - CH. DE LETTERIS, *Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Claudio Grenzi, Foggia 2013.
- DE MARI, NOBILE, PASCUCCHI 1999 - N. DE MARI, M.R. NOBILE, S. PASCUCCHI, *L'architettura delle scuole Pie nei disegni dell'Archivio della Casa Generalizia*, in «Archivum Scholarum Piarum», XXIII (1999), 45-46.
- DE SETA 1973 - C. DE SETA, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in R. DE FUSCO ET ALII, *Luigi Vanvitelli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1973, pp. 275-311.
- DE SETA 1998 - C. DE SETA (a cura di), *Luigi Vanvitelli*, Electa Napoli, Napoli 1998, pp. 279-280, schede 227-228-229.
- DI GENNARO 2021 - G. DI GENNARO, *Altari policromi marmorei del Settecento ad Andria e altri arredi sacri*, Schena Editore, Bari 2021.
- GARMS 1992 - J. GARMS, *The church of the Annunziata in Naples*, in J. CHENAULT PORTER, S. SCOTT MUNSHOWER (a cura di), *Parthenope's splendor: art of The Golden Age in Naples*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania State University 1992, pp. 396-429.
- GAROFALO 2010 - E. GAROFALO, *Una raccolta di modelli fra tardobarocco e neoclassicismo*, in G. CURCIO, M. R. NOBILE, A. SCOTTI TOSINI, *I Libri e l'ingegno. Studi sulla Biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, Caracol, Palermo 2010, pp. 108-114.
- GAUDIN DE VILLAIN 1984 - B. GAUDIN DE VILLAIN, *Jean et Ferdinand Delamonce, architectes lyonnais*, in «Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon», 1984, 7, pp. 13-23.

- GINZBURG 2005 - C. GINZBURG, *Somiglianze di famiglia e alberi genealogici. Due metafore cognitive*, in C.C. HÄRLE (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 227-250.
- HITTORFF 1835 - J.I. HITTORFF, L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile*, imprimé chez P. Renouard, Paris 1835.
- JURLARO 1967 - R. JURLARO, *Di alcuni architetti salentini e loro opere inedite*, in «Archivio Storico Pugliese», XX (1967), 1-4, pp. 211-223.
- KALNEIN 1995 - WEND VON KALNEIN, *Architecture in France in the Eighteenth Century*, The Yale University Press Pelican History of Art, New Haven 1995.
- KIENE 2013 - M. KIENE, *Die Alben von Jakob Ignaz Hittorff, Das Album "Sicile moderne"*, Biblioteca universitaria cittadina, Colonia 2013.
- KLAIBER 2002 - S. KLAIBER, *Guarini e il Veneto*, in M. BARAUSSE, F. BARBIERI, G. DARDANELLO, S. KLAIBER, A. ROCA DE AMICIS, *Guarini a Vicenza. Disegni per le chiese di San Gaetano Thiene e dell'Araceli*, in «Quaderni del Museo Palladio», 2002, 2, pp. 5-8.
- KLAIBER 2006 - S. KLAIBER, *Il progetto di Santa Maria d'Araceli a Vicenza*, in G. DARDANELLO, S. KLAIBER, H. A. MILLON (a cura di), *Guarino Guarini*, Allemandi, Torino 2006, pp. 392-397.
- LOMBARDO ET ALII 2001 - L. LOMBARDO, C. CORRIDORE, I. DI MARCO, M. PAPA, *Palazzolo Acreide. Memorare terremotus. Il terremoto del 1693 e la ricostruzione, la città, i quartieri, le chiese e le opere d'arte*, Gal Val d'Anapo, Canicattini Bagni 2001, pp. 140-141.
- MANFREDI 2013 - T. MANFREDI, *Nicoletti Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nicoletti/> (ultimo accesso 13 aprile 2024).
- MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974 - P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I Disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., De Luca, Roma 1974.
- MARIAS 1999 - F. MARIAS, *Elocuencia y laconismo la arquitectura barroca española y sus historias*, in *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundacion Argentaria, Madrid 1999, pp. 87-112.
- MASCOLI 1984 - L. MASCOLI, *Le «Voyage de Naple» (1719) de Ferdinand Delamonce*, Centre Jean Bérard, coll. "Bibliothèque de l'Institut français de Naples", Napoli 1984.
- MEDDE 2020 - S. MEDDE, *Viana Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-viana/> (ultimo accesso 15 maggio 2024).
- NOBILE 2022 - M.R. NOBILE, *Progettare a distanza: un disegno per palazzo Belmonte a Palermo?*, in P. PALAZZOTTO, G. TRAVAGLIATO, M. VITELLA (a cura di), *Il bello, l'idea, la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, Palermo University Press, Palermo 2022, vol. 1, pp. 323-328.
- PALAZZOTTO 2020 - P. PALAZZOTTO, *Oltre il gusto barocco: note su un ipotetico intreccio romano tra Robert Adam e Giuseppe Venanzio Marvuglia (1755-1759)*, in F. MARCELLI (a cura di), *Storie dell'Arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, Aguaplano, Perugia 2020, pp. 27-45.
- PASCULLI FERRARA 2008 - M. PASCULLI FERRARA, *Teatri del Dolore e delle Quarantore: architettura effimera nella Puglia settentrionale*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, De Luca, Roma 2008, pp. 328-352.
- PERELLÓ FERRER 1985 - A.M. PERELLÓ FERRER, *Esglésies dels segles XVII i XVIII a ciutat de Mallorca*, Editorial Moll, Mallorca 1985, pp. 123-131.
- PEREZ 2003 - M.F. PEREZ, *Note sur le séjour italien de Ferdinand Delamonce*, in V. POMARÈDE (a cura di), *Mélanges in omaggio a Dominique Brachlianoff*, Museo delle belle arti di Lione, Lione 2003, pp. 46-51.

PÉROUSE DE MONTCLOS 2001 - J.M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture à la française, du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Picard, Paris 2001.

RIMONDINI 1983 - G. RIMONDINI, *La chiesa del Suffragio di Forlì (1723-1748) su disegno di Fra' Giuseppe Antonio Soratini*, in «Romagna arte e storia», 1983, 7, pp. 59-78.

SCHIRRU 2016- M. SCHIRRU, *Il convento della Beata Vergine del Carmelo a Oristano*, in «Annali di Architettura», 2016, 28, pp. 109-124.

SCHWED 2006 - N. SCHWED, *The Drawings of Ferdinand Delamonce*, in «Master Drawings», vol. 44, 2006, 1, pp. 55-68.

VALLERY-RADOT 1963 - J. VALLERY-RADOT, *L'église de l'Oratoire*, in *Congrès archéologique de France*, 121^e session, Société Française d'Archéologie, Paris 1963, pp. 119-124.



Where it wasn't, how it wasn't: the Intricate Story of the Transfer of the Palazzetto Venezia in Rome

Renata Finocchiaro (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli)

Built between 1466 and 1469 as a garden for Pope Paul II, the Palazzetto Venezia in Rome has a complex history. The area on which the pope's ancient Viridarium stood was chosen for the construction of the great national monument dedicated to the first king of Italy.

The story of its demolition and reconstruction can therefore be attributed to a series of operations aimed at transforming the vast area at the foot of the Campidoglio, and the complex decision-making process involving two nations: the newly unified Italy and the owner of the building, Austria. The project for the new building, on the south side of the Palace, ended up deviating greatly from a mere "transfer": symbolic connotations, material constraints and functional expectations contributed to almost completely changing the characteristics of the new building compared to the previous one. However, the clear desire to maintain a link with the memory of the Viridarium meant that the Palazzetto, in the external lines of the facades and in the reuse of materials from the cloister, was reminiscent of the ancient structure. This contribution illustrates the story of the building's relocation – obscured until now by the large construction sites that sprang up around the monument to Vittorio Emanuele II – using contemporary sources and the results of a direct study of the building. The comparative analysis of the two buildings, carried out with particular reference to construction techniques and materials, is accompanied by a reconstruction of the cultural climate in which the positions taken by Ricci and Giovannoni, among others, emerged, and of the two construction sites – demolition and reconstruction – in relation to both the adjacent palace and the surrounding medieval district of San Marco.

Come non era, dove non era: l'intricata vicenda della traslazione del Palazzetto Venezia a Roma

Renata Finocchiaro

La storia della demolizione e ricostruzione del Palazzetto di Palazzo Venezia, in un'area non lontana da quella originaria e secondo un assetto che riproduce quello dell'antico *Viridarium* di Paolo II solo nel chiostro interno, è stata fino ad oggi poco indagata. Nel quadro delle operazioni legate alla realizzazione del grande monumento a Vittorio Emanuele II e dei processi di profonda riconfigurazione urbana attuati sulle pendici del Campidoglio e nelle aree limitrofe, ampiamente trattati in letteratura¹, la vicenda del palazzetto è rimasta sostanzialmente marginale.

A questo episodio storico è dedicato il presente contributo, che si propone per un verso di inquadrare nelle sue diverse implicazioni il contesto politico nel quale sono maturate le scelte che hanno portato alla demolizione dell'antico giardino di Paolo II e alla edificazione dell'attuale palazzetto, comprese le controversie e le dispute che accompagnarono l'intera operazione, e per altro verso di chiarire gli aspetti tecnici dell'intervento con riferimento sia ai problemi posti dai due cantieri – e alla necessità, per entrambi, di rapportarsi al Palazzo Venezia – sia alle scelte costruttive adottate per il nuovo edificio. L'interesse dell'argomento travalica il caso specifico del palazzetto: quest'ultimo diventa paradigmatico dell'atteggiamento assunto nei confronti delle preesistenze in un'epoca di grandi trasformazioni e

1. Tra i numerosi studi editi si segnalano, in particolare: LIZZANI 1941; RACHELI 1979; FROMMEL 1982; CASANOVA 1985; CASANOVA 1992; BRANCIA DI APRICENA 2000; BRANCIA DI APRICENA 2002; COPPOLA 2012.

si presta a riassumere questioni ancora attuali che, oggi come allora, si snodano sull'esile crinale in cui convergono da un versante le esigenze, sempre più stringenti, della conservazione e dall'altro le necessità ineludibili della trasformazione.

L'occasione della ricerca è scaturita dalla partecipazione allo studio della vulnerabilità sismica e dello stato di conservazione dell'intero complesso di Palazzo Venezia svolto, tra il 2019 e il 2020, nell'ambito delle attività connesse alla rifunzionalizzazione del palazzo, del museo e della biblioteca². La possibilità di effettuare una mirata campagna di indagini dirette sulla fabbrica, a partire dalla lettura critica delle cospicue fonti archivistiche e bibliografiche disponibili, ha consentito non solo di far luce su alcuni caratteri costruttivi essenziali ai fini della comprensione del funzionamento strutturale dell'edificio, ma anche di acquisire informazioni su aspetti materiali inediti della fabbrica, oltre che di proporre una preliminare ricostruzione delle fasi del cantiere di edificazione e della loro relazione con il contestuale cantiere di smantellamento del *Viridarium*³.

Nella prima parte del contributo il tema viene inquadrato dal punto di vista storico sulla base di notizie derivanti dalla documentazione bibliografica e archivistica, descrivendo dapprima la fabbrica dell'antico *Viridarium* e, successivamente, le decisioni politiche e le conseguenti trasformazioni urbanistiche di questa parte di città, avviate alla fine del XIX secolo, che decretarono la sorte del giardino privato di Paolo II. Le operazioni di demolizione e ricostruzione relative alle fabbriche del *Viridarium* e del palazzetto sono invece oggetto della seconda parte, in cui le notizie bibliografiche e archivistiche vengono rilette criticamente e arricchite da nuove considerazioni derivanti dai risultati delle indagini eseguite sulla fabbrica, che hanno permesso di far luce su talune soluzioni tecniche e costruttive adottate durante il cantiere. Il risultato è una più solida conoscenza di una fabbrica che, a dispetto delle apparenze e lungi dall'essere una mera copia dell'antico *Viridarium*, non risulta immediatamente comprensibile nella sua vera sostanza architettonica e costruttiva.

2. Lo studio del complesso di Palazzo Venezia, compresi i rilievi presentati in seguito, è stato condotto nell'ambito di un lavoro svoltosi tra il 2019 e il 2020 per il Polo Museale del Lazio, sotto la responsabilità dell'arch. Sonia Martone, direttrice del sito, da un raggruppamento avente PLANIR s.r.l. come mandataria e costituito, oltre che dall'autrice, da Caterina Carocci, Chiara Circo, Giuseppe Cocuzza Avellino, Valentina Macca, Cesare Tocci. Il lavoro aveva come oggetto lo "Studio sul comportamento strutturale e analisi dello stato di conservazione, del degrado e dei dissesti di Palazzo Venezia e proposta di miglioramento anche in occasione di eventi sismici". Per l'analisi storica lo studio si è avvalso dei risultati di una ricerca precedentemente promossa dal Ministero per i beni e le attività culturali – "Il Palazzetto di Venezia del Palazzo di Venezia a Roma: ricerche archivistiche e indagini storico-critiche" – svolta dall'arch. Fabiana Dicuonzo all'interno del Piano Strategico "Grandi Progetti Beni culturali" per l'annualità 2017/2018.

3. Un primo sviluppo dello studio citato in nota 2 ha costituito l'oggetto della tesi di specializzazione dell'autrice, svolta presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università La Sapienza di Roma, con relatori i professori D. Esposito, C.F. Carocci, C. Tocci (FINOCCHIARO 2021).

L'antico Viridarium: il giardino segreto di Paolo II

Per comprendere quanto avvenuto a cavallo tra il XIX e XX secolo al cosiddetto Palazzetto di Venezia è necessario delineare brevemente la storia della sua edificazione e delle trasformazioni su di esso attuate nel corso dei secoli, a partire dall'inscindibile legame con il palazzo principale⁴. Il nucleo originario di Palazzo Venezia fu il primitivo palazzo di San Marco, edificato per volere di Pietro Barbo, giunto a Roma nel 1451 perché nominato dallo zio, papa Eugenio IV, cardinale titolare dell'antica basilica di San Marco⁵. Il cardinale avviò subito l'ampliamento della residenza, utilizzata dal diacono, che sorgeva addossata al fianco orientale della basilica. Su tale «piccola e incomoda casetta»⁶ – di cui si riconoscono tracce nell'attuale “appartamento Barbo” – e inglobando l'antica torre di San Marco o *della Biscia*⁷ che sorgeva anch'essa a ridosso della basilica, venne edificata la nuova costruzione, che assunse la configurazione di un palazzotto a due livelli con torre leggermente svettante. Asceso al soglio pontificio il 30 agosto 1464, con il nome di Paolo II, Pietro Barbo promosse l'adeguamento della propria residenza cardinalizia in residenza papale⁸, prevedendo la realizzazione di un enorme palazzo con corte interna e acquisendo, a tale scopo, le aree limitrofe alla fabbrica esistente, allora occupate da edifici e giardini per una estensione corrispondente al sedime attuale di Palazzo Venezia⁹ (fig. 1). Ci vorranno alcuni secoli prima che il palazzo raggiunga la sua configurazione consolidata; ma nell'intenso programma di interventi di Paolo II¹⁰ – in cui era incluso anche il restauro dell'antica basilica¹¹ – la costruzione di un *Viridarium*, giardino privato destinato a passeggiate nel verde delimitato dall'ombroso portico del chiostro, fu tra le priorità attuative, completata negli anni iniziali del processo edificatorio, tra il 1465 e il 1469¹² (fig. 2).

4. Palazzo Venezia è uno dei pochi esempi superstiti di architettura civile rinascimentale. Per la storia del palazzo vedi: RICCI 1904; ZIPPEL 1907; ARTIOLI 1916; LAVAGNINO 1935; HERMANIN 1948; CASANOVA 1992; BARBERINI 2008; BARBERINI, DE ANGELIS D'OSSAT, SCHIAVON 2011.

5. La fondazione della basilica di San Marco è risalente al 336 d.C. La sua odierna configurazione, a tre navate e con la facciata rivolta a sud, venne voluta da Gregorio IV Savelli tra l'827 e l'844, chene modificò l'orientamento; COPPOLA 2012, p. 9. Per ulteriori notizie sulla basilica vedi: ZIPPEL 1910, p. 249; LAVAGNINO 1935, pp. 173-175; CECHELLI 2001, pp. 298-302.

6. ARTIOLI 1916, pp. 273-293.

7. *Ibidem*. La torre era detta così probabilmente a causa di una tortuosa strada che vi si svolgeva ai suoi piedi.

8. GARGANO 2011, p. 292.

9. MOSCA 2015, pp. 390-393.

10. Per la figura di Paolo II vedi: WEISS 1958; MODIGLIANI 2011.

11. LAVAGNINO 1935, pp. 136-137.

12. ZIPPEL 1910, p. 244-45; BRUSCHI 2005, p. 117.

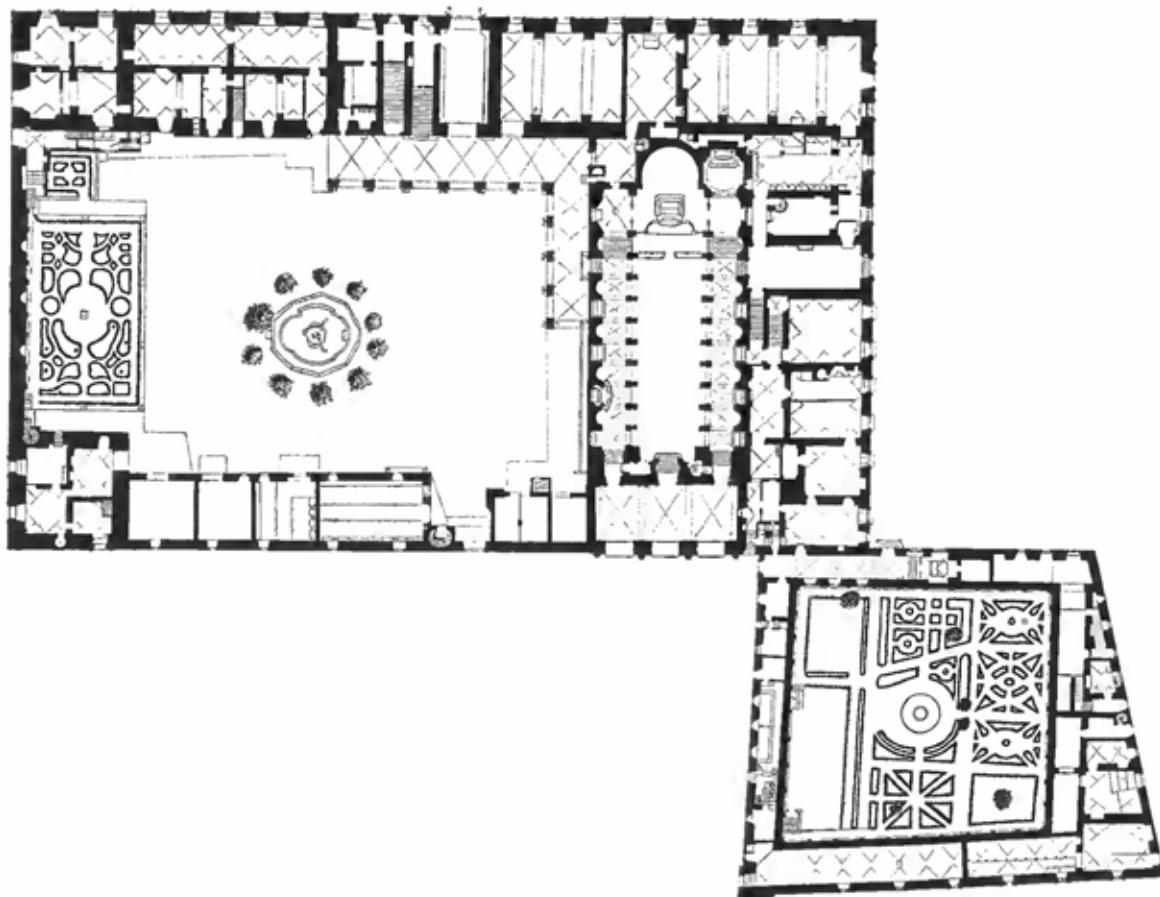
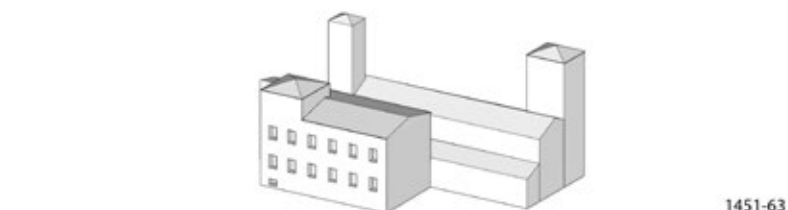
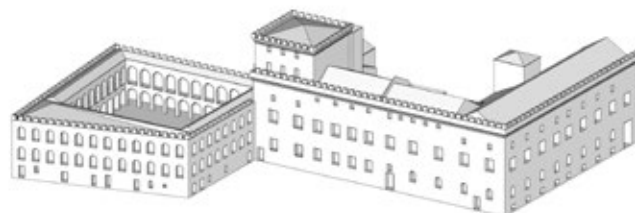


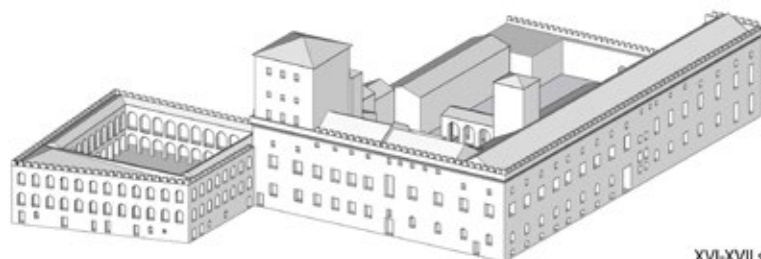
Figura 1. Palazzo Venezia e il *Viridarium* nel 1830 (da DENGEL, DVORAK, EGGER 1909).



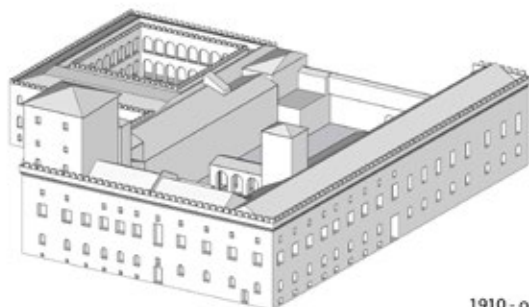
1451-63



1464-71



XVI-XVII sec.



1910 - oggi

Figura 2. Le più significative fasi costruttive di Palazzo Venezia: dal primitivo palazzo di Pietro Barbo addossato alla basilica di San Marco alla configurazione attuale, assunta con lo spostamento del palazzetto (elaborazione R. Finocchiaro, 2021).

Parzialmente connesso con il palazzo dal punto di vista costruttivo, poiché addossato solo nell'angolo in corrispondenza della Torre, il *Viridarium* era comunque dipendente funzionalmente da esso. La sua altimetria fu condizionata dalla volontà di permettere al papa l'accesso al chiostro dal proprio appartamento, posto al piano nobile del palazzo, facendo corrispondere ad esso il piano della loggia. Da ciò derivò che il chiostro fosse configurato come un giardino pensile, a una quota ben superiore a quella delle strade circostanti, poggiante su un terrapieno realizzato tramite il riempimento delle strutture residuali di origine romana che insistevano su quell'area¹³. Attorno a tale terrapieno fu realizzato il piano basamentale dell'edificio che, oltre a contraffortare e nascondere il terrapieno stesso, ospitava botteghe accessibili unicamente dalle strade circostanti e quindi del tutto separate dal soprastante giardino segreto¹⁴ (fig. 3). Il configurarsi dell'edificio quale adattamento a preesistenze era peraltro testimoniata anche dalla differenza tra l'impronta planimetrica complessiva della fabbrica, il cui profilo quadrangolare con lati non perfettamente perpendicolari derivava dalla scelta di adattarsi agli allineamenti stradali esistenti per utilizzare l'intera area prospiciente l'importante via Lata¹⁵, e la perfetta geometria quadrata del chiostro, con i suoi alzati regolari, che riprendeva, all'interno dell'intimo giardino, gli ideali rinascimentali di armonia e proporzione.

I due livelli superiori del *Viridarium* – il portico che contornava il giardino e la loggia soprastante – erano organizzati come semplici ambulatori che si affacciavano sul giardino vero e proprio. Questa peculiare configurazione derivò proprio dalla scelta di dare la maggiore superficie possibile al giardino, limitando la presenza di ambienti – utilizzati come residenza dal nipote del papa, il cardinale Marco Barbo – al solo corpo di fabbrica obliquo affacciato sulla via Lata¹⁶. Le facciate esterne erano caratterizzate dalla presenza di ampie arcate che consentivano una permeabilità visiva dagli spazi pubblici adiacenti, mentre dall'interno permettevano di osservare la città ma in una dimensione protetta, assecondando il carattere privato e contemplativo della costruzione¹⁷. L'assetto delle facciate interne era definito da un doppio ordine di arcate, dieci per lato, realizzate con elementi in travertino, verosimilmente

13. Vedi *infra*.

14. Grazie ai rilievi eseguiti poco prima della demolizione dell'edificio è possibile comprenderne i principali caratteri costruttivi e il rapporto altimetrico che l'edificio aveva con lo spazio circostante. DENGEL, DVORAK, EGGER 1909.

15. Per la viabilità di Roma medievale vedi: KRAUTHEIMER 1981, pp. 306-313.

16. FROMMEL 1984. L'autore sostiene inoltre che la forma esterna del *Viridarium*, con le sue arcate aperte verso la città, possa derivare dal rapporto con le celebrazioni del carnevale, trasferite dal pontefice da Monte Testaccio alla via Lata (attuale via del Corso) già dal 1466, occasione che vide il papa partecipare dalle finestre della propria loggia e organizzare nella propria residenza banchetti per il popolo.

17. Per i caratteri compositivi del *Viridarium* si rimanda a BRUSCHI 2005, pp. 115-121.



Figura 3. Victor Jean Nicolle, Palazzetto Venezia e chiesa di San Marco, disegno. Wien, Albertina, 12828.

provenienti dalle rovine dei grandi edifici romani¹⁸, appositamente rilavorati al fine di realizzare pilastri ottagonali con capitelli a foglie d'acanto e volute angolari destinati al livello del giardino, e colonne e capitelli di ordine ionico per il livello della loggia (fig. 4). Portico e loggia erano coperti rispettivamente da volte murarie e da falde inclinate sorrette da strutture lignee.

L'aspetto peculiare della costruzione venne in seguito alterato. Paolo III, papa dal 1535, decise di trasferire la propria residenza in una grande torre appositamente costruita sulla sommità del Campidoglio e, per garantire il collegamento diretto tra quest'ultima e il *Viridarium*, fece realizzare un camminamento su arcate, il cosiddetto "passetto", capace di superare il salto di quota esistente tra i due edifici, posti l'uno in sommità, l'altro a ridosso delle pendici del colle¹⁹. Fu in tale momento che ventuno delle ariose arcate che traforavano le facciate urbane del *Viridarium* vennero tamponate e trasformate in piccole finestre funzionali alla realizzazione di nuovi ambienti interni, eliminando la peculiarità che rendeva l'edificio un unicum nel panorama cittadino. La chiusura di ulteriori arcate, nel corso del XVIII secolo, accentuò la percezione di un edificio chiuso e da questa derivò successivamente la denominazione di "palazzetto" (figg. 5-6).

Storia di demolizioni: il monumento a Vittorio Emanuele e le sorti del Viridarium

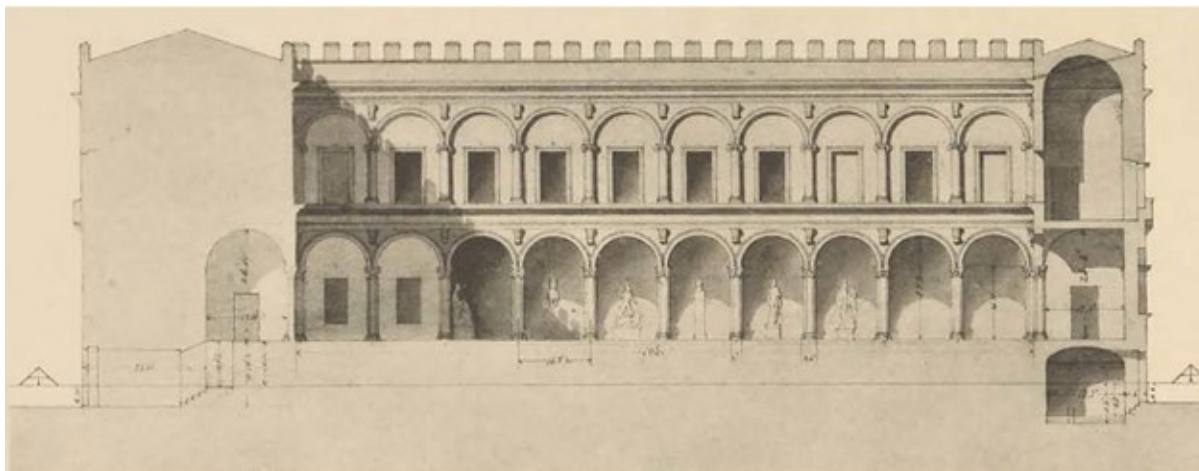
Per l'edificazione del Vittoriano l'intero quartiere di San Marco venne stravolto, tanto che oggi per comprendere la vicenda del *Viridarium* è necessario ricostruire l'assetto urbano dell'area alla fine del XIX secolo. Il tessuto edilizio, che seguiva il declivio del colle superando un dislivello di circa trenta metri²⁰ misurabile tra la *platea novi Sancti Marci* e la chiesa e il convento dell'Aracoeli, era sorto su terrazzamenti di impianto romano. Questi avevano modellato l'andamento del colle secondo un profilo a gradoni, sul quale erano stati in seguito costruiti gli edifici, mentre le strade seguivano il naturale sviluppo sinuoso delle pendici. Tra gli edifici ordinari – «schiere di casette a uno o due piani che proprio in quegli anni erano state soggette a interventi di accorpamento di più unità edilizie e di sopraelevazione»²¹ – emergevano numerose chiese e proprietà religiose, palazzi signorili e complessi architettonici di larga scala, come Palazzo Torlonia e Palazzo Venezia (figg. 7-8).

18. ARTIOLI 1916, pp. 278-279. Vedi anche: LANCIANI 1975, I, p. 71.

19. Per gli interventi di Paolo III in Campidoglio, vedi LANCIANI 1975, II, pp. 55-57; BEDON 2008; BRANCIA DI APRICENA 2000.

20. BRANCIA DI APRICENA 2000, p. 12.

21. RACHELI 1981, p. 68.



In alto, figura 4. Anton Viktor Barvitiuss, Palazzetto Venezia, sezione longitudinale, disegno (da DENGEL, DVORAK, EGGER 1909). In basso da sinistra, fig. 5. Giuseppe Vasi., veduta del Palazzo e del Palazzetto Venezia, incisione (da *Magnificenze di Roma antica e moderna*, Pagliarini Roma, IV, 1754, tav. 65); figura 6. Giovanni Battista Piranesi, veduta del Palazzo e del Palazzetto Venezia, incisione (da *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna. Disegnate e Intagliate da Celebri Autori*, Amidei, Roma 1748).

Materialmente sovrapposto al quartiere, nella prima metà del XVI secolo era stato impiantato il già citato passetto di Paolo III che, partendo allineato con il lato obliquo del *Viridarium* e dunque con l'antica via Lata, attraversava le strade sottostanti a una quota di circa dodici metri e raggiungeva un ripiano intermedio posto sul margine della collina al di là del muro che definiva il confine tra la città e la residenza papale²² (figg. 9-10).

In questo denso palinsesto, caratterizzato da una morfologia complessa e da molteplici stratificazioni, il *Viridarium* svolgeva un importante ruolo urbano, definendo con il suo volume le due piazze antistanti rispettivamente al Palazzo Venezia e alla basilica marciana.

La decisione di edificare proprio in quest'area l'edificio che doveva celebrare il primo sovrano d'Italia scomparso nel 1878 venne approvata nel dicembre 1882 quando, nel bando del secondo concorso di progettazione²³, fu esplicitato il luogo dove erigere l'opera²⁴. Nonostante la consapevolezza della entità delle demolizioni necessarie a far spazio al monumento e della concomitante necessità di salvaguardare l'adiacente complesso michelangiolesco, prevalse l'obiettivo di realizzare il monumento come fondale della via Lata, oramai chiamata via del Corso²⁵.

Nel giugno 1884 Giuseppe Sacconi fu decretato vincitore del concorso e incaricato anche di seguirne la fase esecutiva.

I lavori presero avvio nel 1885 secondo le direttive del cosiddetto Piano Depretis²⁶ – approvato già nel marzo 1883 – che individuava le demolizioni da effettuare per permettere la visione prospettica dell'edificio e comprendenti vaste aree del quartiere di San Marco, il convento dell'Aracoeli, la torre e il passetto di Paolo III: la riconfigurazione dell'area da luogo di supremazia del potere papale a nuovo simbolo del potere nazionale era già evidente. In questo quadro di distruzioni²⁷, al *Viridarium* toccava la sorte di essere lievemente resecato

22. BRANCIA DI APRICENA 2000, p. 154. Un ultimo tratto del percorso privato consentiva, per mezzo di rampe, l'ingresso diretto alla torre pontificia.

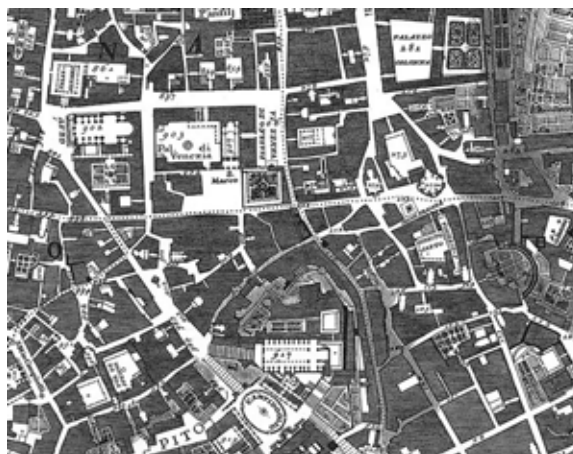
23. Il primo bando di concorso, pubblicato il 23 settembre 1880, lasciava libera inventiva agli artisti riguardo luogo e forma del monumento. Venne dichiarato vincitore il progetto dell'architetto francese Paul Nenòt, che concepiva il monumento come un'edera ad arcate nella piazza di Termini, ma la commissione giudicatrice, presieduta dal presidente del Consiglio Depretis, non ritenne nessun progetto degno di essere eseguito; COPPOLA 2012, pp. 71-72.

24. RACHELI 1979, pp. 73-81.

25. Nella scelta prevalsero le valenze simboliche dell'area di piazza Venezia, unite all'importanza della sua posizione baricentrica tra il centro della città, ovvero la pianura del Campo Marzio, e i nuovi quartieri orientali.

26. Il Piano Depretis fu approvato il 26 marzo 1883 come variante del nuovo Piano Regolatore Generale entrato in vigore l'8 marzo 1883, con lo specifico fine di preparare le necessarie pratiche di esproprio e demolizione degli edifici da demolire per la costruzione del monumento, ancor prima di conoscere la forma e le effettive dimensioni del progetto vincitore; le previsioni del Piano vennero rese esecutive tra il 1885 e il 1888; RACHELI 1979, p. 84.

27. Espropri e demolizioni degli edifici residenziali, case e palazzi, vennero imposti per cause di pubblica utilità, mentre più complesso fu l'iter che portò alla demolizione di Palazzo Torlonia e degli edifici ad esso adiacenti in cui gli interessi



In alto, figure 7-8. L'area del Palazzo e del Palazzetto Venezia nella *Nuova Pianta et Alzata della Città di Roma* di Giovanni Battista Falda (incisione, 1676), a sinistra, e nella *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli (incisione, 1748), a destra. In basso, figura 9. Il passetto in una veduta di Vincenzo Marchi, 1889 (acquerello. Galleria Mazionale di Arte Antica, Roma); figura 10. Arcate a ridosso del *Viridarium* in una foto antecedente alla demolizione.

in corrispondenza del suo corpo di fabbrica obliquo, in misura sufficiente a liberare il cono prospettico che dalla via del Corso si apriva verso il monumento (figg. 11-12). Da tale decisione scaturì una intricata trattativa diplomatica tra il governo italiano e il governo austro-ungarico, proprietario del complesso di Palazzo Venezia dalla prima metà del XIX secolo, che riteneva impossibile accettare la riduzione sostanziale degli alloggi dei militari derivante dalla prevista parziale demolizione²⁸.

La vicenda, che già mostrava un profilo di complessità, divenne ancor più difficile quando, a cantiere avviato, il progetto del monumento al re venne modificato: originariamente inserito nell'andamento delle pendici del colle capitolino fu concepito poi come dominante fondale di Piazza Venezia, con la conseguente necessità della demolizione dell'intero Palazzetto di Venezia²⁹ (figg. 13-14). Tale più drastica soluzione, inserita nel nuovo Piano Regolatore redatto dallo stesso Giuseppe Sacconi e approvato nel 1897, prevedeva la ricostruzione dell'edificio con il fronte allineato a quello di Palazzo Venezia di cui avrebbe costituito la continuazione, garantendo in tal modo una perfetta visione prospettica del monumento in costruzione. A tale assetto corrispondeva la riorganizzazione del chiostro interno del palazzo, da ricostruire come sagrato della basilica di San Marco (figg. 15-16).

Sebbene la proposta provasse a contemperare le necessità del governo austro-ungarico con quelle della grande operazione in corso, essa fu nettamente rifiutata per il gravoso diritto di passaggio necessario a consentire il libero accesso alla chiesa che, di fatto, avrebbe significato una pesante condivisione dello spazio privato interno all'edificio.

della potente famiglia romana si allinearono con la volontà di creare un fondale prospettico per il monumento. In un primo momento fu distrutto il fronte del palazzo per consentire l'ampliamento di via Nazionale (attuale Cesare Battisti), secondo un *modus operandi* molto diffuso in quegli anni per il miglioramento della viabilità, e che comprendeva l'adiacente Palazzo Meregghi. Con il nuovo Piano Regolatore Generale del 1883 e poi con il piano Sacconi del 1897, ne fu invece prevista la completa demolizione, per creare una nuova quinta architettonica per il Vittoriano attraverso la "duplicazione" di Palazzo Venezia con l'attuale Palazzo delle Assicurazioni Generali. I Torlonia stessi si incaricarono delle demolizioni con una convenzione stipulata il 2 maggio 1900 tra il Comune di Roma e la società immobiliare da loro fondata a tale scopo; BRANCIA DI APRICENA 2002; RACHELI 1979, pp. 83-108.

28. Palazzo Venezia fu residenza papale fino a quando papa Pio IV (1499-1565) donò agli ambasciatori della Serenissima l'intero complesso di San Marco, a condizione che il cardinale titolare della basilica di San Marco potesse mantenervi la propria residenza. Dopo il Trattato di Campoformio (1797) e la caduta della Repubblica di Venezia, l'intero complesso passò al governo francese. Con la caduta di Napoleone, nel 1814, il complesso divenne proprietà del governo austriaco. Solo nel 1916 verrà acquisito dallo Stato Italiano, che ne deciderà la destinazione museale.

29. Nel momento in cui vennero iniziati i sondaggi per comprendere la tipologia di fondazioni da erigere, vennero scoperti cunicoli e gallerie, nonché tracce dell'antica cinta muraria serviana. A tali scoperte e alla conseguente necessità di creare delle sostituzioni si legò la decisione di non demolire le mura venute alla luce, ma di inglobarle in ambienti ipogei non previsti. La volontà invece di mantenere l'assialità con via del Corso portò a ingrandire le dimensioni del portico antistante. A partire da tale ampliamento, Sacconi pose la questione della totale demolizione del Palazzetto Venezia; COPPOLA 2012.

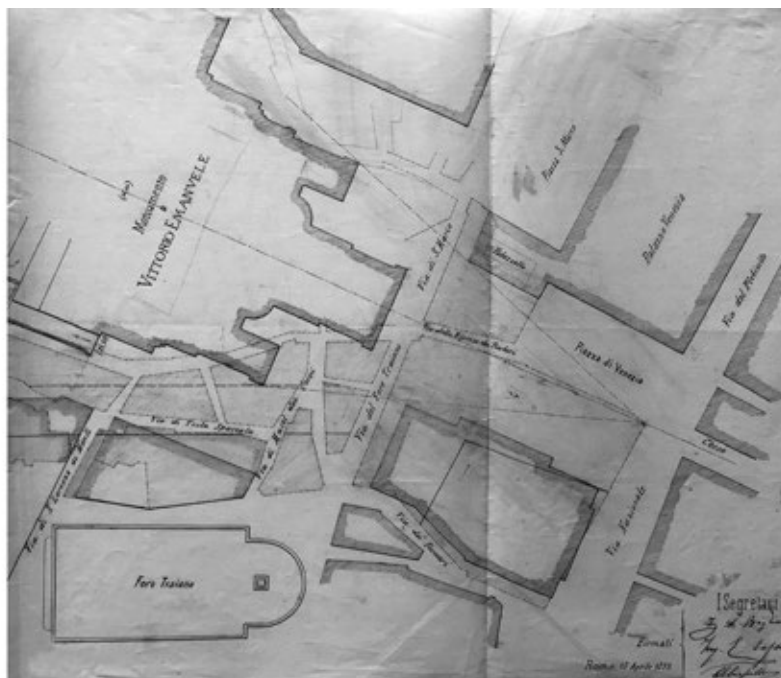


Figure 11-12. A sinistra, l'ingombro previsto per il monumento a Vittorio Emanuele e a destra, la prima ipotesi di taglio del Palazzetto Venezia, nel piano di Giuseppe Sacconi, 1887. ACS, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale dell'edilizia, Divisione V, 1878-1928, b. 75.



Figure 13-14. A sinistra, il Piano Depretis per il Vittoriano, 1883: in blu le demolizioni previste dal Piano Regolatore Generale del 1983 e confermate, in arancione le nuove. A destra, il Piano Regolatore Generale di Giuseppe Sacconi del 1897 con in rosa le nuove demolizioni, in arancio quelle confermate, in tratteggio quelle effettuate (da COPPOLA 2012).

Fu presto chiaro, dunque, che per far sì che la demolizione del *Viridarium* venisse accettata era necessario offrire all'Austria la possibilità di trarre un qualche vantaggio dall'iniziativa. Ciò spiega, probabilmente, il protrarsi dell'iter decisionale che solo tredici anni dopo l'avvio del cantiere del monumento a Vittorio Emanuele II fu formalizzato in un accordo³⁰. Difatti, il 23 giugno 1908 il negoziato si sostanziò nella stipula di una convenzione che, in dodici punti, stabiliva i compiti operativi, cronologici ed economici che ciascuno stato si impegnava a rispettare per portare a compimento la doppia operazione di demolizione e ricostruzione del palazzetto³¹.

All'Italia l'onere di fornire l'area per la ricostruzione del nuovo palazzetto – individuata in adiacenza del fronte laterale di Palazzo Venezia poco oltre la facciata della basilica di San Marco – e di farsi carico sia dell'esproprio degli edifici ivi esistenti, sia della loro demolizione (fig. 17). All'Austria il compito della demolizione del *Viridarium*, con conseguente consegna dell'area liberata al governo italiano, e della sua costruzione sulla nuova zona resa libera dalle demolizioni. L'accordo prevedeva, inoltre, che tutto il materiale proveniente dalla demolizione del *Viridarium*, così come gli oggetti di valore storico-artistico eventualmente rinvenuti, sarebbero rimasti proprietà del governo austriaco, con l'unico vincolo di collocarli nel nuovo edificio.

Una parte dell'accordo verteva poi sul progetto del nuovo palazzetto che, se per volontà italiana doveva garantire un legame con l'impianto planimetrico e spaziale dell'edificio antico da demolire, per gli austriaci doveva soprattutto essere più capiente, quindi offrire un significativo aumento della superficie utile coperta per rispondere alle proprie necessità funzionali. La risoluzione dell'accordo era dunque strettamente legata al valore economico degli immobili, quello da demolire e quello da ricostruire, e il compromesso tra le parti fu raggiunto – come si evince dalle planimetrie allegate alla convenzione – con piena soddisfazione del governo austriaco. Questo, infatti, non solo ebbe la possibilità di edificare un vero palazzo impiantato su una superficie complessiva congruente con quella del *Viridarium* semplicemente riducendo la dimensione del chiostro interno per ottenere adeguate profondità dei corpi di fabbrica, ma spuntò anche dal governo italiano un congruo risarcimento in denaro a compensazione del maggior pregio in termini urbanistici del terreno su cui l'edificio antico insisteva (figg. 18-19).

30. La fitta corrispondenza conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma – tra il Ministero degli Affari Esteri, il Ministero dell'Interno, il Ministero dei Lavori Pubblici, il Comune di Roma e l'Ambasciata austro-ungarica – descrive le fasi della trattativa. Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS), Ministero dei Lavori Pubblici - Direzione Generale dell'Edilizia, Divisione V, Sistemazioni urbanistiche diverse, Inv. 30/11, b. 75, f. 42 "Demolizione e ricostruzione di Palazzetto Venezia", 1891-1911.

31. *Ivi*, "Schema d'una convenzione tra il Governo I. e R. austroungarico e quello italiano per la demolizione e la ricostruzione del Palazzetto Venezia in Roma e per lo scambio di aree", 31 agosto 1907.



Figure 15-16. La proposta di Giuseppe Sacconi per la demolizione del Palazzetto Venezia, a sinistra, e la sua ricostruzione allineato con il fronte del palazzo su piazza Venezia, con il chiostro divenuto sagrato per la Basilica di San Marco, 1897, a destra. ACS, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale dell'edilizia, Divisione V, 1878-1928, b. 75.

Anche in merito alla scelta dei progettisti, l'Italia concesse un certo sbilanciamento all'Austria approvando il conferimento dell'incarico a due architetti austriaci, Jacopo Oblat e Ludwig Baumann, affiancati dall'italiano Camillo Pistrucci che assunse la direzione dei lavori per entrambi i cantieri. L'impresa scelta per l'esecuzione dell'intera operazione fu la "Domenico Vitali & Co.", con la quale venne stipulato, nel febbraio 1910, un contratto che consentì l'immediato avvio della demolizione del *Viridarium* quando rimaneva poco più di un anno all'inaugurazione del Vittoriano, fissata in coincidenza con l'apertura, nella primavera del 1911, della grande Esposizione Universale e con il cinquantesimo Anniversario dell'Unità d'Italia³².

Che la sorte del *Viridarium* fosse argomento di discussione non limitato a intellettuali, studiosi e personalità legate al mondo della tutela è attestato dalle numerose proposte avanzate come alternativa alla demolizione, tra le quali anche quella di procedere alla traslazione dell'edificio nella nuova posizione³³. La polemica assunse toni accesi quando, nella primavera del 1910, l'avanzare dei lavori rese visibile da piazza Venezia il chiostro quattrocentesco, fino a quel momento sconosciuto ai più. Fu allora che Corrado Ricci, che in quel momento ricopriva il ruolo di Direttore delle Antichità e Belle Arti, avanzò una proposta finalizzata a salvare la porzione residua dell'antica costruzione quale testimonianza del rinascimento romano. A sostegno della convenienza a rinunciare alla demolizione integrale Ricci adduceva anche una ragione statica, evidenziando come l'edificio svolgesse un ruolo di contrafforte per la torre della Biscia che, nei secoli, era cresciuta in altezza. Senza considerare l'apporto che la sistemazione del doppio ordine di arcate in forma di loggiato pubblico avrebbe potuto fornire alla futura fruizione della nuova piazza Venezia³⁴:

«Tale somma di splendore artistico s'avrebbe unicamente conservando in parte ciò che i secoli hanno trasmesso, non toccando, cioè, una sola pietra, un solo mattone di quel lato del palazzetto, il quale, anche quando fosse ricostruito altrove, diverrebbe comunque un rifacimento, mentre il doppio loggiato tornerebbe di nuovo occultato al pubblico. Perché non credo possibile negare ciò che si vedrebbe d'ora innanzi sarebbe infinitamente più bello di quanto si vedeva nella loggia della sua corte»³⁵.

32. Vedi PANTONI 1980.

33. La proposta è avanzata al Ministero dei Lavori Pubblici dall'architetto Luigi Brogi nel 1907 citando l'esempio della dislocazione della stazione ferroviaria di Anversa eseguita da una ditta belga. ACS, "Demolizione e ricostruzione di Palazzetto Venezia", 1891-1911.

34. RICCI 1910, pp. 269-273. La proposta di Ricci venne pubblicata nel Bollettino d'Arte edito dal Ministero dell'Istruzione Pubblica con il titolo "Pel Palazzetto di Palazzo Venezia", insieme ad alcuni disegni che ne illustravano le diverse prospettive.

35. *Ibidem*

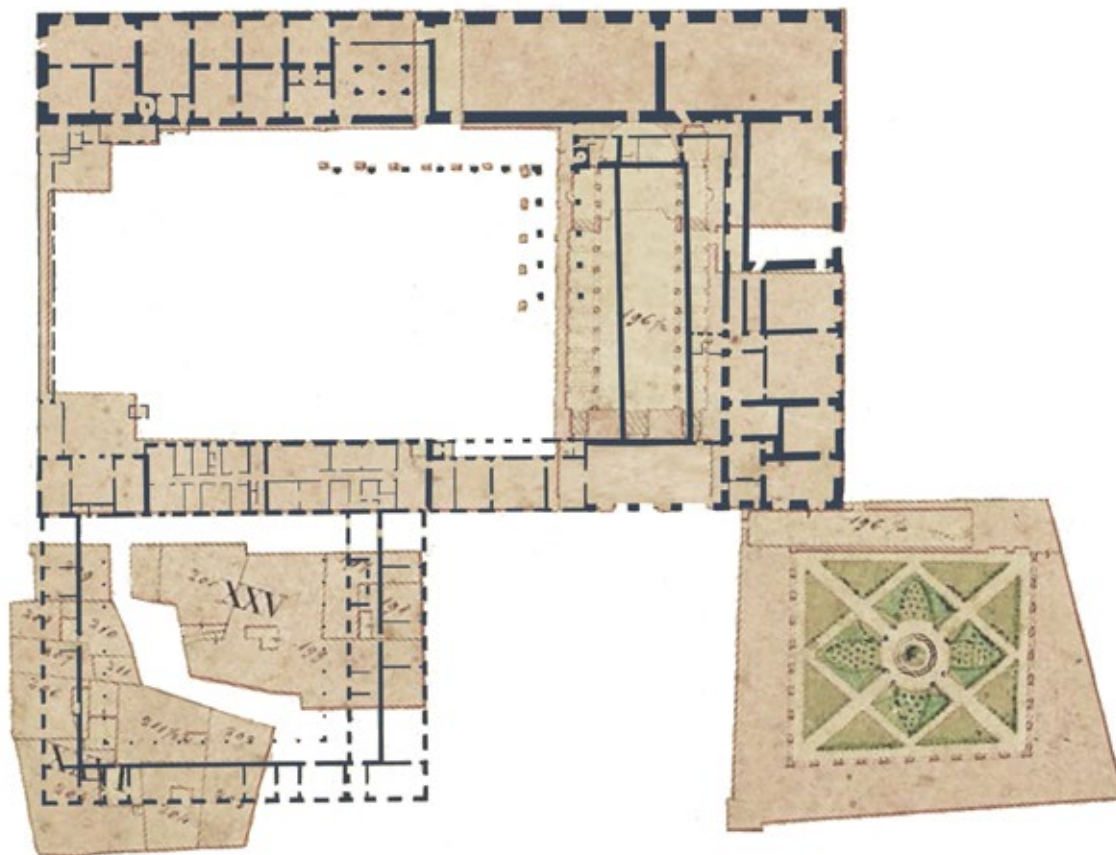


Figure 17. La “traslazione” del palazzetto: sul Catasto Gregoriano del 1818 - dove sono visibili, oltre al complesso di Palazzo Venezia e *Viridarium*, gli isolati residenziali preesistenti alla costruzione del palazzetto - viene sovrapposto il rilievo dello stato attuale (elaborazione dell’arch. F. Dicuonzo, 2018).

Ricci aveva ben in mente il già definito progetto del nuovo palazzetto, che prevedeva, per espressa volontà del governo austro-ungarico, l'aumento degli spazi coperti con la conseguente necessaria riduzione delle dimensioni del chiostro. Dunque, la sua proposta di lasciare *in situ* quattro arcate non ne avrebbe ostacolato l'esecuzione, dal momento che gli elementi architettonici in questione non sarebbero comunque stati utilizzati (figg. 20-21).

I lavori di demolizione furono temporaneamente sospesi, ma nonostante l'appoggio di Gustavo Giovannoni alla proposta di Ricci, espresso all'assemblea della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani e prontamente pubblicato³⁶, il Consiglio dei ministri deliberò la prosecuzione della demolizione del palazzetto. La decisione di eliminare anche l'ultima porzione del *Viridarium* nonostante il montare della discussione a tutti i livelli sociali derivò da due ragioni che, per una volta, mettevano d'accordo Italia e Austria. Il governo austro-ungarico dichiarò che non avrebbe sostenuto alcun costo aggiuntivo per la sistemazione della porzione residua della loggia e il governo italiano giudicò prioritario non compromettere l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele fissata per il 4 giugno 1911. Camillo Pistrucci dovette amaramente commentare: «per quanto l'idea del Ricci fosse sostenuta ed appoggiata dalla classe artistica, dalla pubblica opinione e stampa locale ebbe la sorte che in Italia hanno sempre le belle e geniali idee»³⁷.

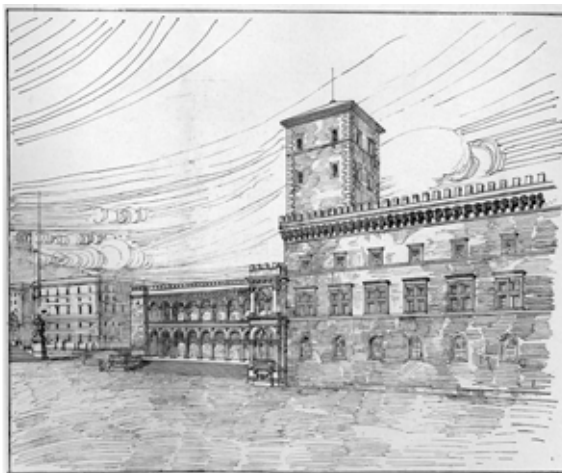
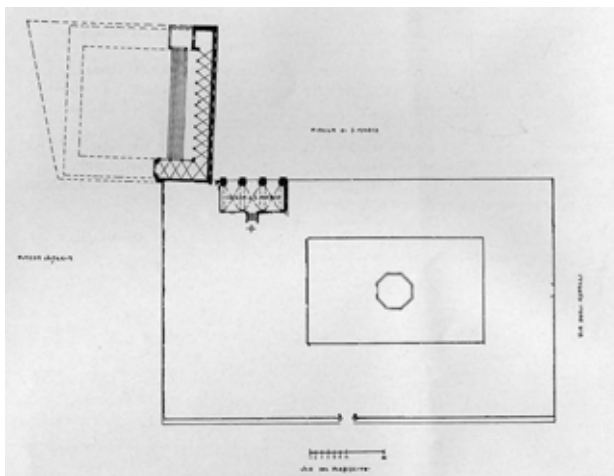
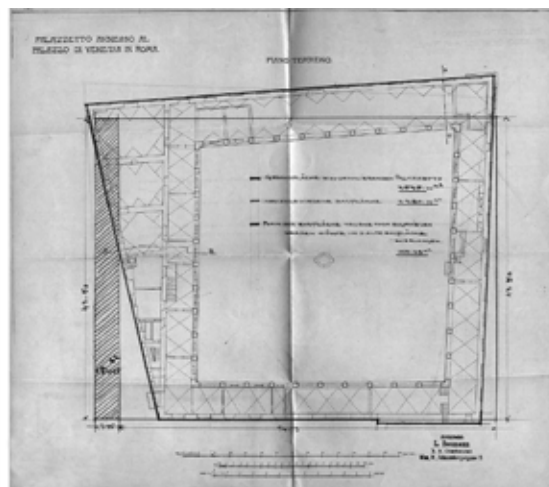
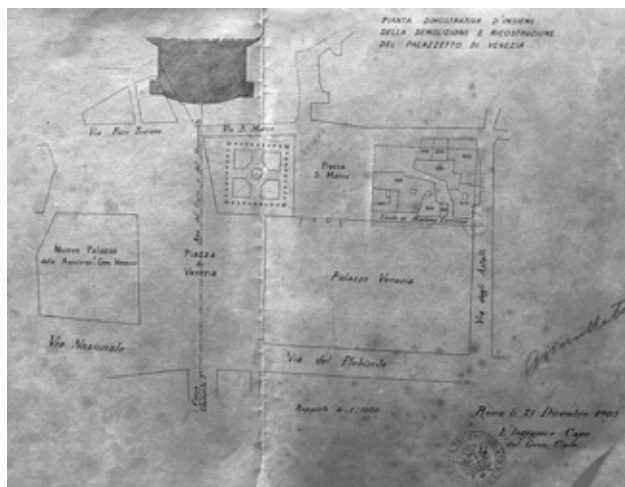
Dal Viridarium al nuovo palazzetto: molto più di una traslazione

L'importanza per la storia dell'architettura riconosciuta dai contemporanei alla costruzione quattrocentesca, se non riuscì a salvare il *Viridarium* dalla distruzione, ebbe perlomeno il merito di esortare a una particolare attenzione verso le operazioni di demolizione; ciò è dimostrato da diverse segnalazioni riguardanti proprio la metodologia da seguire nella scomposizione delle strutture. Prima tra tutte, l'autorevole voce di Giacomo Boni, direttore degli scavi del Palatino e del Foro romano, il quale, sottolineando come il *Viridarium* rappresentasse «un momento importante nella evoluzione dell'arte muraria»³⁸, raccomandò che prima della demolizione l'edificio venisse studiato in dettaglio e fosse eseguita una campagna fotografica almeno delle parti che non potevano essere distaccate e conservate. In particolare, Boni era interessato alla presunta policromia del manufatto da ricercare sotto la tinta bruna che caratterizzava le facciate esterne e ai materiali usati per l'edificazione delle

36. GIOVANNONI 1910.

37. PISTRUCCI 1910, pp. 373-388.

38. Da una lettera di Boni al Ministro dei Lavori Pubblici. ACS, "Demolizione e ricostruzione di Palazzetto Venezia", cit., 2 agosto 1909).



In alto, figure 18-19. Progetto preliminare per il Palazzetto Venezia del 1903, a sinistra, e rilievo del *Viridarium* elaborato poco prima delle demolizioni, con sovrapposte le misure dell'ingombro del nuovo palazzetto, a destra. ACS, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale dell'edilizia, Divisione V, 1878-1928, b. 75. In basso, figure 20-21. La proposta di Corrado Ricci per salvare una porzione dell'antico *Viridarium* quattrocentesco: pianta e prospettiva (da Ricci 1910).

murature al fine di verificarne l'eventuale provenienza da antichi edifici romani³⁹. Alle operazioni di demolizione e ricostruzione del palazzetto, già gravate di complessità in tema di tempi, costi e decisioni da condividere tra gli attori interessati, non poteva però essere aggiunta anche una finalità di studio, che tra l'altro non compariva nella convenzione già stipulata⁴⁰.

Seppur fallito, il tentativo di Boni ebbe presumibilmente un peso sulla scelta del criterio dell'analogia di forme richiesta al nuovo palazzetto per perpetuare il ricordo di quello antico e delle modalità di smontaggio degli elementi da reimpiegare nella nuova costruzione. Infatti, la determinazione a istituire un legame tra l'antica e la nuova costruzione, argomento inserito nelle prescrizioni della convenzione tra i due stati, fu precisata nella indicazione seguente: «basti invece che nelle facciate esterne e nell'interno cortile sia rispettato lo stile dell'edificio e le disposizioni delle linee principali delle sue decorazioni»⁴¹. Ne conseguì la decisione di reimpiegare unicamente l'apparato lapideo delle facciate sul chiostro, per il pregio dei materiali in pietra da taglio che potevano essere facilmente smontati e rimontati⁴². Nel cantiere di demolizione si procedette quindi alla eliminazione dei tamponamenti posticci che chiudevano le arcate del chiostro e, con le dovute cautele, allo smontaggio degli elementi in travertino, di seguito stoccati in un'area di attesa per essere poi spostati – mediante una rotaia Decauville – nell'area di costruzione del nuovo palazzetto⁴³ (figg. 22-23).

Il cantiere di demolizione doveva anche affrontare la questione relativa alla stabilità della torre della Biscia. Bisogna ricordare che, all'interno dell'enorme area di cantiere del Vittoriano, alle porzioni ancora superstiti del *Viridarium* era assegnata una evidente funzione strutturale: alcune arcate residue del passetto di Paolo III erano state lasciate in situ come contrafforte del *Viridarium* e quest'ultimo a sua volta svolgeva il ruolo di sperone nei confronti dell'alta torre che lo sovrastava. Le opere di rimozione furono perciò condotte per passi successivi: lo smontaggio del livello superiore del palazzetto adiacente alle arcate del passetto consentì di procedere alla demolizione di queste ultime; nella fase successiva, la rimozione delle strutture murarie non coinvolse inizialmente le tre arcate del chiostro prossime

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, 14 agosto 1909.

41. ACS, "Demolizione e ricostruzione di Palazzetto Venezia", cit., 31 agosto 1907.

42. *Ivi*, 21 giugno 1899.

43. All'interno della documentazione d'archivio relativa al progetto esecutivo del Palazzetto, in particolare nella tavola del piano di fondazione redatta dall'impresa Vitali, sono riconoscibili i segni che individuano i binari provvisori sui quali si muovevano i carrelli utilizzati per il trasporto dei materiali.

alla torre che, opportunamente puntellate, permisero di attuare in sicurezza il consolidamento delle strutture fondali e di elevazione della torre stessa⁴⁴ (figg. 24-25).

Ridotto così drasticamente il volume dell'edificio, si passò a demolire le murature residue e a livellare l'area di sedime per raccordarne le quote con le strade circostanti. Quando si mise mano alla rimozione del terrapieno che sorreggeva il giardino pensile, emersero i resti e le macerie delle case medievali che erano sorte sugli edifici romani. Di particolare importanza fu l'identificazione di «una grande volta di muratura lavorata a sacco, forse costruita a protezione di alcuni muri romani e medievali fra loro connessi, demoliti in parte e lasciati sotterrati al tempo della costruzione del detto Palazzetto»⁴⁵. Camillo Pistrucci fece inoltre eseguire alcuni «cavi di esplorazione al di sotto dell'area occupata dal giardino, che condussero alla scoperta di alcuni pilastri a grandi blocchi di travertino, ritenuti appartenenti verosimilmente ai *Septa Julia*⁴⁶. Tali ritrovamenti, considerati di poco valore, vennero rimossi e il livellamento completato⁴⁷.

Nell'area destinata alla costruzione del nuovo palazzetto, la demolizione dei due isolati residenziali che vi insistevano fu avviata nella primavera del 1908, immediatamente dopo la stipula della convenzione. Allo stesso tempo furono intrapresi anche gli studi per la definizione del progetto che poneva questioni più complesse di quelle implicate in una mera ricostruzione *a l'identique*. Le dimensioni complessive del nuovo edificio vennero fissate considerando l'ingombro a terra del *Viridarium* ma compensando la superficie irregolare con un adeguato ampliamento dell'impianto quadrangolare. Questo era di fatto costituito da tre corpi di fabbrica di profondità sufficiente alla organizzazione delle percorrenze e del numero di ambienti stabiliti nell'accordo, mentre il quarto lato, quello addossato al grande palazzo, avrebbe ospitato solo il camminamento necessario a completare i due ambulacri sovrapposti affacciati sul chiostro (fig. 26). Come già accennato, per ottenere tale configurazione fu necessario ridimensionare lo spazio interno del chiostro rispetto alla sua estensione originaria, con conseguente riduzione del

44. BARBERINI 2008, pp. 373-387. In questo frangente fu attuato l'intervento di distacco della volta in stucco dorata presente in una campata del portico del *Viridarium* ancora *in situ*, nel tempo trasformata in una cappella dedicata a Santa Maria delle Grazie. La volta fu ricollocata, su indicazione di Camillo Pistrucci, nell'ambiente al piano terra all'incrocio tra la piazza e l'attuale via del Plebiscito (PISTRUCCI 1910).

45. ACS, "Demolizione e ricostruzione di Palazzetto Venezia", cit., "Antichità rinvenute nel giardino pensile del Palazzetto di Venezia", 25 aprile 1910.

46. PISTRUCCI 1910.

47. Oltre a tali strutture, il documento (vedi *supra* alla nota 45) segnala anche il ritrovamento di un pozzo di forma cilindrica, a cinque metri dal piano stradale, con un parapetto in travertino, e in sua prossimità un frammento di sarcofago di marmo ornato con bassorilievi. Quest'ultimo venne preso in custodia dal governo austriaco, per essere poi depositato nei magazzini del nuovo palazzetto.



Figure 22-23. Fotografie raffiguranti l'antico chiostro del *Viridarium* con visibili i tamponamenti posticci di alcune delle arcate, a sinistra, e durante le fasi di smontaggio del materiale lapideo, a destra.



Figure 24-25. Fotografie raffiguranti le fasi di demolizione del palazzetto Venezia, 1910 (da COPPOLA 2012). Si noti il Vittoriano in costruzione, a sinistra, e la torre della Biscia sorretta dai ponteggi, a destra.

numero di arcate da dieci a nove per ogni lato. Gli elementi in travertino in esubero – corrispondenti a quattro pilastri del portico, quattro colonne della loggia e otto armille, esattamente corrispondenti al numero di arcate che Corrado Ricci aveva proposto di lasciare nel sito originario – furono dispersi, con esclusione di pochi pezzi che vennero conservati grazie all’intermediazione di Pistrucci⁴⁸.

Le prioritarie questioni di progetto da risolvere erano quelle della relazione con la fabbrica di Palazzo Venezia, cui il nuovo edificio doveva essere addossato e collegato funzionalmente, e del riuso dell’apparato lapideo in travertino proveniente dal *Viridarium*. Entrambe vincolavano le quote di calpestio del nuovo palazzetto.

I progettisti – Jacopo Oblat, Ludwig Baumann e Camillo Pistrucci – procedettero a eseguire il rilievo della porzione interessata di Palazzo Venezia per chiarire i vincoli presenti e le eventuali modifiche necessarie ai corpi di fabbrica esistenti⁴⁹. Questi ultimi presentavano un andamento volumetrico non uniforme, definito dalla presenza di una torre angolare edificata durante i lavori di ampliamento del XVIII secolo – la cosiddetta Palazzina dei Cardinali – e di un corpo di fabbrica a due elevazioni con

48. RICCI 1910. Tali frammenti sono oggi collocati tra gli intercolumni del portico nel nuovo palazzetto frammisti ad altri elementi lapidei di ignota provenienza, ma presumibilmente appartenenti a quella serie di reperti emersi durante le operazioni di cantiere – demolizione e ricostruzione – sulle due aree interessate. Per l’identificazione e il riconoscimento dei frammenti del *Viridarium* all’interno dell’attuale chiostro del palazzetto, vedi FINOCCHIARO 2021, tav. 13-15.

49. DENGEL, DVORAK, EGGER 1909.

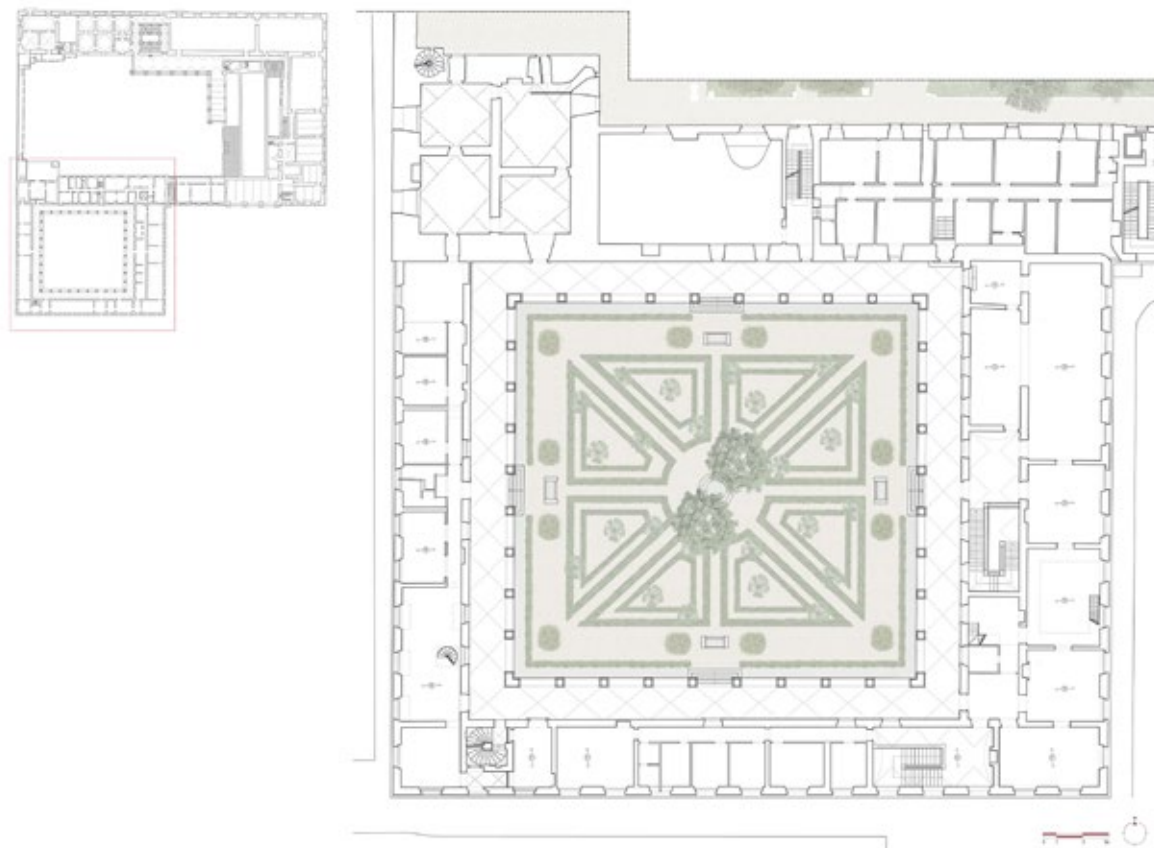


Figura 26. Pianta del livello del chiostro dell'attuale Palazzetto Venezia (elaborazione R. Finocchiaro, 2021).

interpiano voltato e copertura a capriate, verosimilmente destinato a magazzini e depositi. È proprio in quest'ultimo che il progetto determinò un nuovo corpo scala destinato ad assolvere la fondamentale funzione di collegamento tra le quote di calpestio del grande palazzo e quelle del nuovo palazzetto – comunque condizionate dalla prescrizione del riuso del doppio ordine architettonico quattrocentesco che fissava le quote reciproche di portico e loggia. La soluzione adottata riprese quella dell'antico *Viridarium*, facendo corrispondere alla quota del piano nobile del palazzo quella della loggia del palazzetto. Partendo da tale livello comune, il progetto definì sia l'andamento del nuovo corpo scala, sia la posizione altimetrica del giardino – non coincidente con quella del cortile del palazzo principale ma raggiungibile, dal nuovo vano scala, tramite dei gradini – risolvendo così al contempo la questione del riuso dei travertini⁵⁰ (fig. 27). Dallo sviluppo in elevato assunto dal palazzetto derivò la decisione di sopraelevare gli ambienti di Palazzo Venezia che vennero a trovarsi addossati al nuovo edificio – e dunque coinvolti nell'adattamento delle quote complessive – così da ottenere un aspetto uniforme⁵¹.

L'assetto del palazzetto prevedeva dunque la necessità di un terrapieno per l'impianto del giardino, proprio come era avvenuto per il *Viridarium*. Alcune notizie relative al cantiere di liberazione dell'area su cui doveva essere fondato l'edificio attestano il rinvenimento di preesistenze medievali emerse durante le opere di demolizione. È ragionevole supporre che l'area non sia stata integralmente spianata per portarla alla quota delle strade circostanti, lasciando in opera le strutture murarie preesistenti per la realizzazione del terrapieno⁵². A ogni modo, il primo ottobre 1908 l'area fu consegnata al governo austro-ungarico per la costruzione del nuovo edificio⁵³.

La configurazione di progetto delle facciate del nuovo palazzetto riprese l'assetto chiuso che aveva caratterizzato l'ultima *facies* consolidata; le rigide facciate urbane si limitarono a richiamare – con tutt'altra cadenza – le aperture e gli elementi caratteristici dell'edificio quattrocentesco: il marcapiano aggettante su mensoline e i merli sommitali. Inoltre, rispetto all'antica costruzione, grazie alle vantaggiose

50. FINOCCHIARO 2021, tav. 12.

51. La sopraelevazione degli ambienti del palazzo interessati dall'addossamento del palazzetto, che vennero a trovarsi tra il nuovo corpo scala e la torre angolare, comportò lo smontaggio delle capriate settecentesche di copertura, le quali tuttavia furono reimpiegate con un accorgimento che riuscì loro a far coprire la nuova e maggiore luce dei vani creati a causa della rastremazione muraria; FINOCCHIARO 2021, tav. 12.

52. Vedi paragrafo 4.

53. A. Pasqui, della Direzione Scavi di Roma, lamentò il fatto che la Direzione Lavori impediva l'accesso ai funzionari del suddetto Ufficio «dichiarando che i lavori si svolgono in terreno di proprietà dell'ambasciata d'Austria». Solo dalle *Memorie di Pistrucci* (PISTRUCCI 1910) si fa presente che i ritrovamenti facevano riferimento al portico di un'abitazione medievale che dava sull'asse viario del quartiere, di cui se ne rinvennero le tracce, e diversi pregevoli oggetti in marmo. Anche questi, come il resto del materiale ritrovato durante gli scavi, vennero inventariati e depositati; COPPOLA 2012.

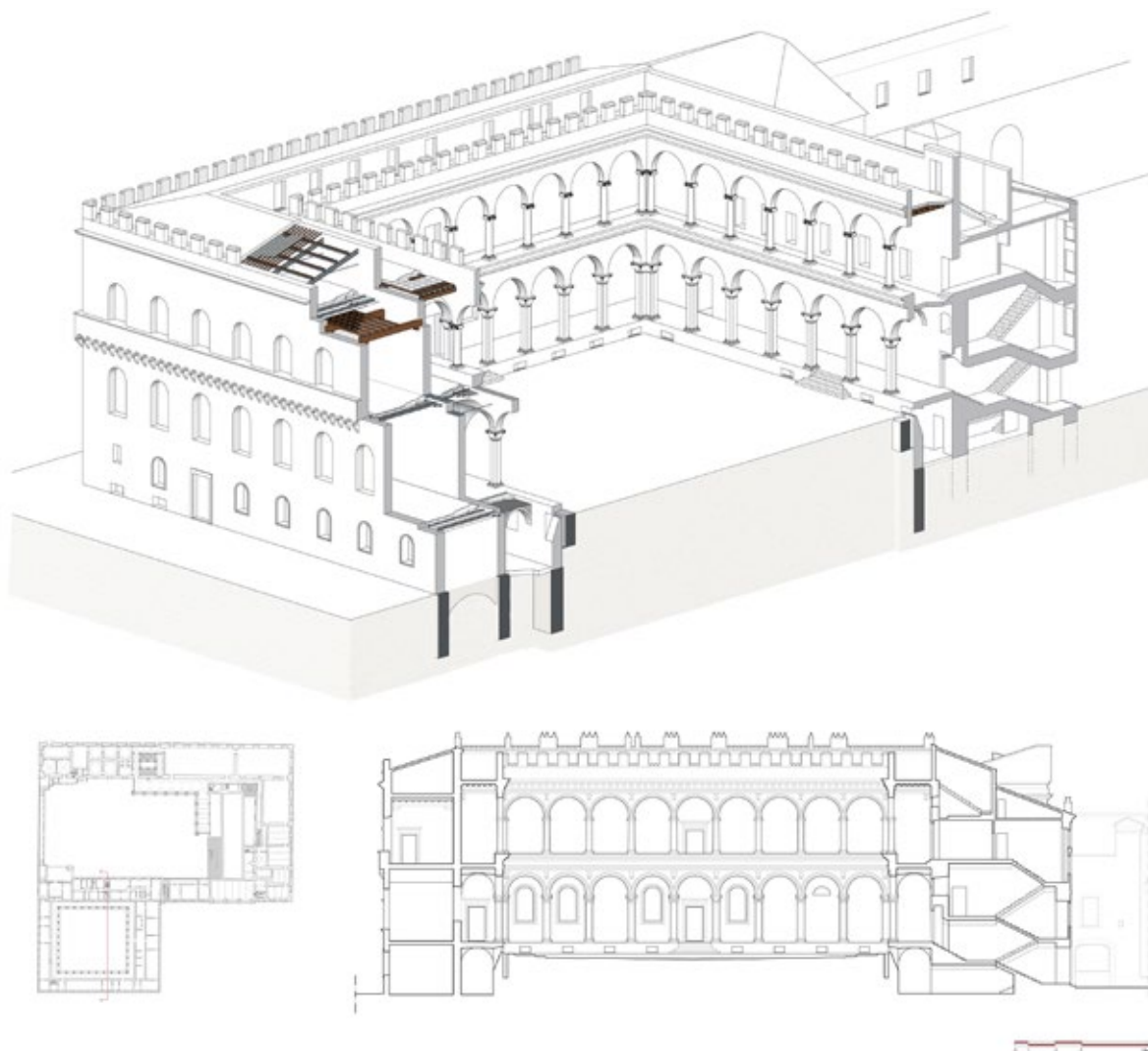


Figura 27. Rilievo dell'attuale palazzetto: lo spaccato assonometrico e la sezione mostrano il corpo scala di collegamento realizzato nell'ala sud del Palazzo Venezia, e i relativi rapporti altimetrici tra la preesistenza e la nuova costruzione (elaborazione R. Finocchiaro, 2021).

clausole dell'accordo stipulato dagli austriaci, venne realizzato un ulteriore livello sommitale: al di sopra della loggia, un terrazzo che ricalca il profilo dell'ambulacro sottostante dà accesso ad ambienti ricavati nei sottotetti, la cui presenza non è percepibile né dal giardino, sul quale prospetta solo il terrazzo distributivo, né dall'esterno. Anche in questo caso, l'obiettivo fu quello di legare l'immagine del nuovo palazzetto all'ultimo assetto dell'edificio demolito, e il risultato, in assenza ormai dell'originale, fu considerato riuscito anche in assonanza con il contesto della nuova Piazza Venezia.

Il nuovo palazzetto: tra memoria dell'antico e tecniche moderne

La campagna di rilievo condotta nel 2019 ha fornito l'opportunità di eseguire uno studio finalizzato alla comprensione dell'organismo del palazzetto e alla identificazione delle tecniche costruttive utilizzate per la sua edificazione. Per supplire alla limitata disponibilità di documentazione relativa al progetto e al cantiere⁵⁴, l'analisi si è avvalsa estesamente di metodologie di indagine diretta allo scopo di delineare un quadro complessivo dei molteplici aspetti di un cantiere che può, a ragione, esser definito di transizione tra la tecnica muraria tradizionale e le tecniche basate sui moderni materiali industriali. In particolare, le indagini specialistiche hanno rappresentato uno strumento indispensabile per la comprensione di una fabbrica che, per espressa intenzionalità, mira a dissimulare la sua configurazione costruttiva per richiamare, nella forma, i caratteri dello scomparso *Viridarium* e, insieme, del complesso del palazzo in cui si inserisce⁵⁵.

L'edificio si sviluppa su quattro livelli fuori terra e, limitatamente ad alcune parti, un livello interrato. La maglia muraria è continua per tutto il livello interrato, con alcune delle pareti trasversali sagomate come sottarchi di rinforzo per i muri sovrastanti, ma delimita ambienti accessibili solo in corrispondenza della manica prospettante su piazza San Marco e nell'angolo opposto, mentre nelle restanti parti definisce concamerazioni contro terra, per le quali gli archi sono di fatto delle barulle e le pareti sono equiparabili a muri di fondazione. Questa soluzione sembra motivata dalla volontà di garantire l'uniformità del piano di fondazione del nuovo palazzetto approfondendo fino alla stessa quota le strutture fondali⁵⁶. Dal momento che la documentazione rintracciata non permette di

54. È verosimile supporre che gran parte della documentazione grafica di cantiere sia conservata presso l'Archivio di Stato Austriaco, a Vienna.

55. Vedi anche CAROCCI, FINOCCHIARO, MACCA 2021

56. La presente ricostruzione del piano di fondazione deriva dall'analisi della documentazione grafica relativa alla pianta delle fondazioni redatta dall'impresa Vitali, in cui gli ambienti accessibili che costituiscono l'attuale livello interrato sono riconoscibili per la presenza dei corpi scala, mentre gli altri spazi sono evidentemente concamerazioni fondali. ACS, "Demolizione e ricostruzione di Palazzetto Venezia", 1891-1911, piano di fondazione impresa Vitali s.r.l.

stabilire se il cantiere del nuovo edificio abbia reimpiegato alcuni dei muri degli isolati demoliti, tale conformazione del piano interrato non esclude che nelle parti non accessibili le fondazioni inglobino strutture preesistenti.

Il primo livello fuori terra del palazzetto, posto circa tre metri al di sotto rispetto alla quota del giardino interno, non è in diretto collegamento con quest'ultimo ed è unicamente accessibile dalle strade esterne. Dal lato interno, dunque, tali ambienti presentano strutture murarie semi interrate rivolte verso il chiostro, sulle quali si aprono finestre a bocca di lupo. Superiormente si trovano i due livelli principali dell'edificio, corrispondenti ai piani del portico e della loggia. Al di sopra del livello di quest'ultima, il terrazzo che dà accesso agli ambienti di sottotetto.

Le pareti di elevazione dell'edificio sono interamente in mattoni pieni, e il loro spessore rastrema – dal livello interrato a quello di sottotetto – da ottanta (cinque teste) a cinquanta (tre teste) centimetri. Il rilievo delle ammorsature tra pareti ortogonali consente di avanzare una ipotesi sullo svolgimento del cantiere di costruzione che sembra coerente con una prassi consolidata del cantiere romano di fine Ottocento. L'ammorsatura è infatti sistematica – con lo sfalsamento rigoroso di tutti i ricorsi – solo in corrispondenza delle angolate perimetrali, mentre, all'innesto delle pareti trasversali interne su quelle di perimetro, le morse laterizie compaiono ogni tre-quattro filari e mostrano i segni del rimaneggiamento del tessuto murario necessario alla loro realizzazione. Ciò sembrerebbe indicare che le pareti perimetrali siano state innalzate per prime, almeno fino a una certa quota, per delimitare in tempi brevi l'area del cantiere, mentre i muri interni a completamento dell'impianto sarebbero stati aggiunti in un secondo momento.

Ma è negli orizzontamenti che la costruzione rivela il suo carattere moderno, distaccandosi dalla concezione muraria storica, e divenendo espressione della tecnica che si andava diffondendo. Con la sola esclusione degli ambienti in cui le strutture murarie contro terra riescono a contenere la spinta delle volte a due teste – ovvero al piano interrato e, al livello immediatamente superiore, negli ambienti voltati delle maniche a contatto con il terrapieno del giardino –, i solai sono realizzati con travi metalliche e tavole di produzione industriale. Tuttavia, tale ossatura strutturale – rivelata solo grazie all'ausilio delle indagini endoscopiche – viene costantemente celata da volte decorative, veri e propri controsoffitti, che negli ambienti più rappresentativi richiamano i caratteri formali delle volte murarie degli attigui ambienti del palazzo, oppure da controsoffittature piane e cassettonati lignei (fig. 28).

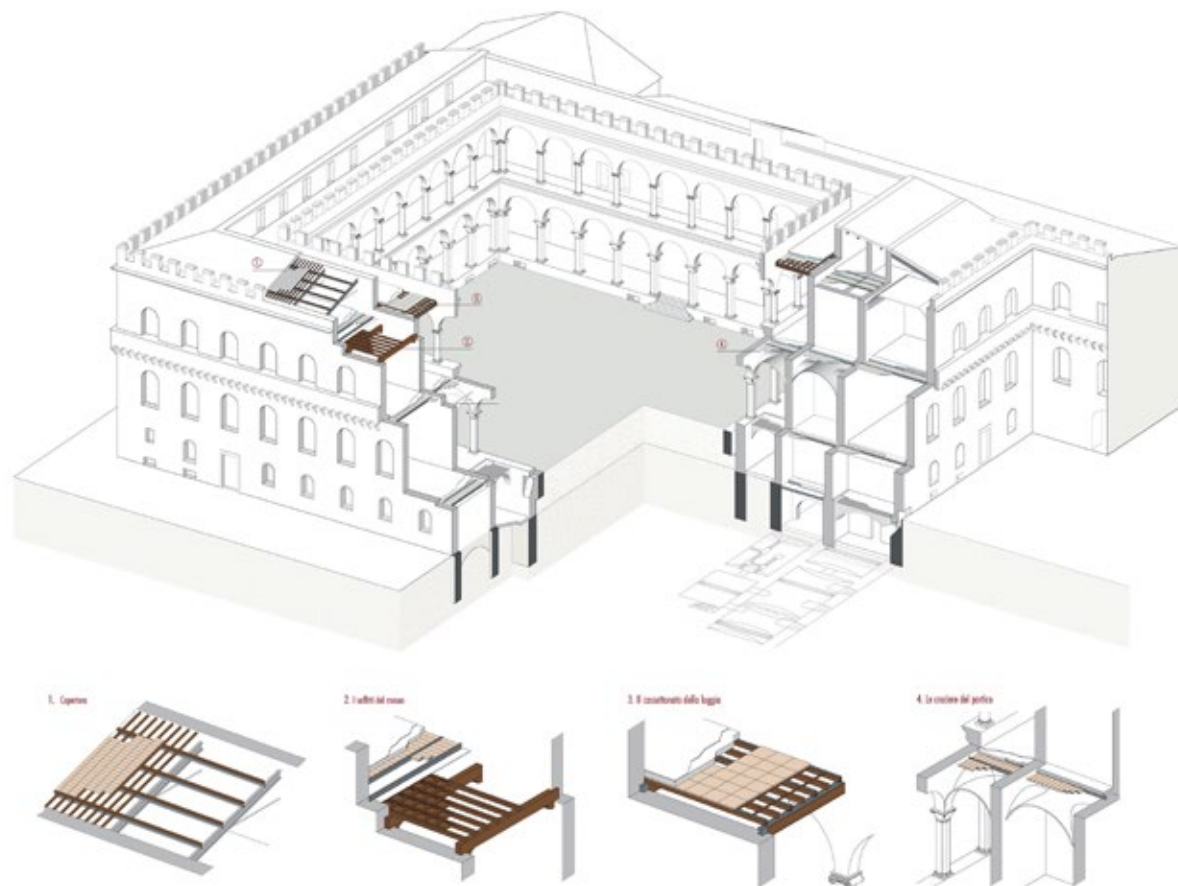


Figura 28. L'attuale palazzetto in una assonometria che ne ripropone i caratteri costruttivi, estratti in basso in dettaglio (elaborazione R. Finocchiaro 2021).

Anche nel chiostro, che della memoria dell'antica costruzione era il più diretto portatore, viene utilizzata la medesima concezione costruttiva. Le crociere del portico sono, infatti, strutture non portanti, costituite da piastrelle laterizie disposte in foglio che nascondono la reale struttura del solaio, costituita da un'orditura di travi metalliche disposte ortogonalmente al piano di facciata e piastrelle laterizie. Nell'intercapedine tra le crociere e il solaio, in corrispondenza di ogni pilastro esagonale del portico sono poste catene metalliche con la funzione di contenimento del muro ad arcate del registro inferiore del prospetto del chiostro. L'organizzazione strutturale della loggia superiore segue il medesimo criterio, ma con un'interessante variante formale. Il cassettonato che realizza la copertura della loggia, in apparenza ligneo, nasconde anch'esso un solaio in acciaio. L'orditura principale è costituita da coppie di putrelle solidarizzate, disposte in corrispondenza di ogni colonna della loggia, e rivestite con tavole lignee. L'orditura secondaria è invece costituita da travi alternativamente metalliche – anche queste rivestite con tavole di legno – e lignee, il tutto a simulare un vero cassettonato alla romana.

Il piano della loggia, come già detto, è posto allo stesso livello del piano nobile del palazzo, e per questo considerato il più rappresentativo. Per tale motivo nel 1916, quando il palazzo passò allo stato italiano, venne deciso di stabilire a questo livello un'estensione del percorso del nascente "Museo di Palazzo Venezia". Fu così che, all'interno del programma di allestimento, Federico Hermanin, primo direttore del Museo, decise di ricomporre simbolicamente in questi ambienti alcuni dei più pregiati soffitti lignei dei palazzi demoliti per la riconfigurazione di Piazza Venezia. Ancora una volta, dunque, tali cassettonati, di differente tipologia e decorazione, risultano controsoffitti che nascondono la vera struttura in acciaio dei solai.

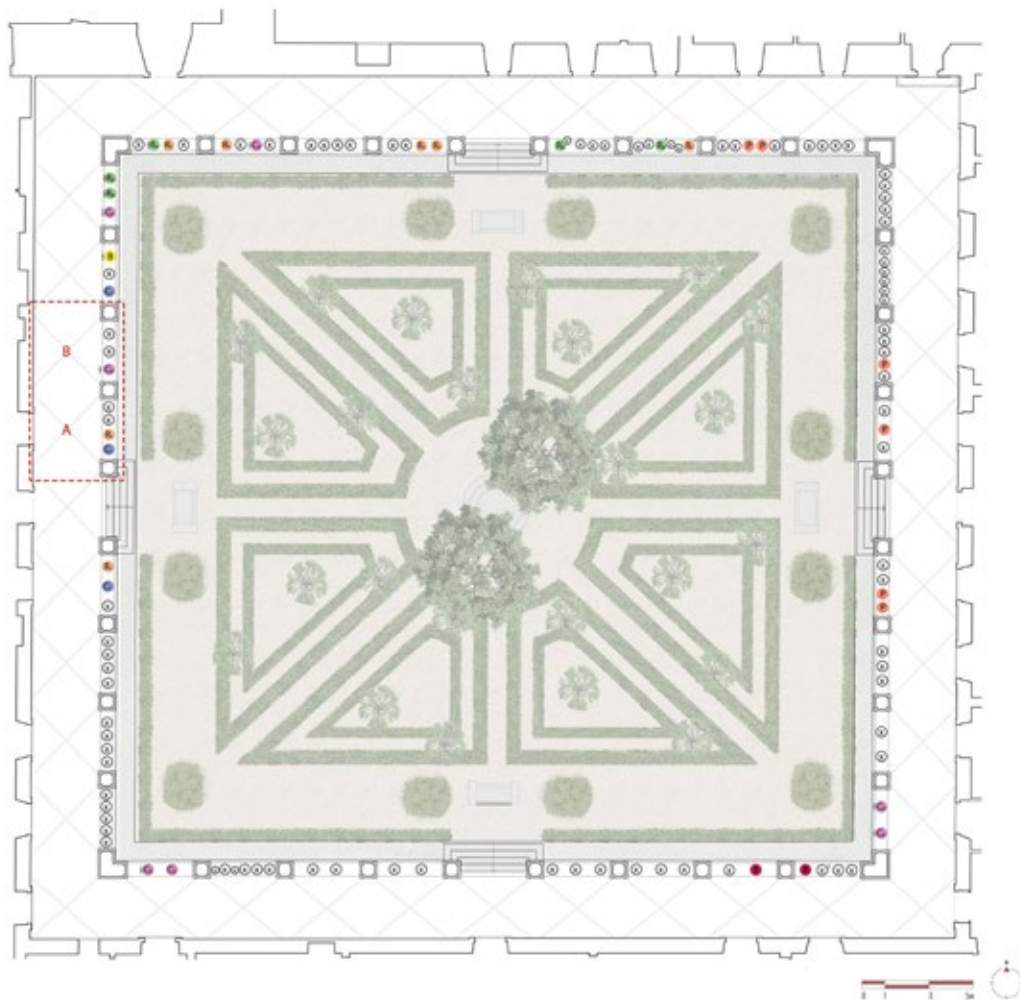
In merito alle operazioni di cantiere, è possibile fare un'ultima osservazione relativa ai travertini di reimpiego del *Vididarium*. L'analisi degli elementi che compongono l'attuale chiostro e dei frammenti erratici non riutilizzati ma collocati tra gli intercolumni (figg. 29-30a-b), ha permesso di ipotizzare la tecnica di rimontaggio utilizzata, nonché gli accorgimenti necessari per la reintegrazione dei blocchi danneggiati durante il loro spostamento da un cantiere all'altro (fig. 31a-e). Riguardo la prima, taluni frammenti possiedono ancora in situ i perni in ferro che venivano utilizzati per fissare l'un l'altro i blocchi, e talvolta sono visibili i solchi tracciati per l'apposizione del piombo fuso utilizzato per la sigillatura degli elementi. Riguardo gli accorgimenti resisi necessari per il riutilizzo nel nuovo chiostro, dall'osservazione sistematica condotta è emerso il sistema di integrazioni materiche – realizzate con malta di calce e piccoli inerti di diversa granulometria – eseguite principalmente lungo i bordi di giunzione e in corrispondenza degli spigoli degli elementi di pilastri e colonne ove la movimentazione aveva presumibilmente causato i danni maggiori. Più sporadicamente, e solo nei pilastri del portico,

Legenda

- Rocchio pilastro (portico)
- Base pilastro (portico)
- Rocchio colonna (loggia)
- Base colonna (loggia)
- Capitello pilastro (portico)
- Capitello colonna (loggia)
- Peduccio
- Reperti lapidei non appartenenti al Viridarium

Tipologie

- | | | | | | | | | |
|-------------------|---|-----|-----------------|--|-----|--------------------|---|-----|
| Capitelli colonne |  | (3) | Rocchi pilastri |  | (2) | Capitelli pilastri |  | (6) |
| Rocchi colonne |  | (7) | |  | (3) | |  | (1) |
| Basi colonne |  | (2) | Basi pilastri |  | (1) | Peducci |  | (6) |



A. Vista verso il portico (in alto) e verso il giardino (in basso).**B.** Vista verso il portico (in alto) e verso il giardino (in basso).

Nella pagine precedenti, figura 29. Pianta dello stato attuale del chiostro del palazzetto con l'individuazione dei reperti lapidei dell'antico *Viridarium* ancora presenti tra gli intercolumni (elaborazione R. Finocchiaro, 2021). Nel rettangolo in tratteggio rosso vengono individuate le campate A e B oggetto delle figure 32a-b. In questa pagina, figure 30a-d. Foto delle campate A e B del primo ordine dell'attuale chiostro (individuate in fig. 30a-d). Campata A: sono stati riconosciuti come appartenenti all'antico *Viridarium* un capitello di colonna e un rocchio di colonna, entrambi appartenenti al piano della loggia; campata B: in questo caso l'unico reperto appartenente al *Viridarium* è un capitello di pilastro del piano del portico (elaborazione R. Finocchiaro, 2021).

sono presenti vere e proprie tassellature lapidee, forse messe in opera per richiudere i fori praticati per la movimentazione dei blocchi.

Conclusioni

Il giorno dell'inaugurazione del Vittoriano, il 4 giugno 1911, l'area dell'antico *Viridarium* si presentava già sgombra e il palazzetto in costruzione, rialzato rispetto alle strade esterne di un solo livello, corrispondente all'altezza del cortile interno in cui doveva sorgere il portico. La sua costruzione venne ultimata nel 1912.

Le ricerche sul palazzetto presentate in questo contributo dimostrano quanto proficua, oltre che ineludibile, sia la correlazione tra la ricerca storica e l'indagine diretta e come tra le due si istituisca un virtuoso processo di circolarità e di reciproco supporto per la conoscenza dell'architettura storica. Se la prima è comunque strumento indispensabile per un preliminare inquadramento delle vicende edificatorie, nondimeno essa non sempre consente di districare compiutamente fasi evolutive e trasformative di fabbriche particolarmente stratificate o processi edilizi complessi: in questi casi, il ricorso all'osservazione diretta del dato materiale può fornire indicazioni più eloquenti di quelle provenienti dalla lettura dei soli documenti d'archivio. D'altra parte, anche una conoscenza storica parziale o frammentaria può indirizzare in modo mirato le indagini dirette, evitando una loro indiscriminata estensione ma, al contrario, finalizzandole al chiarimento di particolari nodi storiografici e costruttivi.

Nel caso del palazzetto, le indagini specialistiche, opportunamente calibrate per supplire alle carenze documentarie di cui si è dato conto, hanno permesso sia di confermare alcune ipotesi preliminari scaturite dalla ricerca storica, sia di comprendere gli aspetti materiali ed esecutivi dell'edificio e delle trasformazioni attuate sull'ala preesistente del Palazzo Venezia. Nello specifico, esse hanno permesso di conoscere alcuni aspetti delle tecniche costruttive usate in una fabbrica che tenta, celandole, di rimanere figurativamente connessa con la più antica costruzione che sostituisce; ma al contempo proprio le informazioni provenienti dai risultati delle indagini hanno sollevato questioni alle quali è stato possibile rispondere, per adesso, solo in via ipotetica, ad esempio in riferimento al complesso tema dello sviluppo del cantiere edificatorio.

Le questioni irrisolte individuano altrettanti percorsi diagnostici che occorrerebbe portare avanti per ottenere un più completo quadro conoscitivo. Tra queste, senz'altro quella relativa alla reale costituzione del terrapieno del giardino per il quale non sappiamo se, e in che modo, siano stati riutilizzati i resti degli edifici residenziali preesistenti sull'area; come pure la questione dell'assetto



Figure 31a-e. I travertini dell'attuale chiostro del palazzetto. A sinistra, frammenti erratici del *Viridarium* non utilizzati, dove sono visibili i fori per l'imperniamento; al centro e a destra, pilastri e colonne delle arcate, dove sono visibili i segni di giunzione dei rocchi di cui sono composti e le reintegrazioni materiche (foto R. Finocchiaro, 2021).

delle strutture fondali e della loro relazione con gli antichi edifici. Rispondere a tali interrogativi non è banale e, forse, è possibile soltanto attraverso la combinazione dei due approcci complementari prima ricordati. Saggi puntuali – come piccoli scavi archeologici, accompagnati da indagini georadar e soniche – potrebbero consentire di ricavare una più precisa conoscenza del sottosuolo e, per questa via, chiarire con maggiore completezza lo svolgimento del cantiere di edificazione; magari a valle di ulteriori affondi archivistici nelle sedi non ancora esplorate – come l'archivio centrale di Vienna – in modo da evitare, anche qui, un inutile “accanimento diagnostico” su situazioni che potrebbero essere già sufficientemente documentate.

Bibliografia

- ARTIOLI 1916 - R. ARTIOLI, *Palazzo Venezia*, in «Emporium», XLIV (1916), 262, pp. 273-292.
- BARBERINI 2008 - M.G. BARBERINI (a cura di), *Tracce di pietra*, Campisano Editore, Roma 2008.
- BARBERINI, DE ANGELIS D'OSSAT, SCHIAVON 2008 - M.G. BARBERINI, M. DE ANGELIS D'OSSAT, A. SCHIAVON (a cura di), *La storia del Palazzo di Venezia dalle collezioni Barbo e Grimaldi a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, Gangemi Editore, Roma 2011.
- BEDON 2008 - A. BEDON, *Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Electa, Milano 2008.
- BRANCIA DI APRICENA 2000 - M. BRANCIA DI APRICENA, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle capitolino (IX-XIX secolo)*, Edizioni Quasar, Roma 2000.
- BRANCIA DI APRICENA 2002 - M. BRANCIA DI APRICENA, *Il quartiere di San Marco a Roma sulla base della documentazione ottoneovocentesca: un'ipotesi ricostruttiva*, in «Bollettino d'arte», Ministero per i beni e le attività culturali, 120, aprile-giugno 2002, pp. 21-48.
- BRUSCHI 2005 - A. BRUSCHI, *Alberti a Roma, per Pio II e Paolo II*, in F. P. FIORE & A. NESSELRATH (a cura di), *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta nella città del Quattrocento*, Skira, Milano 2005, pp. 112-127.
- CAROCCHI, FINOCCHIARO, MACCA 2021 - C.F. CAROCCHI, R. FINOCCHIARO, V. MACCA, *The so-called 'Palazzetto' in the Palazzo di Venezia complex: a small construction history among the huge transformation events of the Rome centre in the early twentieth century*, In *The History of Building Trades and Professionalism: Proceedings of the Eighth Annual Conference of the Construction History Society*, Cambridge 2021, pp. 157-168.
- CASANOVA 1985 - M.L. CASANOVA, *Il Palazzo di Venezia la storia e le vicende*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1985.
- CASANOVA 1992 - M.L. CASANOVA, *Palazzo Venezia*, Edizioni Editalia, Roma 1992.
- CECCHELLI 2001 - M. CECCHELLI, *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*, Roma 2001.
- COPPOLA 2012 - M.R. COPPOLA, *La fabbrica del Vittoriano. Scavi e scoperte in Campidoglio (1855-1935)*, IPZS, Roma 2012.
- DENGEL, DVORAK, EGGER 1909 - P. DENGEL, M. DVORAK, H. EGGER, *Der Palazzo di Venezia in Rom*, Vienna 1909.
- FINOCCHIARO 2021 - R. FINOCCHIARO, *Il Palazzetto di Palazzo Venezia. Studio delle vicende costruttive, analisi e nuovo allestimento dei reperti lapidei dell'ex Viridarium*, tesi di specializzazione, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Università La Sapienza, Roma 2021.
- FROMMEL 1982 - C.L. FROMMEL, *Der Palazzo di Venezia in Rom*, Opladen, Westdeutscher Verlag 1982.
- FROMMEL 1984 - C.L. FROMMEL, *Chi era l'architetto di Palazzo Venezia?*, in S. MACCHIONI (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Bonsignori, Roma 1984, pp. 39-60.
- GARGANO 2011 - M. GARGANO, *Paolo II e il Palazzo di Venezia. Considerazioni intorno all'architettura del Quattrocento a Roma*, in «RR Roma nel Rinascimento», 2011, pp. 279-302.
- GIOVANNONI 1910 - G. GIOVANNONI, *Relazione sulla proposta Ricci relativa al Palazzetto di Venezia in Roma*, Officina Poligrafica Italiana, Roma 1910.
- HERMANIN 1948 - F. HERMANIN, *Il Palazzo di Venezia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1948.
- KRAUTHIMER 1981 - R. KRAUTHIMER, *Roma. Profilo di una città (312-1308)*, Edizione dell'Elefante, Roma 1981.
- LANCIANI 1975 - R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, voll. I-IV, Arnaldo Forni, Bologna 1975.
- LAVAGNINO 1935 - E. LAVAGNINO, *L'architettura del "Palazzo Venezia"*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 5 (1935), pp. 128-177.

- LIZZANI 1941 - M. LIZZANI, *Piazza e palazzo Venezia*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1941.
- MODIGLIANI 2009 - A. MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel primo Rinascimento romano: Paolo II, Roma nel Rinascimento*, Roma 2009 (*RR inedita*, saggi, 40).
- MOSCA 2015 - G. MOSCA, *Paolo II e il Viridarium del Palazzo di San Marco a Roma: nuove acquisizioni*, in «RR. Roma nel Rinascimento», 2015, pp. 379-400.
- PIANTONI 1911 - G. PIAONTI, *Roma 1911*, De Luca Editore, Roma 1980.
- PISTRUCCI 1910 - C. PISTRUCCI, *Memorie dell'architetto Camillo Pistrucci (1910-1914)*, in M.G. BARBERINI (a cura di), *Tracce di pietra*, Campisano Editore, Roma 2008.
- RACHELI 1979 - A.M. RACHELI, *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, in Facoltà di Architettura di Roma. Istituto di Progettazione. Corso di Disegno e Rilievo Prof. Igino Pineschi - Ricerche e Documenti del Corso, 5, Vettori Copisteria - Stampa Miltith, Roma 1979.
- RACHELI 1980 - A.M. RACHELI, *Le sistemazioni urbanistiche di Roma per l'Esposizione Internazionale del 1911*, in G. PIAONTI (a cura di), *Roma 1911*, De Luca Editore, Roma 1980, pp. 229-264.
- RACHELI 1981 - A.M. RACHELI, *L'urbanistica dei Fori Imperiali: piani e attuazioni*, in L. BARROERO, A. CONTI, A. M. RACHELI, M. SERIO, *Via dei Fori Imperiali*, Electa, Venezia 1981, pp. 61-163.
- RICCI 1904 - C. RICCI, *Il palazzo Venezia*, Alfieri & Lacroix, Milano 1904.
- RICCI 1910 - C. RICCI, *Pel Palazzetto di Palazzo Venezia*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1910, pp. 269-273.
- WEISS 1958 - R. WEISS, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma 1958 (*Civiltà veneziana*, saggi, 4).
- ZIPPEL 1907 - G. ZIPPEL, *Per la storia del Palazzo di Venezia*, in «Ausonia», 2 (1907), I, pp.114-136.
- ZIPPEL 1910 - G. ZIPPEL, *Paolo II e l'arte. Note e documenti. Il giardino di San Marco*, in «L'Arte», volume 13, 1910, pp. 241-250.



Villa Bernasconi in Cernobbio: Questions of Authenticity in the Process of Conservation and Valorization

Cristina Boniotti (Politecnico di Milano)

The villa commissioned by silk industrialist Davide Bernasconi in Cernobbio stands as one of the main examples of Art Nouveau style on Lake Como.

From a historical-critical and attributive standpoint, due to the lack of documentation and research related to the design of the decorative apparatus and to the craftsmen involved in its realization, as well as studies related to the original image of the interiors, since all furnishings have been lost, our documentary research has wide margins yet to be explored. Through an analysis conducted on archival and bibliographical sources, the first part of the essay examines little-explored aspects related to the artistic and craftsmanship-related contributions used as part of the realization of the villa.

Some issues related to the process of conservation and enhancement of the cultural heritage site are subsequently dealt with by illustrating the restoration works carried out in recent decades and the activities undertaken to improve the public use of the villa following its acquisition by the Municipality of Cernobbio. Thus, and on the one hand, a methodological evaluation of the restoration interventions was developed, and, on the other hand, the role of Villa Bernasconi was analysed within the spectrum of some broader territorial planning. Assuming that the Art-Nouveau Gesamtkunstwerk should inevitably guide any restoration that respects both architectural history and constituent principles of a building, the case of Villa Bernasconi ultimately calls for some reflection on both the Turin Declaration and the need to define a set of specific criteria aimed at the preservation of Art Nouveau architectural heritage.

Villa Bernasconi a Cernobbio: questioni di autenticità nel percorso di conservazione e valorizzazione

Cristina Boniotti

¹La villa commissionata dall'industriale serico Davide Bernasconi a Cernobbio è stata a lungo denominata "Villa Sommaruga" per un'erronea attribuzione a Giuseppe Sommaruga e solo successivamente è stata ascritta dalla letteratura critica tra le opere di Alfredo Campanini², evidenziando la coerenza semantica delle decorazioni naturalistiche giocate sul tema del baco da seta.

Le notizie biografiche dell'autore sono raccolte in una bibliografia piuttosto datata e non completamente esaustiva della sua produzione, rappresentata principalmente da un breve volume

1.

2. L'architetto Alfredo Campanini (Praticello di Gattatico, 1873-Milano, 1926), di origine emiliana e trasferito a Milano a fine Ottocento, progettò diversi edifici nella città lombarda, quali l'Istituto San Vincenzo in via Copernico (1900-1901) e la Chiesa di Santa Maria di Lourdes (1900-1904). Tra le architetture progettate in stile Liberty si menzionano la Casa Tornamienti in via Petrella (1902), il distrutto Villino Verga nell'area di Piazzale Loreto (1902-1903) e la sua residenza in via Vincenzo Bellini 11 (1904-1906). Successivamente abbracciò un gusto neorococò, frequente nell'architettura floreale, come riscontrabile nella casa in via Senato 28 (1909) e quella in corso Monforte 32 (1911). Nella progettazione del padiglione dello Stabilimento Balneare Spiaggia d'Oro, costruito a Porto Maurizio (Imperia) nel 1913, dimostrò invece una preferenza per scelte di matrice secessionista (MERELLO 2000; VERDA SCAJOLA 2001). Si dedicò inoltre ad alcuni progetti di restauro quali la Chiesa romanica di San Teodoro a Cantù, la facciata di San Pietro Celestino in via Senato a Milano (1904), il Castello di Grazzano Visconti con il borgo limitrofo in stile medioevale (1905-1906) e il restauro di Palazzo Visconti di Modrone in via Cino del Duca 8 (1905-1906). PATERLINI 1991, pp. 33-34; GRIGIONI 1984; GRIGIONI 2007, p. 9.

prettamente fotografico di Mario Scheichenbauer³, da una monografia di Gaetano Paterlini⁴ e dalle ricerche sviluppate da Gilda Grigioni riguardo a Villa Bernasconi di Cernobbio⁵.

La figura di Campanini è ricordata in particolare per la fase Liberty della sua produzione, differente dal linguaggio di Giuseppe Sommaruga, e rivalutata solo con la riscoperta dello stile da parte della critica⁶. Tra le sue opere più mature e più rappresentative del Liberty milanese⁷ è da considerarsi la residenza personale sita in via Bellini 11 a Milano, la quale è stata oggetto degli studi che hanno avviato la riscoperta dell'architetto⁸.

Villa Bernasconi fu realizzata nel 1906 o poco prima a Cernobbio e costituisce uno dei principali esempi dello stile Liberty sul lago di Como. In quegli anni da un lato il Lario fu consacrato come meta turistica e di villeggiatura con la costruzione di numerosi villini e alberghi, e dall'altro il Liberty divenne lo stile della nuova borghesia italiana e la moda a cui i committenti milanesi non potevano sottrarsi sia nei contesti urbani che nelle aree di villeggiatura⁹.

La villa nacque come residenza dell'industriale della seta ingegnere Davide Bernasconi, imprenditore titolare dell'industria tessile meccanica "Tessiture Seriche Bernasconi SA" fondata nel 1872, che rappresentò una risorsa importante per l'economia locale¹⁰. L'edificio non affaccia direttamente sul lago e in origine era parte di un complesso più ampio che comprendeva, accanto al setificio, la residenza padronale, una portineria, un giardino piantumato, edifici di servizio, residenze per operai e impiegati, e l'asilo infantile, in una sorta di piccolo villaggio operaio/*company town*¹¹.

3. SCHEICHENBAUER 1958.

4. PATERLINI 1991.

5. GRIGIONI 1984; GRIGIONI 1988; GRIGIONI, DELLA TORRE 2001; GRIGIONI 2007.

6. GRIGIONI 2007, pp. 28-31.

7. MUSEO POLDI PEZZOLI 1970-72; RIVA 1972a.

8. Tra le pubblicazioni riguardanti Casa Campanini a Milano, si citano: MUSEO POLDI PEZZOLI 1970-72; BOSSAGLIA 1972; RIVA 1972b; IL LIBERTY ITALIANO E TICINESE 1981; BAIRATI, RIVA 1985; SACERDOTI 2015; MANGONE 2016.

9. PATERLINI 1991, p. 59; GRIGIONI DELLA TORRE 2001, pp. 103, 118.

10. Nato a Milano il 23 febbraio 1849 da una famiglia attiva nell'industria del cotone, Davide Bernasconi era il penultimo di nove figli. Dopo la laurea in Ingegneria meccanica presso il Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano (poi Politecnico di Milano), negli anni settanta dell'Ottocento diventa prima socio e poi proprietario unico della Giorgio Broggi & C. (Sergio Rebora, ricerca prodotta per il Comune di Cernobbio).

11. La pianta libera, caratterizzata da un impianto pressoché quadrangolare di m 13,50x15,00, si sviluppa su quattro livelli (un seminterrato, un piano rialzato, un piano primo, un piano sottotetto) e una torre belvedere. L'edificio si presenta asimmetrico e dinamico, prediligendo una vista principale d'angolo dei prospetti est e sud sul giardino, entrambi caratterizzati da una scalinata dalle linee curve tramite cui si accede al piano rialzato dell'edificio. Le facciate sono decorate con ferro battuto, cemento decorativo, ceramiche e vetri colorati con decorazioni sia di tipo geometrico che di tipo naturalistico che

Dal punto di vista storico-critico e attributivo, la ricerca documentaria presenta ampi margini ancora da esplorare per via della carenza di documentazione e di ricerche relative alla progettazione dell'apparato decorativo e alle maestranze intervenute nella sua realizzazione, nonché di studi relativi all'immagine originale degli interni dal momento che gli arredi sono andati perduti. Al di là dell'attribuzione del progetto architettonico, diventa quindi importante conoscere quali maestranze abbiano preso parte alla realizzazione dell'opera.

Come la critica ha già evidenziato, Villa Bernasconi di Cernobbio presenta forti analogie con la citata casa Campanini di via Bellini a Milano, sia per alcune delle scelte effettuate nella definizione dei volumi che per il ricchissimo apparato decorativo dei prospetti e delle finiture interne¹². In entrambe le opere la progettazione delle decorazioni a bassorilievo e altorilievo, dei ferri battuti, delle vetrate e delle sculture all'ingresso rivelano una straordinaria attenzione per i dettagli. È plausibile pensare che per alcuni di questi elementi siano stati utilizzati nei due progetti gli stessi disegni, come ad esempio per il fregio a farfalle, che a Cernobbio sono banchi da seta su piastrelle di maiolica, delle quali non è stato ancora possibile risalire alla ditta esecutrice¹³, e a Milano ritorna dipinto, con un valore puramente decorativo che prescinde dal tema della seta. La riproposizione di analoghi schemi compositivi e modelli decorativi da parte del medesimo progettista si riscontra anche in altre opere del Liberty italiano come, ad esempio, in quelle progettate da Sommaruga per la famiglia Faccanoni a Milano e a Sarnico. La correlazione tra i due cantieri diviene quindi un possibile argomento per la ricerca delle ditte esecutrici¹⁴: ad esempio, la modellazione dei cementi decorativi a Cernobbio non è riferita ad un

alludono alla produzione della seta come banchi, bruchi, farfalle e foglie di gelso. In particolare le aperture sono caratterizzate da vistose finiture plastiche, quasi scultoree, in cemento decorativo e da una fascia superiore di piastrelle di ceramica con motivi a fiori e farfalle. Il complessivo disegno Liberty dei prospetti e l'unità della composizione sono inoltre sottolineati da fasce di mattoni e di ceramica, dai balconi con pilastri in cemento decorativo e ringhiere in ferro battuto, e dagli intonaci martellinati e incisi a simulare una muratura a blocchi lapidei. Il vano dello scalone principale contraddistingue fortemente gli interni ed esemplifica la commistione di varie arti e la collaborazione tra la figura dell'architetto e quella degli artigiani coinvolti, in quanto connotato da ampie vetrate policrome, dipinti murali, pavimenti con mosaici, e una ringhiera con sottili filamenti di ferro dal disegno sinuoso. Il volume della scala prosegue oltre al piano superiore formando la torretta panoramica arretrata rispetto ai prospetti est e sud, mentre la copertura a falde presenta una porzione con un terrazzo piano. La struttura è caratterizzata da una muratura portante di mattoni pieni e da una copertura con orditura lignea, mentre i divisori interni sono in mattoni forati. Gli arredi originali sono andati per lo più persi, ma il disegno Liberty degli interni è ancora riconoscibile nei serramenti e nelle porte in legno, mentre i pavimenti sono in legno di rovere, mosaico e marmette di graniglia. GRIGIONI, DELLA TORRE 2001, p. 118; GRIGIONI 2007; TAGLIABUE 2007.

12. GRIGIONI 2007, p. 28.

13. GRIGIONI 1988, p. 283.

14. In questo senso hanno proposto alcune prime ipotesi GRIGIONI 1988; GRIGIONI 2007; SORZE 2024.

artista preciso, mentre i cementi di via Bellini, sottoposti nel corso del tempo a diverse campagne di campionamento, analisi e interventi di restauro¹⁵, sono forse opera di Michele Vedani¹⁶.

L'elemento che connota maggiormente i prospetti di Villa Bernasconi è il rigoglioso apparato decorativo, che esplora temi legati alla produzione della seta come bachi, bruchi, farfalle e foglie di gelso, tramite l'impiego del cemento decorativo, della ceramica, delle vetrate e del ferro battuto (figg. 1-6). L'adozione di un così specifico ed esuberante programma iconografico, in questo caso legato alla committenza, è aspetto assai raro nel panorama italiano e riscontrabile solo in pochi altri casi quali il Villino Ruggeri a Pesaro, caratterizzato da motivi decorativi ispirati al mondo marino¹⁷.

Il saggio nella prima parte, attraverso ritrovamenti d'archivio e aggiornamenti bibliografici, affronta aspetti tuttora da approfondire legati agli apporti artistici e artigianali coinvolti nella realizzazione della villa. Vengono poi trattate questioni legate al processo di conservazione e valorizzazione del bene, illustrando i principali interventi di restauro eseguiti negli ultimi decenni e le attività intraprese per migliorare la fruizione pubblica della villa dopo l'acquisizione da parte del Comune di Cernobbio. Da una parte è stata così sviluppata una valutazione metodologica degli interventi di restauro e dall'altra è stato analizzato il ruolo di Villa Bernasconi nell'ambito di una più vasta programmazione territoriale. Da ultimo è stata condotta un'analisi sulla necessità di definire eventuali criteri specifici per la conservazione del patrimonio architettonico Art Nouveau.

Apparati decorativi e arredi

Coerentemente con il concetto di *Gesamtkunstwerk*, che presuppone una complementarietà non gerarchica fra le belle arti e le arti applicate¹⁸, uno degli aspetti chiave del Liberty è la collaborazione tra la figura dell'architetto e quella degli artigiani che concorrono alla definizione e realizzazione dell'immagine complessiva dell'edificio, nella relazione tra arte, architettura e industria.

Dal punto di vista degli apparati decorativi la Villa di Cernobbio e Casa Campanini a Milano possono essere considerate progetti gemelli, in quanto coeve e realizzate sulla base di scelte comuni, plausibilmente rivolgendosi agli stessi artigiani e impiegando i medesimi materiali costruttivi sia per motivi di praticità che di convenienza economica.

15. PIZZI, FORMICA 1994; TORRACA, GIOLA 1999.

16. GRIGIONI 1988, p. 284; SORZE 2024.

17. CRESTI 1970; PAOLUCCI 2007.

18. MALFROY 2014.



Figura 1. Alfredo Campanini, Villa Bernasconi a Cernobbio, prospetti esterni (foto C. Boniotti, 2025).



Figura 2. Alfredo Campanini, Villa Bernasconi a Cernobbio, dettagli dei prospetti esterni (foto C. Boniotti, 2025).

La ricerca ha consentito di risalire al disegno di progetto delle vetrate decorate dello scalone principale di Villa Bernasconi (fig. 7). Il documento, che era stato riprodotto in piccole dimensioni e in bianco e nero nel catalogo della mostra *Milano 70/70*, in cui era stato erroneamente attribuito al progetto di Casa Campanini, e correttamente ricondotto a Villa Bernasconi da Grigioni (2007), fornisce evidenze primarie finora mancanti riguardo alla conferma dell'attribuzione del progetto di Villa Bernasconi a Campanini e la sua partecipazione diretta nella definizione delle scelte legate agli apparati decorativi. La rappresentazione in scala 1:10 testimonia la responsabilità dell'architetto nella scelta del disegno e dei colori della vetrata, la cui esecuzione lasciava una libertà piuttosto limitata all'artigiano coinvolto¹⁹. La finestra a tre sportelli/pannelli riveste un ruolo fondamentale nella definizione dell'immagine del vano della scala principale ed è costruita attraverso l'impegno di piccole parti di vetro colorato rilegate a piombo raffiguranti elementi vegetali e floreali (fig. 8). In particolare, la parte inferiore è contraddistinta da un motivo decorativo con ninfee riscontrabile anche nella porta

19. Tra le maestranze protagoniste della rinascita dell'arte vetraria a Milano si ricorda la ditta "G. Beltrami & C. – Vetrate artistiche" attiva tra il 1900 e il 1930 circa. NOVELLONE 1988; LA VETRATA LIBERTY A MILANO 1990; CAMPITELLI 2001.



Figure 3-6. Alfredo Campanini, Villa Bernasconi a Cernobbio, dettagli dei prospetti esterni e dell'ingresso (foto C. Boniotti, 2025).

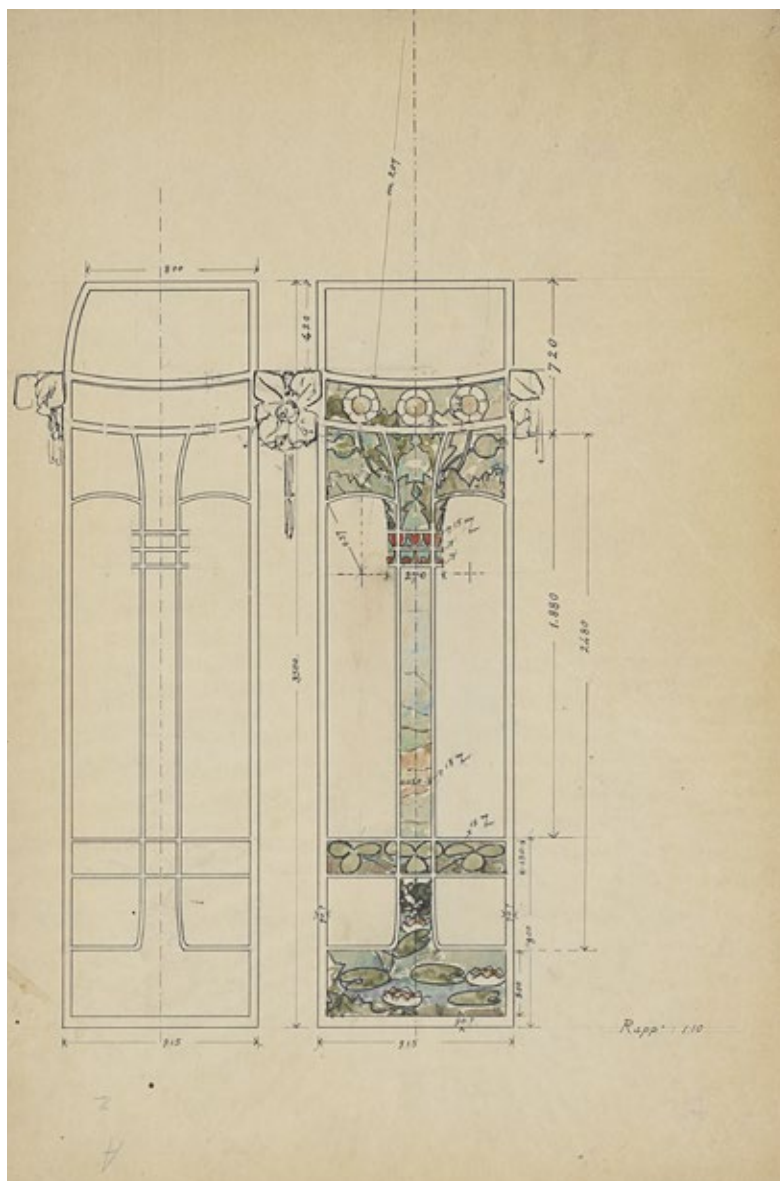


Figura 7. Alfredo Campanini, Villa Bernasconi a Cernobbio, disegno di progetto della vetrata dello scalone principale. Collezione privata (foto E. Maccagni).



Figura 8. Alfredo Campanini, Villa Bernasconi a Cernobbio, vetrata dello scalone principale (foto C. Boniotti, 2025).

d'ingresso di Casa Campanini. La tecnica esecutiva adottata in entrambi i casi lascia supporre che la manifattura coinvolta, anche se tutt'ora sconosciuta, fosse la medesima. In quegli anni anche l'Acquario Civico di Milano era stato rivestito con piastrelle di ceramica che riproducevano il mondo acquatico e ninfee. Nel disegno d'archivio sono abbozzati inoltre alcuni elementi vegetali in cemento posti sulla facciata esterna a decorazione della vetrata.

Uno degli aspetti non completamente documentati riguarda la progettazione dei ferri battuti²⁰, in particolare la cancellata d'ingresso e la sua attribuzione. La letteratura esistente reputa ragionevole considerare che i ferri battuti siano opera del fabbro Alessandro Mazzucotelli²¹, con cui Alfredo Campanini collaborò durante la progettazione della sua residenza in via Bellini a Milano²². Un disegno di progetto del cancello principale era peraltro conservato all'interno della Collezione Campanini ed è stato riprodotto in piccole dimensioni nel catalogo *Milano 70/70*, riferito in didascalia a una Villa Bernasconi non meglio identificata, e senza attribuzione²³. Che i ferri battuti di Villa Bernasconi siano attribuibili a Mazzucotelli è però passata in letteratura da essere probabile proposta attributiva, come nei primi saggi di Grigioni, ad affermazione sicura, come nel più recente saggio di Sorze.

In merito a ciò, nel fondo Carlo Rizzarda conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Feltre²⁴ mi è stato possibile identificare un altro studio per il cancello di Villa Bernasconi (fig. 9). Il disegno è quotato, e le misure sono quelle del cancello della villa di Cernobbio. Si tratta di uno studio preliminare, che però già presenta alcuni degli elementi compositivi essenziali dell'opera. Il ritrovamento arricchisce il *corpus* documentario esistente, confermando che il fabbro collaborò alla realizzazione dell'opera, peraltro in un tempo in cui lavorava come dipendente di Alessandro Mazzucotelli. In effetti, sia lo stile del disegno che la data di costruzione della villa avvalorano l'idea per cui la realizzazione dei ferri battuti sia avvenuta nell'ambito delle attività dell'officina del maestro con il quale Carlo Rizzarda aveva iniziato a lavorare nel 1904 e dal quale troverà una sua autonomia solo a partire dal 1910²⁵. Anche un'analisi

20. I ferri battuti della cancellata, di alcuni serramenti e dei parapetti delle scale e delle ringhiere sono stilisticamente caratterizzati dalla combinazione di elementi naturalistici di ispirazione vegetale nelle parti decorative ed elementi geometrici complessi nella struttura principale. In particolare, la cancellata è caratterizzata da elementi verticali curvilinei nella parte sommitale ed elementi piani sagomati posti a decorazione della parte superiore.

21. GRIGIONI 2007, p. 23; TAGLIABUE 2007, p. 66.

22. Tra le pubblicazioni riguardanti Alessandro Mazzucotelli, si citano: *I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli* (n.d.); BOSSAGLIA, HAMMACHER 1971.

23. MUSEO POLDI PEZZOLI 1970-72, p. 149; RIVA 1972a, p. 88.

24. CASAGRANDE 2024a.

25. LANZA 2001; CASAGRANDE 2024b; TERRAROLI 2024.

preliminare dei caratteri grafici del documento in esame suggerisce infatti una sua attribuzione ad Alessandro Mazzucotelli, il cui materiale risulta in alcuni casi conservato da Carlo Rizzarda²⁶.

Si aggiunge che tra i disegni di Alessandro Mazzucotelli custoditi presso la Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” di Milano numerosi si riferiscono alla sua collaborazione a progetti dell’architetto Campanini, che ancora meriterebbero una esplorazione accurata, anche dopo le recenti aggiunte centrate sul ruolo di Carlo Rizzarda.

Questa collaborazione implica comunque un contributo attivo da parte di Rizzarda alla realizzazione dell’opera con una probabile influenza per quanto riguarda le soluzioni tecniche adottate e la qualità finale del manufatto, inquadrando la produzione di Alessandro Mazzucotelli all’interno di un contesto di bottega dove diverse professionalità si integravano sinergicamente.

L’attribuzione dei manufatti in ferro di Villa Bernasconi a Mazzucotelli ha comunque ricevuto una piena conferma.

Per quanto riguarda gli interni, la configurazione degli spazi è in parte cambiata, gli arredi sono andati perduti e i dipinti murali sono stati intonacati nel corso del tempo, così che l’immagine della villa durante la prima fase della sua storia deve essere indagata per via documentaria. Un atto notarile del 1922 relativo all’inventario dell’eredità dell’Ingegnere Davide Bernasconi riporta una descrizione del bene che consente di identificare la distribuzione degli ambienti, i materiali utilizzati per le finiture, i comfort legati agli impianti del riscaldamento, idraulico ed elettrico, così come gli arredi e gli oggetti di maggior valore presenti nell’abitazione con l’indicazione della stanza in cui erano situati, il materiale di cui erano costituiti e una loro stima economica²⁷. La villa viene così descritta nell’allegato E:

«Fabbricato civile, tipo villa padronale di lusso, posto in via regina civico 43, situato sulla mappa di Cernobbio al numero 393, costituito da un piano sotterraneo a mezza luce, altezza 2,80, dove si trovano le cucine, cantine ed i bassi servizi; un piano terreno rialzato sul terreno circostante con 5 ampi vani, atrio e scala; un primo piano con sei stanze da letto, ivi compreso un bagno; di un secondo piano con 5 vani per personale di famiglia ed un terzo piano con un unico piano facente torretta. Lo scalone che conduce ai piani superiori è in marmo; i pavimenti sono in battuto alla veneziana ed a parquet di lusso; i serramenti sono di lusso, vi sono decorazioni interne a stucchi ed esternamente in cemento. La villa ha tutto il comfort di riscaldamento a termosifone; impianto di acqua e luce. Lo stato manutentivo è ottimo. L’ubicazione è buona. Vi è annesso un ampio giardino-parco con cancellata in ferro sulle due stradali avente la superficie di metri quadri 4.900 circa. Tenuto pur presente che il trovarsi detta villa vicino a stabilimenti industriali, si valuta per lire duecentoquarantamila».

26. Comunicazione di Tiziana Casagrande, Conservatrice dei Musei Civici di Feltre, 4 settembre 2024.

27. Archivio Notarile di Como, Atti dei notai di Como, repertorio 7851/3650, rog. 1922 aprile 24 del notaio Italo Scudolanconi.

Allo stato attuale della ricerca, l'inventario dei mobili costituisce l'unica fonte documentaria disponibile a fornire testimonianza diretta della configurazione e degli arredi degli interni andati perduti. Oltre a mobili in legno e sedute in pelle, erano presenti complementi d'arredo quali paraventi, colonne in marmo con busti o vasi, statuette in bronzo o terraglia, lampade elettriche scolpite, vasi in rame o terraglia, ecc. Inoltre, a supporto del sistema di riscaldamento e del raffrescamento degli ambienti, al primo piano erano predisposte una piccola stufa elettrica, una stufa a gas e un ventilatore elettrico. Nei locali al piano primo viene descritto l'arredobagno con una piccola toilette di ferro, bidè fisso, ecc. È opportuno ritenere che Campanini fosse coinvolto direttamente anche nella progettazione degli arredi interni, secondo le modalità testimoniate da un disegno d'archivio in scala 1:10 raffigurante un mobile in legno, plausibilmente attribuibile a Villa Bernasconi stessa o a Casa Campanini (fig. 10).

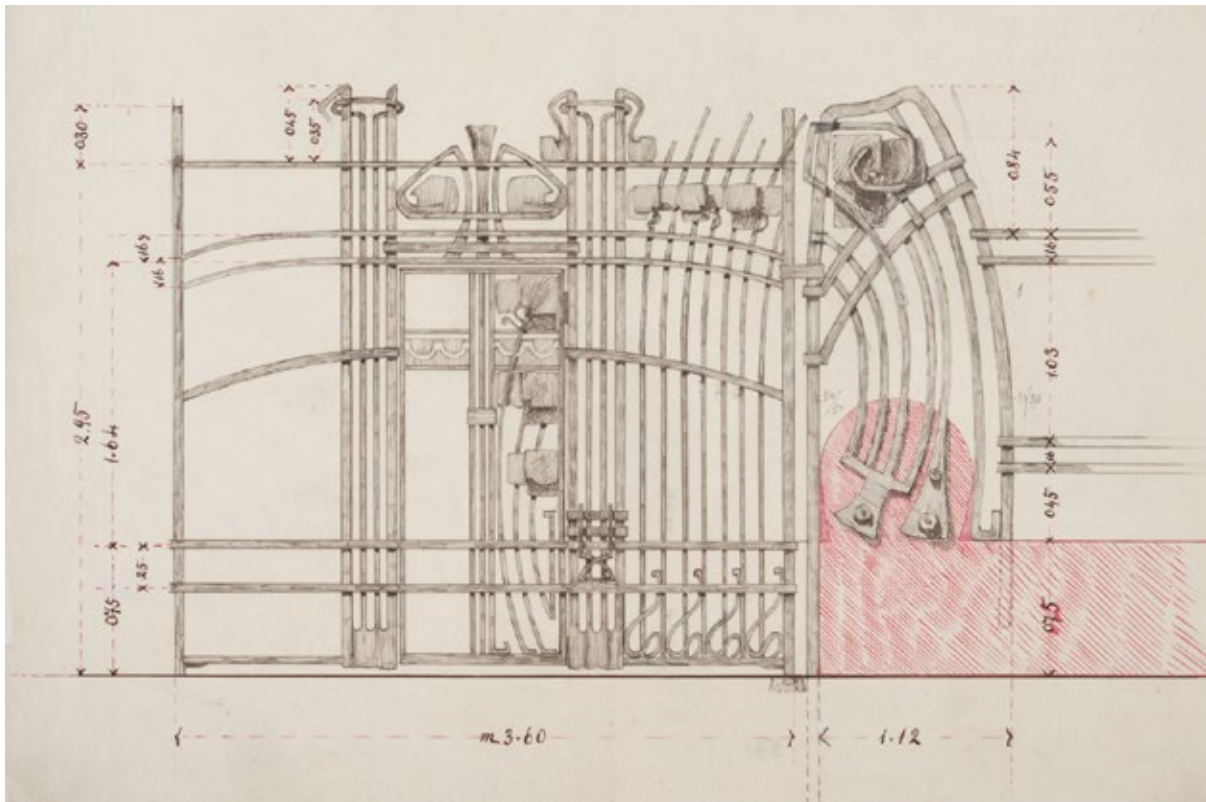
Nonostante la perdita degli interni, la coerenza stilistica riscontrata dall'analisi comparativa dei caratteri grafici del disegno dell'arredo e del progetto della vetrata suggerisce un'unica regia progettuale di Campanini, estesa dalla concezione architettonica alla definizione degli elementi di arredo, e ancora riscontrabile, ad esempio, nelle maniglie dei serramenti, attentamente progettate. Il rinvenimento di questo documento stimola con una base empirica più solida la formulazione di interrogativi inediti e l'esplorazione di direzioni di ricerca ad oggi meno esplorate. Posta la volontà di riconoscere la massima dignità a tutte le arti applicate, la progettazione degli arredi era parte di un disegno totale coordinato e caratterizzato da curve ispirate al repertorio naturalista, con il quale Campanini dimostrò così di essere artista completo, oltre che impresario.

L'analisi delle fonti primarie rintracciate ha così permesso di consolidare interpretazioni pregresse su fonti indirette o parziali, aprendo nuove prospettive interpretative e consentendo una ricostruzione storica più precisa.

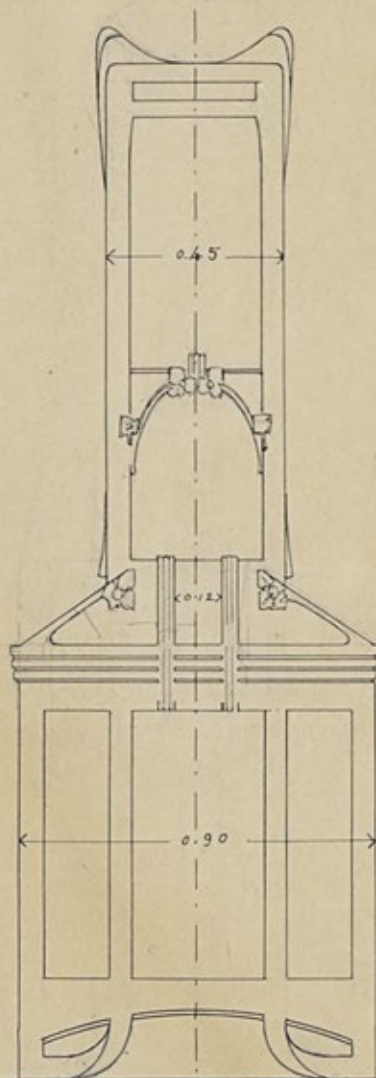
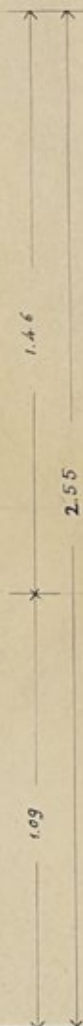
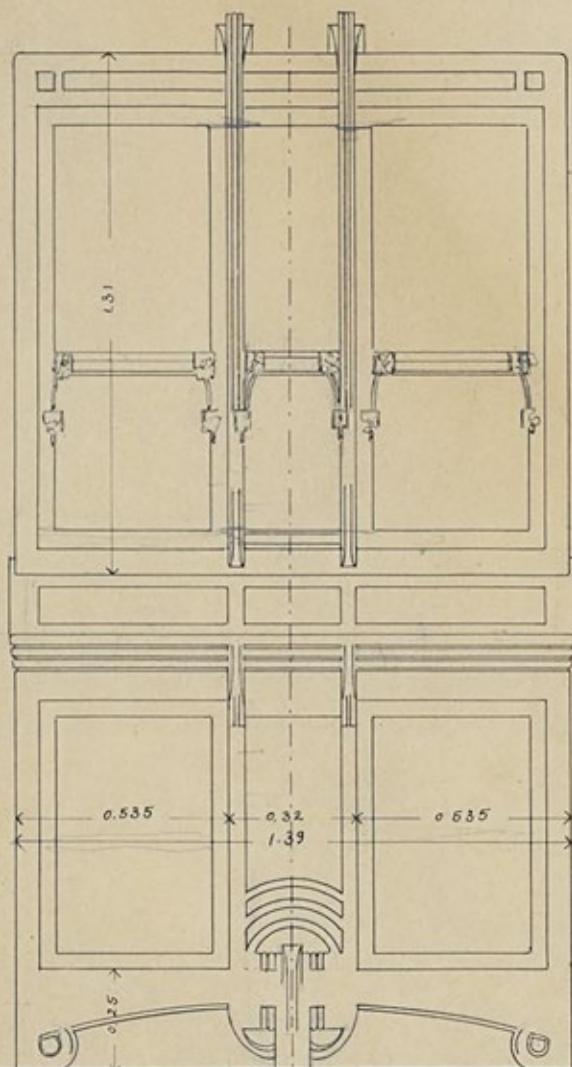
Il processo di recupero: gli interventi di conservazione e valorizzazione di Villa Bernasconi e il suo contributo alla programmazione territoriale

Nel gennaio del 1955 gli eredi dell'Ingegnere Bernasconi vendettero la villa alla Società Anonima C.E.T. con sede a Como, che l'anno successivo a seguito di una fusione divenne la Società Autovie Lariane Valle Intelvi (S.A.L.V.I.). Durante questa fase, la proprietà demolì la portineria e ridusse la superficie del giardino per realizzare una stazione di servizio. Nel corso degli anni Ottanta l'edificio fu poi affittato a un Comando di Tenenza della Guardia di Finanza e passò di proprietà al Consorzio Provinciale Trasporti di Como (C.P.T.)²⁸.

28. TAIBEZ 2007, p. 39.



In questa pagina, figura 9. Alessandro Mazzucotelli, disegno per cancellata. Fondo disegni Rizzarda, Museo Civico di Feltre, 1906 circa. Nella pagina successiva, figura 10. Alfredo Campanini, disegno di progetto di un mobile. Collezione privata. Foto di Edoardo Maccagni.



Nel febbraio del 1989 il Comune di Cernobbio acquistò il bene per quattrocento milioni di lire al fine di realizzare un centro per anziani su progetto dell'architetto Marco Vido di Como, che prevedeva sedi per le associazioni al piano seminterrato, bar, sale lettura e gioco al piano rialzato, alloggi ai piani superiori e un soggiorno comune nella torretta²⁹. Tuttavia, l'edificio non venne mai adibito a centro per anziani e dal 1996 al 2000 divenne spazio per la celebrazione dei matrimoni al piano rialzato e sede provvisoria di alcuni uffici comunali per via del concomitante restauro del palazzo municipale³⁰.

A partire dal 2000 Villa Bernasconi venne adibita a spazio per mostre ed eventi culturali. In questa fase vennero rimosse le strutture provvisorie impiegate per il precedente uso e vennero realizzati interventi volti a garantire standard di sicurezza e fruibilità ai piani seminterrato e rialzato³¹.

A gennaio 2005 l'Amministrazione Comunale sottoscrisse l'Accordo Quadro di Sviluppo Territoriale per la realizzazione degli interventi riguardanti la "Valorizzazione culturale del Lago di Como e in particolare dell'area dei Magistri Comacini". L'accordo fu promosso nel 2004 dall'Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie di Regione Lombardia ai sensi della Legge Regionale 14 marzo 2003, n. 2 (Programmazione negoziata regionale), venne coordinato dalla Provincia di Como e coinvolse anche enti locali territoriali e operatori privati for-profit e non-profit. Il progetto, sostenuto finanziariamente da Regione Lombardia, Provincia di Como, alcuni Comuni del territorio e Fondazione Cariplo, ebbe l'obiettivo di pianificare interventi condivisi per accrescere le potenzialità locali e la competitività del territorio transfrontaliero della Tremezzina e della Comunità Montana Lario Intelvese attraverso

29. *Ivi*, pp. 39, 41. I lavori, organizzati in due diversi lotti, si protrassero dal 1991 al 1995 per un totale di L. 928.465.206 e compresero un adeguamento impiantistico, il restauro del manto di copertura, oltre che la demolizione di murature per la creazione del vano ascensore e del garage. In quell'occasione venne restaurato anche il vano dello scalone principale: in particolare vennero rimosse le tinte non originali mediante interventi di pulitura e sabbiatura, vennero consolidate le superfici recuperate, riparate e ripristinate le vetrate, lucidati e integrati i marmi delle pavimentazioni e restaurato il corrimano con sostituzione delle aggiunte non originali.

30. *Ivi*, pp. 41, 43. Grazie a un finanziamento di circa L. 51 milioni da parte di Regione Lombardia, nel 1999 i prospetti della villa vennero restaurati su progetto dell'Ufficio Tecnico Comunale a firma dell'architetto Giuseppe Ruffo. I lavori ammontarono a circa L. 111 milioni e compresero interventi finalizzati alla pulitura delle superfici e al consolidamento degli elementi decorativi aggettanti a rischio di caduta. In particolare furono previsti: la rimozione della vegetazione parassitaria, dei depositi, delle vecchie stuccature, degli elementi metallici ossidati; il preconsolidamento e il consolidamento delle superfici dipinte e piastrellate con reintegrazione delle ceramiche mancanti; il consolidamento strutturale delle mensole decorative di sostegno del cornicione; la sostituzione di un canale di gronda; l'eliminazione delle macchie di ruggine e pulitura a umido dei prospetti con particolari trattamenti sugli elementi decorativi; il consolidamento di fessurazioni; la finale protezione degli intonaci.

31. *Ivi*, p. 43. L'intervento, completato nel 2001 e costato circa L. 175 milioni, comportò la realizzazione delle uscite di sicurezza e di una scala tra il piano seminterrato e il rialzato, in aggiunta all'installazione di un impianto antintrusione e videosorveglianza, di pompe idrauliche, lampade d'emergenza e segnaletica di sicurezza.

la valorizzazione del suo patrimonio culturale e paesaggistico, con ricadute in termini di occasioni occupazionali, formazione professionale, qualità ambientale e servizi disponibili³². Gli obiettivi sono stati successivamente confermati anche dalla relazione previsionale e programmatica per il periodo 2008-2010:

«Il ruolo delle istituzioni culturali va ripensato in un'ottica sempre maggiore di sistema e di coordinamento con il sistema di offerta a più ampio raggio (provinciale e regionale) così da realizzare una politica di valorizzazione omogenea, ma che rispetti e riscopra le unicità, le preziosità e le identità di ogni realtà locale. L'AQST per la valorizzazione culturale del Lago di Como e dell'Area dei Magistri Comacini e il Sistema turistico del Lago di Como costituiscono a tal fine un'occasione di promozione di distretto turistico-culturale complesso, integrato ed articolato in istituzioni differenziate e servizi d'eccellenza, che può con economia di agglomerazione e di gestione, garantire una maggiore riconoscibilità dei luoghi e una maggiore attrattività di pubblico, con le conseguenti ricadute economiche dirette ed indirette»³³.

Gli esiti di questa collaborazione tra enti furono determinanti anche per Villa Bernasconi, che grazie all'accordo venne sottoposta a un intervento di restauro complessivo di maggior portata rispetto ai precedenti, finalizzato a realizzare un polo culturale per ospitare manifestazioni pubbliche³⁴.

Durante l'intervento di restauro furono inoltre eseguiti alcuni saggi stratigrafici, che consentirono di riscoprire dei dipinti murali ispirati al repertorio naturalista in linea con il progetto di Campanini. Viste le serie problematiche di degrado riscontrate negli intonaci interni dei piani superiori, nonché la complessità e l'onerosità delle operazioni da intraprendere, la decisione fu quella di posticipare il restauro di questi ultimi in un successivo lotto di lavori, insieme al restauro dei ferri battuti³⁵.

32. REGIONE LOMBARDIA 2004; PEDRAZZINI 2005.

33. *Programma R.P.P. Turismo, politiche culturali, dello sport e del tempo libero*, relazione previsionale e programmatica per il periodo 2008-2010.

34. L'intervento di restauro a cui Villa Bernasconi venne sottoposta a seguito dell'AQST del 2005 fu progettato da Corrado Tagliabue e consentì sostanzialmente il restauro e la messa a norma del primo piano, del sottotetto e della torretta per un costo complessivo di € 405.000 (primo lotto), finanziato per € 283.000 da Fondazione Cariplo e per la restante parte dal Comune di Cernobbio (TAIBEZ 2007, p. 43). Le trasformazioni alle quali la villa era stata sottoposta nel corso degli anni precedenti, tra cui l'aggiunta dei servizi igienici e del vano ascensore, avevano stravolto la natura originaria degli spazi rendendo la progettazione più complessa. A fronte di ciò, la fase conoscitiva iniziale, insieme alle attività di rilievo e di diagnostica, permisero di comprendere e distinguere con maggior precisione i materiali, i fenomeni di degrado in atto, le loro cause, ma anche le stratificazioni e le alterazioni improprie. Il primo lotto di lavori comportò l'aggiunta di un nuovo ascensore e il restauro delle pavimentazioni e dei serramenti originali con sostituzione delle tapparelle (i serramenti sono stati sostituiti solamente al piano sottotetto). Il piano primo, che si presentava in pessime condizioni di conservazione, richiese inoltre lo smantellamento di partizioni interne non originali, la sistemazione di parti di solaio sfondellato e la rimozione di porzioni di pavimento compromesse a causa della mancata manutenzione della copertura. Oltre a ciò, furono previste sostituzioni dell'impianto termico ed elettrico ai piani primo, sottotetto e belvedere, e la sistemazione della copertura (TAGLIABUE 2007).

35. GRIGIONI 2007, p. 27; TAGLIABUE 2007, p. 66.

A conclusione dell'intervento di restauro venne elaborato il piano di conservazione³⁶ della villa come strumento di sistematizzazione delle informazioni raccolte e di programmazione delle attività di conservazione a lungo termine in un archivio digitale attraverso il software SIRCoP. Fin dalla fase preliminare della progettazione fu registrata la documentazione relativa alla storia del bene, riferimenti bibliografici, dichiarazione di vincolo, i rilievi geometrici, materici e del degrado, oltre alle analisi diagnostiche, informazioni sugli impianti, ecc. Fin dall'inizio dell'operazione la stesura del piano consentì di ottimizzare costi e tempi che tipicamente la Pubblica Amministrazione deve affrontare con maggiore difficoltà nella fase gestionale del bene e di fornire una codificazione uniforme degli elementi tecnologici durante la fase progettuale e gestionale³⁷.

Grazie al progetto "Liberty tutti", finanziato da Fondazione Cariplo (Bando "Patrimonio culturale per lo sviluppo", anno 2015, € 480.000) e promosso dal Comune di Cernobbio in collaborazione con la cooperativa sociale Mondovisione di Cantù, gli spazi della villa sono stati successivamente riqualificati per ospitare un museo virtuale del Liberty con la storia della famiglia Bernasconi, dell'edificio e del territorio, attività espositive, eventi, laboratori, migliorando le prestazioni energetiche e le condizioni microclimatiche del bene. Nell'ambito del progetto sono stati sviluppati degli interventi di valorizzazione che hanno dedicato particolare attenzione all'impiego di strumenti digitali e al coinvolgimento di giovani professionisti. Il percorso museale si snoda quindi tra oggetti d'epoca originali, contenuti multimediali ed esperienze multisensoriali attraverso proiezioni 3D, realtà virtuale, ecc.³⁸. Il Museo è stato inoltre realizzato grazie a finanziamenti da parte di Regione Lombardia e Unioncamere Lombardia ("Bando Territori Creativi. Anno 2016" e "Avviso Unico Cultura 2018"). Sono stati coinvolti nell'operazione: Pinacoteca Civica di Como, Museo della Seta, Teatro Sociale di Como, Associazione Arte&Arte, Como Città dei Balocchi, Fondazione Alessandro Volta, Fondazione Arte Nova e Wikimedia Italia. Nel 2017 la villa è stata così riaperta al pubblico ed è stata inserita nell'itinerario del Liberty in Lombardia e nel circuito "Route Européenne de l'Art Nouveau"³⁹.

36. Si riportano di seguito alcuni principali riferimenti bibliografici relativi al tema della conservazione preventiva e programmata: DELLA TORRE 1999; URBANI IN ZANARDI 2000; DELLA TORRE 2003; TRECCANI 2005; CANZIANI 2009; DELLA TORRE 2014; MOIOLI, BALDIOLI 2018; MOIOLI 2023.

37. TURATI 2007.

38. Fondazione Cariplo, Settore Arte e Cultura, *Liberty Tutti, la seconda vita di Villa Bernasconi*, 2017, <http://arteecultura.fondazionecariplo.it/1208-2/> (ultimo accesso 3 novembre 2024); Villa Bernasconi, <https://www.villabernasconi.eu/liberty-tutti/> (ultimo accesso 3 novembre 2024).

39. Villa Bernasconi, <https://www.villabernasconi.eu/liberty-tutti/> (ultimo accesso 5 novembre 2024); Art Nouveau European Route, <http://www.artnouveau.eu/en/index.php> (ultimo accesso 3 novembre 2024).

In merito alle iniziative di conservazione più recenti, nel 2023 l'impianto decorativo della Stanza delle Bernasconi⁴⁰ e della Torretta Belvedere è stato restaurato grazie a un contributo economico di Regione Lombardia. L'intervento di restauro, eseguito dall'impresa locale Pepearate di Angela Cal su progetto dell'Arch. Corrado Tagliabue e sotto la supervisione e l'autorizzazione della Soprintendenza competente, ha consentito di riportare alla luce le decorazioni originali di inizio Novecento in stile Liberty⁴¹. Come emerso nel corso dei restauri eseguiti tra il 2005 e il 2013, le pareti interne di Villa Bernasconi presentano infatti una finitura in grassello di calce e decorazioni murali dipinte a fresco in alcune sale⁴².

Le prime fasi dell'operazione hanno previsto la realizzazione di una campagna di documentazione fotografica e l'esecuzione di alcune prove stratigrafiche finalizzate a verificare lo stato di fatto delle superfici intonacate, grazie alle quali sono stati identificati vari strati di tempera bianca e rasatura.

Gli strati superficiali soprammessi sono stati rimossi attraverso un descialbo, eseguito ammorbidendo con il vapore e rimuovendo con dei raschietti le superfici, mentre l'ultimo strato posto direttamente a contatto con i dipinti è stato asportato attraverso strumenti meccanici (raschietti e bisturi) e chimici (pulitori a impacco e soluzioni acquose a base acide). L'operazione ha consentito il rinvenimento di decorazioni modulari caratterizzate da linee sinuose con motivi floreali e vegetali su fondi dai colori brillanti lungo il perimetro dei soffitti. L'intervento ha inoltre permesso di scoprire una partizione inedita della Stanza delle Bernasconi, con una suddivisione dello spazio in tre diversi ambienti, ognuno dei quali con un soffitto decorato in modo diverso con cornici e fiori stilizzati di vario tipo. I medesimi interventi di restauro eseguiti nella Torretta hanno svelato a loro volta dei motivi decorativi con un'impostazione modulare e con una rappresentazione più realistica di girasoli e foglie dipinti a piccoli gruppi, accompagnati da fasce lineari collegate ai motivi decorativi delle pareti.

Successivamente sono state effettuate delle iniezioni a bassa pressione di materiale consolidante nelle zone di vuoto adiacenti alle cavillature al fine di riempirle e conferire al supporto maggior stabilità, e sono state stuccate le cavillature e le abrasioni dei supporti. Durante i lavori le stuccature cementizie improprie sono state invece eliminate o ridimensionate in prossimità delle aree più delicate.

Le lacune dell'impianto decorativo sono state ritoccate mediante la metodologia del ritocco mimetico, eseguito a punti e a velatura con colori ad acquerello, e le campiture di fondo sono state

40. La denominazione dell'ambiente allude alle produzioni tessili dell'azienda Tessiture Bernasconi.

41. Le informazioni relative al restauro dell'impianto decorativo della Stanza delle Bernasconi e della Torretta sono state desunte dalla relazione di restauro elaborata dalla restauratrice Angela Cal di Pepearate; vedi A. CAL, *Relazione di restauro. Impianto decorativo Stanza delle Bernasconi e Torretta. Villa Bernasconi in Cernobbio (CO)*, 2023.

42. TAGLIABUE 2007, p. 56.

reintegrate a velatura con colori a calce successivamente spugnati. Considerata la ripetitività del modulo decorativo, si è quindi scelto di riproporre una visione unitaria dei soffitti, in particolare in una delle partizioni della Stanza delle Bernasconi⁴³.

In merito alle iniziative di valorizzazione più recenti, le linee di indirizzo per le strategie gestionali di Villa Bernasconi evidenziano che uno degli obiettivi del Museo è quello di rivestire un ruolo di riferimento per la cittadinanza come polo culturale finalizzato a fare comunità e a far riscoprire la propria identità⁴⁴. I ricavi della struttura museale stanno seguendo un trend di complessivo miglioramento delle performance, che ha comportato una crescita del +122% in termini di incassi da biglietteria tra il 2019 e il 2023⁴⁵. Il bilancio è in equilibrio in quanto il Comune, in qualità di gestore diretto della villa, garantisce un sostegno tramite le risorse del bilancio ordinario e una parte degli introiti derivanti dalla tassa di soggiorno⁴⁶.

L'intera operazione ha evidenziato l'importanza di definire delle strategie programmatiche territoriali a monte del restauro. Posto che la conservazione non è diretta a mantenere lo *status quo* di un edificio, ma a gestire le trasformazioni del patrimonio culturale a medio-lungo termine⁴⁷, si rende necessaria una transizione dal concetto statico di restauro come evento unico al concetto di conservazione come processo continuo di cura⁴⁸. Quest'ultima comprende quindi attività da eseguirsi durante tutte le fasi del processo, comprese quelle di programmazione e gestione che precedono e seguono la progettazione-esecuzione dei lavori. In quest'ottica il recupero di Villa Bernasconi è avvenuto a partire da una programmazione tecnico-economica che ha inoltre previsto il coinvolgimento di diversi enti pubblici e privati. In ottica futura la struttura museale dovrebbe migliorare l'efficacia delle strategie di finanziamento, diversificando le fonti di entrata e stringendo eventualmente accordi di partenariato pubblico-privato⁴⁹ in modo da rafforzare il sistema di offerta e accrescere le ricadute sul territorio.

43. A. CAL, *Relazione di restauro. Impianto decorativo Stanza delle Bernasconi e Torretta. Villa Bernasconi in Cernobbio (CO)*, 2023.

44. Linee di indirizzo per le strategie gestionali di Villa Bernasconi, 2022-2023.

45. Fondazione Fitzcarraldo, *Villa Bernasconi. Verso un modello di governance e gestionale*, 2025. Ricerca prodotta per il Comune di Cernobbio., p. 8.

46. *Ivi*, pp. 6, 11.

47. BELLINI 1996.

48. DELLA TORRE 2014.

49. BONIOTTI 2019; BONIOTTI 2023.

La conservazione dell'architettura Art Nouveau: sono necessari criteri specifici?

L'analisi del caso di Villa Bernasconi a Cernobbio come espressione dello stile Liberty consente di contestualizzare e discutere la metodologia di restauro presentata nel documento *The Torino Declaration on the Preservation of the Art Nouveau Architecture*, emanato nel 1994 nell'ambito di un progetto internazionale congiunto di studio e azione culturale dell'Unesco per il restauro del patrimonio architettonico mondiale Art Nouveau/Jugendstil. L'approccio adottato nell'intervento su Villa Bernasconi non ha inteso prediligere esclusivamente il valore artistico originale, discostandosi da un'interpretazione letterale del documento citato:

«Where there is a conflict between preserving the age value and the artistic value of an Art Nouveau monument one should give higher priority to the artistic value, but with as much respect for the age value as possible. When restoring Art Nouveau Architecture one should be more open removing later additions and reconstructing the original appearance than for other monuments, in order to secure the original artistic value»⁵⁰.

Tra gli interventi che hanno ispirato l'approccio promosso nella Dichiarazione di Torino è possibile menzionare, a titolo esemplificativo, il progetto di restauro del Museo Horta, situato nella casa e nello studio di Victor Horta a Bruxelles, in cui interi elementi tecnologici sono stati aggiunti o smontati e ricostruiti al fine di enfatizzare l'aspetto estetico e riportare l'architettura al suo uso originario, compreso il rifacimento dell'arredamento interno⁵¹. L'intervento, diretto per circa due decenni a partire dal 1989 da Barbara Van der Wee e dal curatore del museo Françoise Aubry, ha inteso determinare e riferirsi a uno specifico periodo di splendore del complesso dal punto di vista architettonico e storico individuato tra il 1908 e il 1911, eliminando di conseguenza le modifiche attuate dopo il 1911 ad eccezione di alcuni adattamenti giustificati per ospitare al meglio la funzione museale⁵². Nel 2014 il progetto è stato inoltre riconosciuto con il premio "European Union Prize for Cultural Heritage / Europa Nostra Awards" con la motivazione che l'obiettivo del restauro «è stato quello di riportare la casa e lo studio alla forma che avevano quando erano occupati dall'architetto»⁵³.

50. *The Torino Declaration on the Preservation of the Art Nouveau Architecture*, 1994, <https://aboutartnouveau.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/10/the-torino-declaration-on-the-preservation-of-the-art-nouveau-architecture-1994.pdf> (ultimo accesso 3 novembre 2024).

51. VAN DER WEE 2011; VAN DER WEE, AUBRY, ZURSTRASSEN 2025. Vedi inoltre, Horta Museum, *Press release. The opening of the second drawing studio. The history of the Museum's restoration. Opening: 3 February 2022. With the support of the Baillet Latour Fund*, 2022, https://www.hortamuseum.be/uploads/pdf/2022-02_Salle_Restauration_Press_EN.pdf (ultimo accesso 3 novembre 2024).

52. VAN DER WEE 2011, p. 37.

53. EUROPA NOSTRA 2014, <https://www.europeanheritageawards.eu/winners/horta-museum/> (ultimo accesso 3 novembre 2024).

La Dichiarazione di Torino pare quindi legittimare interventi di ripristino ed esecuzione differita del patrimonio Art Nouveau. Tale legittimazione può essere ricondotta plausibilmente a due ragioni: in primo luogo, la realizzazione di questi beni in tempi recenti, che implica l'utilizzo di soluzioni tecnologiche apparentemente non distanti dalle attuali e quindi più facilmente riproducibili; in secondo luogo, la loro natura di "opera d'arte totale", che pare rendere imprescindibile la completezza per la piena comprensione e valorizzazione dei loro valori.

In riferimento alla prima questione concernente l'idea che la riproducibilità sia possibile, l'analisi del caso di Villa Bernasconi evidenzia il contributo autoriale della figura dell'architetto e la perizia degli artigiani coinvolti nella realizzazione dell'opera. In particolare, il rilevante valore artigianale degli apparati decorativi, come esemplificato dalle cancellate di Alessandro Mazzucotelli, si configura come difficilmente replicabile. La riflessione sul concetto di irripetibilità dovrebbe guidare la prassi del restauro⁵⁴. Già dagli anni Cinquanta Cesare Brandi aveva evidenziato che «Si restaura solo la materia dell'opera d'arte», cioè non la sua forma⁵⁵. Di conseguenza, il progetto «dovrebbe non solo conservare quanto più è possibile della documentazione autentica mettendo in pratica il criterio del 'minimo intervento', ma fare in modo che lo 'strato' contemporaneo si ponga come naturale prosecuzione di una processualità consolidata»⁵⁶.

Per quanto concerne la seconda questione, posto che l'Art Nouveau prevede la realizzazione di un'opera d'arte totale, ovvero *Gesamtkunstwerk*, in cui l'edificio è progettato in linea con gli interni, gli arredi e l'ambiente circostante, l'intervento di restauro deve essere rispettoso della storia architettonica e di tutti i principi costitutivi dell'edificio. In un processo di revisionismo la Dichiarazione di Torino sembra voler sottoporre a una revisione critica il concetto di autenticità sancito nel Documento di Nara negli anni Novanta. Mentre quest'ultimo aveva introdotto una prospettiva multidimensionale sull'autenticità senza escludere la dimensione materiale, la Dichiarazione di Torino sembra orientarsi verso una sua ridefinizione.

Tra i criteri di riferimento della disciplina del restauro, il criterio di autenticità è infatti un aspetto centrale per quanto riguarda la qualità di un intervento⁵⁷. Le riflessioni internazionali sul concetto

54. Documento di indirizzo per la qualità dei progetti di restauro dell'architettura SIRA 2023, p. 41, https://sira-restauroarchitetonico.it/wp-content/uploads/2023/08/SIRA_Documento-di-indirizzo_Versione-1_31072023.pdf (ultimo accesso 3 novembre 2024).

55. PETRAROLA 1986.

56. MARINO 2023, p. 764.

57. Documento di indirizzo per la qualità dei progetti di restauro dell'architettura SIRA 2023, p. 41, https://sira-restauroarchitetonico.it/wp-content/uploads/2023/08/SIRA_Documento-di-indirizzo_Versione-1_31072023.pdf (ultimo accesso 3 novembre 2024).

di autenticità hanno evidenziato le sue diverse declinazioni di significato e sottolineato come il suo giudizio dipenda dalla natura del bene, dal contesto culturale e da fonti di informazione, quali forma, uso, tradizioni e tecniche, spirito ed espressione, ecc. Ciò implica un’accezione più ampia del concetto, che oltrepassa gli aspetti più strettamente legati all’immagine (forma e stile) e comprende quelli legati alla diversità, e consente di considerare parimenti le «dimensioni artistiche, storiche, sociali e scientifiche del patrimonio culturale»⁵⁸. Superando le precedenti definizioni, la Dichiarazione di Nara apre alle molteplici dimensioni dell’autenticità e richiede l’adozione di un approccio meno dogmatico e non unicamente fondato sull’autenticità materiale o formale, ma piuttosto maggiormente aperto e consapevole. In particolare il documento ha consentito di legare il tema dell’autenticità a quello dell’identità, attestando così l’importanza del riconoscimento dei valori da parte delle comunità locali⁵⁹, in seguito sancita con la Convenzione di Faro⁶⁰. È stato quindi riconosciuto che l’autenticità di un bene culturale «è radicata in specifici contesti socio-culturali, corrisponde a specifici valori e può essere compresa e giudicata solo nell’ambito di tali specifici contesti e in base a tali valori»⁶¹.

Inoltre, è opportuno riflettere sulla necessità di fissare dei criteri di restauro specifici per l’architettura Art Nouveau, distinguendola potenzialmente dal resto del patrimonio architettonico. Si pone quindi l’interrogativo sulla validità di stabilire principi diversi in funzione all’appartenenza di un edificio a uno specifico stile architettonico, quale Art Nouveau, Neogotico, Art Deco, ecc.

Il principio metodologico adottato durante i restauri eseguiti a Villa Bernasconi durante gli anni Duemila e nel 2023 è stato quello di salvaguardare l’autenticità dell’edificio, cercando di garantire da una parte l’adeguamento normativo necessario per il riuso e dall’altra la massima conservazione dell’esistente. La lettura delle informazioni acquisite grazie all’analisi storica, il rilievo delle geometrie, la diagnostica e le indagini scientifiche di vario tipo, nonché il confronto tra i diversi professionisti coinvolti nel processo, hanno rappresentato le basi per l’elaborazione del progetto di restauro.

In particolare, l’approccio adottato nei restauri dell’impianto decorativo della Stanza delle Bernasconi e della Torretta ha evidenziato come, nonostante tutto, affiorino ancora una coerenza progettuale e una visione unitaria che si è cercato di mettere in evidenza attraverso gli interventi di descialbo

58. THE NARA DOCUMENT ON AUTHENTICITY 1994, <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994> (ultimo accesso 3 novembre 2024); THE DECLARATION OF SAN ANTONIO 1996, <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/188-the-declaration-of-san-antonio> (ultimo accesso 3 novembre 2024). Tra la vasta letteratura esistente sul concetto di autenticità, vedi MARINO 2006.

59. MOREZZI 2023.

60. COUNCIL OF EUROPE 2005.

61. LABADI 2010, p. 78.

e di ritocco delle lacune. Tuttavia, la salvaguardia dell'autenticità formale e dell'integrità visiva si sovrappone al riconoscimento del valore storico, che consente l'apprezzamento delle stratificazioni, delle lacune e delle imperfezioni. L'intervento di restauro ha cercato di perseguire l'"unità potenziale dell'opera d'arte", senza incorrere in falsificazioni artistiche o storiche e preservando le testimonianze del suo divenire temporale⁶². Tale orientamento implica una valutazione critica del potenziale rischio di falsificazione insito in una esecuzione differita.

Mentre nel restauro del Museo Horta la disponibilità di documentazione ha legittimato interventi di ricostruzione, la peculiare sensibilità italiana in materia di conservazione unitamente all'oggettiva assenza di documentazione dettagliata riguardante gli interni di Villa Bernasconi non hanno escluso la ricerca sugli apparati decorativi, tuttavia hanno orientato verso un modello di valorizzazione museale caratterizzato da diverse strategie di presentazione. La scelta museografica adottata, consistente nella creazione di spazi espositivi in luogo degli arredi originali perduti, sottolinea infatti la preferenza per un modello di "museo vivo". In alternativa a una ricostruzione ambientale con intenti imitativi, si è preferito riempire il vuoto con l'inserimento di elementi di narrazione, anche attraverso strumenti tecnologici di natura immateriale, che consentono a tutti di attivare processi di apprendimento e fruizione. In tal modo l'imperfezione ha lasciato aperte molteplici possibilità di lettura, il cui potenziale esplorativo può essere arricchito mediante la realtà aumentata e tecnologie affini.

In merito a ciò, il Documento di Nara definisce l'autenticità come un concetto/processo dinamico che riflette e risulta dai diversi cambiamenti storici ai quali i beni culturali sono sottoposti. Tale approccio dovrebbe fornire una migliore comprensione della storia effettiva dei beni piuttosto che una loro descrizione statica, nella loro forma originaria e 'congelata' nel tempo⁶³.

Inoltre, l'autenticità dovrebbe essere intesa come un processo aperto, nell'accezione definita da Eco, in cui l'identificazione dei valori avviene attraverso una consultazione continuativa e inclusiva con l'intera platea degli stakeholder coinvolti. Superando la mera preservazione dell'integrità fisica, l'intervento di restauro non dovrebbe precludere la futura identificazione e riconoscimento dei valori. La conservazione, distaccandosi da una prospettiva che la identifica esclusivamente con il progetto architettonico, dovrebbe orientarsi verso l'attivazione di processi culturali di partecipazione, considerati parte integrante per affrontare la questione della sostenibilità.

62. BRANDI 1963.

63. LABADI 2010, p. 76.

Bibliografia

BAIRATI, RIVA 1985 - E. BAIRATI, D. RIVA, *Il liberty in Italia*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1985.

BELLINI 1996 - A. BELLINI, *A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione*, in «TeMa», 1996, 1, pp. 2-3.

BONIOTTI 2019 - C. BONIOTTI, *Public Built Cultural Heritage Management: The Public-Private Partnership (P3)*, in A. MOROPOULOU, M. KORRES, A. GEORGOPOULOS, C. SPYRAKOS, C. MOUZAKIS (a cura di), *Transdisciplinary Multispectral Modeling and Cooperation for the Preservation of Cultural Heritage*, vol. 2, Springer, Switzerland 2019, pp. 289-298. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-12960-6_19.

BONIOTTI 2023 - C. BONIOTTI, *The public-private-people partnership (P4) for cultural heritage management purposes*, in «Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development», (2023 – Article publication date: 29 April 2021; Issue publication date: 12 January 2023), vol. 13, n. 1, pp. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-12-2020-0186>.

BOSSAGLIA, HAMMACHER 1971 - R. BOSSAGLIA, A. HAMMACHER, *Mazzucotelli. L'artista italiano del ferro battuto liberty*, Il Polifilo, Milano 1971.

BOSSAGLIA 1972 - R. BOSSAGLIA (a cura di), *Architettura Liberty a Milano. Mostra di progetti architettonici dell'Archivio storico del Comune di Milano 1890-1914*, Centro culturale Pirelli, Milano 1972.

BRANDI 1963 - C. BRANDI, *Restauro*, in «Enciclopedia Universale dell'Arte», Volume XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia/Roma, 1963, cc. 322-332.

CAMPITELLI 2001 - A. CAMPITELLI, *Le vetrate Liberty*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, Federico Motta Editore, Milano 2001, pp. 290-295.

CANZIANI 2009 - A. CANZIANI (a cura di), *Conservare l'architettura. La conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano 2009.

CASAGRANDE 2024a - T. CASAGRANDE, *La Galleria d'arte moderna Carlo Rizzarda: museo delle arti decorative e centro di documentazione per la lavorazione del ferro battuto nel primo Novecento*, in «Il capitale culturale», 2024, supplemento 17, pp. 263-277.

CASAGRANDE 2024b - T. CASAGRANDE (a cura di), *Carlo Rizzarda «poeta del ferro»*, Sagep, Genova 2024.

COUNCIL OF EUROPE 2005 - COUNCIL OF EUROPE, *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, 2005, <https://rm.coe.int/1680083746> (ultimo accesso 15 febbraio 2025).

CRESTI 1970 - C. CRESTI, *Liberty a Firenze*, in «Antichità Viva», 1970, 5, pp. 23-38.

DELLA TORRE 1999 - S. DELLA TORRE, *“Manutenzione” o “Conservazione”? La sfida del passaggio dall'equilibrio al divenire*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Ripensare alla manutenzione: ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Atti del XV Convegno Scienza e Beni culturali (Bressanone, 29 giugno - 2 luglio 1999), Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia, 1999, pp. 71-80.

DELLA TORRE 2003 - S. DELLA TORRE (a cura di), *La conservazione programmata del patrimonio storico architettonico. Linee guida per il piano di manutenzione e consuntivo scientifico*, Guerini, Milano 2003.

DELLA TORRE 2014 - S. DELLA TORRE (a cura di), *La strategia della Conservazione programmata. Dalla progettazione delle attività alla valutazione degli impatti*, Proceedings of the International Conference Preventive and Planned Conservation, vol. 1, (Monza, Mantova, 5-9 maggio 2014), Nardini Editore, Firenze 2014.

GRIGIONI 1984 - G. GRIGIONI, *Ville e nuova committenza*, in L. CAMEL, L. PATETTA (a cura di), *L'idea del lago. Un paesaggio ridefinito 1861-1914*, Catalogo della mostra (Como, Villa Olmo, 12 maggio-17 giugno 1984), G. Mazzotta, Milano 1984, pp. 108-109.

GRIGIONI 1988 - G. GRIGIONI, *Villa Bernasconi a Cernobbio*, in L. CAMEL (a cura di), *Arte, letteratura società. La provincia di Como dal 1861 al 1914*, Mazzotta, Milano 1988, pp. 279-287.

GRIGIONI 2007 - G. GRIGIONI, *Una villa alla moda per l'industriale della seta*, in S. DELLA TORRE (a cura di), *Cernobbio. Villa Bernasconi. Storia e restauro*, Nodolibri, Como 2007, pp. 5-36.

GRIGIONI DELLA TORRE 2001 - G. GRIGIONI DELLA TORRE, *Ville storiche sul Lago di Como. Lake Como's historical villas*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2001.

I FERRI BATTUTI DI ALESSANDRO MAZZUCOTELLI - *I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli*, prefazione di Ugo Ojetti, Bestetti e Tumminelli, Milano, s.d. (1910).

IL LIBERTY ITALIANO E TICINESE 1981 - *Il Liberty Italiano e Ticinese. Rassegna internazionale delle arti e della cultura – Lugano. Lugano e Campione d'Italia*, agosto-novembre 1981, Quasar, Roma 1981.

LA VETRATA LIBERTY A MILANO - *La Vetrata Liberty a Milano*, Comune di Milano, Milano 1990.

LABADI 2010 - S. LABADI, *World Heritage, authenticity and post-authenticity. International and national perspectives*, in S. LABADI, C. Long, *Heritage and Globalisation*, Routledge, London 2010, pp. 66-84.

LANZA 2001 - F. LANZA, *Carlo Rizzarda, maestro artigiano. Il gusto nell'arte del ferro battuto 1900-1930*, Comune di Feltre, Feltre 2001.

LEONI 2006 - M. LEONI, *Scheda SIRBeC. Villa Bernasconi. Cernobbio (CO)*, 2006, <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO260-00237/> (ultimo accesso 3 novembre 2024).

MALFROY 2014 - S. MALFROY, *Liberty*, in *Dizionario Storico della Svizzera (DSS)*, versione del 30.10.2014 (traduzione dal francese), <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/011187/2014-10-30/> (ultimo accesso 17 gennaio 2025).

MANGONE 2016 - F. MANGONE, *Dimora d'artista e "autocommittenza"*, in F. PARISI, A. VILLARI (a cura di), *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016, pp. 184-193.

MARINO 2006 - B.G. MARINO, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006.

MARINO 2023 - B. G. MARINO, *Autenticità e progetto: una chimera o un fondamento del restauro architettonico?*, in M. DOCCI (a cura di), *Restauro dell'architettura. Per un progetto di qualità*. Coordinamento di Stefano Della Torre e Valentina Russo. Sezione 4. *Indirizzi di metodo*, Edizioni Quasar, Roma 2023, pp. 761-768.

MERELLO 2000 - E. MERELLO, *Lo stabilimento balneare Spiaggia d'oro. Un'architettura per il turismo del '900 a Imperia Porto Maurizio*, Erga, Genova 2000.

MOIOLI, BALDIOLI 2018 - R. MOIOLI, A. BALDIOLI (a cura di), *Conoscere per conservare. 10 anni per la Conservazione Programmata*, Collana "Quaderni dell'Osservatorio", n. 29, Fondazione Cariplo, Milano 2018.

MOIOLI 2023 - R. MOIOLI, *La conservazione preventiva e programmata: una strategia per il futuro: premesse, esiti e prospettive degli interventi di Fondazione Cariplo sul territorio*, Nardini, Firenze 2023.

MOREZZI 2023 - E. MOREZZI, *Azione e inazione nella conservazione delle rovine postbelliche: autenticità (e distruzione) come opportunità di riflessione sul ruolo epistemologico del restauro*, in M. DOCCI (a cura di), *Restauro dell'architettura. Per un progetto di qualità*. Coordinamento di Stefano Della Torre e Valentina Russo. Sezione 4. *Indirizzi di metodo*, Edizioni Quasar, Roma 2023, pp. 796-803.

MUSEO POLDI PEZZOLI 1970-72 - MUSEO POLDI PEZZOLI, *Milano 70/70. Un secolo d'arte*. Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 21 maggio - 30 giugno 1970), 3 voll., Editrice Edi stampa, Milano 1970-72.

NOVELLONE 1988 - A. NOVELLONE, *Il Liberty nell'arte della vetrata a Milano ai primi del '900: la ditta «G. Beltrami & C. – Vetrate artistiche»*, in «Storia dell'arte», 1988, 62, pp. 87-96.

PAOLUCCI 2007 - L.I. PAOLUCCI, *Il villino Ruggeri in stile Liberty a Pesaro*, Cecchini Fausto, Pesaro 2007.

PATERLINI 1991 - G. PATERLINI, *La vita e l'opera di Alfredo Campanini*, Industrie grafiche Labanti & Nanni, Bologna 1991.

PEDRAZZINI 2005 - L. PEDRAZZINI, *Patrimonio culturale come volano per la crescita: l'Aqst 'Tremezzina-Magistri Comacini'*, in «Territorio», 2005, 32, pp. 126-129.

PETRAROIA 1986 - P. PETRAROIA, *Genesi della Teoria del restauro*, in L. RUSSO (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo, Palermo 1986, pp. LXXVII-LXXXVI.

PIZZI, FORMICA 1994 - G. PIZZI, L. FORMICA, *La conservazione delle facciate di Casa Campanini a Milano*, in «TeMa», 1994, 3, pp. 15-22.

REGIONE LOMBARDIA 2004 - REGIONE LOMBARDIA, *Schema di Accordo quadro di sviluppo territoriale per la valorizzazione degli interventi riguardanti "La valorizzazione culturale del Lago di Como e in particolare dell'area dei Magistri comacini"*, Dgr. n. VII/20010 del 23/12/2004.

RIVA 1972a - D. RIVA, *Alfredo Campanini*, in *Mostra del Liberty italiano. Palazzo della Permanente, Milano, dicembre 1972-febbraio 1973*, Società per le Belle arti ed Esposizione permanente, Milano 1972, pp. 86-88.

RIVA 1972b - D. RIVA, *Un'architettura liberty a Milano: la casa dell'arch. A. Campanini in via Bellini 11*, in «Arte Lombarda», XVII (1972), 36, pp. 114-147.

SACERDOTI 2015 - P. SACERDOTI, *Milano Liberty. Tre esempi Art Nouveau: Casa Ferrario, Guazzoni, Campanini*, in A. SPEZIALI (a cura di), *Italian Liberty. Una nuova stagione dell'art nouveau*, Cartacanta, Forlì 2015, pp. 21-36.

SCHEICHENBAUER 1958 - M. SCHEICHENBAUER, *Alfredo Campanini*, Agnelli, Milano 1958.

SORZE 2024 - A. SORZE, *Villa Bernasconi a Cernobbio. Un villino liberty tra nuove riletture e ipotesi attributive*, in «OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», XV (2024), 30, pp. 131-141.

TAGLIABUE 2007 - C. TAGLIABUE, *Il progetto e l'esistente*, in S. DELLA TORRE (a cura di), *Cernobbio. Villa Bernasconi. Storia e restauro*, NodoLibri, Como 2007, pp. 49-76.

TAIBEZ 2007 - C. TAIBEZ, *Da privato a pubblico: il lungo percorso verso la fruizione*, in S. DELLA TORRE (a cura di), *Cernobbio. Villa Bernasconi. Storia e restauro*, NodoLibri, Como 2007, pp. 37-48.

TERRAROLI 2024 - V. TERRAROLI, *Alessandro Mazzucotelli e Carlo Rizzarda. Inventori di nuove interpretazioni del ferro battuto tra tardo Liberty e Déco*, in T. CASAGRANDE (a cura di), *Carlo Rizzarda «poeta del ferro»*, Sagep Editori, Genova 2024, pp. 69-75.

TORRACA, GIOLA 1999 - G. TORRACA, V. GIOLA, *Caratterizzazione di malte storiche. Metodi e problemi per un'indagine sui cementi decorativi Liberty*, in «TeMa», 1999, 3, pp. 38-46.

TRECCANI 2005 - G.P. TRECCANI, *Sul concetto di manutenzione*, in «Arkos», 2005, 9, pp. 18-24.

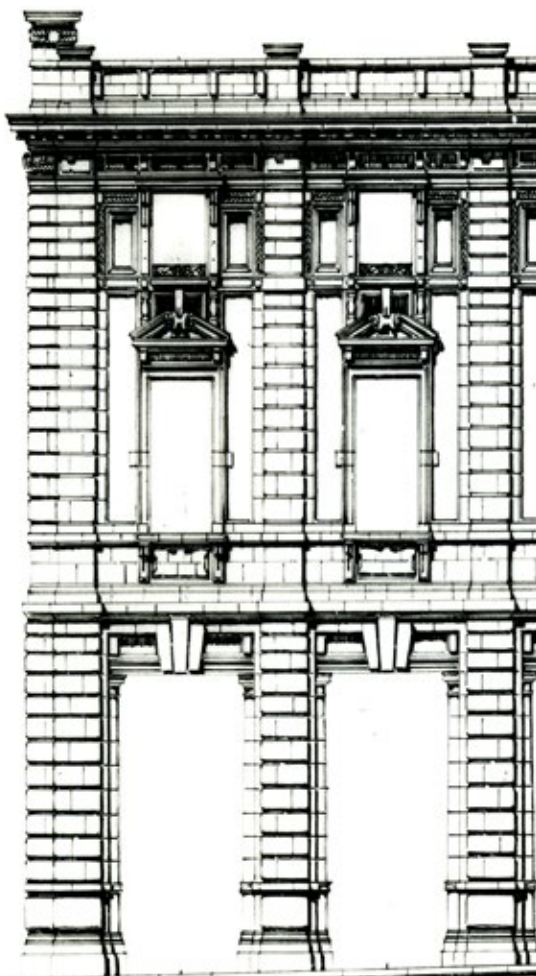
TURATI 2007 - F.P. TURATI, *Dalla programmazione del restauro all'archivio digitale per la manutenzione*, in S. DELLA TORRE (a cura di), *Cernobbio. Villa Bernasconi. Storia e restauro*, NodoLibri, Como 2007, pp. 77-94.

URBANI IN ZANARDI 2000 - B. ZANARDI (a cura di), *Intorno al restauro*, Skira, Milano 2000.

VAN DER WEE 2011 - B. VAN DER WEE, *Twenty Years of Restoration at Musée Horta in Brussels*, in «Coup de Fouet, Art Nouveau European Route», 2011, 18, pp. 34-43.

VAN DER WEE, AUBRY, ZURSTRASSEN 2025 - B. VAN DER WEE, F. AUBRY, B. ZURSTRASSEN, *The House and Studio of Victor Horta: 20 Years of Restoration*, Mercatorfonds, Bruxelles 2025.

VERDA SCAJOLA 2001 - M. T. VERDA SCAJOLA, *Liberty sui litorali italiani: lo Stabilimento Spiaggia d'Oro di Imperia*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, Federico Motta Editore, Milano 2001, pp. 348-353.



Identity and Historicism in the Messina Experience: the Mannerist Period of Ernesto Basile

Virginia Bonura

After the earthquake of 1908, Messina became the scene of architectural, urban planning and technological experimentation where it was necessary to intervene to reconstruct the image of a city which had almost totally been erased. The city would become a theatre for the achievements of some of the most influential architects of the age who, through their works, tried to give a new identity to an urban reality that had lost its roots. Among these we find the work of Ernesto Basile the Cassa di Risparmio project, the reorganization projects for Piazza Garibaldi and Piazza del Popolo, and the War Memorial. With these projects, he seemed to be orienting his architectural language toward a new phase. In Messina, Ernesto Basile, approached the most mature phase of his architectural production where he enacted a vitalist revision of modernism, codifying his architecture in a classic way through a stylization of rational forms that became key to interpreting the architectural orders, in search of that modern order to which he aspired during his prolific design activity. In Messina, he put into practice the principles of this rethinking. His productions were the result of those paradigms of modernist language, including references to his own most important architectural work, which was very far from the new academic approach and the mainstream architectural style of the twentieth century.

Identità e storicismo nell'esperienza messinese: la fase manierista di Ernesto Basile

Virginia Bonura

Le vicende di ricostruzione della città di Messina all'indomani del terremoto del 1908, che ne distrusse anche l'identità, saranno teatro per le sperimentazioni urbanistiche e architettoniche che contribuiranno a creare un importante dibattito sulla ricostruzione della città¹. Diverse teorie saranno al centro della questione, perlopiù incentrate su due tipologie di intervento: la prima è quella di ripensare una città nuova, la cui modernità risponda alle nuove logiche costruttive, tecnologiche e stilistiche ridefinendo la traccia urbana e le sue funzioni, una città ex-novo, dimentica del passato; una seconda ipotesi, invece ancora legata al passato, si articola secondo sistemi di ricostruzione che seguono l'impianto antico, mantenendo lo stesso schema urbano². Proprio all'interno di questo dibattito, in cui prevale una logica progettuale rivolta alla volontà di costruire una città "moderna" si trova a operare Ernesto Basile³, lasciando traccia della sua produzione all'interno di un clima di ricercata modernità,

1. FLERES 1913.

2. La prima ipotesi sarà quella poi realizzata del piano di ricostruzione dell'Ingegnere Luigi Borzi, la seconda ipotesi di ricostruzione si affida alle riflessioni dell'ingegnere Augusto Guidini, che pubblica uno studio sulla sua idea di piano per la ricostruzione della città dopo il terremoto, offrendo le sue competenze e il suo contributo. Vedi da ultimo G. Vianello, *Messina 1908: terremoto e ricostruzione*, Tesi di laurea in Storia dal Medioevo all'Età Contemporanea, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2013-2014.

3. Ernesto Basile (Palermo 1857-1932), figlio di Giovan Battista Filippo Basile (Palermo 1825-1891), autore del teatro Massimo di Palermo, è esponente di primo piano della cultura architettonica italiana, tra l'ultimo decennio dell'Ottocento

nell'ottica di una negazione di "ciò che è stato". In uno scenario in cui si avvicinano riproposizioni storiciste delle architetture religiose e istituzionali e contestuali modi di adeguamento alle specifiche prescrizioni delle variabili di un modernismo di evocazione Liberty, tra il 1921 e il 1928 Ernesto Basile declina in chiave tradizionalista quella volontà di codificazione classicista del modernismo perseguita fin dal secondo lustro del XX secolo⁴. Appartengono a questo arco temporale, in gran parte monopolizzato dall'impegno svolto da Basile per il completamento degli interni di Palazzo Montecitorio⁵, progetti a scala urbana per la città di Messina, come quelli di Piazza del Popolo (1922) e Piazza Garibaldi (1921-1924), un edificio attestato alla nuova organizzazione terziaria della città, la locale sede della Cassa di Risparmio (1925-1928) e le opere commemorative come i due Monumenti ai Caduti.

Per Basile la fase di revisione modernista inizia con il progetto per l'Aula di Palazzo Montecitorio (1908-1918); in esso vengono fissati i principi della codificazione del modernismo vitalista, tramite il recupero degli elementi classici, che diventano chiave di lettura di una nuova idea di ordinamento architettonico. Il contesto all'interno del quale si trova a intervenire, si delinea a partire dalle scelte dell'Amministrazione comunale, relativamente alla ricostruzione della città all'indomani del terremoto.

Nel maggio del 1909 il piano è affidato all'ingegnere Luigi Borzi⁶; questo doveva attenersi alle norme igieniche e alle prescrizioni anti sismiche contenute nel Regio Decreto del 18 Aprile 1909⁷, approvato in via definitiva con decreto reale il 26 Dicembre 1910⁸, la cui ultima approvazione è del 31 dicembre 1911⁹. Il progetto sembra inizialmente ripercorrere i principi del piano Spadaro¹⁰ della metà del XIX secolo, a seguito della ricostruzione dopo il terremoto del 1783, mantenendo il perimetro della città (superficie che sarebbe stata ampliata successivamente) con l'applicazione dello schema ippodameo dei grandi isolati a scacchiera. La realtà è ben diversa in quanto le restrizioni dovute alla

e la prima decade del Novecento; ha svolto un ruolo fondamentale come docente di Architettura Tecnica presso la Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Palermo, dopo un periodo passato a Roma. Protagonista della stagione di transizione dall'eclettismo classicista al modernismo, nel periodo in cui inizia la sua attività a Messina, lavora alla definizione degli interni di Palazzo Montecitorio. Sulla vita e opere di Ernesto Basile, vedi PAVOLINI 1939; CARONIA ROBERTI, 1935; MARCONI 1939; TAFURI 1966; DE BONIS, GRILLI, LO NARDO 1980; PIRRONE 1980.

4. SESSA 2002, p. 227.

5. BORSI 1977; MAURO, SESSA 2000; PORTOGHESI 2009; SESSA 2018.

6. Luigi Borzi (Messina 1853-1919) per la biografia di Borzi vedi SARULLO, RUGGERI TRICOLI 1993.

7. CARDULLO 1993, p. 14.

8. MERCADANTE 2009, p. 73.

9. G. VIANELLO, *Messina 1908: terremoto e ricostruzione*, tesi di laurea in Storia dal Medioevo all'Età Contemporanea, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2013-2014, p. 104.

10. *Ivi*, p.80.

normativa antisismica e le nuove tecniche di costruzione, insieme alla sovrapposizione del disegno regolare del nuovo impianto, determinano uno squarcio del tessuto antico per via degli sventramenti dovuti a per questioni igienico sanitarie, veicolate perlopiù dai tecnici del Genio Civile e dell'Ufficio del Piano Regolatore. L'impianto a scacchiera, era una risposta congeniale alla risoluzione di problemi igienici e tecnologici che la città avrebbe dovuto affrontare, ma soprattutto era un modello reiterabile e riproducibile nella logica di ampliamento della città¹¹.

Il piano, pur mantenendo lo schema viario esistente, ne muta profondamente l'assetto urbano a partire dalla modifica delle funzioni logistiche di alcune zone urbane, specialmente dopo la demolizione della Palazzata (ricostruita successivamente al concorso del 1930)¹² che vede la via Garibaldi divenire da arteria interna a strada direttamente connessa con il fronte del porto. Nello stesso tempo prevede un ampliamento della città attraverso le demolizioni dei quartieri sopravvissuti al terremoto, determinando un raddoppiamento della superficie. La soppressione di numerose piazze, per ragioni legate alla normativa antisismica, avrebbe portato alla ridefinizione dei fronti di quelle sopravvissute secondo la regola dell'economia degli spazi, di cui sono esempio i progetti di sistemazione dei fronti di Piazza del Popolo e Piazza Garibaldi di Basile (per i quali non sono state trovate fonti che ne documentano le modalità di incarico), e che avrebbero dovuto sortire l'effetto di conferire nuova immagine alla città a completamento dei progetti.

Lo studio dei progetti che Basile realizza per Messina è stato possibile grazie alla documentazione conservata presso la Dotazione Basile, parte delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. Il Fondo Basile è costituito dall'Archivio Disegni, Archivio Fotografico, Raccolta Documenti e Biblioteca; all'Archivio Disegni appartiene la sezione Progetti e la sezione Miscellanea. Il Fondo raccoglie documenti sia del padre Giovan Battista Filippo Basile che di Ernesto, la cui documentazione risulta più copiosa. Le unità documentarie conservate sono 2.352 e coprono un arco temporale che va dal 1859 al 1931. Il grande pregio e il valore artistico dei disegni conservati fanno del Fondo Basile una risorsa di notevole importanza sia per la conoscenza e divulgazione di un patrimonio storico rilevante ma soprattutto per la comprensione dell'opera di Ernesto Basile, della sua attività progettuale in un momento di transizione dall'ultimo eclettismo al modernismo italiano. Proprio attraverso lo studio dei disegni è dunque possibile delineare il profilo intellettuale di Ernesto Basile, la sua capacità di rappresentazione ricercata ma nello stesso tempo tecnica, il cui livello di dettaglio fa comprendere come il disegno per Basile divenisse da mezzo di

11. Luigi Borzi, *Piano regolatore della città di Messina, approvato con R. Decreto 31 dicembre 1911*, p. 19 e sg. Vedi CAMPIONE 1989, p. 217.

12. MARCONI 1929-1930.

sperimentazione a mezzo comunicativo, da semplice processo ideativo a vero e proprio strumento operativo. I suoi disegni sono esemplificativi della cura minuziosa non soltanto per il progetto, ma per il linguaggio della rappresentazione; i suoi elaborati grafici seguono un ordine preciso e un rigore analitico già evidente negli schizzi per gli studi preliminari, approfonditi poi nelle successive fasi progettuali per terminare con una perizia tecnica raffinata, quasi artigianale, nella rappresentazione dei dettagli costruttivi. Ma l'accuratezza e la precisione che ne contraddistinguono l'opera, si leggono anche nel suo lavoro di classificazione, annotazione e archiviazione del materiale documentario; infatti i disegni presentano per il maggior numero, intestazioni o annotazioni esplicative a margine piuttosto che data di realizzazione e firma; un lavoro attento e meticoloso segno della sua scrupolosità progettuale e della consapevolezza dell'alto valore documentale dei suoi elaborati grafici. I disegni, inoltre, presentano una elevata qualità tecnica e stilistica del tratto; la capacità che ha Basile di utilizzare diverse tecniche di rappresentazione, spaziando dalla raffinatezza degli schizzi realizzati a matita o inchiostro, alla precisione del disegno geometrico per concludere con le rappresentazioni prospettiche dal forte impatto visivo. Il suo linguaggio grafico rifiuta gli eccessi e gli sperimentalismi estetici tipici dell'Art Nouveau; egli predilige l'aspetto costruttivo e tecnico, la sobrietà espressiva al mero ornamentalismo, sintomo di un modo colto e consapevole di fare architettura attraverso il disegno, il cui linguaggio rappresentativo predilige una precisione e una finezza tecnica ed espressiva a scapito degli eccessi stilistici.

A questa vasta documentazione grafica appartengono anche i disegni dei progetti che Basile realizza per la città di Messina, il disegno dei fronti per Piazza del Popolo e Piazza Garibaldi, la Cassa di Risparmio e i due progetti per i Monumenti ai caduti.

Piazza del Popolo, esistente già prima del terremoto¹³, aveva una consolidata funzione sociale, in quanto quell'area ospitava un importante mercato cittadino. Dopo il sisma, proprio per la volontà di restituire un significato identitario a uno storico punto della città, Basile ne disegna i fronti: un sistema di esedre che racchiudono e fanno da quinta a uno spazio circolare in cui confluiscono diverse strade, provenienti da più direzioni. Il progetto (fig. 1) consiste nella definizione di un sistema a moduli, facilmente riproducibile e ripetibile per tutti i lati dello spazio urbano; il risultato è un sistema di campate, a pianta quadrangolare, di impostazione durandiana¹⁴, rintracciabile nell'ordinamento architettonico,

13. Piazza del Popolo e piazza Garibaldi (oggi Castronovo) sono state progettate da Luigi Borzì sul preesistente tessuto urbano. Vedi ARENA 2018, p. 21.

14. Nella formazione dei professionisti licenziati dalla Regia Scuola di Applicazione degli Ingegneri e Architetti di Palermo, la conoscenza del metodo compositivo di Jean-Nicolas-Louis Durand (Parigi, 18 settembre 1760 - Thiais, 31 dicembre 1834) era uno dei punti chiave dell'insegnamento di architettura tecnica, della cui cattedra era stato titolare dal G.B. Filippo Basile dal 1865 al 1891, cui aveva fatto seguito nella titolarità Ernesto Basile, che pure apportando alcune modifiche al programma istituzionale

che definisce uno schema simmetrico di prospetto (fig. 2), ripartito da semicolonne e pilastri che inquadrano le aperture dei livelli superiori fino al coronamento, delineando una articolazione ritmica di impronta classicista.

Allo schema rigido di impostazione dei partiti prospettici dei fronti di Piazza Del Popolo si contrappone l'eleganza dei forni che scandiscono il ritmo dei fronti di piazza Garibaldi (oggi piazza Castronovo) (fig. 3), in cui il paramento bugnato, più evidente nella fascia basamentale, funge da rivestimento delle paraste di ordine gigante e appare più marcato rispetto a quello che caratterizza i fronti degli edifici di Piazza del Popolo, resi più schematici dalla leggerezza della composizione dei partiti. In entrambi l'ordinamento dell'impianto planimetrico (figg. 1, 3) è riverberato nella orditura degli impaginati di prospetto (figg. 2, 4).

Questi primi progetti di Basile ricadono in un periodo in cui all'interno del dibattito sulla ricostruzione di Messina l'attenzione si sposta sul destino della Palazzata. Borzì ne prevede la demolizione ma si dichiara aperto alla possibilità della ricostruzione del nuovo fronte dell'originario Teatro Marittimo. Ciò porta allo scontro con Antonio Guidini¹⁵ che nella sua proposta di piano regolatore si faceva promotore del mantenimento della Palazzata secondo un approccio conservativo, lontano dalle logiche dello sventramento e ampliamento di Borzì. La questione della *corniche*, sarà accantonata fino al concorso per la realizzazione della nuova Cortina del Porto di Messina del 1930¹⁶.

In tal senso si pronuncia anche Ugo Fleres, che nel suo articolo "Per la riedificazione di Messina" scrive:

«A parer mio, Messina va riedificata senza veruna preoccupazione di reintegroamento. Tutto per l'avvenire, nulla per il passato? Al passato il museo e la religione studiosa; ma la città e la vita appartengono all'avvenire, tanto più che oggi esso si delinea straordinariamente fecondo. Messina infatti dovrà essere la chiave del commercio di Libia e Cirenaica, centro e passaggio d'ogni relazione fra l'Italia e le colonie africane. E se qualcosa si vuol reintegrare, ecco il vero campo: non la casa, non la chiesa, non il teatro, ma la storia della città, la sua energia d'altri tempi, scemata negli ultimi due secoli per cause naturali e artificiali»¹⁷.

E ancora:

«Una prima volta, nel 1783, Messina fu distrutta dal terremoto, e allora, come oggi, si pensò ricostruirla in guisa da resistere a nuove scosse. Ma, si sa, grado grado che la infermità si allontana, le cure pèrdono rigore, sicchè non è terminata

ne aveva inervato questa particolare componente. L'opera *Precis des leçons d'architecture* (1802-1805) di Durand, faceva parte della biblioteca privata di Ernesto Basile. SESSA 2001, p. 24; GIUFFRÈ, GUERRERA 1995.

15. MERCADANTE 2009, p. 91.

16. MARCONI 1931.

17. FLERES 1913, p. 209.

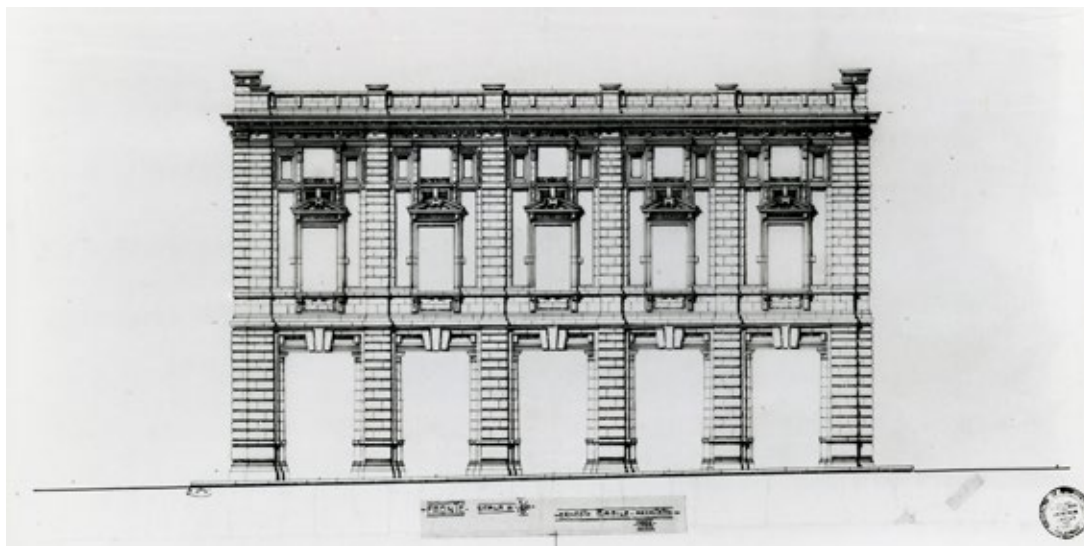
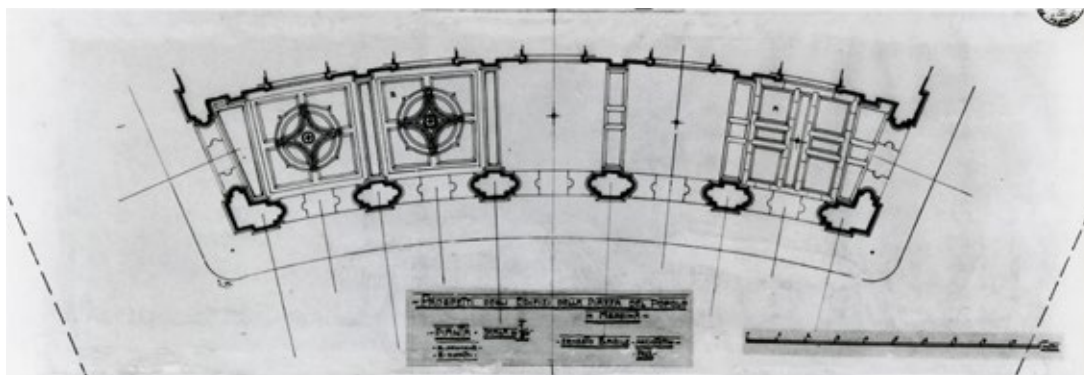


Figure 1-2. *Piano architettonico per la sistemazione della Piazza del Popolo, Messina 1922.* In alto, pianta del piano terra con disegno del pavimento e proiezione del soffitto delle campate del fronte porticato, 1/50 e s.g., matita e china su carta da lucido, 251x732 mm, siglato E.B.; in basso, alzato del prospetto del fronte porticato, 1/50 e s.g., matita e china su carta da lucido, 418x736 mm, datato 1922, siglato E.B. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 242, nn. disegni 1824-1826, E.B.

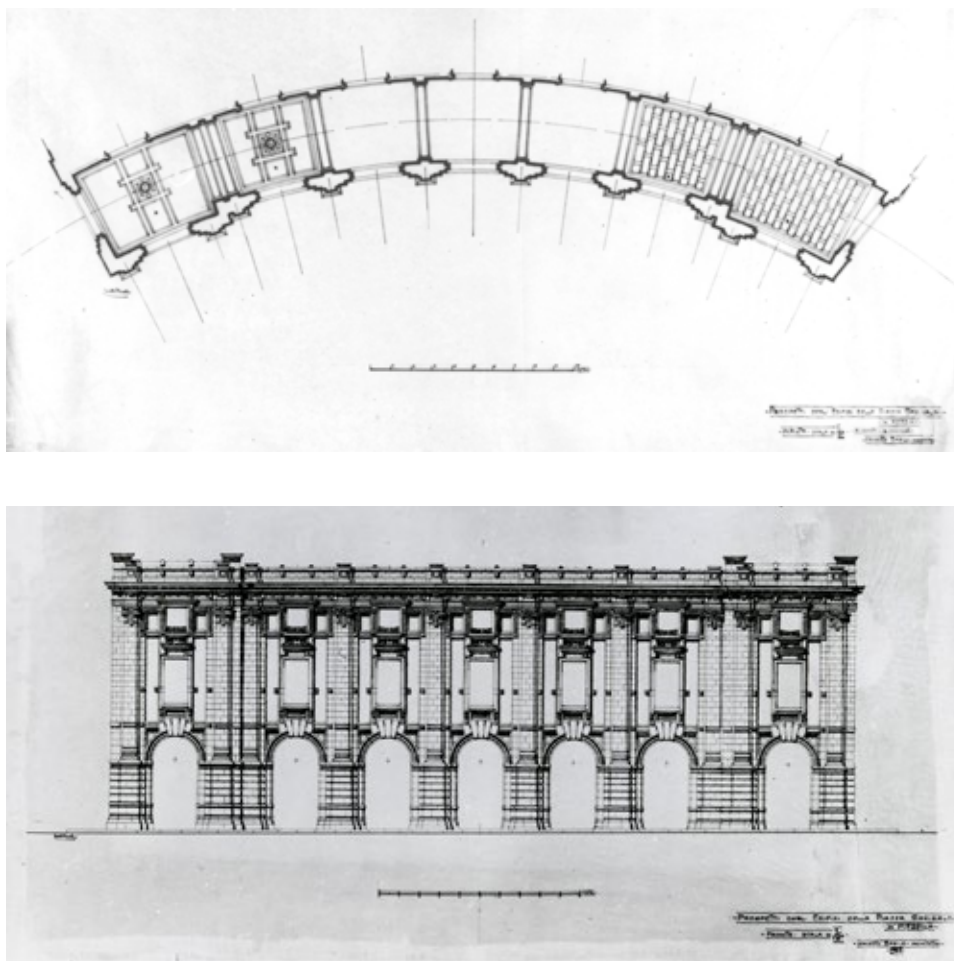


Figure 3-4. *Piano Architettonico per la Sistemazione della Piazza Giuseppe Garibaldi*, Messina, 1921-1924. In alto, pianta del piano terra con disegno del pavimento e proiezione del soffitto delle campate del fronte porticato, 1/50 e s.m., matita e china su carta da lucido, 577x1075 mm, s.d., firmato Ernesto Basile; in basso, alzato del prospetto del fronte porticato, 1/50 e s.m., matita e china su carta da lucido, 564x953 mm, datato 1923, firmato Ernesto Basile. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 240, nn. disegni 1799-1804, E.B.

ancora la convalescenza, e già è scordata ogni terapia, Al secondo disastro, il 28 dicembre 1908, la malattia à trovato un corpo preparato solo in piccola parte; il resto subissava. È logico ora, è umano che i provvedimenti provati efficaci si lascino parziali anche questa volta? È possibile che si voglia la terza prova? Parve evidente dunque che la riedificazione di Messina debba esser tutta, da cima a fondo, eseguita come prescrivono la scienza sismica e la esperienza locale»¹⁸.

Relativamente alla scelta stilistica da adottare per le architetture da ricostruire, dice:

«Orbene, architettura moderna sì, questo vogliamo, e non v'è luogo al mondo in cui l'arte moderna possa e debba avere un così pieno, vivo, organico sviluppo; ma, per carità, non si creda che la modernità consista nel negare tutto quello che finora si è sperimentato, e surrogarlo con capriccetti e bazzecole e puerilità di moda, che mutano in pasticceria l'architettura e decorano una casa, un teatro, una chiesa, come si trattasse d'un regalo da *cotillon*. La mania di quella che si chiama *Art Nouveau o Modern Style*, e che è meglio lasciar col nome straniero e non imitarne la consacrata espressione italiana 'stil nuovo', minaccia d'infuriare su Messina in modo strabiliante. Lì trova una qualche giustificazione ogni stramberia d'un certo genere; e poi, dal momento che ivi l'architettura non può avere l'orgoglio dell'altezza, nè l'aristocrazia della tradizione; dal momento che la pietra, il saldo, il nobile e, l'antico materiale è escluso, si capisce come debba spadroneggiare la fantasticheria senza fantasia, la decorazione senza decoro»¹⁹.

Le sue teorie portano nel 1921 a teorizzare la possibilità di realizzare un impianto tipico della città giardino nella parte alta, mentre nella parte vicino al mare ripropone l'idea di Borzì di un impianto a isolati e viali alberati, in una commistione di modelli ottocenteschi e schemi prettamente durandiani.

Dalle sue considerazioni, relativamente alle prescrizioni urbanistiche di Borzì, si evidenzia come questo sembri proiettato a voler cancellare la memoria storica della città; negando volontariamente nella logica ricostruttiva il dialogo tra la città e il paesaggio, in un'impostazione che Giovannoni definirà «la prima battaglia perduta dall'urbanistica italiana»²⁰.

All'interno della ricostruzione urbana di Messina, non minore interesse desterà il dibattito sullo "stile" dell'architettura della ricostruzione. Come si evince anche dalle riflessioni di Fleres, manca una linearità nelle scelte dei vari progettisti che si confrontano in un contesto urbanistico che si potrebbe definire *tabula rasa*. Ciò a rimarcare quella vicenda unica che farà di Messina laboratorio per una sperimentazione stilistica, mutuata attraverso i concorsi di idee che richiamano alcuni tra i più importanti architetti d'Italia, i quali definiranno in buona parte prodotti di alto livello qualitativo seppur non raggiungendo quella unità stilistica che avrebbe potuto fare di Messina una città "moderna".

Il modernismo a Messina si riduce a pochi e sporadici episodi, il Liberty si esprimerà più nei dettagli architettonici e negli apparati decorativi di alcune architetture²¹ che nei loro ordinamenti;

18. *Ivi*, p. 209-210.

19. *Ivi*, p. 214.

20. FONTANA 2008.

21. PASSALACQUA 2008, p. 240.

queste, condizionate dai vincoli di adeguamento alla realtà urbana, porteranno a una produzione architettonica eterogenea, di cui esempi sono i progetti di matrice tardo modernista di Ernesto Basile o ancora quelli eclettici di Gino Coppedè²². I segni artificiosi, declinati nelle decorazioni “prefabbricate” delle architetture di quest’ultimo, movimentano le superfici dei prospetti e costituiscono una parentesi architettonica denominata “Stile Coppedè”. Un linguaggio architettonico passatista, creato ad arte e caldeggiato dagli imprenditori Cerruti di Genova che ne approfittano per avviare un’ampia azione speculativa. Costoro, comprendendo la necessità degli abitanti di recuperare la memoria di un passato cancellato, riusciranno a delineare una produzione architettonica, permeata di segni e simboli “consolatori”, trasfigurati negli apparati decorativi dei palazzi realizzati all’interno del tessuto storico, che rievocano un passato mai esistito: un’architettura il cui fine è ridare una speranza alla compagine sociale traumatizzata dopo il terremoto e riconfigurare uno spazio urbano privo di identità. Le opere di Coppedè realizzate, dieci in tutto, nonostante una certa convenzionalità abilmente dissimulata da disinvolute commistioni di repertorio riescono a condizionare l’estetica della città, sia per il valore figurativo simbolico ad essi attribuito, sia per l’attività di promozione degli stessi Cerruti; si tratta di Palazzo Cerruti (1915-1919), Banco Cerruti (1915-1917), Palazzo dello Zodiaco (1913-1922), Casa Cerruti e Palazzo Magaudo, palazzi Loteta e Bonanno, palazzi Tremi (1914) e Costarelli (1913).

Di contro, le permanenze tardo floreali del Palazzo del Governo di Cesare Bazzani²³ trasfigurano i caratteri rappresentativi delle sue produzioni romane. Il Palazzo del Governo si colloca nel primo periodo dell’attività di Bazzani²⁴; infatti l’incarico gli è conferito nel 1912, il progetto sarà approvato nel 1913 e la posa della prima pietra avverrà nel 1914. Dopo l’approvazione Bazzani presenta altre due soluzioni, che apportano delle varianti alla prima stesura. L’impronta classica è mascherata dalle decorazioni relazionali della facciata, nella volontà di alleggerire la composizione volumetrica, eccessivamente limitata in altezza rispetto alla dimensione del fronte²⁵.

22. Per la biografia di Luigi Coppedè (Firenze, 26 settembre 1866 - Roma, 20 settembre 1927), vedi BOSSAGLIA Cozzi 1982.

23. Per la biografia di Cesare Bazzani (Roma, 5 marzo 1873 - Roma, 30 marzo 1939), vedi MANIERI ELIA 1970 e da ultimo SGUEGLIA 2008.

24. GIOVANNONI 1940, p. 237.

25. I riferimenti eclettici del Palazzo del Governo sono il rivestimento in laterizio della facciata al primo livello, che inquadra i tre finestroni simmetrici al volume centrale; i cancelli in ferro battuto decorati a motivi liberty dei tre portali che immettono in un portico che fa da filtro all’ingresso interno dell’edificio; e ancora i corpi ottagonali, posti ad angolo della facciata principale, coronate dall’inserimento di protomi leonine, identificativi di un orientamento più classicista di Bazzani. Ciò è reso ancora più evidente dalla stereometria del partito centrale scandita da lesene terminanti nella fascia di coronamento con sei torrette che inquadrano due scudi di Messina in quelle laterali e in quelle centrali quattro figure muliebri.

Decisamente di orientamento monumentalista è il Palazzo Municipale realizzato da Antonio Zanca. Nel 1910 fu bandito un concorso per la progettazione del palazzo municipale, aggiudicatario sarà Guglielmo Calderini, ma alla valutazione tecnica il progetto non sarà ritenuto idoneo in quanto non rispettava la normativa antisismica e presentava costi di realizzazione eccessivi. Questo successivamente sarà affidato per incarico diretto ad Antonio Zanca²⁶. L'iter sarà abbastanza travagliato, per via dei ritardi burocratici e delle numerose interruzioni a causa della guerra, per problemi economici e per il clima di ostilità della città. Nonostante che la posa della prima pietra avvenga nel 1914, solo l'anno successivo sarà firmato il contratto di appalto con la ditta di costruzioni D'Anna; la costruzione terminerà nel 1937. Il carattere monumentale è imposto per volontà del Consiglio comunale e, sempre per motivi legati alle norme antisismiche, Antonio Zanca viene costretto a ridurre gli apparati decorativi. Gli elementi ornamentali sono desunti dalla storia e tradizione messinese, come la scultura delle sirene e della Regina del Peloro, poste sul frontone all'interno del timpano, i delfini raffigurati nei capitelli o ancora i "buddaci", che rappresentano il popolo messinese. Un racconto della storia della città e del suo legame col mare, reso manifesto anche nel tradizionalismo storicista dell'ordinamento classicheggiante rigoroso ed equilibrato dei partiti prospettici.

In un contesto così eterogeneo di architetture, assume sicuramente una rilevanza formidabile il monumentalismo del Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini. Anch'egli infatti viene chiamato dalla capitale a lasciare un segno nazionalista nell'architettura della città peloritana. A una prima soluzione di linguaggio neorinascimentale, la stesura definitiva contrappone l'austera compostezza della facciata, quasi a ricalcare la rigida imponenza del neoclassicismo di matrice tedesca. L'esempio a cui si rifà Piacentini²⁷ sembra essere la Porta di Brandeburgo, della quale adotta l'ordine dorico per le semicolonne che ritmano la composizione della facciata, l'ampia trabeazione a conclusione dell'attico e la distribuzione volumetrica dei tre corpi, quello principale e due laterali. I lavori si concluderanno nel 1927. La costruzione "regolistica" è evidente anche nella distribuzione funzionale degli ambienti dei tre corpi: in quello principale si trovano la Corte d'Assise e la Corte d'appello; i corpi laterali ospitano gli uffici. Anche in questo caso, gli apparati decorativi realizzati in calcestruzzo, testimoniano la storia della città attraverso i personaggi rappresentati a rilievo sopra i portoni, o ancora gli elementi desunti dalla tradizione siciliana. In questo ventaglio di elaborazioni stilistiche, le sperimentazioni tra eclettismo, storicismo e richiami modernisti sono metodo e allo stesso tempo risultato. Dunque si tende a definire un classicismo in cui si leggono le linee guida di quella architettura di regime che avrebbe aperto

26. Per la biografia di Antonio Zanca (Palermo, 1861 - Palermo, 1958), vedi BARBERA, GIUFFRÈ 2005.

27. Per la biografia di Marcello Piacentini (Roma, 8 dicembre 1881 - Roma, 18 maggio 1960), vedi LUPANO 1991. Sul Palazzo di Giustizia di Messina vedi da ultimo PISANI 2008.

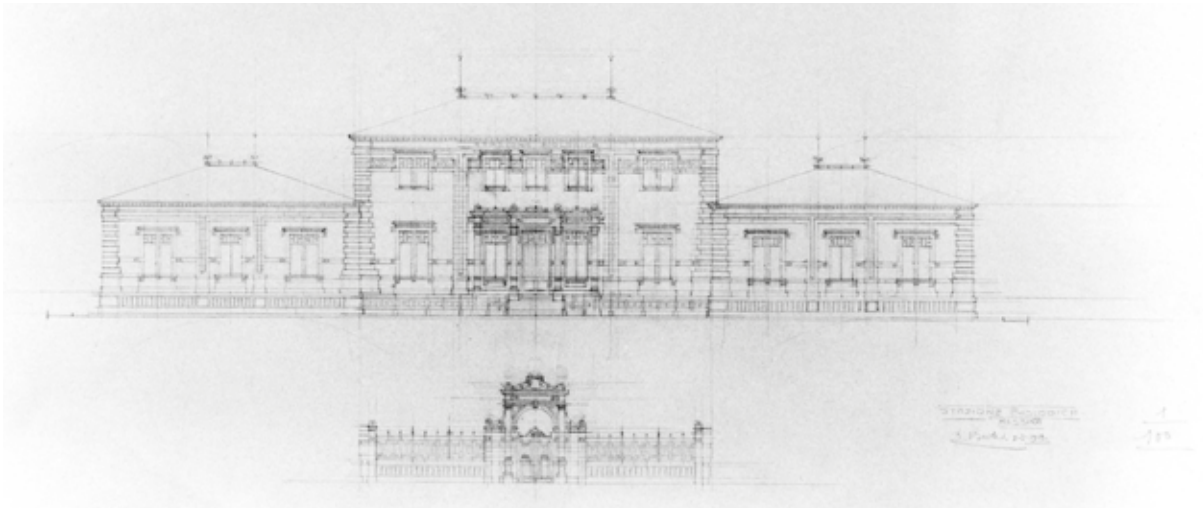


Figura 5. *Stazione Biologica*, Messina, 1913, prospetto principale e alzato del partito centrale della recinzione, 1/100, matita su carta Fabriano, 539x764 mm, datato 2-I-1913, firmato E. Basile. Dotazione Basile. Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 189, n. disegno 1436, E.B.

la strada al gusto novecentista a Messina; ne saranno manifestazione emblematica gran parte dei progetti del concorso per la Nuova Palazzata (1930), cambiando orientamento nel modo di costruire e avviando quell'aggiornamento culturale rivolto verso il "nuovo sentire", il cui compimento avverrà con il concorso per le chiese della Diocesi di Messina del 1932²⁸.

Ernesto Basile, dunque, sarà partecipe della vicenda di rinascita urbana nella fase matura della sua produzione con la Cassa di Risparmio di Messina, con le proposte di sistemazioni di Piazza Garibaldi e Piazza del Popolo, con i progetti dei Monumenti ai Caduti; queste opere saranno testimonianza del suo cambiamento di rotta rispetto alla consolidata produzione modernista che aveva caratterizzato la sua architettura a Roma, a Palermo e nel resto dell'isola. In un momento in cui la sua produzione progettuale si avvia verso una nuova fase, la parentesi di Messina sembra procedere verso una concretizzazione della sua idea di un "ordine moderno". Tale percorso era stato originato dalla ricerca della "modernità

28. L'arcivescovo di Messina tra il 1931 e il 1932 sarà promotore del Concorso per le chiese della Diocesi di Messina, bandito dal Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti. Furono banditi due serie di concorsi i cui progetti verranno raccolti all'interno di un numero speciale di «Architettura», XI (1932) dal titolo *Concorso per le chiese della Diocesi di Messina*. Vedi BARUCCI 2003.

mediterranea” rintracciabile nel riuscito esperimento delle “ville bianche”²⁹ (1901-1904), cui avrebbe fatto seguito la sua particolare visione³⁰ di una revisione classicista del modernismo.

I primi progetti per Messina rientrano cronologicamente nella fase di messa a punto di questa svolta: la prima soluzione della Cassa di Risparmio del 1907-1908 e la Stazione Biologica del 1913 (fig. 5) mai realizzata. Solo a partire dall’inizio degli anni Venti faranno seguito: la sistemazione dei fronti della Piazza Garibaldi del 1921-1923 (non realizzati), e di Piazza del Popolo del 1922 (realizzati), il progetto per la Cassa di Risparmio del 1925-1928, per concludere con i progetti per i Monumenti ai Caduti del 1928.

I progetti per la Cassa di Risparmio

Il primo progetto della Cassa di Risparmio di Messina, si colloca all’interno della prima fase della revisione critica del modernismo³¹ di Ernesto Basile, in cui si delinea la volontà di conseguire una sorta di “ordine moderno”. A questa fase appartiene anche quello della Cassa di Risparmio di Palermo,

29. PIRRONE 1981.

30. SESSA 2008, p. 136.

31. Questa “crisi modernista” di Basile si delinea proprio in questi anni, tra il 1907 e il 1908, quando si appresta a fare una revisione critica del modernismo dal punto di vista accademico, necessaria per l’esperimento di Montecitorio, mosso anche dal fatto che dal 1905 in poi, comprende come un movimento interdisciplinare tra pittori, scultori e architetti non fosse facilmente realizzabile, perchè in quanto questi artisti, a meno di momentanei slanci modernisti nel caso di manifestazioni espositive o incarichi specifici, avevano tendenza a tornare a linguaggi dai consolidati richiami storicisti, in particolare tendenti al verismo e goticismo. A partire da questa esegesi stilistica, sarà orientato a creare un linguaggio declinabile, una sorta di codificazione modernista, a partire da elementi architettonici e stilistici autonomi, i cui elementi chiave saranno definiti da richiami semantici nettamente classicisti. Questa fase perdurerà fino al 1914-1918, quattro anni in cui la produzione del periodo, tra cui si possono annoverare il secondo progetto per il palazzo Municipale di Reggio Calabria (1914), il Chiosco Ribauda di Piazza Castelnuovo (1916), segue questa linea revisionista e prepara la strada a quella che sarà la modernità classica del suo ultimo periodo. SESSA 2002, p. 346. A partire dal 1918 infatti inizia una fase nostalgica in cui Basile sente che la società e la cultura che lo avevano osannato come maggiore esponente del modernismo italiano, volgono al tramonto, nonostante che le numerose cariche pubbliche lo rendano ancora parte attiva della società e le sue produzioni siano di spiccata qualità. Il Dispensario tubercolare di via Giorgio Arcoleo (1920) e le case economiche di Via Cappuccini e via A. Volta (1923) mostrano ancora strascichi della passata esperienza modernista, ma in realtà apriranno la strada all’ultima fase, a cui appartengono la Cassa di Risparmio di Messina (1925-1928), la sistemazione dei fronti di piazza del Popolo (1922) e il Monumento ai Caduti di Messina (1928), il Monumento ai Caduti Siciliani di Palermo (1928), così come la Chiesa di Santa Rosalia a Palermo (1928), identificabile in un “manierismo” di se stesso. Questo manierismo parte da una codificazione delle sue architetture moderniste, leggibile in una contrazione di contenuti di un linguaggio architettonico in cui è evidente la ricerca di un’ordine moderno a partire da una declinazione delle sue tipologie distributive, sia nell’impaginato di prospetto, sia negli ordinamenti architettonici, inteso come relazione tra impaginato e impianto planimetrico, a voler sottolineare l’idea di «architettura come “organico”, insieme di relazioni fra le parti e il tutto». SESSA 2010, p. 86.

realizzato a un anno di distanza: dalla documentazione quest'ultimo progetto risulta datato 1907, mentre quello di Messina dovrebbe essere immediatamente successivo (1908)³²; invero dall'analisi dei disegni, nel caso della Cassa di Risparmio di Messina, si legge un ordinamento architettonico tipico della sua fase cosiddetta della "modernità mediterranea"³³.

Il progetto definitivo per la Cassa di Risparmio di Messina del 1925 è la sintesi della sua idea di organismo architettonico, nato dalla sincronia delle singole parti con il tutto. L'edificio sorge all'interno di un lotto a L che prospetta sulla via Garibaldi, composto da due comparti quadrangolari irregolari di diversa dimensione (figg. 6-7)³⁴.

Nel corpo principale, separato da un doppio vestibolo identificabile con l'ingresso, si trova la Sala Casse (fig. 8), sormontata dal velario che la illumina attraverso una composizione di vetri policromi lavorati a piombo e dalle vetrate a motivi floreali che scandiscono il ritmo della composizione geometrica parietale superiore che a sua volta individua il volume centrale (fig. 9). Stesso sistema verrà utilizzato per illuminare lo scalone del blocco triangolare, posto ad angolo dell'isolato, da cui si accede ai piani superiori. L'ambiente della Sala Casse è ordinato secondo una ripartizione dello spazio organizzata per percorsi perimetrali, individuati dagli arredi fissi lignei; la stessa logica ordinatrice si riscontra per gli ambienti del secondo blocco, segno rintracciabile nel sistema distributivo a maglie, suddiviso funzionalmente secondo un asse di simmetria.

Nella composizione degli impaginati di prospetto il cui trattamento doveva essere realizzato con intonaco Li Vigni³⁵, differenziato a seconda delle superfici, e in particolare nel prospetto su via Garibaldi, Basile ripropone codici riscontrabili nelle sue produzioni precedenti, nella chiara volontà di autocitarsi, attuando quella riproposizione di scelte architettoniche e stilistiche ascrivibili a quell'abaco di soluzioni rintracciabili nelle sue architetture di repertorio, come il caso dell'alta fascia basamentale bugnata con gli archivolti a tutto sesto a individuare le aperture del fronte principale, soluzione già proposta per i prospetti di Palazzo Montecitorio e del Palazzo Municipale di Reggio Calabria (figg. 10-11).

Ancora nel prospetto su via Garibaldi (fig. 12) la partizione centrale, in cui è posto l'ingresso, identifica una simmetria che regola la composizione, delimitata agli angoli dell'isolato da un rivestimento con acroteriali di sopra della cornice d'attico, inquadrando un perfetto equilibrio dell'impaginato tanto da non

32. Le uniche documentazioni esistenti relative al progetto sono conservate negli archivi della famiglia Basile; notizie di ipotesi relative alla datazione dei progetti della Cassa di Risparmio di Palermo e di Messina sono DONATO 2009.

33. SESSA 2002, p. 227.

34. La particolare forma del lotto scaturisce dalla presenza della chiesa di Santa Maria Alemanna, monumento "salvato" dal piano Borzi, pertanto il lotto (diversamente dalla stragrande maggioranza dei casi) non è omogeneo.

35. RUBBINO 2008, p. 10.

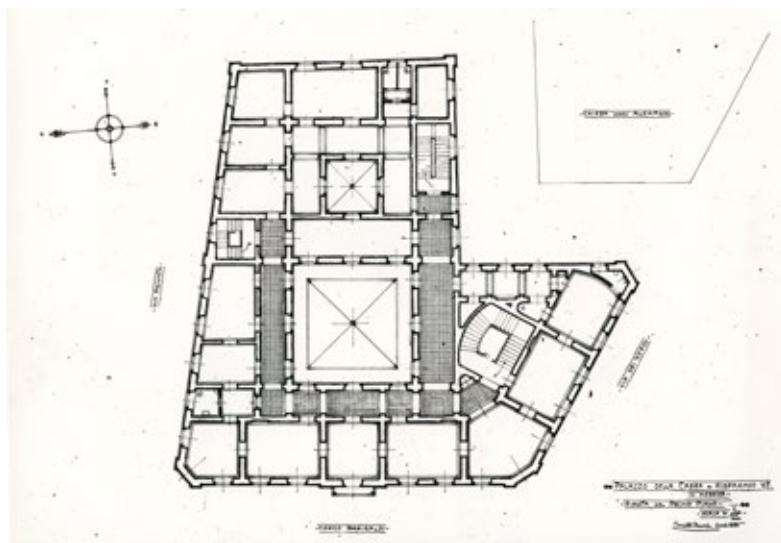
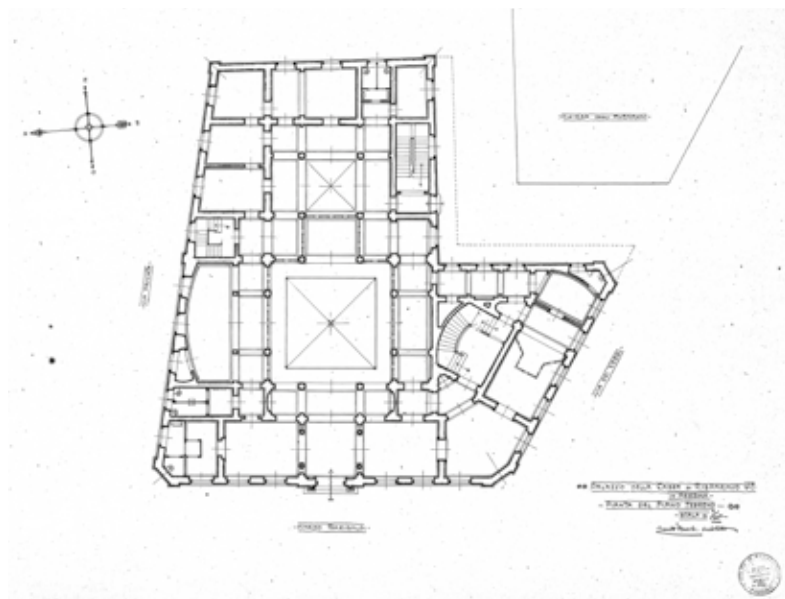


Figure 6-7. *Filiale della Cassa Centrale di Risparmio*, corso Garibaldi, Messina, 1925-1928. In alto, pianta del piano terra, 1/100, matita e china su carta da lucido, 529x715 mm, s.d., firmato Ernesto Basile, architetto; a sinistra, pianta del primo piano, 1/100, matita e china su carta da lucido, 531x716 mm, s.d., firmato Ernesto Basile, architetto. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 260, nn. disegni 1999-2000, E.B.

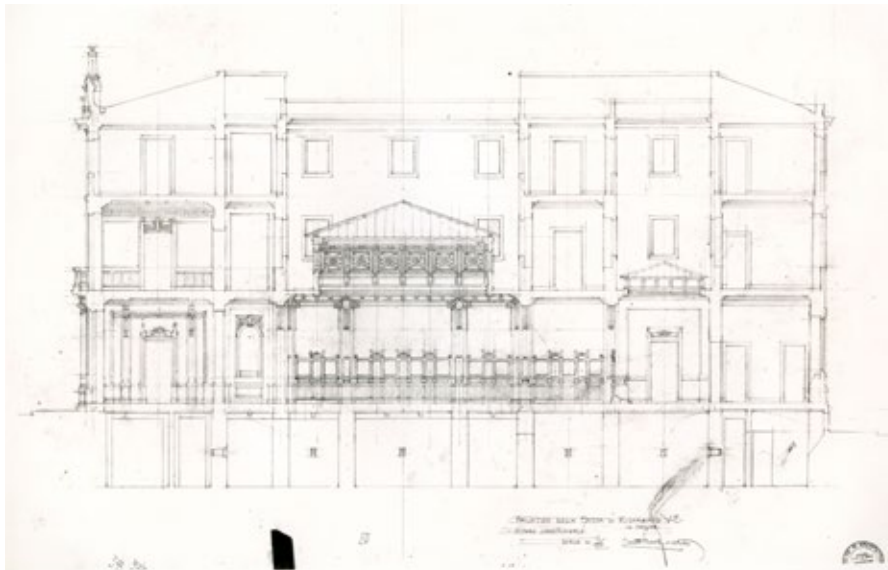
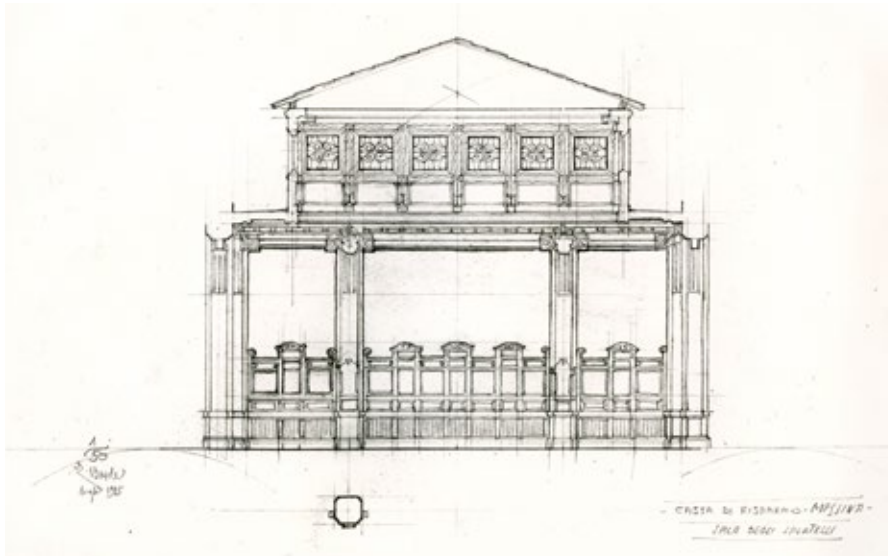


Figure 8-9. *Filiale della Cassa Centrale di Risparmio*, corso Garibaldi, Messina, 1925-1928. In alto, sezione della sala degli sportelli e particolare del pilastro, 1/50, matita su carta, 383x544 mm, datato luglio 1925, firmato E. Basile; a sinistra, sezione longitudinale, 1/50, matita su carta, 538x758 mm, s.d., firmato Ernesto Basile, architetto. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa. n. inventario 260, nn. disegni 2013-2020, E.B.



Figura 10. *Palazzo Municipale*, secondo progetto, piazza Vittorio Emanuele - corso Garibaldi - via dei Bianchi - via Osanna, Reggio Calabria, 1914-1918, alzato del prospetto su piazza Vittorio Emanuele, 1/100, china su carta trasparente, 400x730 mm, datato 1914, firmato Ernesto Basile. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 194, n. disegno 1468, E.B.

rendere necessaria una suddivisione in partiti, come invece avviene nel prospetto della Cassa di Risparmio di Palermo. Nella Cassa di Risparmio di Messina, la linearità semantica dell'ordinamento del prospetto principale è tale da permettere la sua ripetibilità anche per gli altri fronti. L'edificio sarà anche la risoluzione urbanistica della configurazione irregolare del lotto su cui sorge; Basile riesce a dare una regola con un impianto trapezoidale che si innesta all'elemento triangolare a sud est; il corpo risultante dall'incastro riuscito delle due forme irregolari smussa gli angoli del lotto, conferendo una linearità di insieme.



Figura 11. Roma, palazzo della nuova Aula per la Camera dei Deputati a Montecitorio, la facciata dell'ampliamento di Ernesto Basile appena liberata dai ponteggi di servizio del cantiere, fotografia, 1916. Archivio Fotografico Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche Darch, UniPa.

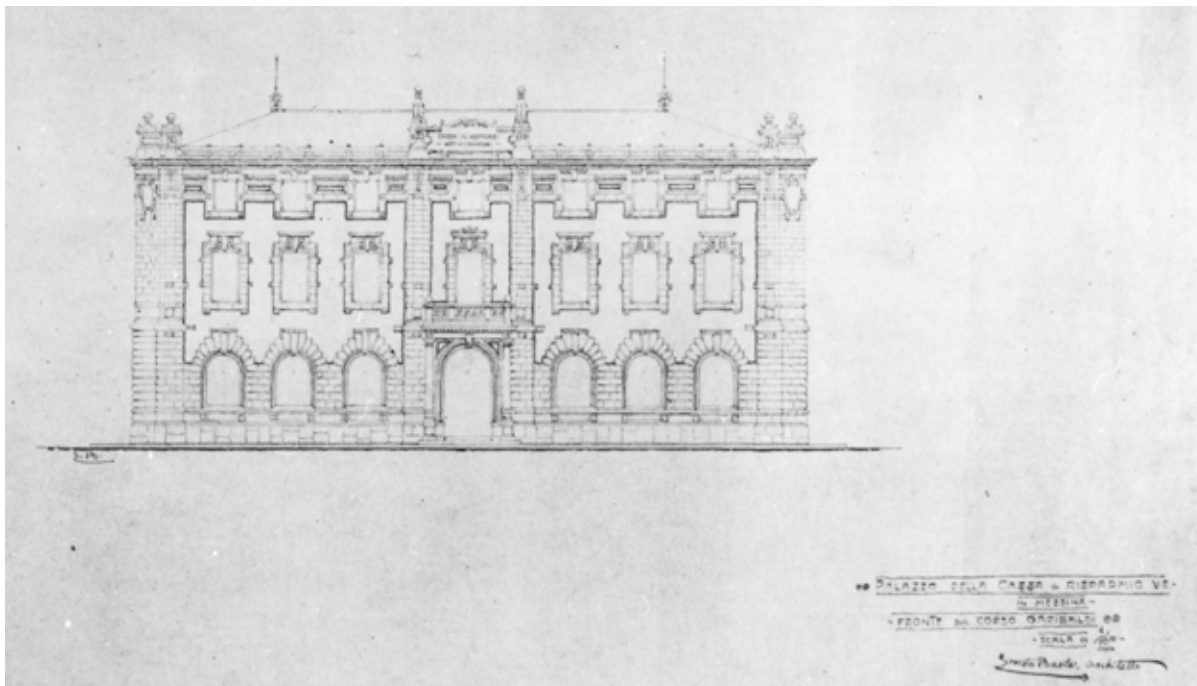


Figura 12. *Filiale della Cassa Centrale di Risparmio*, corso Garibaldi, Messina, 1925-1928, alzato del prospetto principale, 1/100, copia eliografica, 496x723 mm, s.d., firma Ernesto Basile, architetto, sigla E.B. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa. n. inventario 260, n. disegno 2014, E.B.

Architetture monumentali per la rinascita della città

Nella connotazione aulica della nuova città, rientrano anche i progetti per i due Monumenti ai Caduti di Messina. Uno dei due sarebbe dovuto sorgere alla fine della via Garibaldi, precisamente laddove la strada si immetteva in una piazza circolare, la stessa piazza Garibaldi di cui Basile aveva disegnato i fronti. Soltanto dopo il secondo concorso per la realizzazione dei due Monumenti del 1926, egli verrà incaricato di redigere il progetto³⁶ precisamente nel 1927.

36. I progetti per i Monumenti ai Caduti della città di Messina, sono successivi al secondo *Concorso per il Monumento ai Caduti della città*; il primo concorso sarà bandito nel 1922 e pubblicato sul «Bollettino del Comitato pro Monumento ai caduti di Messina e Provincia», concorso che nonostante il giudizio della commissione, favorevole al progetto di Gaetano ed Ernesto



Figura 13. *Monumento ai Caduti*, piazza Giuseppe Garibaldi tra le vie Filippo Juvarra, viale Duca d'Aosta, via di Circonvallazione, Messina, 1928-1930, prospettiva, matita e china su carta da lucido, 448x400 mm, datato 1928, firmato E. Basile, arch., s.t. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 267, n. disegno 2091, E.B.

Basile realizzerà due progetti (figg. 13-14), pensati non solo come elementi di sistemazione e abbellimento di uno spazio urbano ma soprattutto per la loro funzione simbolica, espressione di quel sentimento comune nato, successivamente al primo conflitto mondiale, dalla necessità di voler rendere omaggio ai caduti in guerra. Invero cominciano a proliferare in tutta Italia monumenti commemorativi e luoghi della memoria, nella volontà di imprimere nella materia il ricordo di tanta sofferenza, come monito, ma anche per perpetuarne la memoria. I due progetti dei Monumenti ai

Rapisardi, non raggiunge un verdetto, ciò né determinerà l'annullamento e successivamente l'invito del 1927 per Basile di produrre un progetto che rispondesse al tema del concorso. Vedi PASSALACQUA 2022.

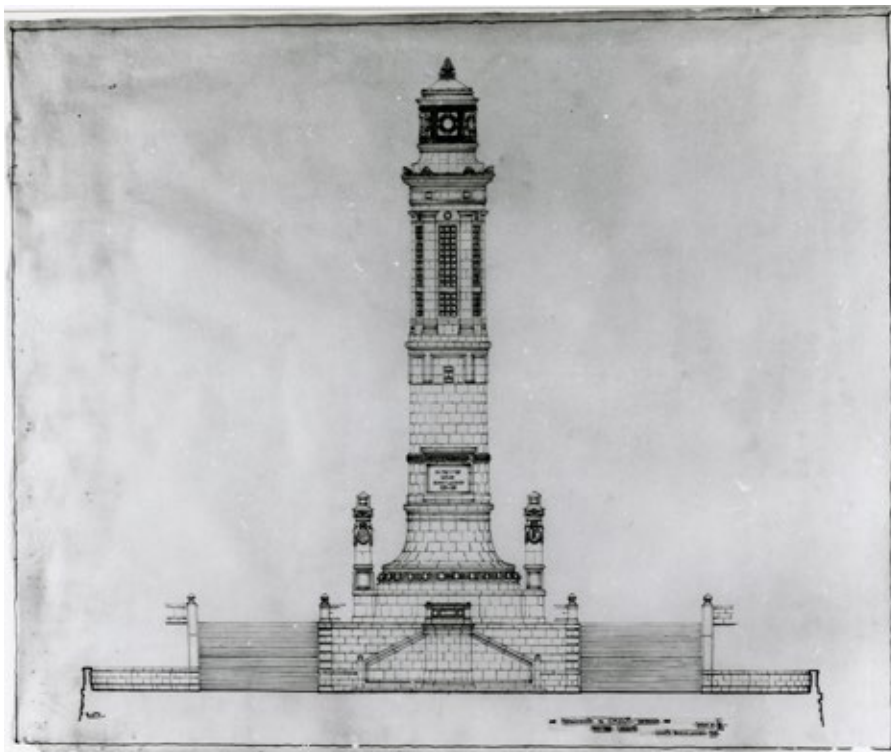


Figura 14. *Monumento ai Caduti*, piazza Giuseppe Garibaldi tra le vie Filippo Juvarra, viale Duca d'Aosta, via di Circonvallazione, Messina, 1928-1930, alzato del fronte, 1/50, matita e china su carta da lucido, 744x896 mm, datato 1929, siglato E.B. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 267, n. disegno 2113, E.B.

Caduti, nessuno dei quali sarà mai realizzato, saranno redatti tra il 1928 e il 1929, ma solo nel 1930 saranno prodotte le varianti definitive. I codici linguistici adottati sono una riproposizione di temi già affrontati precedentemente in altri progetti, come il Monumento del 1885 ai Caduti nella Battaglia di Calatafimi o quello del 1909 Monumento commemorativo del 27 maggio 1860³⁷. Dai disegni è possibile rintracciare il riferimento al tema della stele celebrativa (fig. 15), infatti, gli elaborati grafici ripropongono l'obelisco nella sua accezione monumentale, ma anche per la sua funzione di punto di osservazione della costa (vista la sua collocazione in prossimità del mare). Il monumento è posto su un basamento rialzato, organizzato secondo un sistema di assialità simmetrica centrale, evidente sia

37. Per i progetti citati vedi MAURO, SESSA 2000; MAURO, SESSA 2015.

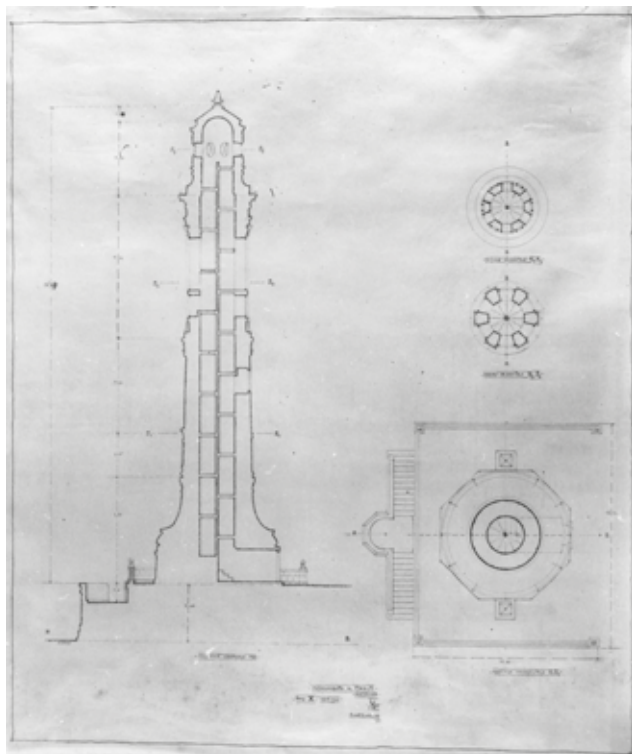


Figura 15. *Monumento ai Caduti*, piazza Giuseppe Garibaldi tra le vie Filippo Juvarra, viale Duca d'Aosta, via di Circonvallazione, Messina, 1928-1930, piante dell'obelisco alla quota della base, del terzo e del quarto livello, sezione longitudinale, 1/50, copia eliografica, 794x747 mm, datato 1930, firmato Ernesto Basile, arch. Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche, Darch, UniPa., n. inventario 267, n. disegno 2121, E.B.

in alzato che in planimetria. Il sistema compositivo dà forza al linguaggio classico desunto da quella codificazione modernista che altresì ne modella gli apparati decorativi, come si evince dai disegni conservati nel fondo Basile³⁸ dell'Università degli Studi di Palermo. Gli intrecci di nastri e ghirlande a completamento di elementi architettonici come il fregio o ancora gli stemmi sulle colonne, non si riducono a mero ornamento ma ne accentuano la componente simbolico-figurativa. L'ampio basamento innalza la struttura rispetto al piano strada e diventa fulcro ordinatore dell'assetto planimetrico della piazza. Le planimetrie mostrano un'articolazione di rampe e cordonate, le cui linee definiscono uno

38. I disegni sono conservati nell'Archivio Disegni e Progetti, presso la Dotazione Basile delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, dell'Università degli Studi di Palermo.

schema compositivo, organizzato sistematicamente attorno al basamento dell'obelisco, estendendosi per l'intero spazio della piazza.

I progetti di Basile, così come la parentesi neoeclettica delle produzioni di Gino Coppedè, gli storicismi che maggiormente veicolano le scelte di linguaggio dell'architettura istituzionale, la promozione dell'edilizia pubblica realizzata tramite concorsi dall'esito discutibile, o ancora gli esperimenti stilistici declinati all'uso di materiali costruttivi poco idonei alle architetture di rappresentanza, fanno parte di quella volontà di ricercare una coerenza architettonica, stilistica e ancora di più urbanistica, nel tentativo di ricucire lo strappo culturale e storico causato dal terremoto del 1908. Il contributo di Basile alla ricostruzione di Messina, dunque, si inserisce con episodi progettuali composti di architettura accademica che guarda con fare distaccato alla nuova città, esito di una cultura del progetto urbanistico ormai superata.

Bibliografia

- ARENA 2018 - M. ARENA, *Messina tracce di DNA. Paure, necessità, disegno: la rifondazione urbana post 1908*, in A. ARENA, M. ARENA, O. FIANDACA, F. PASSALACQUA, *L'altra Messina: una città di carta*, Aracne, Roma 2018, pp. 21-36.
- BARBERA, GIUFFRÈ 2005 - P. BARBERA, M. GIUFFRÈ, *Un archivio di architettura tra ottocento e novecento. I disegni di Antonio Zanca (1861-1958)*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2005.
- BARBERA, GIUFFRÈ 2011 - P. BARBERA, M. GIUFFRÈ (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia, 1915-1945*, Caracol, Palermo 2011.
- BARUCCI 2002 - C. BARUCCI (a cura di), *I progetti per le chiese della Diocesi di Messina nel concorso del 1932*, Gangemi, Roma 2002.
- BORSI ET ALII 1967 - F. BORSI, G. BRIGANTI, M. VENTUROLI, *Il Palazzo di Montecitorio*, Editalia, Roma 1967.
- BOSSAGLIA, COZZI 1982 - R. BOSSAGLIA, M. Cozzi, *I Coppedè*, Sagep, Genova 1982.
- CAMPIONE 1989 - G. CAMPIONE, *Il progetto urbano di Messina*, Gangemi, Reggio Calabria-Roma 1989.
- CARDULLO 1993 - F. CARDULLO, *La ricostruzione di Messina, 1909-1940. L'architettura dei servizi pubblici e la città*, Officina edizioni, Roma 1993.
- CARONIA ROBERTI 1935 - S. CARONIA ROBERTI, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Edizioni Ciuni, Palermo 1935.
- CATALIOTO 2017 - S. CATALIOTO, *La Palazzata di Messina*, Di Nicolò, Messina 2017.
- CERNARO, FIANDACA 2018 - A. CERNARO, O. FIANDACA, *La mappa dei graffiti a Messina disegnata da Gino Coppedè. Restauri e de-restauri nel rispetto di una cifra peculiare dell'architetto*, in G. BISCONTIN, G. RUSSO (a cura di), *Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive*, Atti del 34° convegno di studi internazionale (Bressanone, 3-6 luglio 2018), Edizioni Arcadia ricerche, Treviso 2018, pp. 143-152.
- DE BONIS, GRILLI, LO NARDO 1980 - A. DE BONIS, G.V. GRILLI, S. LO NARDO (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, Catalogo della mostra (Corderie dell'Arsenale, Venezia 27 luglio-19 ottobre 1980), Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980.
- DI LEO, LO CURZIO 1985 - G.L. DI LEO, M. LO CURZIO (a cura di) *Ricostruzione urbana e Piano Borzi*, in *Messina una città ricostruita: materiali per lo studio di una realtà urbana*, Dedalo, Bari 1985, pp. 19-28.
- DONATO 2009 - N. DONATO, *I progetti di Ernesto Basile per le sedi della Cassa di risparmio di Palermo e Messina: una svolta ideologica*, in «Lexicon», 2009, 8, pp. 45-54.
- FONTANA 1991 - V. FONTANA, *Le idee a scala urbana ed edilizia per una città antisismica*, in G. CURRÒ (a cura di), *La trama della ricostruzione. Messina dalla città dell'Ottocento alla ricostruzione dopo il sisma del 1908*, Gangemi, Roma - Reggio Calabria 1991, pp. 34-46.
- FONTANA 2008 - V. FONTANA, *Modelli per la ricostruzione: città giardino, maison dom-Ino, classicità moderna*, in VALTIERI 2008, pp. 916-927.
- FLERES 1913 - U. FLERES, *Per la riedificazione di Messina*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VII (1913), VI, pp. 209-214.
- GIORGINI, TOCCHI 1988 - M. GIORGINI, V. TOCCHI (a cura di), *Cesare Bazzani. Un accademico d'Italia*, Electa/Editori Umbri associati, Perugia 1988.
- GIOVANNONI 1937-1940 - G. GIOVANNONI, *Commemorazione di Cesare Bazzani*, in «Annuario della Reale Accademia d'Italia», X-XII (1937-1940), pp. 233-253.

GIOVANNONI 1913 - G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, in «Nuova Antologia di lettere scienze e arti», 1913, 269, pp. 449-472.

GIUFFRÈ, GUERRERA 1995 - M. GIUFFRÈ, G. GUERRERA (a cura di), *G.B.F. Basile - Lezioni di Architettura*, L'Epos, Palermo 1995.

IOLI GIGANTE 1980 - A. IOLI GIGANTE, *Le città nella storia d'Italia: Messina*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 197.

IPPOLITI 2007 - E. IPPOLITI, *L'altra modernità: i disegni di Gaetano Rapisardi per Siracusa*, in *Ikhnos, Analisi grafica e storia della rappresentazione*, Officina edizioni, Siracusa 2007, pp. 91-122.

IPPOLITI 2011 - E. IPPOLITI, *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i Monumenti ai Caduti di Messina e Siracusa. Gaetano Rapisardi e la pratica professionale (1922- 1937)*, in M.L. NERI (a cura di), *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, Gangemi, Roma 2011, pp. 115-126.

LUPANO 1991 - M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Editori Laterza, Roma-Bari 1991.

MANIERI ELIA 1970 - M. MANIERI ELIA, *Cesare Bazzani*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-bazzani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-bazzani_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 10 dicembre 2025).

MARAFON PECORARO 2012 - M. MARAFON PECORARO, *Ernesto Basile e il ritratto – La figura umana nelle sue declinazioni*, 40due Edizioni, Palermo 2012.

MARAFON PECORARO, MARRONE 2013 - M. MARAFON PECORARO, E. MARRONE, *Lo Studio Basile–Crocevia di Arti e Mestieri*, 40due Edizioni, Palermo 2013.

MARCONI 1931 - P. MARCONI, *Il concorso nazionale per il progetto della nuova palazzata di Messina*, in «Architettura e Arti Decorative», X (1931), 12, pp. 583-614.

MARCONI 1939 - P. MARCONI, *I Basile*, in *Celebrazioni dei Grandi Siciliani*, R. Istituto d'Arte del Libro, Urbino 1939, pp. 355-411.

MAURO, SESSA 2000a - E. MAURO, E. SESSA (a cura di), *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, Catalogo della mostra (Palazzo di Montecitorio, Roma 13-30 ottobre 2000), Novecento, Palermo 2000.

MAURO, SESSA 2000b - E. MAURO, E. SESSA (a cura di), *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di architetture. I disegni restaurati della Dotazione Basile, 1859-1929*, Novecento, Palermo 2000.

MAURO, SESSA 2014 - E. MAURO, E. SESSA (a cura di), *Collezioni Basile e Ducrot – Mostra documentaria degli archivi*, Catalogo della Mostra Permanente delle Collezioni Basile e Ducrot, Galleria delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Edizioni Plumelia, Bagheria 2014.

MAURO, SESSA 2015 - E. MAURO, E. SESSA, *I Disegni della Collezione Basile*, Officina Edizioni, Roma 2015.

MERCADANTE 2009 - R. MERCADANTE, *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal piano Borzì agli interventi fascisti*, Caracol, Palermo 2009.

MEZZATESTA 2019 - F. MEZZATESTA, *Il concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in R. CEDRINI, E. MAURO, C. MINGHETTI (a cura di), *Dalla memoria del sacrificio alla celebrazione della vittoria. La prima guerra mondiale e la cultura artistica e architettonica siciliana*, 40due edizioni, Palermo 2019, pp. 285-288.

NOBILE 2019 - D. NOBILE, *I progetti di Ernesto Basile per il monumento ai caduti di Messina*, in R. CEDRINI, E. MAURO, C. MINGHETTI (a cura di), *Dalla memoria del sacrificio alla celebrazione della vittoria. La prima guerra mondiale e la cultura artistica e architettonica siciliana*, 40due edizioni, Palermo 2019, pp. 289-294.

PASSALACQUA 2008 - F. PASSALACQUA, *1890-1925. Progettisti e costruttori nel Valdemone e nelle città dello stretto*, in C. QUARTARONE, E. SESSA, E. MAURO (a cura di), *Arte e Architettura liberty in Sicilia*, Grafill, Palermo 2008.

PASSALACQUA 2022 - F. PASSALACQUA, *I Rapisardi a Messina (1922-1930)*, in C. BARUCCI, M. FALSETTI (a cura di), *Gaetano Rapisardi architetto 1893-1988*, Campisano, Roma 2022, pp. 55-66.

- PAVOLINI 1939 - A. PAVOLINI (a cura di), *Basile Ernesto*, in *Dizionario dei siciliani illustri*, F. Ciuni Ed., Palermo 1939, pp. 59-61.
- PIACENTINI 1932 - M. PIACENTINI, *Concorso per le chiese della Diocesi di Messina*, in «Architettura», XI (1932), numero monografico.
- PIRRONE 1976 - G. PIRRONE, *Studi e schizzi di Ernesto Basile*, Sellerio Editore, Palermo 1976.
- PIRRONE 1980 - G. PIRRONE, *E. Basile e la tradizione siciliana*, in *Ernesto Basile architetto*, Biennale di Venezia, Venezia 1980.
- PIRRONE 1981 - G. PIRRONE, *Villino Basile. Palermo*, Officina, Roma 1981.
- PIRRONE 1989 - G. PIRRONE, *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Electa, Milano 1989.
- PIRRONE ET ALII 1981 - G. PIRRONE, F. RENDA, A. SALVATO, *Palermo 1900*, Catalogo della mostra, Civica Galleria d'Arte Moderna, (Palermo ottobre 1981-gennaio 1982), Palermo 1981.
- PISANI 2008 - M. PISANI, *Il tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Ecclettismo al Classicismo*, in VALTIERI 2008, pp. 1014-1025.
- PALAZZOLO 2010 - G. PALAZZOLO, *La nuova palazzata di Messina. La grande stagione dei concorsi di architettura in Sicilia tra le due guerre*, Edizioni Ex Libris, Palermo 2010.
- PALAZZOTTO 2003 - E. PALAZZOTTO, *La didattica dell'architettura a Palermo dal 1860 al 1915*, Hevelius Edizioni, Napoli 2003.
- PORTOGHESI 2009 - P. PORTOGHESI, *Montecitorio: il progetto di Basile*, in P. PORTOGHESI, R. C. MAZZANTINI (a cura di), *Palazzo Montecitorio – Il Palazzo liberty*, Electa, Milano 2009, pp. 35-53.
- QUARTARONE, SESSA, MAURO 2008 - C. QUARTARONE, E. SESSA, E. MAURO (a cura di), *Arte e Architettura liberty in Sicilia*, Grafill, Palermo 2008.
- RUBBINO 2008 - G. RUBBINO, *Un Liberty per la rinascita*, in QUARTARONE, SESSA, MAURO 2008, pp. 1-32.
- SARULLO 1995 - L. SARULLO, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Architettura*, Novecento, Palermo 1995.
- SESSA 2002 - E. SESSA, *Ernesto Basile dall'ecclettismo classicista al modernismo*, Novecento, Palermo 2002.
- SESSA 2010 - E. SESSA, *Ernesto Basile 1857- 1932. Fra accademismo e "moderno", un'architettura della qualità*, Flaccovio editore, Palermo 2010.
- SESSA 2018 - E. SESSA, *Ernesto Basile e l'ampliamento di Palazzo Montecitorio*, Catalogo della mostra *L'Aula della Camera dei Deputati, nel centesimo anniversario 1918- 2018*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.
- SGUEGLIA 2008 - A. SGUEGLIA, *Il contributo di Cesare Bazzani per la ricostruzione di Messina. La continuità con la tradizione*, in VALTIERI 2008, pp. 1026-1043.
- TAFURI 1966 - M. TAFURI, *Basile Ernesto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Enciclopedia Treccani, Roma 1966.
- VALTIERI 2008 - S. VALTIERI (a cura di), *28 dicembre 1908: la grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Clear, Roma 2008.

Nanda Vigo's «Starting from ZERO»: An Alternative Habitat for the Italian Domestic Landscape

Beatrice Lampariello (Université Catholique de Louvain)

Amid the profound cultural and social transformations that reshaped Italy in the 1960s and 1970s, the idea of domestic living was radically reconsidered. This article examines an unpublished project developed by Nanda Vigo Italy: The New Domestic Landscape, an exhibition curated by Emilio Ambasz at MoMA in 1972 (New York). Both in its title and in its spatial configuration, Vigo's proposal embodies the possibility of «starting from ZERO» with Italian domesticity. Drawing on previously unseen archival sources, the article situates Vigo's work within contemporary artistic experimentations and the aerospace imaginaries that, at the time, were redefining ways of living. Her project takes shape as a «neutral», «dimensionless», and «anti-gravitational» «box»: an interior without partitions, conceived as an «empty» desert-like space, ideally extending into the infinite expanse of the universe. Finally, the article highlights the project's objectives in dialogue with contemporaneous proposals in Ambasz's exhibition, such as those by Ettore Sottsass Jr., Archizoom and Superstudio: the definition of a habitat liberated from the strictures of functionalism and open to the full freedom of living beings



Il «ripartire da ZERO» di Nanda Vigo: un habitat alternativo per il paesaggio domestico italiano

Beatrice Lampariello

Un radicale ripensamento del vivere si inverte tra gli anni sessanta e settanta del Novecento in Italia, come se la spinta progressista alla base della rivoluzione sessuale, delle rivolte studentesche e delle rivendicazioni politiche, si concretizzasse in un nuovo modo di concepire l'abitare e, in modo più specifico, di intendere l'essenza e il concetto stesso di "casa". Trasformata e persino trasfigurata al punto da diventare irriconoscibile, è la sua stessa denominazione e quella delle sue parti costituenti, dalle pareti alle porte sino alle stanze, a essere ripensata. Se si volessero usare le parole di Nanda Vigo (1936-2020), introiettando la sua partecipazione al movimento artistico d'avanguardia del gruppo ZERO, è come se nella concezione della casa si ripartisse da «ZERO»¹ mantenendo fisso un obiettivo

* La ricerca qui presentata è parte di uno studio su Nanda Vigo condotto presso l'Università di Liegi da Silvia Groaz. L'autrice ringrazia Silvia Groaz per la condivisione dei documenti d'archivio di Vigo.

1. Comune di Milano, Centro di Alti Studi sulle Arti Visive (CASVA), Archivio Nanda Vigo (ANV), Nanda Vigo, *Meet the guru. La signora della luce e degli specchi*, intervista, s.d., p. n.n. Per l'architettura di Vigo, vedi, tra gli altri, MENEGUZZO 2019, pp. 16-27; GROAZ 2024. Vigo nasce a Milano nel 1936, compie gli studi presso l'Institut Polytechnique de Lausanne e un apprendistato a San Francisco. Torna a Milano nel 1959 dove intraprende la propria carriera professionale, intessendo importanti collaborazioni con Lucio Fontana, Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Nello stesso anno Vigo entra a far parte del gruppo ZERO. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta partecipa a numerose mostre e intraprende una prolifica produzione di oggetti di design e allestimenti di interni domestici che continuerà nel corso di tutta la sua vita.

che, più che “architettonico”, è “antropologico”: liberare gli esseri viventi dalle costrizioni di una quotidianità normata dai diktat del funzionalismo². A proposito, si legge tra i documenti di Vigo:

«Io ho sentito uno scossone violento una specie di chiarezza di fronte alle cose che intorno si agitavano come un mare, credo che siano state migliaia le persone anche sconosciute che durante quel periodo si siano guardate dentro e intorno e si sono stupite di vivere una esistenza che improvvisamente riconoscevano non propria, non autentica ed hanno sentito un moto di ribellione ed hanno dato vita ad un processo di revisione»³.

Un evento, più di altri, mette in scena questo slancio liberatorio, dimostrando le direzioni diverse, eppure unite dal medesimo obiettivo del «ripartire da ZERO» attraverso un «moto di ribellione» di alcuni degli architetti italiani: la mostra *Italy The New Domestic Landscape*, aperta al Museum of Modern Art (MoMA) di New York tra il 26 maggio e l'11 settembre 1972, a cura di Emilio Ambasz. Con quel titolo da intendere come un vero e proprio manifesto di intenzioni nell'unione dissonante e ambigua di *Domestic* e *Landscape*, la mostra punta a dimostrare la connessione tra la sfera domestica e quella urbana, ormai vista come inevitabile condizione dell'epoca contemporanea. Inoltre, si pone l'obiettivo di rappresentare le tendenze più avanzate del nuovo abitare che, oltre a inglobare all'interno modi di vivere dell'esterno⁴, liberano la casa da qualsiasi delimitazione, trasformandola in paesaggio. È questo il traguardo fatto intravedere da alcune delle installazioni esposte nella mostra e realizzate, in parte, su invito e, in parte, in risposta a un concorso al quale sono chiamati a partecipare architetti di età non superiore ai trentacinque anni, con il preciso obiettivo di dare voce al «moto di ribellione» della più giovane generazione.

Nelle dettagliate indicazioni del concorso così come nelle lettere di invito, la richiesta è quella di realizzare un «micro-ambiente» da presentare come un «prototipo» da esperire e idealmente mettere in produzione a larga scala, e di girarvi un «film» a colori, di 3-4 minuti di durata massima, da proiettare per dimostrare le modalità di vita eversive da esso permesse⁵. In una tensione continua tra l'oggi e un possibile domani, tra una dimensione fissa e una adattabile⁶, la casa, ormai trasformata

2. Per una disamina delle sperimentazioni architettoniche degli anni Sessanta e Settanta, vedi, tra gli altri, ROUILLARD 2004; BIRAGHI ET ALII 2010.

3. CASVA, ANV, S.A., Senza titolo, s.d., p. n.n.

4. AMBASZ 1972, pp. 143-144.

5. *Ivi*, p. 142.

6. *Ivi*, p. 139.

in «ambiente», viene descritta come un «evento»⁷ allo stesso tempo privato e collettivo nel quale svolgere «riti e cerimonie»⁸. L'impulso visionario soggiacente le indicazioni del concorso e della lettera di invito sono confermate dalla scelta di includere, nei documenti inviati ai partecipanti, un articolo di Ambasz dedicato a un'interpretazione visionaria di New York: la rete di cavi e condotti nascosta nei suoi sotterranei è letta nei termini di un'infrastruttura invisibile eppure talmente potente da raschiare via pavimentazione e grattacieli ed essere trasportata in altre città diventando il loro nuovo supporto concettuale e pratico⁹ – «encouragement to the designers to make incursions into imaginary realms» – è scritto nel *Design Program* della mostra al MoMA a corredo dell'articolo di Ambasz¹⁰. Tra gli invitati, oltre a Ettore Sottsass jr., Superstudio, Archizoom, Joe Colombo e Gae Aulenti, compare anche Vigo che, contattata da Ambasz nell'aprile 1970¹¹, lavorerà al progetto sino al gennaio 1972.

«Impossibile includere tuo ambiente causa logistica installazione mostra», si legge nel telegramma di Ambasz che chiude la collaborazione¹². Sebbene mai realizzato, il «micro-ambiente» di Vigo contribuisce a tratteggiare i lineamenti di quel «ripartire da ZERO» attraverso il “moto di ribellione”, dimostrando un'altra variante del «landscape» del nuovo e sovversivo abitare italiano: quella di una «scatola»¹³ che grazie alla configurazione della superficie del suo involucro trasforma il contenitore geometrico richiesto da Ambasz (4,80 x 4,80 x 3,60 metri) in uno spazio «neutrale», «adimensionale»¹⁴ e persino idealmente «antigravitazionale»¹⁵. Il fine è quello di liberare gli abitanti dalla prigionia dell'inscatolamento e aprirli a un interno vuoto dai tratti analoghi a quello di un paesaggio desertico, e a un esterno infinito e astratto dai tratti analoghi a quello dell'universo.

7. S.A. 1971. La scadenza è fissata al 2 agosto 1971.

8. CASVA, ANV, Emilio Ambasz, lettera a Nanda Vigo, 15 settembre 1971.

9. AMBASZ 1971.

10. AMBASZ 1972, p. 147.

11. CASVA, ANV, Emilio Ambasz, lettera a Nanda Vigo, 13 aprile 1970. Gli altri invitati sono Gae Aulenti, Alberto Rosselli, Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Gruppo Strum, Marco Zanuso insieme a Richard Sapper, Mario Bellini ed Enzo Mari. I vincitori del concorso sono Gianantonio Mari e il gruppo 9999; i loro «micro-ambienti» non saranno realizzati, ma disegni e fotografie dei modelli saranno pubblicati nel catalogo della mostra.

12. CASVA, ANV, Emilio Ambasz, telegramma a Nanda Vigo, gennaio 1972.

13. Per la denominazione di scatola, vedi VIGO 1972, p. 25. Prime tracce della riflessione di Vigo sulla scatola si trovano nei testi scritti con Giorgio Kaisserlian alla metà degli anni Sessanta (CASVA, ANV, Giorgio Kaisserlian, Nanda Vigo, *Giorgio Kaisserlian - Nanda Vigo*, 1966, p. n.n.).

14. CASVA, ANV, Giorgio Kaisserlian, Nanda Vigo, *Integrazione cronotopica*, 1966, p. n.n.

15. VIGO 1996, p. 200.

Nell'orientarsi verso uno spazio che non è quello urbano cui allude Ambasz e che pure aveva interessato Vigo nella prima metà degli anni Sessanta¹⁶ e nel proporre un interno vuoto, la «scatola» del MoMA sembra rifarsi alle navicelle aerospaziali che proprio in quegli anni attraversavano l'universo diventando riferimenti decisivi per ripensare i modi dell'abitare e, allo stesso tempo, le forme e i contenuti dell'arte. Come le navicelle, la «scatola» si fonda sull'indifferenza distributiva e integra la cabina di comando nella superficie dell'involucro in virtù di quella antigravitazionalità che, di origine aerospaziale, Vigo probabilmente riconduce alle sperimentazioni De Stijl, da lei particolarmente ammirate¹⁷. Infine, è generata da un rivestimento unico che, privo di qualsiasi esaltazione tecnologica, concorre alla costruzione di un abito freddo e lucente capace di irradiare luce propria per un destino alternativo dell'abitare italiano. All'interpretazione della «scatola» come navicella contribuisce la configurazione degli arredi che, dopo essere stati concepiti come oggetti multifunzionali, diventano elementi generati dalla superficie dell'involucro per concorrere alla costruzione dell'interno vuoto, ma sopra ogni cosa all'eliminazione di qualsiasi mobilio. Le sperimentazioni artistiche condotte, tra gli altri, da Lucio Fontana, Piero Manzoni e i protagonisti riuniti attorno allo Spazialismo, supportano Vigo nelle sue esplorazioni.

Attraverso l'analisi comparata dei documenti d'archivio relativi al progetto per la mostra di Ambasz e dei progetti e degli scritti elaborati nello stesso periodo, questo articolo illustra per la prima volta le proposte di Vigo per la mostra americana e fa luce sulla sua particolare idea del «ripartire da ZERO». Infine, ne svela gli obiettivi, sullo sfondo delle ricerche, condotte negli stessi anni e nella stessa mostra di Ambasz, da altri architetti quali Ettore Sottsass jr., Superstudio e Archizoom: la definizione di un habitat svincolato dai dettami del funzionalismo e garante di libertà per gli esseri viventi.

Nel deserto delle «scatole»

Il progetto per il MoMA viene messo a punto da Vigo nel corso del 1971, quando è impegnata nella realizzazione di un allestimento per la mostra *Nuove immagini della casa* presso il Salone Internazionale delle Arti Domestiche, a Torino¹⁸, e nella collaborazione con la società produttrice di arredi Driade, per

16. Vigo si era interessata alla relazione tra interno ed esterno urbano quando aveva perseguito il traguardo di installazioni capaci di «uscire a comprendere la città fuori e la gente che passava», VIGO 1966, p. n.n.

17. CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Esposizione personale salone d'onore Villa Reale di Monza*, settembre 1976, p. n.n. Per l'antigravitazionalità di De Stijl, vedi VAN DOESBURG 1924 (per la traduzione in italiano, vedi FANELLI 1986, pp. 178-179).

18. La mostra è aperta tra il 29 aprile e l'11 maggio 1971.

la messa a punto di un progetto di casa. In tutte e tre le proposte, il punto di partenza è quello di una «scatola» che si libera di qualsiasi forma di ripartizione interna per diventare un «monolocale»¹⁹.

Nella definizione di «scatola» è da riconoscere la volontà di Vigo di evitare ogni denominazione tipologica al punto che la casa diventa un generico contenitore non tanto di funzioni, ma di vite. Il suo esterno non viene rappresentato, al massimo immaginato dipinto di nero per mimetizzarsi nelle gallerie dei musei e negli spazi fieristici, oppure viene disegnato privo di qualsiasi qualità formale: è un volume prismatico, immerso nel paesaggio, indifferente al contesto e a qualsiasi soluzione di composizione al punto che le sue aperture evitano di fornire punti di vista preferenziali per condensarsi in un'unica finestra continua e orizzontale, e concorrere a trasformare la casa in un contenitore industriale di cui replica anche materiali e strutture, grandiose travi reticolari disposte sul tetto al fine di liberare l'interno non solo dalle ripartizioni, ma anche dai supporti verticali (fig. 1).

Nel declinare la «scatola» in «monolocale», infine, Vigo trasfigura la casa in uno spazio da lei riconosciuto come «vuoto»²⁰, in cui le rigide suddivisioni funzionali sono annullate a costituire un campo indifferenziato la cui dimensione può variare dai 200 metri quadrati per Driade fino ai 20 metri quadrati delle installazioni per mostre. E le stanze e le camere vengono trasformate in generiche «zone»²¹ in cui sono talvolta segnalate le parti di passaggio e quelle di pausa, ma le cui funzioni possono essere continuamente ridefinite. È come se l'esempio del *Bürolandschaft* [Ufficio Paesaggio] messo a punto nella metà degli anni Sessanta in Germania fuoriuscisse dai confini degli uffici per infine conquistare gli interni domestici in una vita ormai flessibile e "open". Nel loro disfarsi di qualsiasi delimitazione ed essere definite da uno spazio interno «vuoto», le «scatole» ripropongono uno dei paesaggi più ammirati da Vigo: quello del deserto²². «modo di abitare semplificato e libero su cui non preme la presenza, fisica e mentale di un'architettura fissa e caratterizzante», si legge a proposito del progetto per Driade²³.

Nel corso della seconda metà degli anni Sessanta, i concetti di "scatola" e "vuoto" avevano iniziato a interessare gli architetti e avevano trovato prime diffusioni tra le pagine delle riviste di architettura.

19. La denominazione di «monolocale» compare nei disegni per il MoMA e negli articoli di presentazione del progetto per Driade e dell'allestimento «Fai arredoluce» per FAI Internazionale di Desio, VIGO 1972, p. 25; S.a. 1972a, p. n.n.

20. VIGO 1972, p. 25.

21. *Ibidem*.

22. Numerose sono le occasioni in cui Vigo evoca il deserto. Vedi, tra gli altri, VIGO 2011, p. 142.

23. VIGO 1972, p. 25.

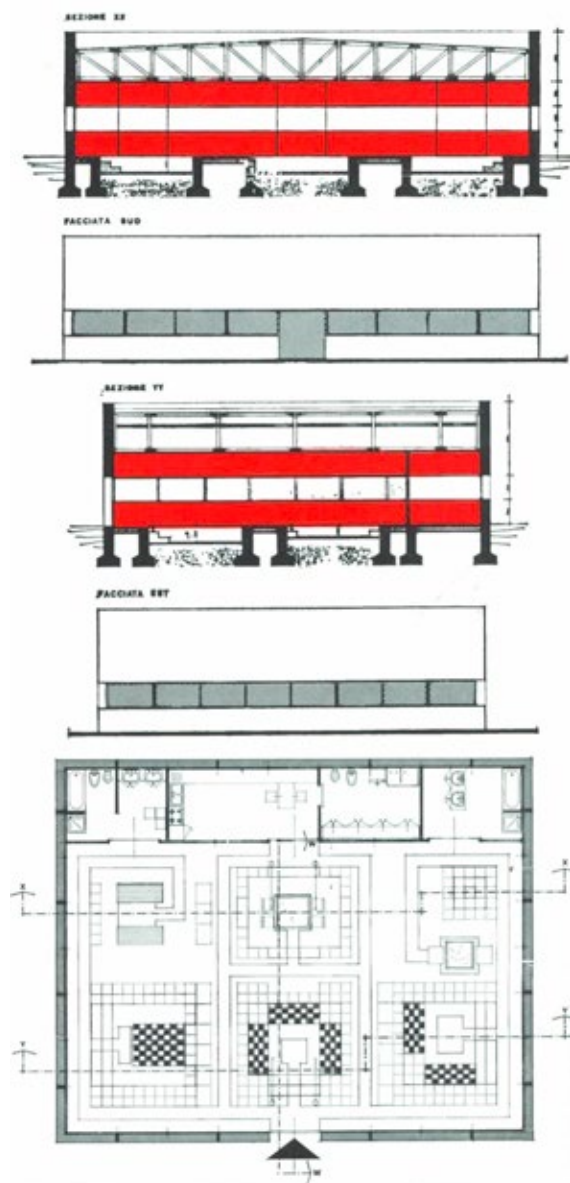


Figura 1. Nanda Vigo, progetto di habitat per Driade, pianta, sezioni e facciate (©CASVA, ANV).

Dal contesto internazionale, sono diffuse fotografie delle «scatole»²⁴ in calcestruzzo armato concepite da Moshe Safdie per l'Esposizione universale di Montreal (1967). Dal contesto italiano, i progetti di laurea di Massimo Morozzi e Andrea Branzi per “grandi scatole” o le “stanze vuote” dei Gazebi degli Archizoom confluiscono nella *No-Stop City*, pubblicata proprio nello stesso periodo in cui Vigo è impegnata negli allestimenti per Driade, MoMA e Torino²⁵.

Dopo le applicazioni ai progetti universitari e alle astratte installazioni dei membri degli Archizoom, «scatola» e «vuoto» si concretizzano nei progetti di Vigo in cui gli esseri viventi sono liberi di muovere se stessi e gli oggetti senza alcuna limitazione. Le loro posizioni, momentanee e mai fisse, definiscono le attività del mangiare, dormire e riposare a partire dalle quali fondare nuovi riti. Vigo sembra cosciente della trasfigurazione cui sta sottoponendo i modi dell'abitare al punto da rinunciare alla denominazione di “casa” affidandosi al termine di «habitat»²⁶. Anche la presentazione delle «scatole» in «Domus», con l'emblematico titolo *La casa che non esiste*²⁷, rende esplicito non solo che i progetti non sono realizzati, se non per la durata limitata di un'esposizione o di un set fotografico, ma sopra ogni cosa che è il concetto stesso di “casa”, nella sua accezione più tradizionale di complesso di stanze e camere, a non esistere più.

«Ho risolto il problema ambientale, creando spazi e forme che non siano tali», spiega Vigo a proposito della sua personale visione dell'«habitat»²⁸, in cui aggregazioni diversificate di oggetti, persone e quegli animali che iniziano a interessare Vigo per il loro essere l'«evoluzione che ci sostituiranno»²⁹ prendono il posto di camere e stanze, si aprono al di là della «scatola» e dissolvono il concetto stesso di spazio interno. Allora diventa chiaro l'obiettivo di Vigo quando è chiamata a partecipare alle mostre o a concepire stand espositivi di nuove linee di arredi: dimostrare le rinnovate forme di vita rese possibili da un «vuoto» abitato da esseri viventi che si raccolgono individualmente o collettivamente attorno o sopra a oggetti che sono tavoli, letti o divani e allo stesso tempo fonti luminose per diventare nell'«habitat» del «ripartire da ZERO» quello che era stato il fuoco delle origini dell'umanità³⁰.

24. Vedi S.A. 1967, p. 14.

25. ARCHIZOOM ASSOCIATES 1971. Per i progetti di laurea e i gazebi, vedi GARGIANI 2007, pp. 13-18, 28-29, 58-66. Vedi anche AURELI 2016; AURELI 2019. «L'operazione radicale, la guardavo da lontano, pur conoscendo bene i protagonisti», spiegherà Vigo, CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Domande di Marco Meneguzzo per libro*, 9 maggio 2013, pp. 1-8: 6.

26. Vedi, per esempio, CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Domanda 4*, testo manoscritto, s.d., pp. n.n.

27. VIGO 1972, p. 25.

28. VIGO 1967, p. 182.

29. MENDINI 1984, p. 1. Vedi anche la performance di Vigo del 1978, *Metafisica del quotidiano*.

30. Vedi l'installazione realizzata nel 1972 per la mostra «Fai arredoluce», S.A. 1972a, p. n.n. Per una disamina dell'*industrial design* italiano, vedi, tra gli altri, BRANZI 1984; BRANZI 2007; DE FUSCO 2007; BULEGATO, DELLAPIANA 2014.

Nel deserto delle «scatole», sono punti focali di vita, raccoglitori di attività diverse al punto da essere definiti da Vigo «oggetti abitazionali»³¹. La «scatola», rispetto a essi, diventa un fondale la cui presenza è necessaria perché Vigo opera nella concretezza della professione e negli interni di appartamenti borghesi, ma di cui quegli oggetti potrebbero idealmente disfarsi per aprirsi verso l'esterno e aprire sensi e psiche degli esseri viventi. È proprio questa la principale preoccupazione di Vigo nella realizzazione di tutti i suoi progetti: la configurazione della «scatola» affinché essa non sia percepita come una chiusura. In questo senso, anche la sua rappresentazione diventa funzionale all'apertura: l'elevazione delle uniche pareti presenti, quelle dell'involucro, sono accostate alla pianta del pavimento al fine di sottolineare come le superfici verticali vengano idealmente "abbattute" per istituire una continuità con quella orizzontale³². I rivestimenti contribuiscono all'accentuazione della continuità perché identici per il pavimento e le pareti. Talvolta vi compaiono dei motivi decorativi: a strisce orizzontali, per ricomprendervi luce naturale e luce artificiale a costituire una sequenza che ha il valore dei fendenti di Fontana e trasformare la parete in un'ideale tela aperta al di là della sua materialità (fig. 2)³³; oppure a bande diagonali, per negare la funzione specifica delle varie superfici e proseguire dal suolo sino al soffitto (fig. 3), come del resto Vigo aveva già realizzato in alcuni allestimenti, dalla Galleria Apollinaire (1967) alla Villa Bechis (1970-1971).

Nel processo di costruzione del deserto dell'abitare attraverso la messa in discussione del ruolo delle pareti dell'involucro, sembra echeggiare la posizione critica del compagno di vita di Vigo, Manzoni, a proposito del «quadro» per superare le sue delimitazioni e liberare la superficie facendola diventare «infinibile». «Possiamo solo [...] tendere un'unica superficie ininterrotta e continua», aveva scritto Manzoni³⁴, indicando a Vigo la strada per ripensare il ruolo delle pareti delle «scatole» al punto da proporre anche una loro nuova denominazione: quella di «diaframma»³⁵, come superficie unica che combina parti verticali e orizzontali in una membrana continua che idealmente si contrae e si espande. E come la parete viene declinata nella superficie ininterrotta del «diaframma», allo stesso modo altre sue parti vengono rinominate da Vigo secondo un'operazione concettuale che ha il potere di una risemantizzazione quasi a intessere segrete corrispondenze con quegli studi di semiotica e di

31. VIGO 1973, p. 184.

32. Vedi le rappresentazioni della «scatola» per gli allestimenti di Torino e New York.

33. È in questo senso emblematico l'abito disegnato da Fontana e indossato da Vigo in occasione del suo compleanno, in lurex e con tre tagli orizzontali che fanno intravedere un tessuto rosso (CASVA, ANV). L'inizio della collaborazione di Vigo con Fontana risale agli anni Cinquanta. Vedi BIANCHI 2020.

34. MANZONI 1960, p. 18.

35. È questo il titolo di alcune opere esposte da Vigo nel 1968, presso la galleria Salotto, a Como.

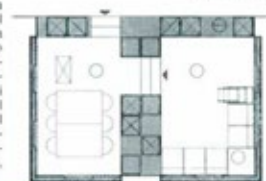


Figura 2. Nanda Vigo, progetto di habitat per
Driade, fotografia di Carla De Benedetti, 1971-1972
(©CASVA, ANV).



VERDE E NERO

Una immagine, l'ambiente di Nanda Vigo: per contrasto, l'evidenza del continuo disegno di fondo rafforza la presenza degli oggetti in primo piano. Pavimento e pareti in piastrelle di Gabbianelli di Milano. Disegnati da Nanda Vigo, i tre pezzi «Block», di Acerbis di Seriate (il tavolo), e di Conconi di Milano (il divano, il contenitore), e le lampade in acciaio di Arredoluce di Monza. Disegnati da Claudio Platania, gli specchi sagomati, di Acerbis.



CONTENITORI SCORREVOLI

Proposto da Ada'berto Dal Lago e Rocco Serini, un nucleo soggiorno-pranzo (articolato su due livelli, sfalsati di cm 40) in cui la separazione fra le due zone è data da una serie di contenitori scorrevoli su ruote, guidati a soffitto da rotaie inserite nei ribassamenti. Mobili disegnati tutti da Dal Lago e Serini, nello Studio Unigroup. Han-

foto Laura Salvati

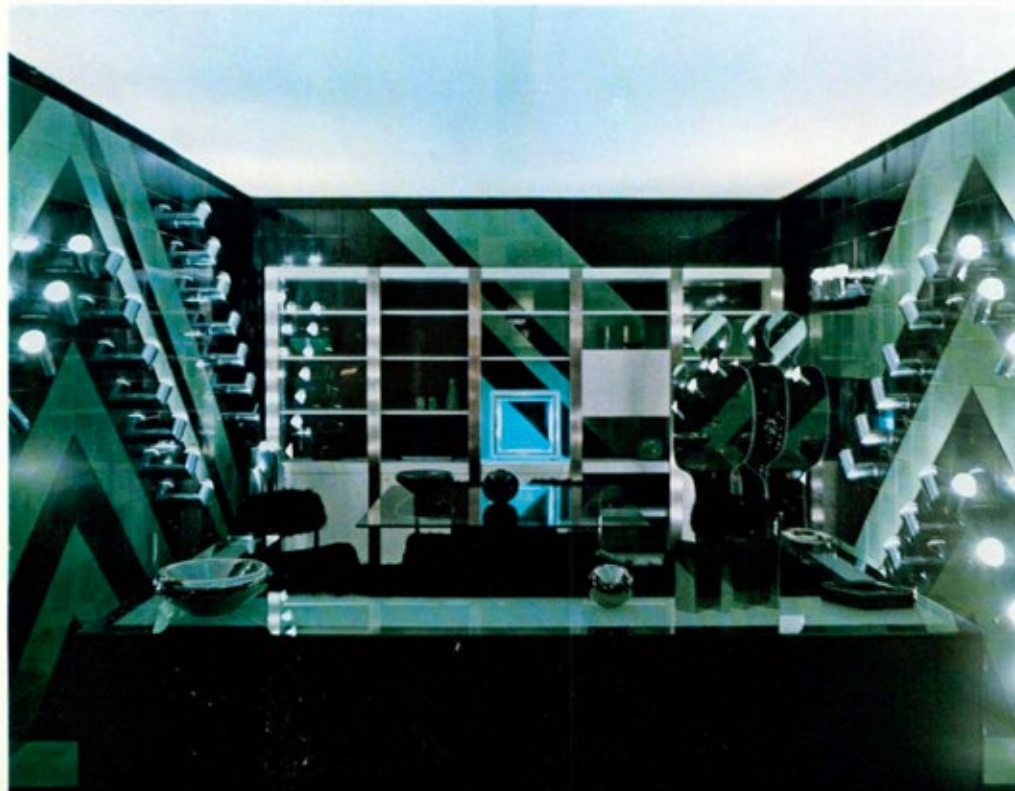


Figura 3. Nanda Vigo, allestimento per la mostra *Nuove immagini della casa*, Salone Internazionale delle Arti Domestiche, Torino, 29 aprile - 11 maggio 1971 (da «Domus», 1971, 500, p. 38, ©Domus).

“apertura” di significati dell’opera che si stavano diffondendo nel corso degli anni Sessanta³⁶: le porte sono «gate» per altre dimensioni e le cornici delle «scornici»³⁷ per eliminare qualsiasi «quadro» e arrivare alla continuità «infinibile» della superficie, ma sopra ogni cosa del pensiero umano.

Il traguardo della «scatola» aperta diventa ancora più evidente attraverso le campagne fotografiche degli «oggetti abitazionali», le cui ambientazioni sono scelte da coloro che hanno compreso il progetto culturale di Vigo, ora tra fondali astratti bianchi o neri di cui è cancellato ogni spigolo al fine di mettere in scena la continuità della superficie³⁸; ora in un campo verdeggiante, tra arbusti e altri oggetti dotati della loro medesima forza di presenza (un multiplo di Fontana)³⁹; ora sul letto di un fiume, sulla superficie trasparente dell’acqua per creare una relazione visiva tra i pannelli «cronotopici» di Vigo e la natura⁴⁰; ora in Piazza del Duomo davanti alla Galleria Vittorio Emanuele per trasformare il “salotto di Milano” in un habitat diventato a tutti gli effetti «landscape» (figg. 4-7)⁴¹. Ma è un fotomontaggio elaborato da Vigo e rappresentante gli «oggetti abitazionali» fluttuanti nel cielo⁴², come altri stavano proponendo negli stessi anni⁴³, a rivelare origini e significati dei suoi arredi e dell’«habitat» che li accoglie (fig. 8): i tavoli Block e Andromeda, la serie Top, le lampade Golden Gate, Osiris e Utopia nascono nello spazio galattico⁴⁴, esemplificano la trasformazione possibile del monolite nero e lucido di *2001: Odissea nello spazio* (Stanley Kubrick, 1969) in arredo⁴⁵, infine esplicitano l’apertura dell’«habitat» a un’infinita

36. Vedi, tra gli altri, Eco 1962; Eco 1964; Eco 1968.

37. Sono questi i titoli di altre opere di Vigo: una lampada (Golden Gate, prodotta da Arredoluce) e uno specchio (Scornice, prodotta da Glas Italia).

38. Vedi per esempio le fotografie scattate da Aldo Ballo alla Sedia Due Più e al Pouf Blocco (CASVA, ANV).

39. S.A. 1972b, p. n.n. La fotografia è di Guido Ceriani. Per i multipli di Fontana, vedi SETTI 2023.

40. Vedi la pubblicità del mobile Cronotopo, prodotto da Driade. La denominazione di «cronotopo» allude alla fusione del tempo e dello spazio. Vedi, tra gli altri, MENEGUZZO 2021.

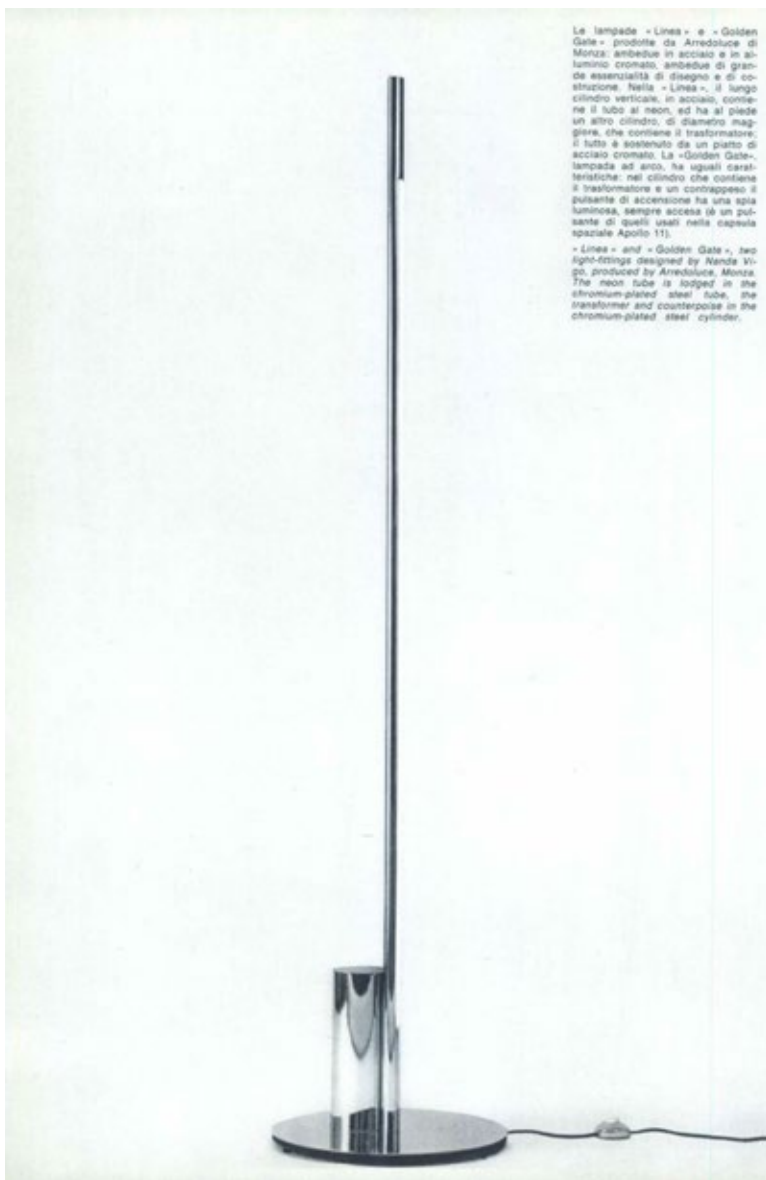
41. Vedi la pubblicità dei mobili Top pubblicata in «Domus», 1973, 526, p. n.n. La fotografia è scattata da Laura Salvati.

42. Il fotomontaggio è realizzato a partire dalle fotografie scattate da Fabrizio Garghetti al tavolo Block, nel giardino della ditta Acerbis. Vedi Fabrizio Garghetti, intervista con Silvia Groaz, 6 marzo 2025.

43. Vedi i fotomontaggi di Superstudio, con il divano Sofo, prodotto da Poltronova, fluttuante nello spazio a divenire l’«autostrada» che connette la Terra alla Luna (GARGIANI, LAMPARIELLO 2010, p. 121; vedi anche MASTRIGLI 2016, pp. 268-279; GARGIANI, LAMPARIELLO 2019).

44. Il pulsante che permette alla spia luminosa della Golden Gate di restare sempre accesa, analogo a quello dalla capsula spaziale dell’Apollo 11, è un dettaglio tecnico decisivo per ricostruire il quadro culturale in cui la lampada è realizzata (S.A. 1970).

45. Per il riferimento al film di Kubrick, vedi VIGO 1993, p. 196.



Le lampade «Linea» e «Golden Gate» prodotte da Arredoluce di Monza: ambedue in acciaio e in alluminio cromato, ambedue di grande essenzialità di disegno e di costruzione. Nella «Linea», il lungo cilindro verticale in acciaio, contiene il tubo al neon, ed ha al piede un altro cilindro, di diametro maggiore, che contiene il trasformatore; il tutto è sostenuto da un piatto di acciaio cromato. La «Golden Gate», lampada ad arco, ha uguali caratteristiche: nel cilindro che contiene il trasformatore e un contrappeso il pulsante di accensione ha una spia luminosa, sempre accesa (è un pulsante di quelli usati nella capsula spaziale Apollo 11).

«Linea» and «Golden Gate», two light-fixings designed by Nanda Vigo, produced by Arredoluce, Monza. The neon tube is lodged in the chromium-plated steel tube, the transformer and counterpoise in the chromium-plated steel cylinder.

DUE GRANDI LAMPADINE IN ACCIAIO DI NANDA VIGO

Figura 4. Nanda Vigo, Linea, Arredoluce, 1969-1970 (da «Domus», 1970, 487, p. 38, © Domus).



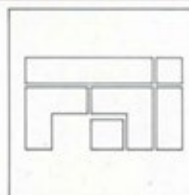
Figura 5. Nanda Vigo, mobile
«cronotopo», Driade, 1974
(©CASVA, ANV).



Figura 6. Nanda Vigo, serie mobili Top, FAI International, 1969-1970, fotografia di Guido Cegani (©CASVA, ANV).



TOP
di Nanda Vigo



FAI s.a.s. Internazionale
Desio (Milano) via Garibaldi 6
Telefono 0362 65073
Milano corso Europa 11
Telefono 794462

ILDO NEGRI / FOTO LAURA SALVATI



Figura 7. Nanda Vigo,
serie mobili Top, FAI
International,
1969-1970, fotografia
di Laura Salvati
(©CASVA, ANV).



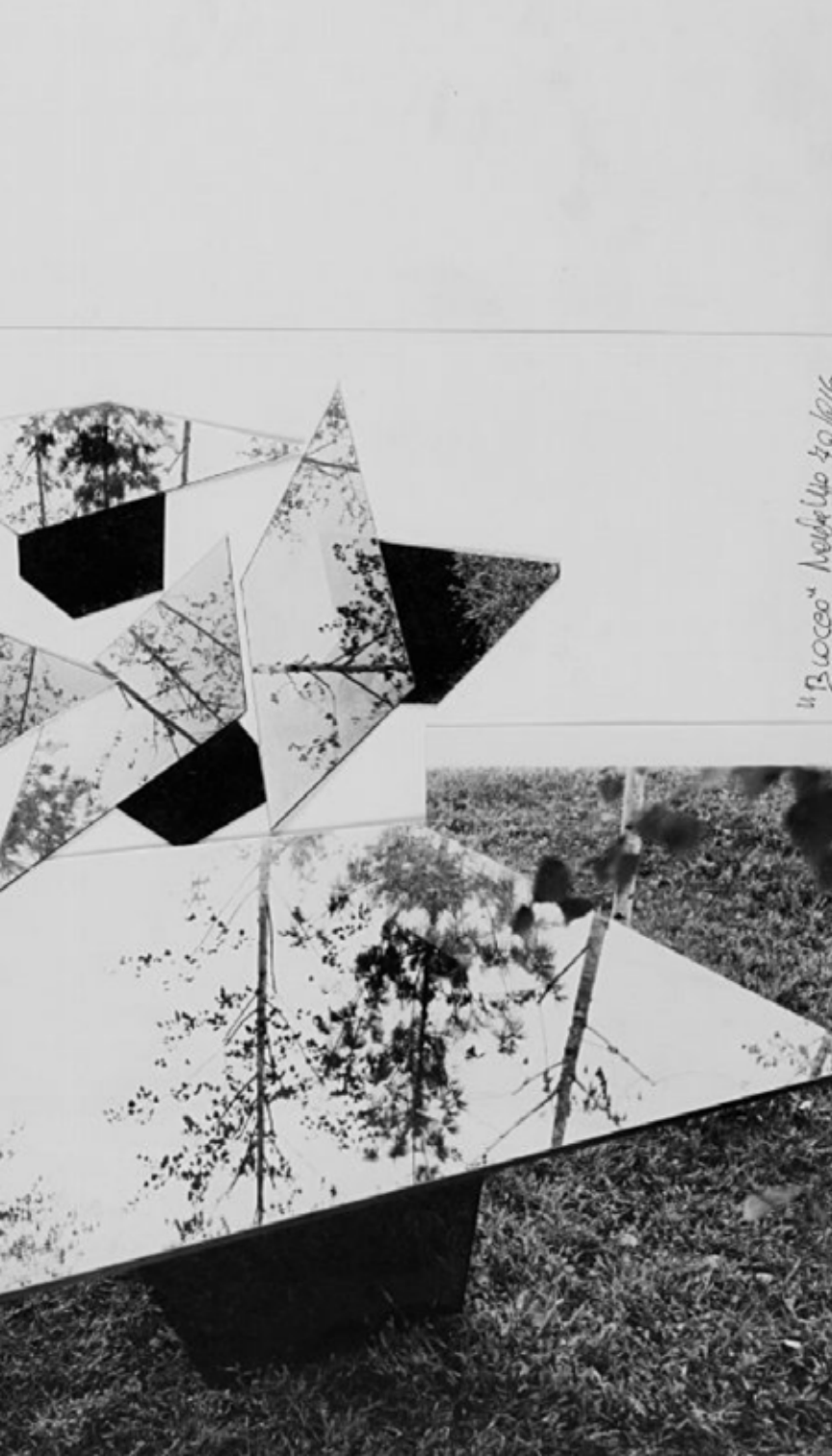


Figura 8. Nanda Vigo, collage, s.d.,
fotografie di Fabrizio Garghetti
(©CASVA, ANV).

che supera quella del deserto per arrivare a quella dell'universo. «Lo scopo ultimo [...] è quello di viaggiare nelle galassie», spiegherà Vigo a proposito dei suoi arredi⁴⁶.

In questo traguardo in cui il deserto si apre all'«adimensionalità» del cosmo, secondo le sue parole, al punto da diventare «infinito», Vigo è guidata dalle sperimentazioni artistiche e in particolar modo da quelle dello Spazialismo che avevano preconizzato l'apertura di qualsiasi «scatola» verso l'universo. «Siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo», era scritto nel secondo manifesto dello Spazialismo⁴⁷. Dalla combinazione di deserto e «infinità» cosmica, deriva la particolare natura della superficie delle «scatole» come «diaframma» continuo, vuoto e aperto, pronto ad accogliere la vita libera degli esseri viventi.

Nel fuoriuscire dagli interni o nel proiettarsi su fondali astratti, gli oggetti di Vigo si inseriscono in una tendenza pubblicitaria che proprio in quegli anni aveva conosciuto grande diffusione⁴⁸. Ma non si sfugge all'impressione che gli «oggetti abitazionali» istituiscano un dialogo a distanza con altri oggetti che, proprio negli stessi anni, stanno distruggendo i limiti tradizionali dell'architettura, dai mobili della serie Misura di Superstudio all'Armadio abitabile di Archizoom, anch'essi rappresentati tra prati verdeggianti oppure nel vuoto (fig. 9). La denominazione proposta dagli Archizoom per il proprio armadio sembra riassumere la medesima questione al centro delle preoccupazioni di Vigo e di altri come lei, Sottsass jr. e Colombo, con le loro proposte per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape* di oggetti multifunzionali (fig. 10): come abitare in una «scatola» ormai aperta e senza ripartizioni al punto da diventare un deserto «infinito»?

«Elementi antioggettivali» per un Ambiente spaziale

Nel processo di revisione radicale cui Vigo sottopone la casa e le sue diverse parti, un altro passaggio decisivo viene compiuto nel progetto per il MoMA. Nel «monolocale» di New York, gli «oggetti abitazionali» perdono le caratteristiche fondanti degli arredi arrivando a far intravedere una nuova configurazione del deserto dell'abitare e allo stesso tempo il grado «ZERO» dell'*industrial design*. Il rivestimento della «scatola» in piastrelle di ceramica vetrificata di 20 x 20 centimetri, usato da Vigo sin dalla metà degli anni Sessanta, è all'origine di moduli cubici assemblabili a costituire supporti

46. MENDINI 1984, p. 1.

47. FONTANA ET ALII 1948.

48. Per pubblicità ambientate in esterni, vedi, per esempio, quelle di Iris Ceramica, Ceramica Scala, Hostyren, Cassina e Knoll International. Per fondali astratti, vedi, tra le altre, le pubblicità di Miù, P&V, Stillwood, Artemide e Ceramica Dolomite.



Figura 9. Superstudio, prototipi della Serie Misura, prodotta da Zanotta con la denominazione di Quaderna, 1970-1971 (Archivio Superstudio, Firenze).

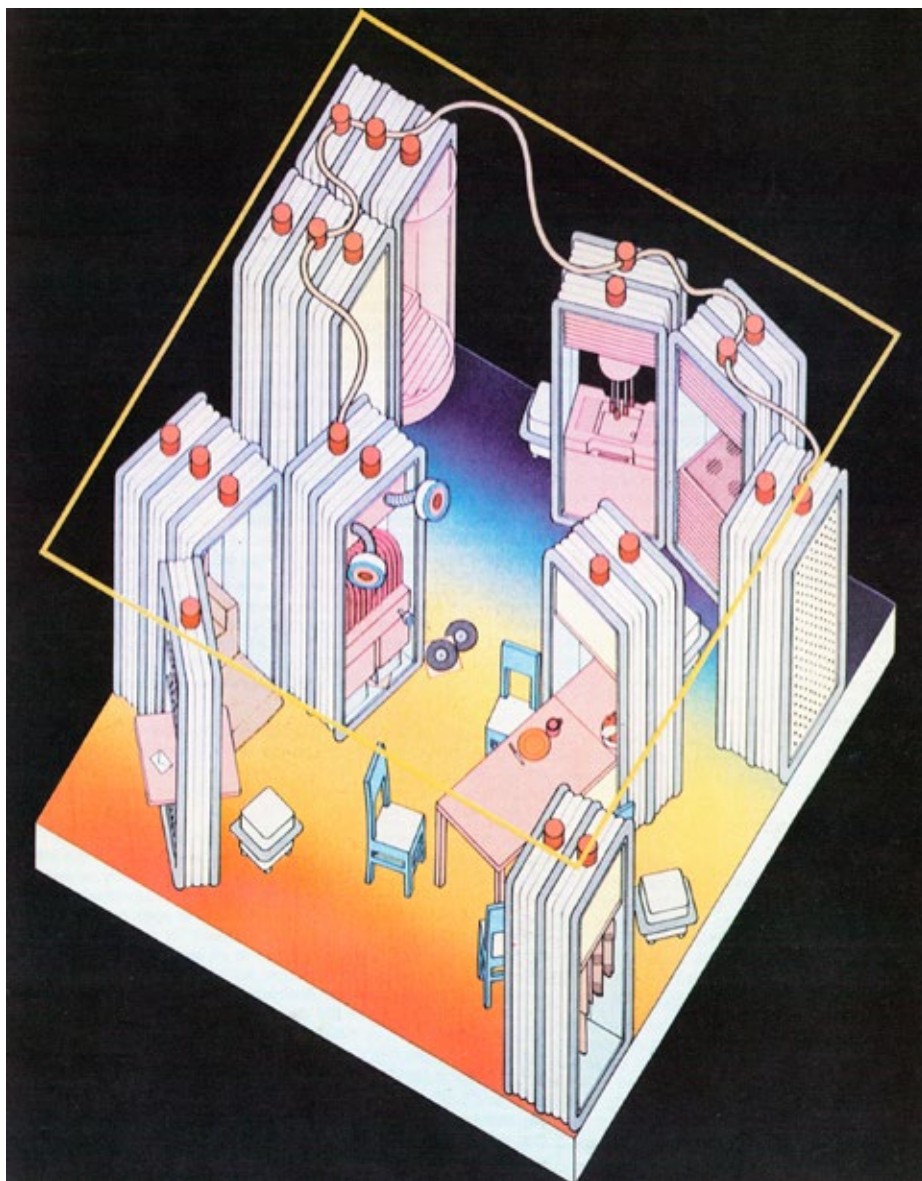


Figura 10. Ettore Sottsass jr., allestimento per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 23 maggio - 11 settembre 1972 (SOTTASS JR. 1972, p. 161).

di dimensioni diverse che possono servire ora come letti e sedute ora come tavoli, contenitori o «diaframmi» (fig. 11).

Nel loro essere il fondamento a partire dal quale disegnare il deserto «infinibile» della «scatola» aperta, nella loro indifferenza funzionale e quindi nell'impossibilità di riconoscerli le figure tradizionali dell'arredo, l'unica definizione che Vigo può usare è quella di "elementi". Immaginati in stratificato o in materiale plastico e pensati per essere prodotti a larga scala – «serificabili» è la loro denominazione⁴⁹ –, gli «elementi» sono disegnati «vuoti», «con coperchio», «pieni» o «con imbottitura»⁵⁰. La combinazione dei loro materiali produce la metaforica e freudiana combinazione di duro e morbido, liscio e irsuto, razionale e sensuale, che Vigo ricerca in ogni suo allestimento, tra piastrelle e moquette, tra specchi e pelo di Mongolia, quasi a ricreare l'immagine della navicella spaziale dei fumetti e del film di fantascienza *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), veicolata dalle sperimentazioni materiche di Manzoni con gli *Achrome* (1957-1963). Le loro proporzioni sono direttamente desunte da quelle delle piastrelle, mentre la loro configurazione è neutra, o «antiogettivale» secondo le parole di Vigo⁵¹ (fig. 12). La loro forma assoluta cancella la presenza di qualsiasi altro arredo al punto che tutti i dispositivi necessari per il normale espletamento delle funzioni legate alla cucina e al bagno vengono in essi ricompresi ed eliminati⁵². I loro materiali industriali, usati senza alcuna ulteriore manipolazione, creano la qualità estraniante dell'«habitat». Il loro assemblaggio non è aleatorio, ma attentamente studiato per rispondere alle necessità di una famiglia «media» italiana e dunque per produrre una precisa quantità di metri quadrati per «notte», «servizi», «office», «comune», come è scritto in un documento del progetto⁵³. Infine, la loro disposizione sul pavimento e lungo le pareti dell'involucro della «scatola» avrebbe potuto conquistare anche il soffitto come Vigo propone in altri allestimenti⁵⁴, per raggiungere l'«antigravitazione» da lei sognata⁵⁵: invadono l'intera «scatola» trasformandola, attraverso un disegno unico, in un ambiente «antiogettivale» dove non è più possibile distinguere pavimento, da pareti e

49. Vedi la tavola intitolata «Elemento serificabile in stratificato» (CASVA, ANV) e quella intitolata «Elemento serificabile in materiale plastico» (CASVA, ANV).

50. Vedi la tavola intitolata «Visione assonometrica variante scala 1:20» (CASVA, ANV).

51. CASVA, ANV, Nanda Vigo, testo manoscritto, 1971, pp. n.n.

52. «Assorbono nel loro volume compatto e neutro le funzioni e presenze di tanti disparati mobili minori», spiega Vigo (Vigo 1972, p. 25). Nel «Design Program» della mostra è esplicitamente spiegato che le funzioni del bagno non devono essere ricomprese nel progetto di ambiente (AMBASZ 1972, p. 140). Nel progetto per Driade, i servizi sono celati da pareti in vetro e alluminio.

53. CASVA, ANV, Nanda Vigo, testo manoscritto, s.d., pp. n.n.

54. Vedi il progetto di negozio per Arredoluce, a Monza, del 1975 (CASVA, ANV).

55. VIGO 1996, p. 200.

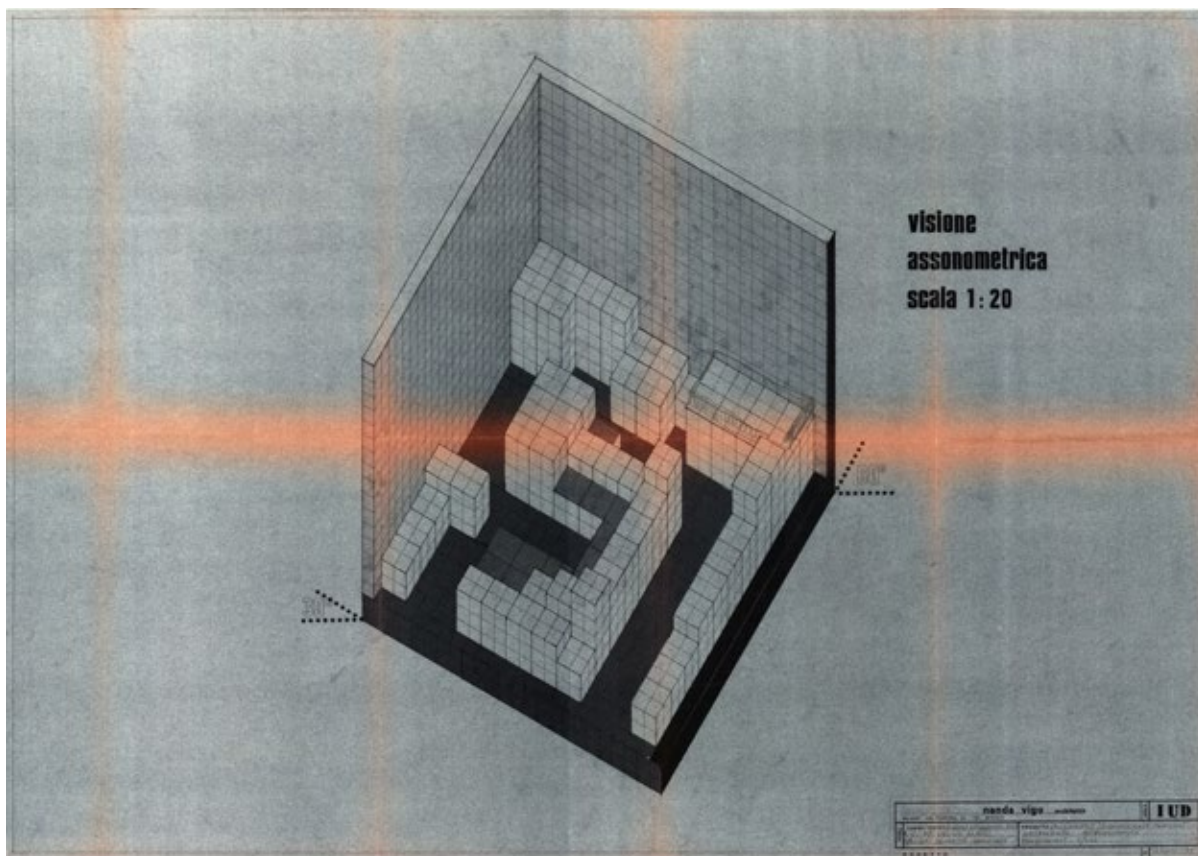


Figura 12. Nanda Vigo, *Monolocale comune + Elemento assemblabile*, tavola di progetto per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 1971 (©CASVA, ANV).

arredo. Il deserto «infinibile» quindi, dopo aver conquistato la superficie orizzontale e quelle verticali, si appropria anche degli oggetti generando un singolare ambiente immersivo.

Nella sua apertura a diversi usi e significati, nel suo offrire agli esseri viventi uno spazio in cui tutti i sensi sono coinvolti, il «micro-ambiente» di Vigo può essere visto come uno degli *Ambienti spaziali* di Fontana reso ormai *habitat*.

Senza neanche più bisogno di materiali riflettenti o effetti luminosi particolari come Vigo aveva sperimentato sino ad allora, è la combinazione di piastrelle ed «elementi» a produrre la superficie «infinibile» del deserto che fornisce alle persone strumenti di controllo della vita⁵⁶. «Cruscotto» è l'emblematica denominazione usata da Vigo a proposito dei «diaframmi» da lei messi a punto⁵⁷, delineando un «habitat» che recupera dalla navicella aerospaziale, proprio quella che compare nel manifesto del gruppo ZERO, non l'esaltazione tecnologica, ma la sua essenza concettuale: quella di condensare nella superficie dell'involucro la cabina di comando di un essere vivente tornato a essere il fautore della propria esistenza.

Distante dal sistema di «parete attrezzata» che si andava diffondendo in quegli anni⁵⁸ e che troverà nella mostra al MoMA una variante nella proposta di Gianantonio Mari⁵⁹, il «cruscotto» evoca una superficie da cui non si estraggono letti, armadi e cucine, ma stimoli di conoscenza per trasmettere l'«informazione» di cui Vigo scrive sin dalla metà degli anni Sessanta⁶⁰: offrire agli esseri viventi un fondale di vita che permetta loro di conquistare la libertà. «Per quanto mi riguarda, la casa del III millennio, anzi dalla metà del III in poi, sarà una casa UFO», preciserà Vigo⁶¹.

Datati luglio 1971⁶², i disegni per il MoMA alludono a un «monolocale» nel quale sono scomparse non solo stanze e camere, ma anche le generiche «zone» delle altre «scatole» e infine gli stessi «oggetti abitazionali» secondo una linea di ricerca che aveva già trovato in Italia alcune applicazioni se si pensa,

56. «Per me il problema principale è stato quello di eludere l'oggetto pur costringendomi ad usare un materiale concreto [...] - spiega Vigo -. Ho cercato di smaterializzare questo oggetto creando delle false prospettive, facendo sì che il suo spazio circostante e lo spazio di chi guarda s'identifichino con l'oggetto medesimo, in modo da non dare qualcosa di determinato ma qualcosa il più aperto possibile a una rottura totale», VIGO 1974, p. n.n.

57. VIGO 1967, p. 182. «Tomorrow, il nucleo abitativo avrà una grande consolle di comando che scompone e reintegra gli oggetti, produrrà films in 4D nei quali si può entrare a giocare per il tempo libero, e tutto il suo nucleo si posa ovunque si desideri long/lat. sul pianeta», preciserà nel 1984, MENDINI 1984, p. 1.

58. Vedi per esempio SUPERSTUDIO 1974.

59. MARI 1972.

60. CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Manifesto Informazione*, 1964.

61. VIGO 1996, p. 200.

62. I disegni del progetto per Driade sono datati ottobre 1971 (CASVA, ANV).

per esempio, agli allestimenti di Leonardo Ricci e Leonardo Savioli nella mostra *La casa abitata* (1965, Firenze)⁶³. Sono gli esseri viventi, con i loro comportamenti, a dettare i vari usi della superficie pronta ad accogliere di volta in volta nuovi riti come quelli su cui Vigo sta riflettendo nello stesso periodo per rifondare il «mito del matrimonio»⁶⁴. È questa la massima libertà di quelle persone che più che abitanti sono ormai diventate degli utenti, poiché sono gli usi diversificati che esse dimostrano a definire un deserto «antiogettivale» in continua mutazione come gli stati d'animo e la vita stessa degli esseri viventi.

Se si osservano le proposte degli altri architetti italiani per la mostra del MoMA, sembra essere proprio la mutazione il tema centrale a esse soggiacente, per superare qualsiasi fissità attraverso l'arredo (Sottsass jr.), l'alloggio (Marco Zanuso con Richard Sapper, Alberto Rosselli, Mario Bellini), ma anche il pensiero (Ugo La Pietra)⁶⁵ e le persone, in una condizione nomadica resa permanente grazie a quella rete di cavi e condotti di cui aveva scritto Ambasz e che, una volta spinta nelle «incursions into imaginary realms», si sostituisce non solo alla casa, ma alla città stessa (Superstudio)⁶⁶. Infine, nel proporre supporti neutri, privi di qualsiasi figuratività e concepiti per essere usati dagli utenti affinché essi possano ripensare e rifondare i loro comportamenti, il deserto «infinibile» di Vigo sarebbe entrato in risonanza con la «stanza vuota» realizzata dagli Archizoom per la mostra del MoMA: un contenitore grigio lasciato libero all'immaginazione delle persone⁶⁷ (fig. 13).

Prodotti a partire dal rivestimento in piastrelle, gli «elementi» fanno intravedere a Vigo un ultimo traguardo: quello di fissarli alla superficie dell'involucro per produrre un ambiente in cui è stato eliminato l'arredo, sia esso «antiogettivale» sia esso mobile, e le persone sono trasformate in operatori attivi capaci di definire, da soli, la configurazione del proprio «habitat» (fig. 14).

Senza alcuna volontà di far intravedere l'azzeramento di qualsiasi processo compositivo nella generazione automatica di forme rese possibili dal sistema di una griglia a maglie quadrate⁶⁸, Vigo prosegue nelle sperimentazioni compiute sin dalla casa Zero (1959), quando aveva concepito divani, letti e pareti piegando il rivestimento del pavimento al punto che angoli curvi definiscono la continuità tra la superficie orizzontale e quelle verticali.

63. Vedi, tra gli altri, FERRETTI, MINGARDI 2020.

64. Nel 1972 Vigo organizza un *happening* a Calice Ligure: un pranzo di nozze sotto i portici del paese, in cui lei è la sposa e Renato Mambor il marito.

65. Sottsass jr. propone dei contenitori mobili su ruote; Rosselli e Zanuso con Sapper realizzano degli alloggi trasportabili; Bellini trasforma un'automobile in habitat; infine, La Pietra propone di connettere gli abitanti della sua cellula abitativa a una rete di cabine dislocate nello spazio pubblico della città per ricevere e trasmettere immagini e audio.

66. Vedi il progetto di Superstudio per la *Supersuperficie* (SUPERSTUDIO 1972; LAMPARIELLO 2012).

67. ARCHIZOOM 1972. Vedi anche GARGIANI 2007, pp. 260-266.

68. Vedi quanto stava realizzando Superstudio con gli *Istogrammi di Architettura* (SUPERSTUDIO 1971).

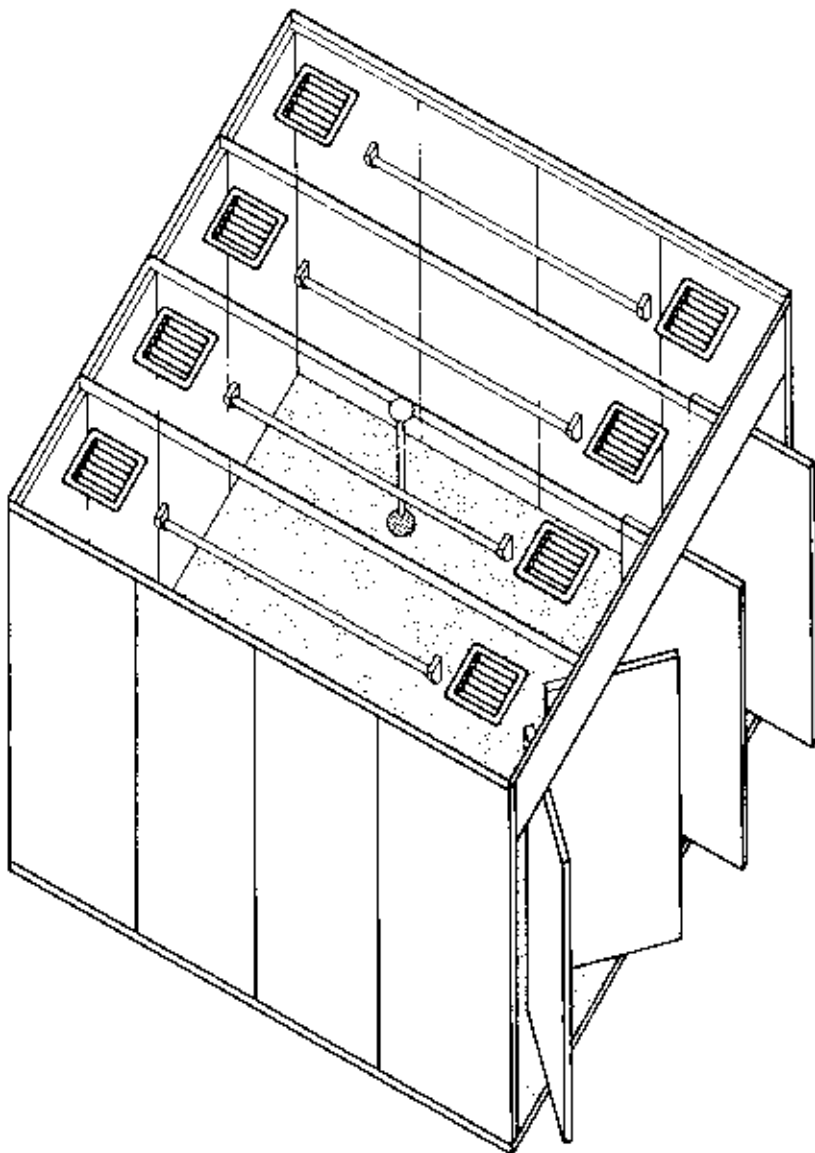


Figura 13. Archizoom, *Ambiente grigio*, allestimento per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 23 maggio - 11 settembre 1972 (ARCHIZOOM 1972, p. 233).

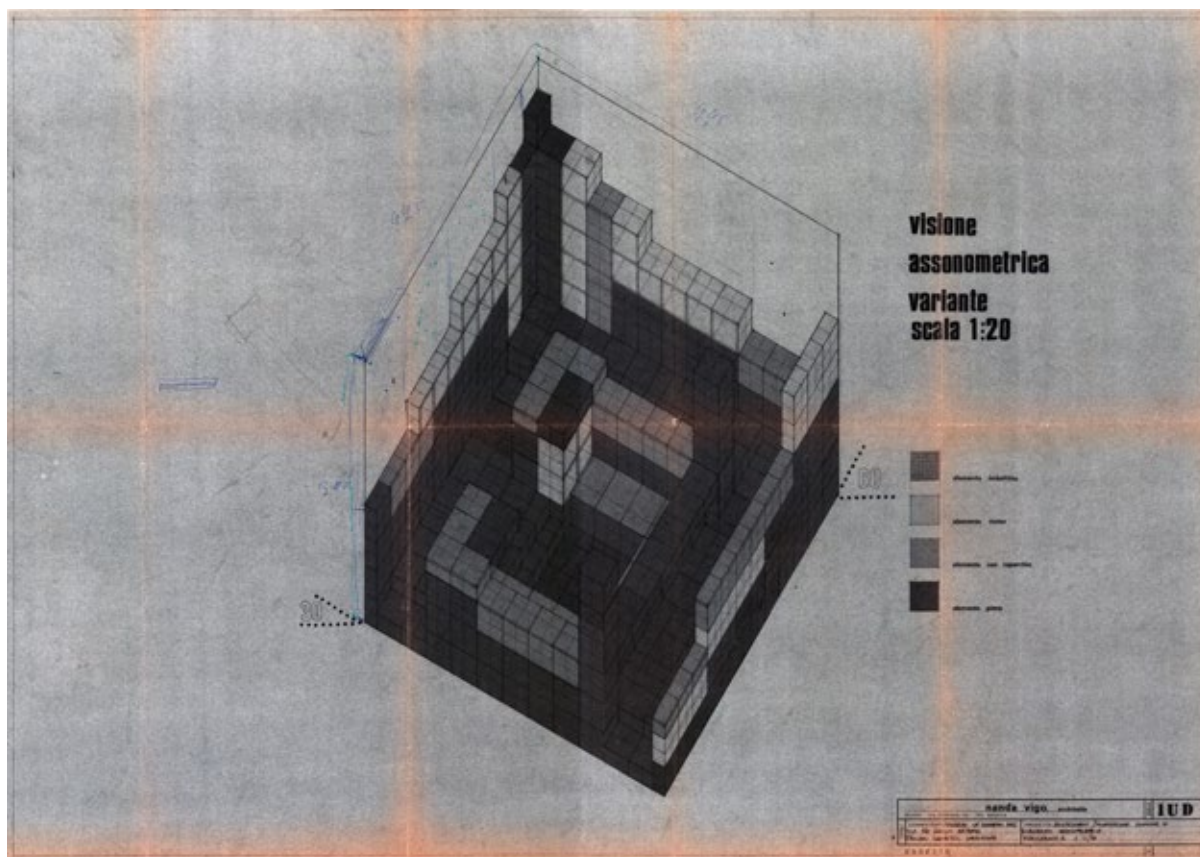


Figura 14. Nanda Vigo, *Variante Monolocale comune + Elemento assemblabile*, tavola di progetto per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 1971 (©CASVA, ANV).

Nel progetto per il MoMA, gli «elementi» portano alle estreme conseguenze le riflessioni sulla continuità nel deserto “infinibile” assurgendo a un particolare genere di opera che non è né architettura né arte, nel loro senso tradizionale, ma piuttosto una loro combinazione in una nuova dimensione spazio-temporale, dove spazio interno e tempo cronologico non esistono più: sono monumenti autonomi da contemplare, analoghi per forza di presenza ai monumenti solari all’origine dell’umanità, la cui funzione è principalmente quella di essere contemplati, dal significato aperto ma comunque sempre capaci di innescare usi psicologici illimitati, declinando le persone in operatori di riflessioni e sentimenti⁶⁹.

Prodotti industriali per eccellenza, gli «elementi» sembrano composti e assemblati per evocare segni primigeni di culture non occidentali per trovare proprio in quelle civiltà libere i fondamenti di un nuovo vivere. In questa ricerca che, tra il 1972 e il 1976, la porterà a compiere viaggi in Egitto, Iran, Afghanistan, Guatemala, Messico, India e Nepal, Vigo è accompagnata da altri come lei, da Hans Hollein a Sottsass jr. sino a Yona Friedman, che avevano trovato in culture ancestrali spunti decisivi per la rifondazione dell’«habitat» a partire da istanze che rifuggono qualsiasi funzionalismo per aprirsi a una dimensione trascendente e persino mistica⁷⁰.

Gli esseri viventi si sarebbero raccolti attorno e sopra agli «elementi» riconoscendoli come altri punti focali, senza luce artificiale e senza figuratività, in uno spazio che è diventato a tutti gli effetti rituale. «Serificabili» grazie ai loro materiali, neutri grazie alla loro configurazione, gli «elementi» disegnati per il MoMA definiscono un particolare genere di prodotto di *industrial design* che si sbarazza del mobile e contribuisce alla costruzione di un deserto fatto di opere dalla valenza di menhir, ma dalla consistenza dell’era della riproducibilità tecnica. «Cosa c’è di più radicale che svuotare ‘la casa’ dal cosiddetto mobilio»⁷¹, spiega Vigo delineando una definizione di «radicale», proprio quella che si afferma in occasione della mostra al MoMA⁷², che si declina per sottrazioni e che troverà altre varianti quando illustrerà un paesaggio desertico privo di qualsiasi oggetto, edificio o traccia urbana nei termini di «architettura evento radicale»⁷³ (fig. 15) o affermerà che «per essere una vera radical le donne dovrebbero farsi togliere le ovaie»⁷⁴.

69. Tra le varianti, Vigo studia anche una particolare posizione degli «elementi» a costituire una sorta di arena, a pianta quadrata, costituita da un sistema simmetrico di gradonate. Lungo il perimetro sarebbe comparso uno dei teoremi di Vincenzo Agnetti: «Data una linea di confine tra A e B, vi sarà sempre una parte esclusa da A e B, o anche da A e B» (CASVA, ANV).

70. I viaggi vengono denominati da Vigo «antropologici» (VIGO 1978, p. n.n.).

71. CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Domande di Marco Meneguzzo per libro*, 9 maggio 2013, pp. 1-8: 6.

72. CELANT 1972. La denominazione «radicale» era apparsa per la prima volta in CELANT 1971, ma è in occasione della mostra americana che diventa il contrassegno ufficiale delle neoavanguardie italiane.

73. VIGO 1978, p. n.n.

74. CASVA, ANV, Nanda Vigo, Senza titolo, testo manoscritto, s.d., p. n.n.

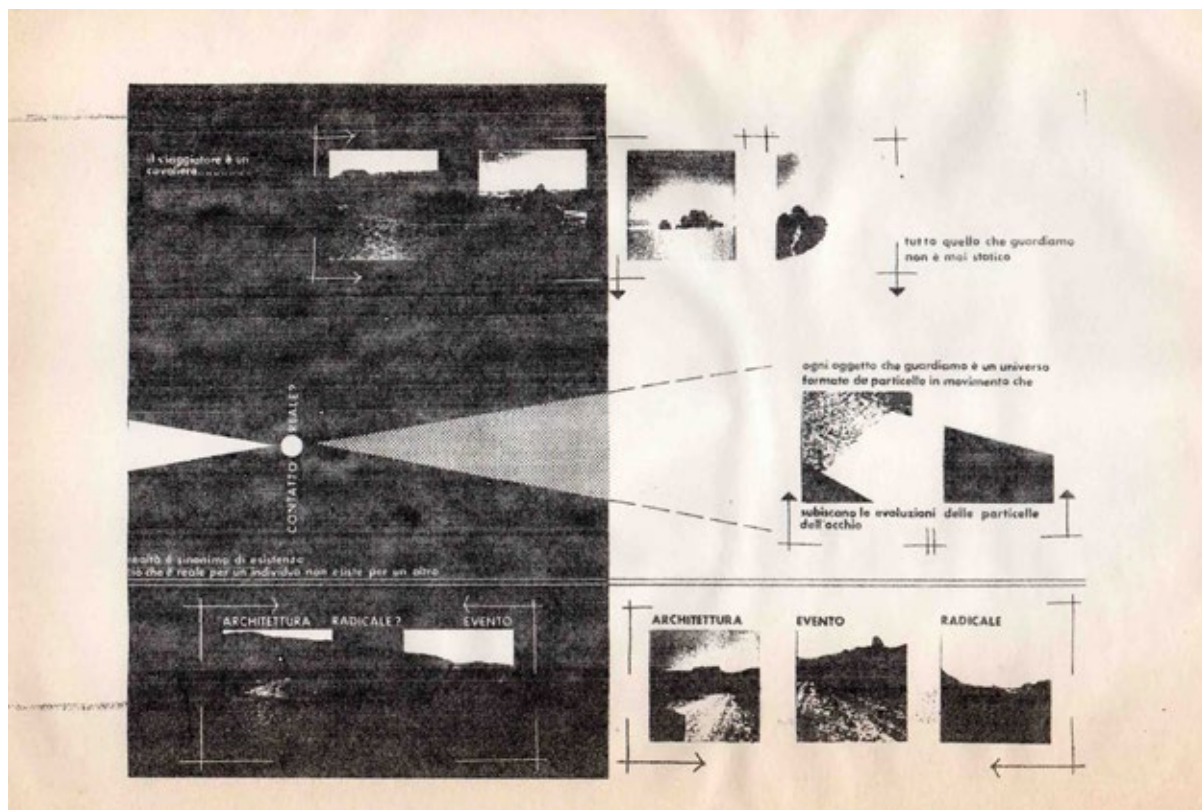


Figura 15. Nanda Vigo, *Exoteric Gate*, Catalogo della mostra, (Falconara Marittima 1978), Galleria del Falconiere, Falconara Marittima 1978, p.n.n.

Un habitat eventuale

Appoggiati, seduti, in piedi o distesi, da soli, in gruppo o con animali, gli operatori avrebbero abitato nel deserto «infinito» di Vigo trasformandolo in una scenografia di vita: un campo di accadimenti come quelli che gli altri architetti italiani rappresentano nei loro film prodotti per il MoMA. Vi si sarebbero potuti ritrovare intenti a percorrere o abitare il deserto in uno stato di coinvolgimento e interazione, come quelli raffigurati nei film di Aulenti, Colombo, Pesce, Zanuso e Rosselli, al fine di ricevere dagli «elementi antiogettivali» sollecitazioni per trasformare l'«habitat» in un rinnovato rapporto spazio-temporale. Vi si sarebbero potuti ritrovare impegnati in «strabilianti operazioni mentali» per mettersi «in contatto con il mondo e con se stessi», come Superstudio spiega a proposito della sua umanità rinnovata⁷⁵. Vi si sarebbero infine potuti ritrovare in eventi eccezionali come quelli raffigurati nel film di Sottsass jr. per mettere in scena momenti di gioia e di dolore, in una vera e propria storia che diventa narrazione di vita: la festa che raccoglie adulti e bambini dopo il «dramma»⁷⁶ rappresentato con un rivolo di sangue sul volto e sui polsi di una giovane donna in un nuovo paesaggio aperto (fig. 16).

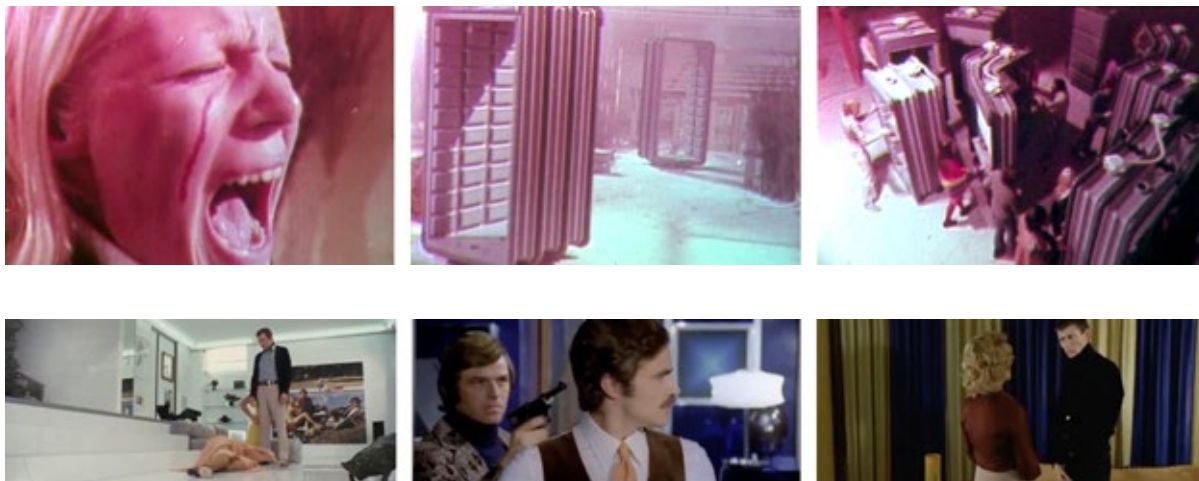
Nonostante la «scatola» di Vigo non sia realizzata, altri suoi «habitat» costruiti verranno scelti per ambientare scenografie cinematografiche di registi che coglieranno il carattere eversivo di spazi che non sono più domestici quasi a far valere il titolo di «Domus» *La casa che non esiste*. Diventano luoghi di delitti (*La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, 1971), cospirazioni mafiose (*Milano rovente*, 1973; *Anna, quel particolare piacere*, 1973) e investigazioni poliziesche (*L'assassino è costretto a uccidere ancora*, 1975) per una casa trasformata a tutti gli effetti in «evento», o «habitat» «eventuale», se si volessero usare le parole in voga nel corso degli anni Settanta (fig. 17)⁷⁷. Sono proprio questi «habitat» «eventuali», costruiti e vissuti da individui e famiglie, a poter essere visti come una risposta concreta alle critiche avanzate da Manfredo Tafuri in occasione della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, da lui vista come «'teatro dell'utopia' in cui si recitano puri 'drammi dell'anticipazione'» per una «liberazione soggettiva attraverso la riconciliazione dell'«uomo» con l'anima delle cose e con le profondità insondabili dei propri impulsi repressi»⁷⁸. Quegli «habitat» dimostrano come negli interni

75. Superstudio, *Supersurface. An alternative model for life on the earth*, 1972. Il film viene prodotto da Marchi e finanziato dall'Azienda Nazionale Idrogenazione Combustibili.

76. SOTTASS JR. 1972, p. 163.

77. DE ANGELIS 1976.

78. TAFURI 1972, p. 394 (per la traduzione in italiano, vedi TAFURI 1996).



Da sopra, figura 16. Ettore Sottsass jr., film, 1972, regia di Massimo Magri, produzione Politecne Cinematografica Milano; figura 17. *La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, 1971, regia di Emilio P. Miraglia; *Milano rovente*, 1973, regia di Umberto Lenzi; *L'assassino è costretto a uccidere ancora*, 1975, regia di Luigi Cozzi.

borghesi sia possibile concretizzare il «ripartire da ZERO» di un'architetta che, grazie all'apertura della «scatola», grazie alla configurazione della superficie «infinibile» del deserto e grazie all'eliminazione dell'arredo, ha posto le libertà degli esseri viventi, i loro sensi, la loro psiche e i loro movimenti, al centro del progetto, trasformando il «teatro dell'utopia» in un «evento della realtà». «Prima di guardare l'opera, considera l'uomo [...], prima l'uomo dell'opera», è uno dei più importanti insegnamenti trasmessi da Fontana a Vigo, come lei stessa ricorda⁷⁹.

79. VIGO 2011, p. 141.

Bibliografia

AMBASZ 1971 - E. AMBASZ, *Manhattan: capitale del XX secolo*, in «Casabella», 1971, 359-360, pp. 92-93.

AMBASZ 1972 - E. AMBASZ (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, Catalogo della mostra (New York, 26 maggio - 11 settembre 1972), The Museum of Modern Art, Centro Di, New York, Firenze 1972.

ARCHIZOOM 1972 - ARCHIZOOM, *Archizoom*, in AMBASZ 1972, pp. 232-239.

ARCHIZOOM ASSOCIATES 1971 - ARCHIZOOM ASSOCIATES, *No-Stop City. Residential Parkings, Climatic Universal Sistem [sic]*, in «Domus», 1971, 496, pp. 49-55.

AURELI 2016 - P.V. AURELI, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.

AURELI 2019 - P.V. AURELI, *Un designer nell'età del tardo capitalismo. Note per una storia di Andrea Branzi*, in E.C. CATTANEO (a cura di), *Andrea Branzi: $E=mc^2$ Il progetto nell'epoca della relatività*, Actar Publishers, Barcelona-New York 2019, pp. 548-555.

BIANCHI 2020 - P. BIANCHI, *Spazi in spazi, opere in opere. Affinità elettive del secondo dopoguerra italiano*, in «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura», 2020, 8, pp. 140-153.

BIRAGHI ET ALII 2010 - M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI, M. VIGANÒ (a cura di), *Italia 60/70. Una stagione dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2010.

BRANZI 1984 - A. BRANZI, *La casa calda*, Idea Books Edizioni, Milano 1984.

BRANZI 2007 - A. BRANZI (a cura di), *Capire il design*, Giunti, Firenze 2007.

BULEGATO, DELLAPIANA 2014 - F. BULEGATO, E. DELLAPIANA, *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Mondadori, Milano 2014.

CELANT 1971 - G. CELANT, *Senza titolo*, in «Argomenti e immagini di design», 1971, 2-3, pp. 76-81.

CELANT 1972 - G. CELANT, *Radical Architecture*, in AMBASZ 1972, pp. 380-387.

DE ANGELIS 1976 - A. DE ANGELIS, *Architettura eventuale*, in «Casabella», 1976, 411, pp. 46-48.

DE FUSCO 2007 - R. DE FUSCO, *Made in Italy. Storia del design italiano*, Laterza, Roma-Bari 2007.

ECO 1962 - U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

ECO 1964 - U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

ECO 1968 - U. ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano 1968.

FANELLI 1986 - G. FANELLI, *De Stijl*, Laterza, Roma-Bari 1986.

FERRETTI, MINGARDI 2020 - E. FERRETTI, L. MINGARDI, *Dimenticare Firenze. La mostra La casa abitata del 1965 a Palazzo Strozzi*, in «Firenze Architettura», 2020, 2, pp. 158-165.

FONTANA ET ALII 1948 - L. FONTANA, G. DOVA, B. JOPPOLO, G. KAISSELIAN, A. TULLIER, *Secondo manifesto spaziale*, 1948.

GARGIANI 2007 - R. GARGIANI, *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.

GARGIANI, LAMPARIELLO 2010 - R. GARGIANI, B. LAMPARIELLO, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010.

GARGIANI, LAMPARIELLO 2019 - R. GARGIANI, B. LAMPARIELLO, *Il Monumento continuo di Superstudio. Eccesso del razionalismo e strategia del rifiuto*, Sagep, Genova 2019.

GROAZ 2024 - S. GROAZ, *The Dissolution of the Object. Nanda Vigo's Interiors*, in A. TOSTOES, Z. FERREIRA (a cura di), *Modernist Women Interior Designers and Artists: To Deepen the Reading of the Different Expressions of Female Creativity*, Docomomo ISC/ID, Lisboa 2024, pp. 24-35.

- LAMPARIELLO 2012 - B. LAMPARIELLO, *“Full Floor” pour la vie métropolitaine du futur*, in R. GARGIANI (a cura di), *L’architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2012, pp. 850-860.
- MANZONI 1960 - P. MANZONI, *Libera dimensione*, in «Azimuth», 1960, 2, pp. 18-20.
- MARI 1972 - G. MARI, *Modular Equipment for New Domestic Environments*, in AMBASZ 1972, pp. 270-275.
- MASTRIGLI 2016 - G. MASTRIGLI (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.
- MENDINI 1984 - A. MENDINI, *Colloquio con Nanda Vigo*, in «Domus», 1984, 653, p. 1.
- MENEGUZZO 2019 - MENEGUZZO (a cura di), *Nanda Vigo Light Project*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 16-27.
- MENEGUZZO 2021 - M. MENEGUZZO, *Arte*, in ARCHIVIO NANDA VIGO (a cura di), *Nanda Vigo, incontri ravvicinati. Arte, Architettura e Design*, Fondazione Sozzani, Milano 2021, pp. 10-15.
- ROUILLARD 2004 - D. ROUILLARD, *Le futur de l’architecture, 1950-1970*, Éditions de la Villette, Paris 2004.
- S.A. 1967 - S.A., *La Fiera di Montreal in costruzione*, in «Domus», 1967, 446, pp. 9-20.
- S.A. 1970 - S.A., *Due grandi lampade in acciaio di Nanda Vigo*, in «Domus», 1970, 487, pp. 38-39.
- S.A. 1971 - S.A., *Concorsi nazionali di architettura*, in «Domus», 1971, 495, p. 58.
- S.A. 1972a - S.A., *Noir, noncolore nell’ambiente*, in «Domus», 1972, 512, s.n.p.
- S.A. 1972b - S.A., *I mobili di specchio sono di Nanda Vigo, la “pillola” è di Lucio Fontana*, in «Domus», 1972, 510, s.n.p.
- SETTI 2023 - S. SETTI, *Concetti multipli. Le opere in serie di Lucio Fontana 1948-1968*, in «Critica d’arte», 2023, 17-18, pp. 89-108.
- SOTTASS JR. 1972 - E. SOTTASS JR., *Ettore Sottsass jr.*, in AMBASZ 1972, pp. 160-169.
- SUPERSTUDIO 1971 - SUPERSTUDIO, *Istogrammi di Architettura. Dai cataloghi del Superstudio: Istogrammi*, in «Domus», 1971, 497, p. 46.
- SUPERSTUDIO 1972 - SUPERSTUDIO, *Description of the Microevent/Microenvironment*, in AMBASZ 1972, pp. 242-252.
- SUPERSTUDIO 1974 - SUPERSTUDIO, *Sistema Parete Anonima Castelli*, in «Casabella», 1974, 387, pp. 49-52.
- TAFURI 1972 - M. TAFURI, *Design and Technological Utopia*, in AMBASZ 1972, pp. 388-404.
- TAFURI 1996 - M. TAFURI, *Il design e l’utopia tecnologica*, in A. BRANZI (a cura di), *Il design italiano, 1964-1990*, Electa, Milano 1996, pp. 408-414.
- VAN DOESBURG 1924 - T. VAN DOESBURG, *Tot een beeldende architectuur*, in «De Stijl», 1924, 6-7, pp. 78-83.
- VIGO 1966 - N. VIGO, *Alla sala ‘Espressioni’ di Milano*, in «D’ars», 1966, 5, s.n.p.
- VIGO 1967 - N. VIGO, *La casa del Duemila*, aprile-maggio 1967, in MENEGUZZO 2019, pp. 182-184.
- VIGO 1972 - N. VIGO, *Una casa che non esiste*, in «Domus», 1972, 507, pp. 25-32.
- VIGO 1973 - N. VIGO, *Gala*, 10 settembre 1973, in MENEGUZZO 2019, p. 184.
- VIGO 1974 - N. VIGO, *Nanda Vigo*, Catalogo mostra (Galleria d’arte Vinciana, maggio-giugno 1974), Galleria d’arte Vinciana, Milano 1974.
- VIGO 1978 - N. VIGO, *Exoteric Gate*, Catalogo della mostra (Falconara Marittima, 1978), Galleria del Falconiere, Falconara Marittima 1978, s.n.p.
- VIGO 1993 - N. VIGO, *C’è design e design, e quello artistico? L’arte e il design. Rapporto tra arte e design*, ottobre 1993, in MENEGUZZO 2019, p. 196.
- VIGO 1996 - N. VIGO, *La casa del terzo millennio*, 12 dicembre 1996, in MENEGUZZO 2019, pp. 198-200.
- VIGO 2011 - N. VIGO, *Vetri e trasparenze*, in «Abitare», 2011, 406, pp. 140-143.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
Anno XII (2025) n. 24
ISSN 2384-8898
archistor.unirc.it
direttivo.archistor@unirc.it

