

STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA XI

Publicazione diretta da Enrico Guidoni  
Supplemento di «Storia dell'Urbanistica»

# STORIA DELL'URBANISTICA TOSCANA/XI

Architetti in viaggio: suggestioni e immagini

*a cura di Gabriella Orefice*



---

## STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA XI

Publicazione diretta da Enrico Guidoni  
Supplemento di «Storia dell'Urbanistica»

COMITATO DI REDAZIONE/TOSCANA

**Gabriele Corsani, Giovanni Fanelli, Ezio Godoli, Gabriella Orefice**

**Responsabile scientifico per la Toscana: Giovanni Fanelli**

Questo fascicolo di «Storia dell'Urbanistica/Toscana» viene pubblicato con i fondi della Ricerca MURST prot. 2002088984-005, *Fortificazioni «alla moderna» in Europa e nell'area mediterranea. patrimonio da valorizzare*, coordinatore nazionale prof. T. Scalesse, Unità di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze, responsabile prof. G.C. Romby.

*Autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie dei documenti*

Copyright Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 2005  
(riproduzioni Gemälde- & Antiquitätenphotographie Jörg P. Anders, Berlin)

*In copertina: L. von Klenze, Piazza del Duomo a San Gimignano, 1852.*

*Direttore responsabile: Enrico Guidoni*

*Progetto e realizzazione editoriale: Studio Mariano*

*Editore: Edizioni Kappa, Piazza Borghese, 6 - 00186 Roma - Tel. 06.6790356*

*Amministrazione e Distribuzione: Via Silvio Benco, 2 - 00177 Roma - Tel. 06.273903*

Autorizzazione del Tribunale di Roma del 29-4-1982, n. 174

Abbonamento annuo: € 12,91, per l'estero € 15,50

Prezzo di un fascicolo € 7,75, arretrato ed estero € 9,30

Versamento sul c/c n. 91323008 - Cappabianca Paolo, Via Silvio Benco, 2 - 00177 Roma

---

# STORIA DELL'URBANISTICA TOSCANA/XI

**Architetti in viaggio: suggestioni e immagini**

*a cura di Gabriella Orefice*



**Edizioni Kappa**

## Indice

Nota introduttiva di <i>Gabriella Orefice</i>	5
<i>Giovanni Fanelli</i> <b>Per una critica dell'iconografia fotografica dell'architettura e dello spazio urbano</b>	17
<i>Gabriella Orefice</i> <b>L'itinerario toscano di Luigi Trezza, architetto veronese</b> <i>Appendice documentaria</i>	33
<i>Gianluca Belli</i> <b>Il viaggio in Italia del 1824 di Karl Friedrich Schinkel: percorsi toscani</b> <i>Appendice documentaria</i>	55
<i>Massimiliano Savorra</i> <b>Attese e scoperte: la Toscana di Charles Garnier</b>	86
<i>Caterina Cardamone</i> <b>Gli architetti austriaci e l'Italia intorno al 1900</b>	93
<i>Fabio Mangone</i> <b>L'epilogo di una tradizione. Gli architetti finlandesi e il mito del paesaggio toscano, 1902-1925</b>	115

### Sigle e abbreviazioni

AF	Académie de France, Villa Medici, Roma
ALA	Albertina, Wien, <i>Adolf Loos Archiv</i>
BCVr	Biblioteca Comunale, Verona
BO	Bibliothèque de l'Opéra, Parigi
ENSBA	Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi
MAK	Museum für angewandte Kunst, Wien
SMB-KK	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, <i>Nachlaß Schinkel</i>
SMB-NG	Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
SMB-ZA	Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, <i>Nachlaß Schinkel</i>
TU	Technische Universität, Wien, <i>Archiv</i>

## Nota introduttiva

«Non voglio parlare di un viaggio particolare, perché nel mio spirito c'è sempre un viaggio in Italia: forse un viaggio compiuto nel passato che continua a vivermi nella memoria, un viaggio che sto facendo, o forse un viaggio che farò nel futuro». Alvar Aalto, 1954.

Questo nuovo numero della rivista, l'undicesimo della serie toscana, si propone di analizzare quali suggestioni e quali immagini riportano, da quello che diviene per antonomasia «il viaggio», intere generazioni di architetti europei che percorrono il «Bel Paese» e, in particolare, la Toscana. I loro taccuini, ricchi di appunti e di disegni, sono da considerarsi di diritto una parte significativa di quella «letteratura di viaggio» che, a partire dal XVIII secolo, riscuote un crescente consenso. Un genere che ha come soggetto quello che Richard Lassels definiva per la prima volta nel 1670 il Gran Tour, che negli ultimi decenni è stato analizzato e studiato nei suoi molteplici aspetti, basti qui ricordare i numerosi studi che all'argomento hanno dedicato, seppure da angolature diverse, Cesare De Seta e Attilio Brilli. I taccuini dei viaggiatori, siano essi uomini dalla vasta e profonda erudizione, come il presidente Charles de Brosse, o sensibili e acculturate scrittrici, come l'irlandese lady Sydney Owenson Morgan o la rumena Elena Vacaresco, colmi come sono di impressioni, di commenti, di annotazioni curiose, fissano le sensazioni del momento, secondo un codice non scritto che intende mettere alla prova la preparazione storico-artistica dei viaggiatori stessi, portati a competere in audacia ed erudizione con chi li ha preceduti. Se questo accade in generale, per l'architetto il viaggio assume valenze ancor più profonde, legate alla curiosità di una particolare figura di tecnico, con radici umanistiche e artistiche, che tenta di coordinare il momento della conoscenza, nel suo binomio ricerca-scoperta, con la necessaria autonomia della scelta progettuale. A questo sembra riferirsi con una acuta osservazione Attilio Brilli quando, nel suo *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti (1997)*, scrive che il taccuino dei viaggiatori, con i suoi disegni e le sue osservazioni, è indispensabile alla realizzazione dell'impressione personale e unica del viaggio stesso «in un implicito desiderio dell'immaginario, sospeso tra scoperta e invenzione».

Col passare del tempo gli orizzonti di viaggio si ampliano anche per gli architetti: nuove mete e nuove suggestioni si offrono all'occhio attento di chi percorre itinerari diversi, con la mente aperta a contaminazioni culturali prima impensabili. Progressivamente, ma con notevole accelerazione, si ribalta quello che era stata prassi comune per secoli, quando il viaggio veniva compiuto dagli architetti italiani verso l'estero per esportare modelli e teorie architettoniche, più che per riportarne spunti progettuali. Questo accadeva, per portare qui un unico esempio, per ben due volte nella Russia degli Zar, dove architetti italiani alla fine del Quattrocento ridisegnavano le mura e le architetture del Cremlino e nel Settecento davano veste moderna a San Pietroburgo, la più innovativa delle capitali europee. Sono ora gli architetti stranieri che scendono a sud e percorrono la penisola, prima solo sino a Roma poi fino a Napoli, Ercolano, Pompei e infine verso una riscoperta Sicilia, depositaria delle radici greche della civiltà italiana.

L'interesse suscitato dal viaggio degli architetti moderni e contemporanei si è concretizzato in numerose recenti pubblicazioni, quali, per citarne solo alcune, il *Viaggio in Italia di John Ruskin*, stampato da Passigli nel 1985, o *Il viaggio in Toscana (1907)*, di *Le Corbusier* edito da Marsilio due anni più tardi. Se nel 1991, «Lotus» dedica un numero monografico ai disegni di viaggio di *Le Corbusier*, *Gunnar Asplund*, *Alvar Aalto*, *Louis Kahn*, *Alvaro Siza*, il viaggio, in genere, e la sua influenza sul progetto divengono protagonisti delle riflessioni apparse nel 2004 su «Firenze Architettura», rivista del Dipartimento di Progettazione di Firenze. Recenti sono ancora gli studi di *Fabio Mangone* sui viaggi degli architetti nordici «al sud» (2002), di *Massimiliano Savorra* sul tour italiano di *Charles Garnier* (2003), di *Salvatore Barba* e di *Carlos Montes Serrano*, rivolti rispettivamente ai disegni italiani di *Alvar Aalto* e a quelli amalfitani di *Luis Kahn*, pubblicati in un interessante quaderno della Facoltà di Ingegneria di Palermo, dedicato a *Il disegno dei viaggiatori* (2005).

La Toscana, vista inizialmente come terra di passaggio di un itinerario tutto proteso verso Roma, assume nel tempo attrattive autonome; la necessità di sbarcare a Livorno, porto fra i più attivi del Mediterraneo su cui convergono le mire di Inghilterra e Francia, rende via via più consuete le soste nelle città di Pisa e di Lucca, da cui il viaggiatore quasi sempre raggiunge Firenze, per poi proseguire il viaggio verso Roma e il Meridione, con tappa a Siena e, a volte, ad Arezzo o Volterra. L'aumento dei viaggiatori ha corollari interessanti nella pubblicistica di genere: guide, vademecum, cartografie divengono strumenti indispensabili per i visitatori meno sprovveduti. Risponde precocemente a questa richiesta, la settecentesca Guida per viaggiare la Toscana, raccolta di cartografia itineraria, opportunamente ristampata nel 2002 dall'Istituto Geografico Militare di Firenze, che propone in 16 carte non solo le Strade ove si può andare per la Cavalcatura, ma ... quelle ancora che servono per uso dei Vetturali e Pedestri.

Alla Toscana disegnata da *Ruskin*, è stata dedicata dalla *Fondazione Ragghianti* la bella mostra di Lucca del 1993, mentre dell'interesse per le architetture monumentali del granducato è testimonianza l'attività di *Giorgio Robault de Fleury*, architetto e scrittore parigino, autore delle *Lettres sur la Toscana en 1400*, edite a Parigi nel 1874, a cui si devono anche i rilievi di Palazzo Vecchio, del Bargello e di altri edifici toscani, pubblicati in due diverse opere: *gli Edifices de Pise relevés, dessinés et décrites (1862)* e *La Toscane du Moyen age (1874)*.

Una consuetudine quella di interpretare la realtà toscana con parole e immagini che coinvolge nel tempo architetti delle più diverse provenienze e formazioni culturali: ne sono esempio dolorose immagini di Firenze, ferita dagli scoppi delle mine tedesche nel 1944, fissate sulla carta dagli acquerelli dell'architetto militare americano *Gordon F. Morrill* il quale, dopo aver visitato una prima volta la città nel 1932, vi torna alla fine della guerra per descriverne con commossa partecipazione mista a speranza le distruzioni e i cantieri per la ricostruzione.

Il numero si apre con uno scritto di *Giovanni Fanelli* dedicato al contributo che la fotografia, sin dal suo apparire, riesce a dare all'iconografia del costruito, sia esso architettura o spazio urbano: argomento a prima vista distante dal tema generale, ma che a una più attenta analisi si manifesta in linea con esso. L'affermarsi alla metà dell'Ottocento della fotografia d'architettura apre infatti possibilità nuove di conoscenza e riflessione che ne fanno da subito un tramite d'eccezione fra osservatore e oggetto; ne sono testimoni, come ricorda *Fanelli*, sia *Francis Wey* che nel 1851 scrive che la fotografia di architettura «permette a chi la esamina» di «esplorarla come la natura stessa e di fare delle scoperte non percepite sul posto», sia *Viollet-le-Duc*, il quale le riconosce un valore testimoniale ed interpretativo autonomo, a volte maggiore dell'osservazione diretta, come sottolinea nella voce restauro del suo *Dictionnaire (1866)*: «spesso in una stampa fotografica si scopre ciò che non si era percepito sul monumento stesso».

Di questo felice connubio fra architettura e fotografia sono prova le molte pubblicazioni che di quest'ultima hanno fatto e continuano a fare il principale mezzo di indagine e di riflessione. È recentissima l'uscita di un libro fotografico dal titolo quanto mai appropriato al tema trattato in questo numero della rivista: *The Grand Tour Il mondo visto con gli occhi dell'architetto (Taschen 2004)*. L'autore, *Harry Seidler*, nato a Vienna nel 1923 ma costretto dalle leggi razziali a trasferirsi prima in Inghilterra poi ad Harvard dove segue i corsi di *Walter Gropius*, intraprende una carriera professionale che lo vede lavorare a fianco di *Marcel Breuer* a New York e a *Oscar Niemeyer* in Brasile, per poi approdare definitivamente in Australia. La sua è una vita segnata dagli spostamenti effettuati per necessità o per scelta culturale e formativa che richiedono memoria di quanto osserva e conosce. Un peregrinare continuo che gli fa prediligere il mezzo fotografi-

co, a comporre una sequenza ininterrotta di immagini, impressioni, suggestioni, testimonianza di un interminabile viaggio lungo 50 anni, che tocca ovviamente anche l'Italia e la Toscana, con le sue città e i suoi paesaggi. Se fra '700 e '800 i taccuini di viaggio coniugavano descrizioni e annotazioni scritte con i disegni, spesso visti solo come corollario, in *Seidler* il testo si restringe sino a divenire mera didascalia, lasciando all'immagine, che interpreta architettura e ambiente, di espletare tutto il suo potenziale critico dato che, come osserva *Fanelli* introducendo il suo scritto, «L'immagine fotografica non è riproduzione della realtà. Neppure equivale alla percezione dal vero della realtà di un'architettura, di uno spazio urbano, di un paesaggio, bensì costituisce un'altra realtà dotata di sue specifiche caratteristiche». Per comprendere l'intenzione dell'autore della fotografia diviene perciò indispensabile conoscere punti di vista, forma, orientamento e dimensione del quadro, valori cromatici, le specificità appunto indagate in questo saggio dall'autore con il corredo di una serie di esplicative immagini ottocentesche.

Ritornando al viaggio, si può osservare come dal XVI secolo in poi, si allarghino i confini, si moltiplichino le mete e si dilati l'arco temporale degli interessi culturali ed artistici: ai visitatori del «Bel Paese» non interessa più solo l'architettura antica o rinascimentale, come traspare dalle precise annotazioni di un architetto veronese, *Luigi Trezza*, il cui Itinerario toscano, frammento di un ben più ampio percorso di viaggio effettuato alla fine del Settecento, è qui proposto, e in parte riprodotto in appendice, da chi cura questo numero della rivista. *Trezza* percorre la Toscana con la curiosità di un giovane ma con l'esperienza che gli deriva da una solida preparazione culturale e da una lunga stagione professionale, che lo mettono in grado di vedere oltre la veste architettonica e decorativa degli edifici per indagarne i più reconditi aspetti tecnici e strutturali. Le sue osservazioni, dettate da una curiosità intellettuale nutrita da molte letture e da ottime frequentazioni, lasciano pochissimo spazio all'impressione estetica o al colore locale, per privilegiare l'analisi compositiva; i disegni, che corredano il taccuino, pochi in verità per gli edifici toscani a fronte del grande numero dedicato alle architetture romane, superano il limite dello schizzo impressionistico per acquisire, anche quando sono redatti in modo sommario, il valore di reale documento di rilievo.

Nel 1824 *Karl Friedrich Schinkel*, durante il suo terzo viaggio in Italia, soggiorna in Toscana di ritorno da Napoli; a questa, che non può essere considerata solo un tappa di un ben più ampio itinerario, *Gianluca Belli* dedica il suo saggio, allegando in appendice la traduzione da lui stesso curata del diario dell'architetto berlinese. Dato che fra il 1822 e il 1823 *Schinkel* aveva proposto la realizzazione di un nuovo museo per la sistemazione delle collezioni d'arte reali, l'interesse lo spinge a fare della sua permanenza in terra di Toscana una rivisitazione dell'arte italiana e dei suoi contesti culturali e a valutare «il possibile contributo di questo patrimonio all'elaborazione della propria idea di architettura». Secondo *Belli* è questa una delle più interessanti chiavi di lettura del diario toscano di *Schinkel*, in cui sono annotate le visite e gli spostamenti in forma di appunti che invia periodicamente alla moglie. Fra le tappe più coinvolgenti vi sono sicuramente gli Uffizi che egli visita ben sei volte nei pochi giorni che rimane a Firenze, rimanendo colpito dalla magnificenza delle collezioni, anche se non lesina critiche ad alcuni discutibili allestimenti espositivi e alla non sempre ottimale illuminazione. Se l'ammirazione per l'arte del medioevo, che ha modo di esprimersi pienamente a Pisa e a Siena, non incrina l'adesione agli ideali del classicismo, più coinvolgenti appaiono le impressioni che gli derivano dall'osservazione dei possenti palazzi fiorentini, che egli traduce in «assunti teorici che troveranno applicazione in alcuni dei suoi progetti posteriori».

Gli accadimenti politici che investono Roma nel 1849, sono la causa della lunga permanenza di *Charles Garnier*, futuro progettista dell'Operà di Parigi, nel capoluogo toscano dove, come la maggior parte dei visitatori, riproduce in disegno ciò che lo colpisce maggiormente. È questo l'argomento del saggio di *Massimiliano Savorra* che approfondisce qui il tema del rapporto fra le aspettative, che gli provenivano dalla conoscenza della ricchezza architettonica delle città del granducato, descritta nell'*Architecture Toscane di Auguste-Victor Grandjean de Montigny e Auguste Famin*, e le scoperte personali, spesso autonome rispetto ai suggerimenti che giungevano da Parigi e per questo criticate. Come sottolinea *Savorra*, «A differenza di quanto appreso e di quanto si aspettava di vedere», *Garnier* intuisce e fa propria l'armonia esistente fra edificio e ambiente, fra forma architettonica e tecnica costruttiva. Non meno interessanti sono le conferme che gli derivano dall'osservazione degli effetti dei colori sulle architetture, che l'architetto francese lega indissolubilmente all'uso dei marmi, sino ad affermare che la loro policromia è parte in-

tegrante dell'«anima» delle città toscane.

Caterina Cardamone affronta il tema, vasto e poco indagato sino ad oggi, dei forti influssi che l'architettura del classicismo italiano ha sui giovani architetti austriaci, che si affacciano alla professione in quel particolare momento di fervore culturale e artistico che contraddistingue gli anni a cavallo del Novecento. Sulla prassi del viaggio d'istruzione in Italia, che coinvolge molti dei diplomati alle accademie austriache, le opinioni sono contrastanti: a fronte dello scetticismo di Otto Wagner che considera i borsisti, vincitori del Romreisestipendium, troppo immaturi per comprendere appieno i valori spaziali dell'architettura classica, vi è la consapevolezza di Adolf Loos che ritiene la tradizione «l'unica solida base per la definizione di un'architettura effettivamente moderna». Il saggio si propone quindi di definire scopi e filtri culturali che influenzano la scelta degli itinerari privilegiati dall'ambiente del politecnico viennese, dove studia e si forma la generazione dei Wiener Moderne, in un ambito temporale che va dalla fine dell'Ottocento sino agli anni dell'avvento del nazismo quando, come mette in rilievo Cardamone, «la connotazione classica», passa da essere riferimento culturale a simbolo di una politica egemonica.

Chiude questo numero della rivista il saggio di Fabio Mangone che affronta il tema dell'influenza della conoscenza della cultura architettonica italiana sull'educazione degli architetti finlandesi, da loro vista quasi esclusivamente nella sua prospettiva storica. Questione poco frequentata e per questo più stimolante, che offre nuovi spunti di riflessione sull'influenza che l'architettura e il paesaggio italiani e toscani in specie avranno successivamente, ad esempio, sull'opera di Alvar Aalto, che visita la «holy land of Tuscany» per la prima volta nel 1924 e che pubblica il suo Viaggio in Italia nel 1954, su «Casabella». Nella seconda metà dell'Ottocento, la Toscana, amplificata ormai la sua importanza come tappa obbligata per la formazione degli architetti nordici, interessati più che mai alla molteplicità di manifestazioni medievali e rinascimentali, diviene tappa sempre più frequente anche per i giovani finlandesi, che risentono della mancanza in patria di una scuola di belle arti. Ciò che caratterizza i disegni contenuti nei loro taccuini, e li differenzia da altri, è forse un interesse più marcato per l'ambiente in cui si collocano palazzi, chiese, logge. Dagli schizzi emergono infatti spesso scorci in cui l'architettura residenziale minore, palazzetto o casolare, sembra avere stessa dignità dell'architettura monumentale, descritte entrambe tenendo conto del rapporto con l'intorno, ambiente urbano o paesaggio rurale che sia. Tema privilegiato diviene inoltre quello della piazza, di cui si indagano la forma, i rapporti proporzionali e gli elementi che la definiscono architettonicamente. Se per gli architetti finlandesi piuttosto che «l'eccellenza» è la «quotidianità» che colpisce l'attenzione, in Toscana questa si coniuga con il paesaggio e l'arte a creare qualcosa di unico; un concetto espresso con chiarezza da Hilding Ekelund nel suo resoconto di viaggio, intitolato Italia la bella, quando scrive che il «seducente» panorama fiorentino è tale anche per le colline e per i cipressi che lo punteggiano, e che la «memorabile» Siena non potrebbe essere considerata tale, se non fosse inserita nel suo «profilo collinare ondeggiante come il mare».

Gabriella Orefice



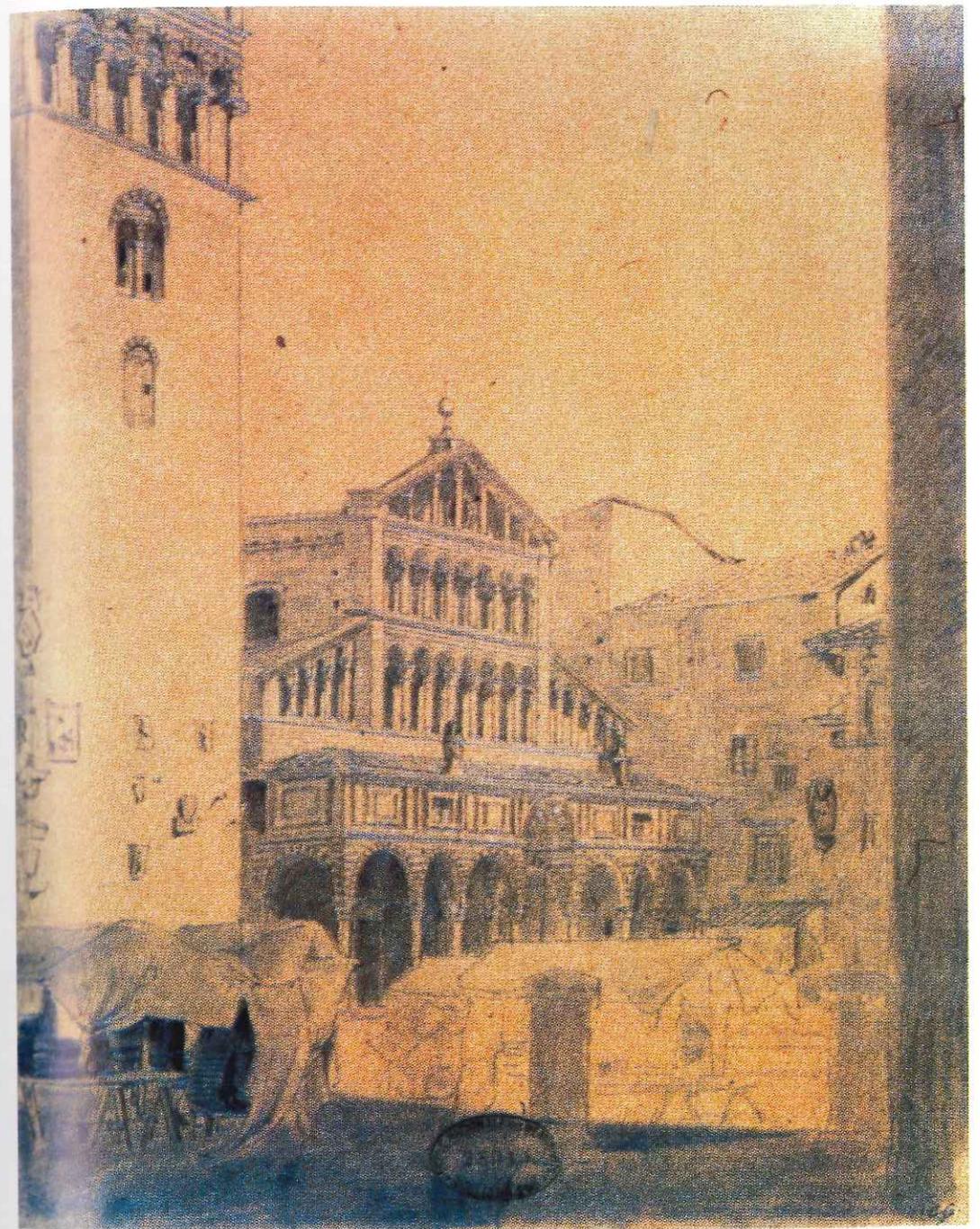
I/ Negrar di Valpolicella, Villa Rizzardi, Giardino di Poiega, il Belvedere. Commissionato nel 1783 dal conte Antonio Rizzardi all'architetto Luigi Trezza, il giardino conserva il suo disegno originale, con il viale di carpini, il tempio di stalattiti, le statue e il boschetto.



II/ Verona, Giardino Giusti, veduta del parterre. Realizzato nella seconda metà del Cinquecento per la famiglia Giusti, di origini toscane, il giardino è restaurato alla fine del Settecento dall'architetto Luigi Trezza, che nel 1786 ne ridisegna anche il labirinto in siepi di bosso.



III/ Fiesole, veduta della chiesa di San Francesco. (Disegno a matita, gesso e acquerello su carta; 27,3x21,9. ENSBA, PC 28910 [32]).



IV/ Pistoia, veduta panoramica della piazza del Duomo. (Disegno a mina di piombo su carta scura; 29,7x23,2. ENSBA, EBA 4675).



V/ J. Frank, J. Frank, *Von der Kirche S. Sebastiano in Mantua Hauptansicht der Kirche* (FRANK, *Ueber die ursprüngliche Gestalt...*, 1910, tav. 3).



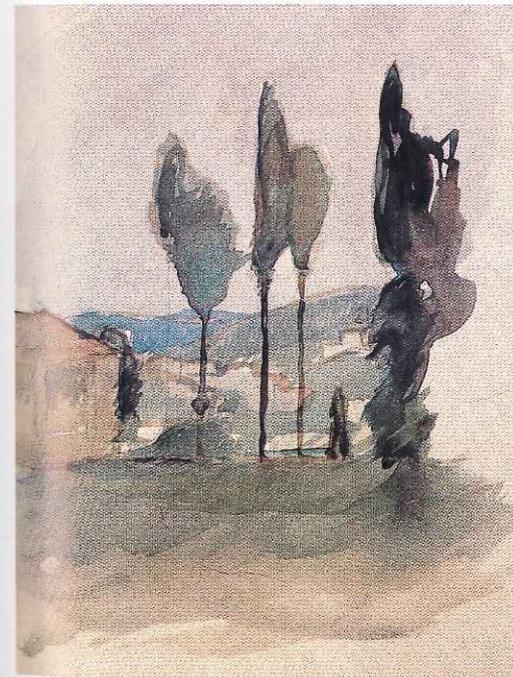
VI/ J. Frank, *Von der Kirche S. Francesco in Rimini Vorderansicht der Kirche* (FRANK, *Ueber die ursprüngliche Gestalt...*, 1910, tav. 6).



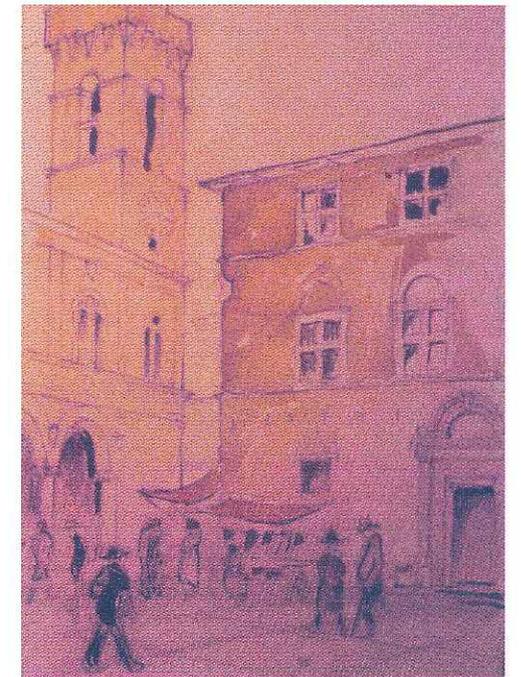
VII/ J. Frank, *Von der Kirche S. Maria Novella in Florenz Vorderansicht der Kirche* (FRANK, *Ueber die urspruengliche Gestalt...*, 1910, tav. 20).



VIII/ A. Gallen-Kallela, *Kullervo parte per la guerra*, Helsinki, 1901.



IX/ E. Bryggmann, *Fiesole, piazza San Francesco*.



X/ H. Ekelund, *Pienza, la piazza nel giorno di mercato*, 1922.



XI/ E. Bryggmann, San Gimignano, veduta.



XII/ H. Ahlberg, Siena, veduta urbana.

## Per una critica dell'iconografia fotografica dell'architettura e dello spazio urbano

Giovanni Fanelli

L'immagine fotografica non è riproduzione della realtà. Neppure equivale alla percezione dal vero della realtà di un'architettura, di uno spazio urbano, di un paesaggio, bensì costituisce un'altra realtà dotata di sue specifiche caratteristiche. Prima dell'invenzione della fotografia si poteva vedere il mondo soltanto guardando ad esso o a una trascrizione manuale di esso.

«Il potere del fotografo – ha rilevato Nikolaus Pevsner – di rafforzare o distruggere l'originale è in ogni caso innegabile. Nel caso di un edificio le scelte del punto di vista, dell'angolazione della visuale, delle condizioni di luce, semplicemente fanno l'edificio. Tale potere può far apparire la navata di una chiesa alta e stretta o larga e tozza quasi a dispetto delle sue reali proporzioni. E ancor più, esso può far emergere un dettaglio con tale forza da conferirgli maggiore capacità di convinzione nell'immagine bidimensionale che non nell'originale. La possibilità di "isolare dettagli dal contesto", come la definisce Gernsheim, è a mio parere il più grande privilegio del fotografo<sup>1</sup>.

Del resto già nel 1851 l'avvertito critico Francis Wey aveva osservato: «Mentre l'incisione, che conferisce grandiosità alle costruzioni greche o romane, rimpicciolisce quelle medievali, la fotografia, immettendo ovunque aria a profusione, smorzando i dettagli formicolanti, senza anegarne i contorni, presenta agli occhi affascinati monumenti grandi come quelli reali, e talvolta ancora più<sup>2</sup>.

Per leggere una fotografia occorre dunque essere consapevoli delle specificità che la connotano, connesse con una serie di scelte del fotografo: il punto di vista, il quadro, l'apertura angolare, il formato, il tempo di ripresa, l'effetto

pittorico o l'evidenza del dettaglio, ecc.

Anche quando l'intenzione del fotografo è quella di avvicinarsi al massimo alla visione dell'occhio umano, la fotografia non riproduce esattamente l'immagine della retina. Nella realtà gli occhi percepiscono due immagini e le trasmettono al cervello che combinandole produce l'apprezzamento del rilievo. La fotografia è un'immagine unica bidimensionale. E la stampa fotografica non è solo un'immagine, è anche un oggetto da maneggiare e da guardare.

La scelta e l'impiego della focale degli obiettivi determina l'apertura angolare della veduta fotografica.

Come è noto l'angolo di campo della vista umana valido per la percezione degli oggetti è compreso in un cono ottico con apertura massima di 60 gradi, mentre quello ottimale per l'esatta lettura delle proporzioni volumetriche è ristretto in un cono ottico di 20-25 gradi. Molti dei protagonisti della fase pionieristica della storia della fotografia hanno fatto ricorso a obiettivi con angolo di campo di circa 30 gradi, corrispondente dunque a questo campo visuale ottimale<sup>3</sup>. Ovviamente l'impiego di obiettivi a lunga focale (i 'teleobiettivi'), corrispondenti a un'apertura angolare limitata, comporta inquadrature strette dell'oggetto scelto con un effetto di assai maggiore evidenza rispetto alla visione dell'occhio umano che a parità d'angolo comporta sempre tuttavia una percezione del campo intorno (il 'campo visivo periferico', pari a circa 120 gradi).

Le immagini di architettura del primo periodo della fotografia appaiono tanto più rilevanti e dotate di plastica evidenza al nostro occhio at-

tuale, ormai da circa un secolo abituato alla visione di immagini fotografiche corrispondenti a obiettivi che consentono un angolo di campo assai più ampio (i 'grandangolari'), invalsi e nettamente prevalenti già alla fine dell'Ottocento e poi sempre più. Lo stesso obiettivo oggi ormai comunemente considerato – nella pratica professionale come in quella dilettantistica della fotografia – 'normale' corrisponde a un angolo di campo visivo di 45-50 gradi, assai più ampio di quello dell'occhio umano ottimale per l'esatta lettura delle proporzioni volumetriche. È da sottolineare che l'uso prevalente di obiettivi a lunga focale nel periodo pionieristico della storia della fotografia, costituisce una rivoluzione nella storia della vedutistica, e in particolare dell'iconografia urbana, dove prima dell'avvento della fotografia aveva nettamente prevalso il gusto per aperture visive quasi sempre in qualche misura, e talvolta molto fortemente, grandangolari, da Jacques Callot a Giuseppe Zocchi (nelle sua serie di 44 vedute di Firenze si riscontra un angolo di apertura visiva spesso molto ampio, di oltre 100 gradi), a Giuseppe Gherardi, a Giovanni Signorini, per limitarsi all'ambito fiorentino.

Altro elemento che influenza fortemente la differenza di percezione dal vero o attraverso un'immagine fotografica di un'architettura o di uno spazio urbano è il *formato dell'immagine fotografica* (figg. 1-5).

Due elementi qualificano il formato di una immagine fotografica: la sua forma e la sua dimensione. L'adozione, nettamente prevalente, della forma rettangolare in sezione aurea comporta ovviamente una forte differenza rispetto al quadro visivo dell'occhio umano per corrispondere al quale il formato ottimale sarebbe circolare, o almeno quadrato.

Il formato della stampa, fino all'avvento dell'uso degli ingranditori in fase di stampa da negativi su pellicola di piccolo formato, era quello stesso del negativo di carta (calotipo) o su lastra di vetro dal quale la stampa era ottenuta per contatto. Nell'Ottocento, a parte la fase del dagherrotipo<sup>4</sup>, i formati ricorrenti sono il 'grandissimo', detto in Francia *format grand-monde*, pari a 80x60 cm circa; il 'grande' o 'extra' (così spesso definito nei cataloghi degli atelier commerciali più affermati), pari a 44x33 cm circa; il 'mezzano', 35x27 circa; il 'piccolo', 25x18, più impiegato a partire dall'inizio degli anni Sessanta, con impiego di focali più corte e quindi con un quadro un po' più ampio rispetto a quello di riprese in formato maggiore; il formato 'album' o 'cabinet', pari a 16,5x10,5 cm circa;

il 'carte-de-visite', pari a 10,5x6,5 cm circa, introdotto nel 1854 (figg. 3-5).

La grande evidenza, e la forza di appello psicologico a entrare nella veduta, di molte delle immagini fotografiche del primo periodo della storia della fotografia deriva anche dal notevole formato ('grande' o 'grandissimo') della lastra e della stampa. Queste stampe per contatto di grande formato sono incomparabili con gli ingrandimenti da un moderno negativo 24x36 mm.

Il formato panoramico fu dapprima ottenuto accostando più immagini riprese in successione panoramica, poi con apparecchi appositi dotati di obiettivo ruotante. Guardare una foto panoramica è molto diverso che guardare un panorama<sup>5</sup>. Thomas Sutton (1819-1875) teorizzava che una veduta fotografica panoramica dovrebbe essere vista su una superficie curva e non in piano per correggere le deformazioni esagerate orizzontali e verticali ed evitare che l'occhio vaghi da un punto di vista a un altro nell'osservare le diverse parti dell'immagine.

Altro 'formato' (o più propriamente tipo) di fotografia è quello stereoscopico introdotto negli anni Cinquanta. La visione in rilievo della realtà da parte dell'uomo è dovuta al fatto che ognuno dei due occhi trasmette al cervello un'immagine leggermente diversa (in ragione della sua posizione nella testa): il cervello combina le due immagini consentendo di valutare la profondità. La fotografia stereoscopica è stata inventata in base all'analogia teorica fra la visione umana e la ripresa fotografica di uno stesso oggetto realizzata con due immagini (grosso modo quadrate) riprese da punti di vista distinti distanti fra loro più o meno quanto le pupille, cioè circa 65 millimetri. Osservata attraverso un apparecchio binoculare (lo stereoscopio) la coppia di immagini consente l'illusione del rilievo dell'oggetto ripreso.

La stereoscopia –eliminando la visione periferica– facilita particolarmente la concentrazione e l'ingresso nella immagine, così come la stampa di grande formato. Tuttavia l'effetto di rilievo percepito attraverso la fotografia stereoscopica è ben diverso dal rilievo percepito a occhio nudo<sup>6</sup>.

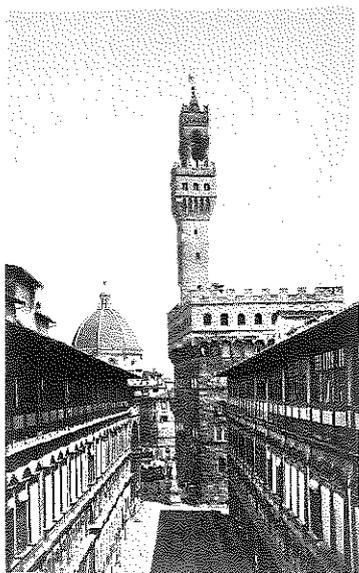
A differenza del dagherrotipo e delle fotografie di medio e di grande formato prodotte dalle ditte specializzate per i privilegiati del Grand Tour, in pochi anni la moda della fotografia stereoscopica non fu più appannaggio solo dell'aristocrazia, ma anche della borghesia agiata e, subito dopo, pure della media e piccola borghesia. E del resto il periodo dell'enorme diffu-



Forma e orientamento del quadro nella fotografia di architettura. Riprese nel formato rettangolare in sezione aurea, in verticale e in orizzontale del loggiato degli Uffizi a Firenze.

1/ Giuseppe Jacquier, 1880 circa; stampa su carta all'albumina, 18,7x24,7 (collezione privata, Firenze).

2/ Fotografo non identificato, 1872 circa; stampa su carta all'albumina, 23,8x18,5 (collezione privata, Firenze).



La dimensione del quadro. Veduta di Palazzo Vecchio ripresa dalla Galleria degli Uffizi, Firenze, ante 1873. 3.-5./ Stampe edite da Giorgio Sommer nei formati *carte-de-visite* (9,8x6,0), *album (o cabinet)* (14,5x10), *mezzana* (23,9x18,0; catalogo Sommer n. 3804). Le vedute sono qui riprodotte nella stessa scala di riduzione (77% circa) (collezione privata, Firenze).

sione della fotografia stereoscopica coincise con quello dello sviluppo delle reti ferroviarie, che consentivano nuove possibilità non più soltanto al *viaggiatore* ma anche al *turista*.

Il fotografo può optare o per la ricerca di *evidenza dei valori geometrici e dei dettagli* o per la ricerca di *effetti ambientali e atmosferici*.

In generale si possono distinguere nel periodo pionieristico della storia della fotografia alcune tendenze di gusto relative a aree culturali diverse. I fotografi inglesi si collegarono alla ricerca rivoluzionaria dei pittori Pre-Raffaelliti<sup>7</sup>, che abbandonava gli ideali pittorici tradizionali del pittoresco nella ricerca di massima verità intesa come ricerca della massima intensità di dettaglio minuto, di nitidezza di dettaglio dell'immagine in ogni sua parte, di visione ravvicinata, una ricerca per immagini di cose spazialmente e fisicamente disgiunte e ben definite nella luce che ben corrispondeva all'attitudine moderna.

In Francia invece, dove non a caso all'inizio de-

gli anni Settanta maturò la rivoluzione dell'Impressionismo, Gustav Le Gray<sup>8</sup> e altri predilessero effetti pittorici di distanza, di spazi profondi, di chiaroscuro.

Nella cultura americana il calotipo e la ricerca di effetti pittoreschi non si diffusero.

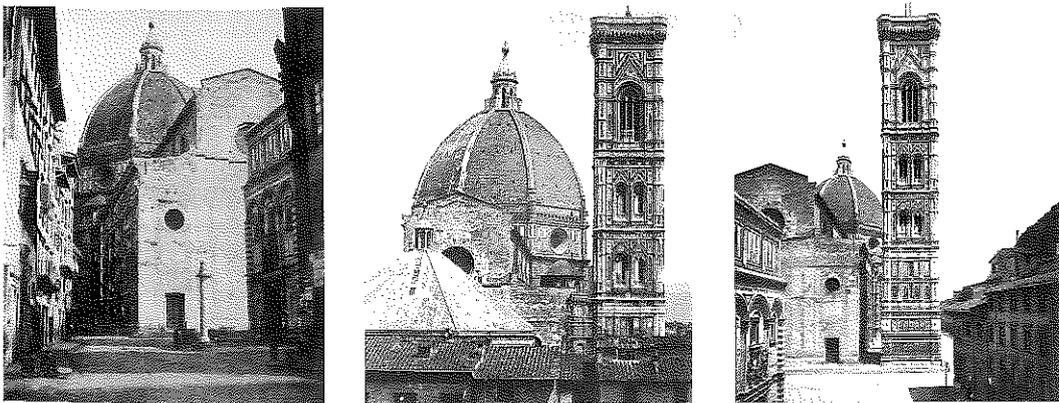
In Italia la fotografia tese alla ricerca della concretezza della realtà, dell'architettura e del paesaggio, collegandosi per certi versi alla ricerca dei fotografi inglesi vicini ai preraffaelliti. Rifacendosi all'esempio dei primitivi e del Quattrocento fiorentino, Macchiaioli e fotografi toscani convergono nella ricerca di esprimere la forza, la concretezza e la stabilità delle cose – architetture o paesaggi. Per certi versi a questa ricerca di evidenza e di stabilità dei fotografi toscani – quali *in primis* Leopoldo Alinari –, come dei Macchiaioli, erano congeniali i caratteri plurisecolari di concretezza dell'architettura e del paesaggio toscani. Un passo della Edith Wharton è in questo senso assai rivelatore ed emblematico:



co: «Mentre salivamo sempre più in alto la campagna s'apriva sotto di noi con quello straordinario nitore dei dettagli che conferisce alle ampie vedute toscane un aspetto curiosamente preraffaellita, come se fossero state dipinte da una mano abile nelle minuzie ma poco avvezza

agli effetti generali»<sup>9</sup>.

Comunque è da sottolineare che le due tendenze di ricerca e di gusto, quella interessata a una definizione netta e forte dell'immagine, iperrealistica in ogni dettaglio, e quella interessata a effetti atmosferici e pittorici, vibranti o sfuocati,



La scelta del punto di vista. Il Duomo di Firenze.

6/ John Brampton Philpot, 1859 circa; stampa moderna su carta al bromuro da calotipo formato 40x34 (collezione privata, Firenze).

7/ Leopoldo Alinari, 1854 circa; stampa su carta all'albumina, 34x26 (Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi).

8/ Giorgio Sommer, 1870 circa; stampa su carta all'albumina, 24,4x18,5. Catalogo Sommer 1886, n. 1845 (collezione privata, Firenze).

coesistono nei vari periodi della storia della fotografia, spesso anche nella stessa area culturale e nell'opera di uno stesso fotografo.

In tal senso è significativo un passo del *Traité de photographie sur papier*, del 1851, di Blanquart-Evrard, nella sezione dedicata alla ripresa di monumenti:

«Prima di riprodurre un monumento, si determini sotto quale aspetto e in quali condizioni la bellezza che ne determina il carattere sarà meglio amplificata, e si accordino i mezzi in conseguenza. Se si desidera un disegno dettagliato di un piano di prospetto, si scelga il momento quando l'edificio non è illuminato dal sole e si impieghi un preparato che operi lentamente durante l'esposizione. Lo stesso vale per gli interni. Le parti colpite dalla luce diventano eccessivamente brillanti, mentre le masse in ombra diventano troppo forti e perdono trasparenza. Le parti in ombra sono difficilmente leggibili nella stampa se si calcola l'esposizione soltanto per le parti illuminate. Ciò spiega anche perché è meglio scegliere sostanze deboli, perché con il loro aiuto l'esposizione può essere allungata finché le parti in ombra siano ben rese senza alterare il disegno delle parti in piena luce. Sarà altrimenti se il monumento è in una luce fiavole; allora le preparazioni più sensibili non sono solo preferibili ma necessarie per ottenere la stampa. [...] Se si desidera un insieme pittoresco, il sole è un potente aiuto nel produrre vivaci effetti, specie se il monumento è fatto di pietre scurite dal tempo. Ma la cosa più favorevole per questo genere di ripresa è che il monumento sia successivamente illuminato da luce piena e oscurato dal passaggio di una nube. Un tempo leggermente nuvoloso è il più favorevole per questo genere di riproduzioni. Se il passaggio di nuvole avviene a intervalli troppo lunghi, dopo aver acconsentito alla luce velata di agire, è possibile coprire la superfi-

cie della lente e attendere per un momento di illuminazione piena per fare agire di nuovo la luce. La successione di effetti che risulta dall'azione di una luce morbida e fiavole e poi di una vivace e forte produce opere di incomparabile bellezza.

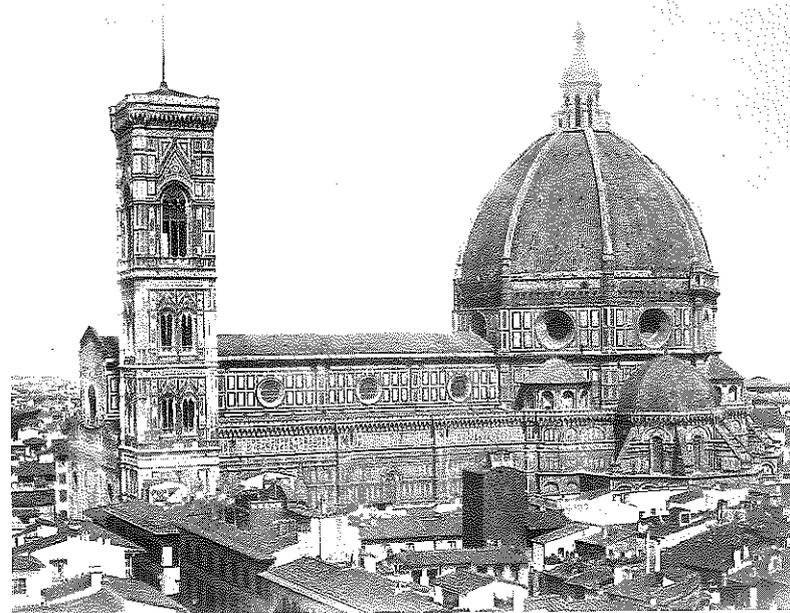
Procedendo prima con una esposizione per le ombre, che permette di ottenere la trasparenza, e terminando la stampa con una breve esposizione al sole si ottiene un risultato soddisfacente.

Il tempo di esposizione può essere diviso nel modo seguente: se il monumento è una antica costruzione gotica, con sculture che aggettano o recedono, va data all'esposizione in ombra un tempo metà di quello giudicato necessario quando si opera in ombra assoluta, e all'esposizione in sole ugualmente un tempo pari a metà di quello necessario per una esposizione fatta interamente in luce solare. Se il monumento è moderno, fatto con blocchi di pietra levigati, il tempo di esposizione deve essere regolato sulle ombre e quello in sole ridotto a seconda che il monumento sia più luminoso di toni o meno ricco di ornamentazione.

Dunque conducendo l'operazione intelligentemente si possono ottenere effetti estremamente variati nel riprodurre lo stesso monumento»<sup>10</sup>.

Poiché i negativi non erano sensibili in ugual modo a tutti i colori dello spettro, nel primo periodo della fotografia la ripresa delle zone di cielo in una fotografia di esterni poneva particolari problemi.

Nel caso dei fotografi inglesi vicini ai preraffaelliti fu questo «problema della resa dei cieli a incoraggiare l'abbandono dell'estetica del pittore. La luminosità del cielo e quella del paesaggio sono così sproporzionate che, in quei primi tempi, l'intento di catturare l'uno signifi-



Risultato diverso ottenuto da fotografi diversi dallo stesso punto di vista. Veduta del Duomo di Firenze ripreso da Orsanmichele.

9/ Leopoldo Alinari, 1855 circa; stampa su carta all'albumina, 26,5x34,3 (Accademia delle Arti del Disegno, Firenze)

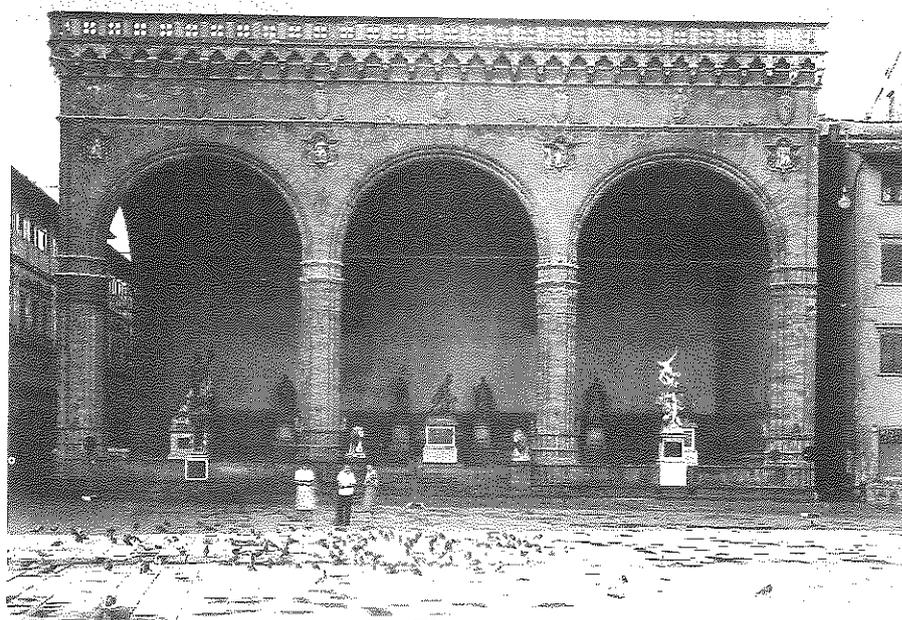
10/ Giorgio Sommer, 1870 circa; stampa su carta all'albumina, 19,3x24,6. Catalogo Sommer 1886, n. 1813 (collezione privata, Firenze).

Alinari riprende il monumento in una luce meridiana estiva. Il negativo è stato ritoccato obliterando largamente il sistema collinare nello sfondo. Il contrasto fra le facciate in controluce della via Calzaiooli e della torre è accentuato. Tutti gli elementi tendono a esaltare il monumento nella sua grandiosità astratta.

Sommer riprende il monumento nella luce di un primo pomeriggio estivo. Il quadro è leggermente più ampio di quello di Alinari e il sistema collinare nello sfondo è presente e ben leggibile. La distribuzione delle luci e delle ombre è più articolata. Il monumento colloquia con il contesto urbano e paesistico.



11/ 1871 A. Loggia de' Lanzi, Firenze



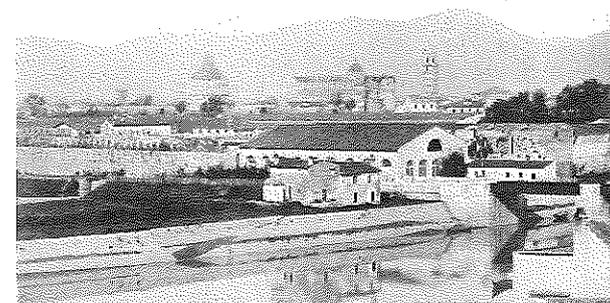
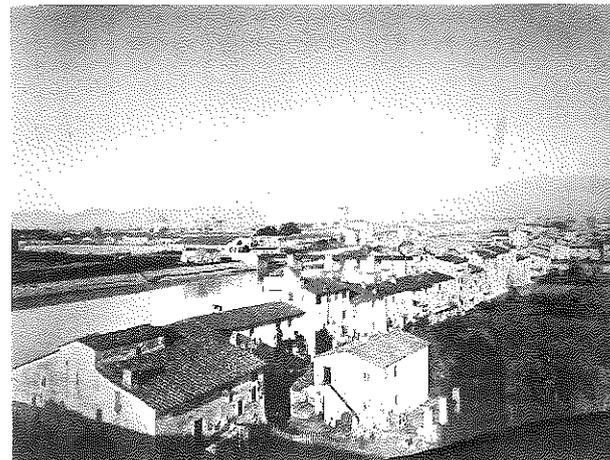
*Orientamento dell'asse di veduta rispetto all'asse dell'edificio. Loggia della Signoria, Firenze.*

11/ Robert Rive, 1866 circa; stampa su carta all'albumina, 18x24; catalogo Rive n. 1437A (collezione privata, Firenze).

La Loggia è ripresa di scorcio da ovest verso est. Apertura dell'angolo di campo visivo: 35 gradi circa.

12/ Foto Alinari, 1963; stampa su carta al bromuro, 18x24; catalogo Alinari n. 55786 (Fototeca Kunsthistorisches Institut, Firenze).

Soltanto molto tardi, dopo la metà del Novecento i fotografi hanno ripreso la Loggia frontalmente e assialmente. Fino ad allora i fotografi hanno preferito riprenderla di scorcio e da punto di vista alto per evidenziare la sua spazialità interna di 'piazza coperta' affacciata sulla piazza della Signoria. La veduta frontale comportava anche difficili problemi di controllo.



*Lo stesso panorama parziale di Pisa, con il complesso del Duomo nello sfondo, ripreso dal campanile di San Giovanni al Gatano con obiettivi di diversa focale: corta, media, lunga (angolo di apertura del campo visivo: 55, 30 e 15 gradi).*

13-15/ Enrico Van Lint, 1865 circa; stampe su carta all'albumina (Archivio Van Lint, Genova; Soprintendenza ai Monumenti, Pisa).

cava la perdita dell'altro. Una fotografia di nuvole avrebbe lasciato nero il paesaggio. Un paesaggio propriamente reso presentava sempre come cielo una superficie bianca, qualsiasi fossero le condizioni del tempo. Erano possibili varie soluzioni: l'area bianca indifferenziata poteva essere rotta da una serie di elementi verticali, come per esempio gli alberi; l'orizzonte della veduta poteva essere portato quasi al margine superiore dell'immagine fotografando da un punto di vista elevato; in vedute di boschi o di montagne, il cielo poteva ovviamente essere escluso<sup>11</sup>.

Altro elemento fondamentale di qualificazione della specificità fotografica è la scelta del quadro, o 'taglio', dell'immagine. Nel caso di una fotografia di architettura tale scelta comporta per esempio l'isolamento oppure la contestualizzazione, la veduta assiale o di scorcio, ecc. (figg. 16-17, 11-12).

Il fotografo di un'architettura può scegliere di isolarla completamente dal contesto, o di mantenere elementi ridotti di contesto, o di allargare il quadro al contesto.

Nel primo periodo della fotografia di architettura molti fotografi preferirono isolare il monumento dal contesto, da tutto ciò che poteva distrarre lo sguardo o il pensiero, per ottenerne un'immagine di immediato impatto visivo.

L'adozione di un punto di ripresa alto, per superare le difficoltà insite nella situazione topografica del monumento a fotografarlo nella sua interezza e senza distorsione delle sue linee<sup>12</sup>, comporta il taglio del primo piano e quindi un particolare effetto di distanza-distacco dall'oggetto.

In altri casi la scelta del punto di vista alto è riconducibile ad altre intenzioni e ragioni, per esempio la ricerca di effetti di più risonante spazialità o l'interesse paesaggistico.

In molti casi il punto di vista alto è adottato per immagini d'insieme di un complesso monumentale non riprendibile dagli spazi urbani, vie o piazze. Così nelle vedute del Duomo di Firenze, o del Duomo di Siena, data la configurazione, ad alveolo stretto intorno al monumento, delle relative piazze.

Altra differenza fra la realtà e la sua figurazione fotografica è la diversa possibilità di indagare il dettaglio, ovvero il rapporto insieme-dettaglio (figg. 18-21). Nella visione reale di un monumento l'osservatore può ovviamente concentrare l'attenzione su uno o più dettagli, ma è limitato dalla distanza di possibile avvicinamento al dettaglio e dal diverso grado di definizione del dettaglio nella visione a occhio nudo. La foto-

grafia può cogliere e isolare il dettaglio esaltandone la presenza; può consentire di percepire con un maggiore grado di definizione i dettagli distanti.

Inoltre una immagine fotografica di un monumento, e ancor più di una veduta generale urbana, consente, grazie a ingrandimenti in fase di stampa o di lettura con una lente dotata di grande potere di ingrandimento, oppure, oggi, di lettura attraverso ingrandimenti di una scansione digitale della stessa veduta, la possibilità di 'scoprire' dettagli minimi che sfuggono all'attenzione visiva nella visione ad occhio nudo della medesima stampa fotografica (figg. 21, 22).

Il grande architetto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, estimatore della fotografia, ha scritto nella voce *restauro* del suo *Dictionnaire* (1866): «spesso in una stampa fotografica si scopre ciò che non si era percepito sul monumento stesso».

E già molto prima, nel 1851, Francis Wey aveva scritto che la fotografia di architettura «permette a chi la esamina» di «esplorarla come la natura stessa e di fare delle scoperte non percepite sul posto»<sup>13</sup>.

E Roger Frith nel 1859 aveva affermato:

«Ogni pietra, ogni piccolo elemento perfetto o degradato, il dettaglio più minuto, che in un comune disegno non meriterebbe particolare attenzione, diviene in una fotografia degno di accurato studio. Molto frequentemente abbiamo osservato che queste immagini fedeli ci hanno apportato più abbondanti e corrette idee di dettaglio di quanto avesse fornito l'ispezione dei soggetti stessi; perché sembra esserci una maggiore attitudine nella mente per un accurato e minuto studio *a partire dalla stampa su carta, e a intervalli di lettura*, che non quando la mente è impegnata nelle impressioni generali suggerite da una veduta degli oggetti stessi, accompagnata, come è il caso in tali ispezioni, da un certo grado di disagio, o di eccitazione, se l'oggetto è di grande e insospettato interesse»<sup>14</sup>.

Un altro elemento da considerare nella lettura di un'immagine fotografica è il fatto che i rapporti materici e cromatici fra i vari materiali risultano diversi nella percezione dal vero o nella fotografia di un'architettura o di uno spazio urbano. Prima dell'avvento della fotografia a colori i valori cromatici e coloristici di un'architettura o di uno spazio urbano erano tradotti nelle tonalità delle stampe all'albumina.

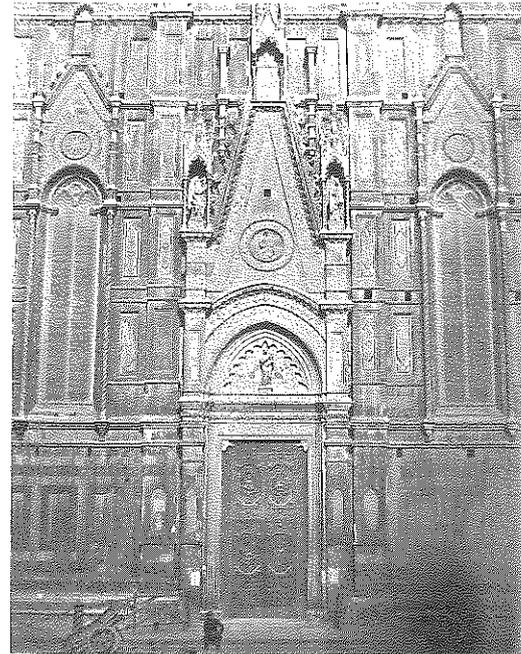
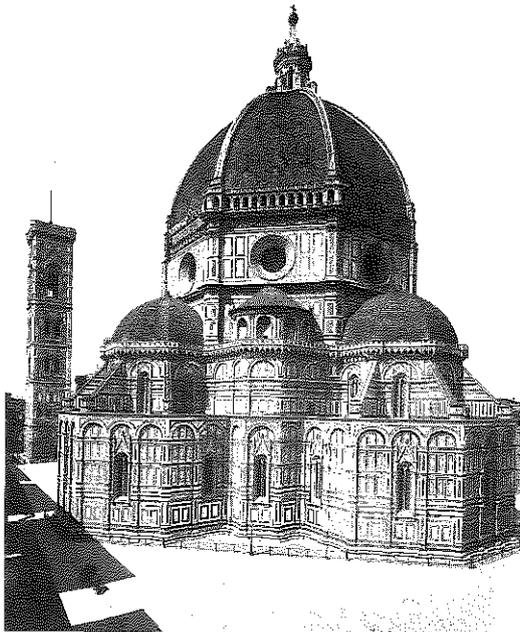
La forza di presenza dell'architettura e l'evidenza delle sue qualificazioni plastiche e cromatiche che caratterizzano le vedute architettoniche



L'architettura isolata o contestualizzata. Veduta del Duomo di Firenze.

16/ Anchise Mannelli, 1880 circa; stampa su carta all'albumina, 24x18 (collezione privata, Firenze).

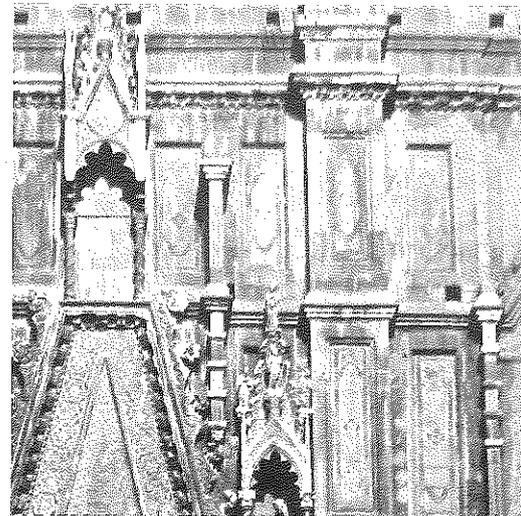
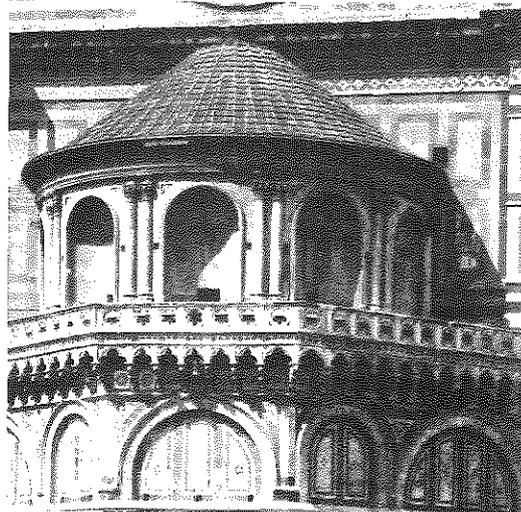
17/ Fotografo non identificato, cartolina postale fotocolorografica, 1900 circa (collezione privata, Firenze).



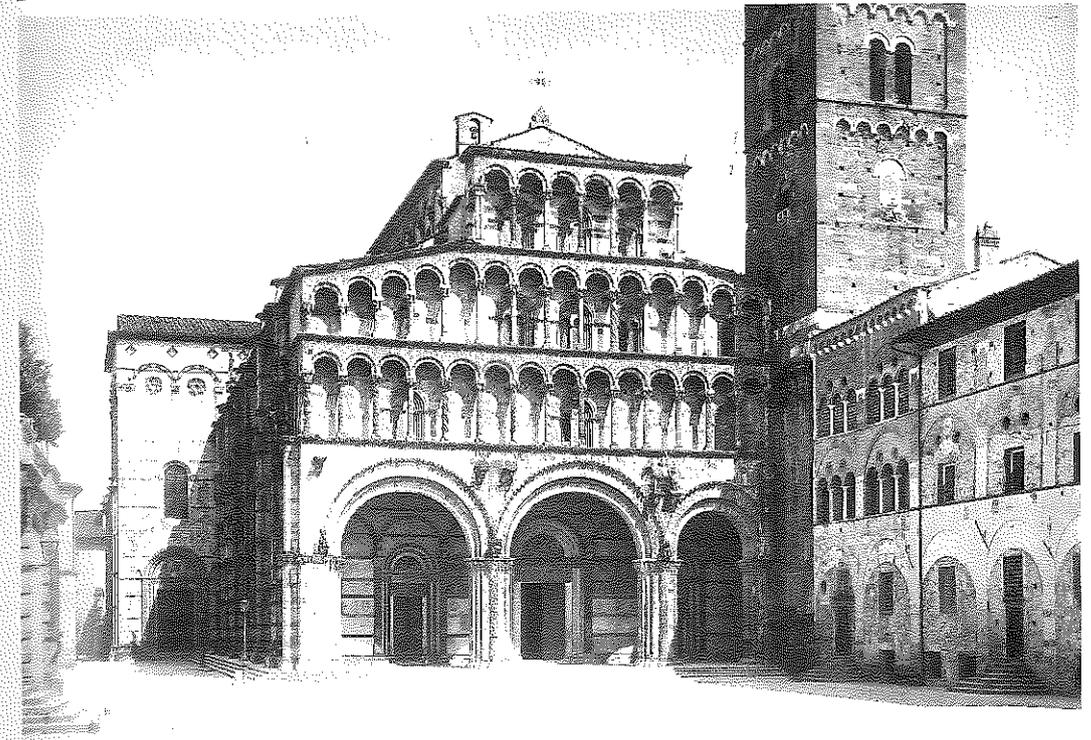
*L'individualità di un'architettura restituita attraverso l'insieme o il dettaglio. Vedute del Duomo di Firenze.*  
18/ Il complesso architettonico ripreso da via dell'Oriolo da un piano alto di una casa. Alinari, 1880 circa; catalogo n. 1933; stampa su carta al bromuro, 23,8x19 (Fototeca Kunsthistorisches Institut, Firenze).  
19/ Porta del fianco sud. John Brampton Philpot, 1865 circa; stampa su carta albumina, 20,2x15,1 (collezione privata, Firenze).

delle fotografie del primo periodo sono ulteriormente rafforzate dalla perizia con cui erano sfruttate le possibilità del negativo al collodio che consente particolare incisività. Ne risulta in particolare una forte differenziazione dei valori

cromatici dei diversi materiali e soprattutto delle parti marmoree rispetto alle murature. Questi caratteri dell'immagine fotografica relativi ai valori cromatici dell'architettura andarono persi con l'avvento, negli anni Trenta, delle



*Il dettaglio di un'architettura indagato attraverso l'ingrandimento di una stampa fotografica.*  
20/21/ Dettagli delle fotografie riprodotte nelle illustrazioni 18 e 19.



*Lo spazio urbano deserto o animato. Vedute del San Martino, Lucca.*  
22/ Brogi, 1890 circa; stampa su carta all'albumina, 19,8x25 (Fototeca Kunsthistorisches Institut, Firenze).  
23/ D.L. (fotografo non identificato). 1900 circa; stampa su carta al bromuro, 9x14 (collezione Dell'Osso, Lucca).

nuove lastre con materiali pancromatici<sup>15</sup>. La differenza fra percezione dal vero e percezione in fotografia dei valori e dei rapporti cromatici dovette essere assai impressionante nel periodo della diffusione delle prime immagini fotografiche, mentre oggi colpisce meno la nostra attenzione assuefatta alla fruizione di fotografie. L'impatto prodotto dalle prime fotografie può essere apprezzato confrontando le stampe della tradizione calcografica precedente con le acquatinte che ebbero grande successo in parallelo alla prima diffusione di fotografie di vedute. Fin dal 1839, con il diffondersi del dagherrotipo, i fotografi si sparsero nel mondo e subito nacque anche l'idea di imprenditori, stampatori e editori di offrire al pubblico più largo le immagini realizzate in copia unica da questi viaggiatori privilegiati, utilizzando la tradizione calcografica e in particolare la tecnica dell'acquatinta. L'acquatinta fu scelta perché consentiva di tradurre in una ricca gamma di effetti tonali i grigi freddi e argentei del dagherrotipo. In queste acquatinte la nuova qualificazione cromatica e la definizione nuova dei dettagli e la loro moltiplicazione isolata rivela l'origine fotografica e segna la differenza con la tradizione calcografica plurisecolare precedente. Altro elemento qualificante della veduta fotografica è la presenza o meno nel contesto urbano o nel paesaggio di persone e oggetti in movimento (figg. 22-23).

La fotografia è ripresa più lentamente (nel periodo pionieristico della storia della fotografia) o più rapidamente (istantanee attuali) della veduta dell'occhio umano.

Nel primo periodo della storia della fotografia i tempi lunghi di esposizione consentivano la presenza di una o (più raramente) più persone in posa per dare un senso di scala al paesaggio o all'architettura (e in particolare la figura di spalle che, sull'esempio della pittura romantica alla Caspar Friedrich, vale come sostituto di chi osserva l'immagine invitato a emularne la esperienza visiva<sup>16</sup>, indicando anche una posizione e una direzione dello sguardo da assumere) ma comunque comportavano l'assenza di persone o veicoli in movimento, la cui presenza è semmai rivelata da zone di addensamento cromatico nell'immagine (i cosiddetti 'fantasmi'). Ciò produceva un'esaltazione della monumentalità e della stabilità delle architetture e dei paesaggi. L'istantanea non era, del resto, in genere, un obiettivo interessante per i calotipisti, interessati a cogliere la permanenza del passato e a tramandarne la memoria, o comunque la stabilità e la durata delle cose, più che le manifestazioni

della vita che passa o i valori di una modernità quasi sempre vista come pericolosa e dannosa. Presto comunque il tempo troppo lungo di esposizione cessò di essere un problema. L'istantanea, e con essa la veduta urbana o paesaggistica 'animata', di cui si hanno primi esempi all'inizio degli anni Cinquanta, ebbe maggiore e nuovo impulso con l'avvento della stereoscopia alla fine del decennio, e ancor più a partire dagli anni Ottanta.

Ernest Lacan, in un articolo pubblicato in «La Lumière» del 22 agosto 1857, definisce 'paysages animés' le stereoscopie di paesaggi con gruppi di persone realizzate da Adolphe Braun. All'inizio degli anni Sessanta Hippolyte Jouvin diffonde la serie *Paris instantané*, e all'inizio degli anni Ottanta Eugène Hanau edita *Paris animé*, una serie di vedute stereoscopiche di Parigi con immagini di Jules Marinier. Anche in alcuni cataloghi degli atelier fotografici più importanti, come quello di Brogi del 1889, compare il termine 'veduta animata'.

#### Note

<sup>1</sup> N. PEVSNER, *Foreword* a H. GERNESHEIM, *Focus on architecture and sculpture*, London 1949, p. 12.

<sup>2</sup> «La Lumière», 5 ottobre 1851.

<sup>3</sup> Una verifica relativa alla produzione di uno dei pionieri della fotografia in Toscana, Alinari, sulle immagini relative ai suoi cataloghi fra il 1856 e il 1863, riprese fra il 1854 e il 1862 circa, ha permesso di riscontrare, grazie a verifiche su base topografica, un angolo di campo visivo che oscilla fra 22 e i 30 o i 40 gradi, con netta prevalenza dei 30 gradi. Per i panorami si è riscontrato un angolo di campo di circa 40 gradi; per i portali di architetture monumentali fiorentine e senesi, un angolo di circa 22 gradi (teleobiettivo). Per le riprese di formato 'piccolo' (25x18) che compaiono per la prima volta nel catalogo del 1865, si è riscontrata la ricorrenza sistematica di un angolo di campo un po' più ampio, di 40-45 gradi. Vd. G. FANELLI, *La fotografia di architettura degli Alinari 1854-1865. Oltre le convenzioni e gli stereotipi*, in *Fratelli Alinari. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, a cura di A.C. Quintavalle e M. Maffioli, Firenze 2003. Per lo stesso metodo di verifica applicato all'iconografia fotografica di un'unica architettura, cfr. G. FANELLI, *All'ombra della loggia. Storia dell'iconografia fotografica della fiorentina Loggia della Signoria*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVI, 2002, 2-3, pp. 533-556.

<sup>4</sup> Il dagherrotipo, inventato da Louis-Jacques-Mandé Daguerre, pittore, incisore e disegnatore di scenari, è annunciato nel gennaio 1839, è una lamina di rame ben levigata sensibilizzata con vapori di iodio, esposta in un apparecchio, sviluppata sopra vapori di mercurio riscaldato, e fissata con acqua salata o con

tiosolfato di sodio. Ogni dagherrotipo è una immagine unica. L'immagine del dagherrotipo è molto dettagliata e netta. Il dagherrotipo era considerato prezioso come una sorta di gioiello, un piccolo oggetto ricordo che spesso era visto con una lente.

Il disegno fotogenico fu inventato da William Henry Fox Talbot. Un foglio sottile di carta da lettere era immerso in acqua salata e quindi, quando asciutto, ricoperto con una soluzione di nitrato d'argento, formando così nella carta cloruro di argento, sensibile alla luce. Collocata nell'apparecchio, la carta scuriva gradualmente impressionata dalla luce, diventando un'immagine tonale invertita - ciò che più tardi fu chiamato un negativo. Le prime esposizioni di Talbot erano lente, talvolta richiesero ore, e il risultato era generalmente un'immagine pallida in toni di giallo o di porpora. Nel settembre 1840 Talbot scoprì che anche un'esposizione di pochi secondi lasciava sul foglio così trattato un'immagine latente, che poteva essere risolta - oggi diremmo 'sviluppata' - per immersione in un liquido reagente (acido gallico). Era nato così il negativo di carta, brevettato come calotipo o talbotipo, che consentiva di ottenere per contatto con carta sensibile un numero di copie illimitato. I negativi di carta ottenuti in questo modo non erano del tutto trasparenti; la loro texture fibrosa tendeva a oscurare i dettagli e a esagerare il contrasto tra luci e ombre. L'immagine ottenuta per calotipo è ricca di morbidi effetti chiaroscurali. La morbidezza del chiaroscuro e la reticenza descrittiva furono visti da molti, convinti della necessità della fedeltà al reale, come limiti del calotipo.

Il negativo su carta cerata, variante del calotipo, fu inventato da Gustave Le Gray, pittore francese, e diffuso dai primi anni Cinquanta. Il foglio di carta era trattato con cera prima della sensibilizzazione per ottenere una texture più omogenea, aumentare la trasparenza, e far in modo che le sostanze chimiche fotosensibilizzanti restassero sulla superficie della carta invece di essere assorbite dalle sue fibre. Il processo aveva il grande vantaggio di consentire di preparare la carta giorni o addirittura settimane prima dell'uso. L'immagine ottenuta da un negativo su carta cerata è più vivace rispetto al calotipo di Talbot.

Il negativo al collodio umido su lastra di vetro, brevettato e presentato all'Esposizione Universale del 1851 a Londra da Frederick Scott Archer, era una lastra di vetro spalmata di collodio (nitrato di cellulosa, detto anche fulmicotone, disciolto in etere), che veniva reso sensibile in una soluzione di sali d'argento. Questo nuovo metodo alternativo al calotipo consentiva una nitidezza comparabile con quella del dagherrotipo e la riproducibilità del calotipo, e consentiva tempi di esposizione di secondi invece che di minuti. Però la lastra doveva essere preparata, la ripresa effettuata e il negativo sviluppato, tutto prima che il collodio seccasse; quindi se si fotografava fuori dall'atelier si doveva ricorrere a una camera oscura portatile. Tuttavia la qualità della resa era tale che alla fine degli anni Cinquanta il procedimento aveva quasi completamente soppiantato quello del calotipo.

Parallelamente ai progressi dei procedimenti di ripresa progredirono i metodi di stampa dal negativo. Negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta, le stampe da negativo su carta erano per la maggior parte stampe su carta salata. Il procedimento, a parte le molte varianti, era sostanzialmente quello delineato da Talbot: un foglio di carta reso sensibile con sale e nitrato di argento era accoppiato al negativo e pressato fortemente in un telaio di vetro, e quindi esposto al sole per quasi 20 minuti per 'stampare'; infine la stampa era 'fissata' in un bagno di tiosolfato di sodio. La stampa alla carta salata ha di solito una tonalità calda e una superficie vellutata, opaca perché le particelle d'argento che formano l'immagine sono incorporate all'interno e intorno alle fibre della carta. Tuttavia presto si ricorse a spalmare di albume la stampa salata.

Nel corso degli anni Cinquanta, le stampe su carta salata gradualmente cedettero il posto alla stampa su carta albuminata. Un foglio di carta veniva ricoperto con uno strato di bianco d'uovo e sale, e poi reso sensibile con una soluzione di nitrato d'argento. Il foglio era poi esposto al sole nella stessa maniera delle stampe al sale. Le stampe erano di solito virate dopo l'esposizione e lo sviluppo, quasi sempre con cloruro di oro, approfondendo la loro gamma tonale, spesso evidenziando il loro colore e aumentando la loro durabilità. La stampa su carta all'albumina restituisce perfettamente la finezza di dettaglio e la continuità tonale del negativo su vetro. La stampa su carta all'albumina ha una superficie più lucida di quella su carta salata, e spesso ingiallisce con il tempo.

La stampa con procedimento al carbone usava carbone nero per pigmentazione. La stampa al carbone fu brevettata nel 1855, ma divenne commercialmente diffusa solo dopo la variante del procedimento brevettata da J. Wilson Swan nel 1864. La stampa al carbone era permanente e presentava toni scuri.

La stampa fotografica, sia quella su carta al sale sia quella su carta all'albumina, era sempre per contatto con il negativo, non ingrandita. I grandi formati ottenuti con grandi calotipi o con lastre di vetro erano quindi particolarmente difficili.

Poiché le stampe al sale o all'albumina erano soggette a svanire, molti fotografi negli anni Cinquanta cercarono metodi per stampare l'immagine fotografica non con sostanze chimiche ma con inchiostro da stampa. Presto il procedimento più diffuso fu la colotipia, procedimento fotomeccanico basato sulla fotolitografia e sviluppato da diversi innovatori negli anni Cinquanta. Per contatto con il negativo fotografico veniva impressionata una lastra di vetro opportunamente trattata con gelatina sensibile. La lastra veniva poi sviluppata e poteva essere inchiostrata e usata per stampare. La stampa colotipica presenta una tipica reticolazione con un buon grado di dettaglio e delicate tonalità.

<sup>5</sup> I primi panorami urbani risalgono al tardo Quattrocento. Il termine 'panorama' è stato usato per la prima volta dall'inglese Robert Barker nel 1787 in riferimento a vedute dall'alto di Londra. Nel 1822

Daguerre inaugurò a Parigi il Diorama, una sala di esposizione al cui interno si potevano osservare vedute a 360 gradi. Poi edifici diorami e panorami si diffusero in molte città europee e americane a partire dagli anni Trenta. A partire dalla metà dell'Ottocento il termine panorama fu adottato non più soltanto per vedute a 360 gradi ma per qualsiasi veduta ripresa da una distanza tale da consentire di vedere interamente il soggetto.

<sup>6</sup> L'enorme diffondersi della moda della fotografia stereoscopica non era -e non è ancora oggi- dovuta soltanto e tanto al fascino del *realismo* del rilievo e della profondità, quanto alla qualità peculiare, *illusoria* del rilievo e della profondità percepibili grazie allo stereoscopio.

Importante è anche l'osservazione di Krauss: «Il tipo di percezione procurato dalla stereoscopia crea una situazione comparabile a quella del cinema. Ambedue implicano l'isolamento dello spettatore con una immagine separata da ogni intuizione del mondo esterno. In entrambi i casi l'immagine trasporta l'osservatore otticamente mentre il suo corpo resta immobile» (R. KRAUSS, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris 1990).

<sup>7</sup> Cfr. M. BARTRAM, *The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography*, Boston 1985.

La 'Confraternita Raffaellita' fu formata nel 1848 da Hunt, Millais, i fratelli Rossetti e altri per contrastare l'imperante aridità delle accademie, rifacendosi ai 'primitivi' italiani e alla verità della natura. La verità della natura era anche il supremo ideale di Ruskin. E la ricerca di massima verità era anche al centro delle prove dei fotografi.

<sup>8</sup> Le Gray, e dopo di lui altri come Louis-Désiré Blanquart-Evrard, teorizzavano che la fotografia non doveva copiare la natura ma scegliere quali elementi evidenziare nell'abbondanza di elementi consentita dalla lente. Nel 1854 Le Gray formula la sua teoria dei sacrifici: «La bellezza artistica di una stampa fotografica consiste quasi sempre nel sacrificio di certi dettagli. Variando il fuoco e il tempo di esposizione, l'artista può enfatizzare o sacrificare qualsiasi parte egli voglia, e, a seconda di come egli sente, muoversi fra gli estremi di luci e ombre potenti e di effetti di morbidezza e soavità, per lo stesso soggetto o sito» (G. LE GRAY, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier-sec, humide et sur verre. Edition nouvelle renfermant tous les perfectionnements apportés à cet art jusqu'à ce jour*, Paris 1854, p. 2).

Francis Wey (amico di Courbet) scrive nel 1851 a proposito delle prime stampe su carta, quelle di Hippolyte Bayard: «Queste stampe dirette avevano poca somiglianza con i risultati del processo dagherrotipico. Esse non assomigliavano a nulla che avessi visto prima. [...] Si contemplano queste stampe positive dirette come attraverso una cortina di nebbia. Molto finite e compiute, esse associano l'impressione di realtà con la fantasia e il sogno: tocchi di luce e d'ombra le accarezzano. La stessa luce diurna sembra fantastica e la peculiare sobrietà dell'effetto le rende

monumentali. Questo metodo è potente abbastanza per abolire ogni sorta di prescrizione convenzionale per la fotografia, anche gli estremi del bianco e nero... La scoperta di Bayard contiene la critica più radicale di scuole di disegnatori fondate sul secco rigore di contorni. L'aria gioca in queste immagini con tale trasparenza e involupa il primo piano così completamente che le immagini appaiono al tempo stesso distanti e complete» (*Album de la Société héliographique, La Lumière*, 18 maggio 1851, p. 58).

<sup>9</sup> E. WHARTON, *Italian Backgrounds*, New York 1905, p. 120.

<sup>10</sup> L.-D. BLANQUART-EVRARD, *Traité de photographie sur papier*, Paris 1851, pp. 36-37.

<sup>11</sup> Cfr. BARTRAM, *The Pre-Raphaelite Camera...*, 1985, p. 59. Più comunemente i primi fotografi operavano sull'area del cielo nel negativo dipingendovi le nubi nel negativo o inchiostRANDOLA per ottenere una uniforme brillantezza che alludeva a un'atmosfera radiante.

I primi paesaggi con cieli nuvolosi furono ottenuti combinando due negativi, uno per le nubi e uno per il paesaggio.

<sup>12</sup> Gli Alinari apportarono un perfezionamento tecnico a un apparecchio fotografico per fronteggiare tale difficoltà. Ne dà notizia una nota pubblicata nel 1856 dallo scienziato e letterato veneziano Antonio Berti, sulla quale ha richiamato l'attenzione Italo Zannier, nella quale si legge: «Fino ad ora i fotografi se volevano ritrarre un monumento architettonico assai elevato, incontravano un ostacolo insormontabile nelle distanze; imperocché il sito ove collocare convenientemente la macchina, doveva almeno essere il doppio dell'altezza del monumento. Ora se voi considerate, come i padri nostri fabbricassero le città entro breve cerchia, comprenderete tosto quanto torni difficile trovare spazio per ritrarre ad esempio una di quelle alte ed eleganti torri, di cui essi amavano frequentare i palazzi del Comune e le chiese. Ma i fratelli Alinari vinsero essi l'ostacolo, e con una lieve mutazione portata alla camera oscura e alle sue lenti, ottennero di copiare con applauso degli stessi stranieri intero il celebre campanile di Giotto senza alterare le linee estreme e distruggere l'effetto pittorico» (in «Rivista scientifica dell'anno 1855», edita a Venezia nel 1856, cit. in I. ZANNIER, *1854: gli Alinari correggono la parallasse*, «Fotologia», 1988, 10, p. 33).

<sup>13</sup> F. WEY, *De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-arts. Courtes réflexions sur l'exposition de 1830*, II parte, «La Lumière», 16 febbraio 1851, p. 3.

<sup>14</sup> R. FRITH, *The Art of Photography*, «Art Journal», V, 1859, 71, riprodotto in *Photography. Essays and Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, a cura di B. Newhall, Boston 1980, p. 117.

<sup>15</sup> Cfr. E. SPALLETI, in *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, catalogo della mostra, Firenze 1977, p. 155.

<sup>16</sup> Producendo così nell'osservatore una eccitante ambigua condizione di essere allo stesso tempo dentro l'immagine e fuori dall'immagine.

## L'itinerario toscano di Luigi Trezza, architetto veronese

Gabriella Orefice

A differenza dei giovani europei, provenienti per lo più da famiglie agiate, che nel Settecento intraprendono il viaggio in Italia al duplice scopo di temprare il carattere e di arricchire il proprio bagaglio culturale o degli intellettuali che si aspettano risposte a inquietudini dell'anima, gli architetti che percorrono la penisola, pur concedendo come è logico spazio alle notazioni di colore, impiegano nell'osservazioni le proprie cognizioni professionali fornendo spesso riflessioni e giudizi ponderati, come accade nel caso del non più giovane architetto veronese Luigi Trezza. Il resoconto di ciò che visita e ammira durante il percorso è contenuto in un taccuino d'appunti, intitolato *Itinerario di me Luigi Trezza descritto localmente cadaun giorno del mio viaggio e stazione nelle varie città, e terre della Toscana, Romagna, Regno di Napoli, ed altri Stati*<sup>1</sup>, corredato di disegni di edifici antichi e moderni, rimasto inedito; taccuino che, con tutti gli altri materiali grafici e manoscritti a lui appartenuti, lascia per testamento alla Biblioteca Civica di Verona, dove era nato nel 1749<sup>2</sup>.

Malgrado provenga da famiglia di modesta condizione Trezza ha comunque modo di seguire le sue inclinazioni artistiche<sup>3</sup> e di ampliare le proprie conoscenze, intessendo con il mondo culturale veronese una ricca rete di frequentazioni. Cresce infatti alla scuola del conte Alessandro Pompei, «dilettante delle arti» e autore di quel *I cinque ordini dell'architettura di Michele Sanmicheli*, dura condanna delle «devianze» degli architetti barocchi, che avrà fondamentale importanza nella educazione del giovane. Figura di spicco nell'ambiente veronese di metà Settecento, dove realizza alcuni dei

più importanti palazzi cittadini, con la sua influenza, Pompei ravviva il dibattito culturale cittadino, «ripreso e ampliato, in modi diversi e originali, da figure quali Dal Pozzo, Cristofali e Trezza, tutte cresciute alla sua scuola»<sup>4</sup>. Successivamente Trezza, si specializza nelle discipline del disegno e del rilievo sotto la guida di Adriano Cristofali<sup>5</sup>, per poi eseguire, fra il 1779 e il 1770, i rilievi delle opere del Sanmicheli a Verona e dei più interessanti edifici cinquecenteschi di Mantova, con particolare riguardo alle fabbriche di Giulio Romano<sup>6</sup>, su commissione di Girolamo Dal Pozzo, nipote di Pompei e autore di un trattato intitolato *Degli ornamenti dell'architettura civile secondo gli antichi*, inedito ma adottato a Verona per un corso di lezioni pubbliche<sup>7</sup>.

Non si deve sottovalutare inoltre né l'influenza di personaggi che si muovono, come Girolamo Pozzo nell'ambiente del Collegio Militare di Castelvecchio, né la suggestione che sulla formazione del giovane può aver avuto la frequentazione del concittadino conte Ignazio Pellegrini, «da me molto conosciuto in vita»<sup>8</sup> come Trezza stesso ricorda, protagonista anch'egli del canonico viaggio di istruzione a Roma, da cui riporta una inclinazione nei riguardi delle forme architettoniche classicheggianti più mature, che diviene maggiormente evidente nell'attività progettuale svolta durante i lunghi periodi del suo soggiorno toscano<sup>9</sup>. All'ascendenza esercitata da Pellegrini, che del barocco salva soprattutto l'organizzazione degli impianti, si deve forse la capacità di Trezza di scindere il proprio giudizio sulle fabbriche coeve, fra impostazione planimetrica e alzati, sui quali pesa invece l'influenza del dilagante neopalladia-

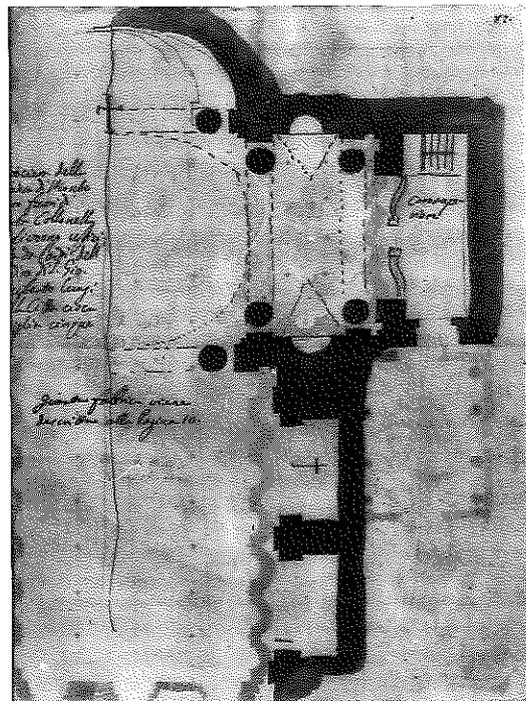
nesimo, respirato alla scuola di Alessandro Pompei.

Divenuto nel 1771 pubblico ingegnere, Trezza si avvia con successo alla professione, impegnandosi in un primo tempo nella progettazione di edifici religiosi<sup>10</sup>, per poi sviluppare un vero interesse per la sistemazione delle aree a verde: fra il 1783 e il 1796, sfruttando abilmente i dislivelli naturali del terreno, ristrutturò il settecentesco giardino della villa del Conte Rizzardi a Poiega di Negrar, dove realizza un Belvedere e introduce scorci e vedute prospettiche che terminano suggestivamente in un classicheggiante teatro di verzura a cui si accede da tre rampe di scale in pietra; nel 1786 è occupato a ridisegnare il giardino di Palazzo Giusti a Verona, per il quale progetta nuovi percorsi verdi, labirinti e voliere<sup>11</sup>. Un interesse questo che è testimoniato dall'ampio spazio che nel suo resoconto di viaggio dedica ai giardini di Boboli a Firenze, di Villa Borghese a Roma, del Palazzo Farnese di Caprarola e della Reggia di Caserta.

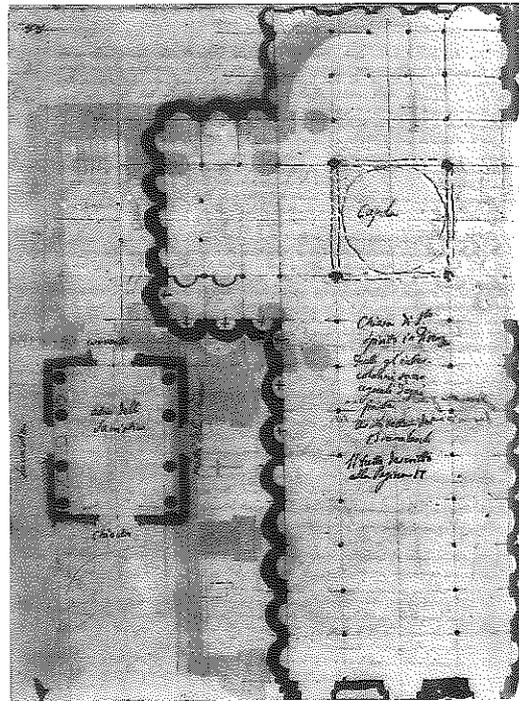
Malgrado il lusinghiero successo professionale<sup>12</sup>, alla non più verde età di 45 anni quando, stando alle parole del suo biografo «più non seppe contenere la voglia di vedere la maggior

parte d'Italia, e studiarne di presenza i suoi migliori monumenti»<sup>13</sup>, si mette in viaggio intenzionato, come lui stesso precisa, a vedere «le cose tutte singolari sparse per l'Italia, e singolarmente osservare quanto vi è di bello in Roma, ed in Napoli, alle quali città trovasi indirizzato il mio cammino»<sup>14</sup>.

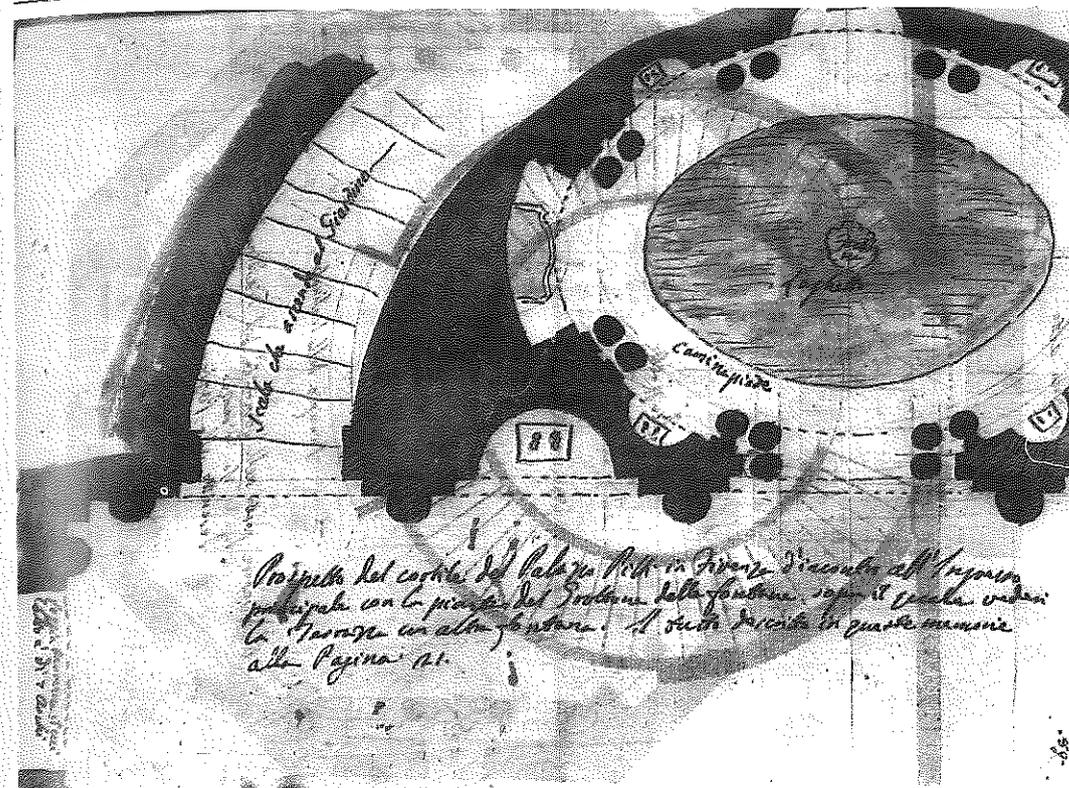
La Verona da cui parte non è ancora sosta obbligatoria per chi percorre la penisola, lo diverrà infatti solo dai primi anni dell'Ottocento quando poeti e scrittori, in particolare inglesi, visiteranno la «fair Verona» alla ricerca delle ambientazioni shakespeariane, riconoscendo in essa, come fa Lord Byron nel 1816, una sorta di compendio dell'architettura antica, medievale, rinascimentale e moderna; dopo di lui arriveranno John Ruskin, Charles Dickens, i Browning, Henry James e Oscar Wilde. Alla fine del Settecento la città è comunque, come si è visto, un luogo di elaborazione culturale e di vivace discussione nel campo dell'architettura e delle arti. Non è un caso che Trezza parta munito di lettere di presentazione per i più affermati architetti dell'epoca, con l'intenzione palese e dichiarata di ampliare le sue conoscenze fra gli addetti ai lavori, particolarmente fra i professionisti romani, cosa che perseguirà con successo,



1/ Chiesa di Montenero fuori di Porta Colonnella a Livorno. Ufficiata dai Padri dell'Ordine della Chiesa di S. Gio Gualberto lungi della città circa miglia cinque (BCVr, ms. 856 c. 10).



2/ Chiesa di S. to Spirito di Firenze. Sul disegno è riportata l'annotazione «tutti gli intercolunni sono uguali d'ogni parte» (BCVr, ms. 856 c. 88).



3/ Prospetto del cortile di Palazzo Pitti in Firenze d'incontro all'ingresso principale con la pianta del Grottone delle fontane sopra il quale vedesi la Terrazza con altra fontana (BCVr, ms. 856 c. 21).

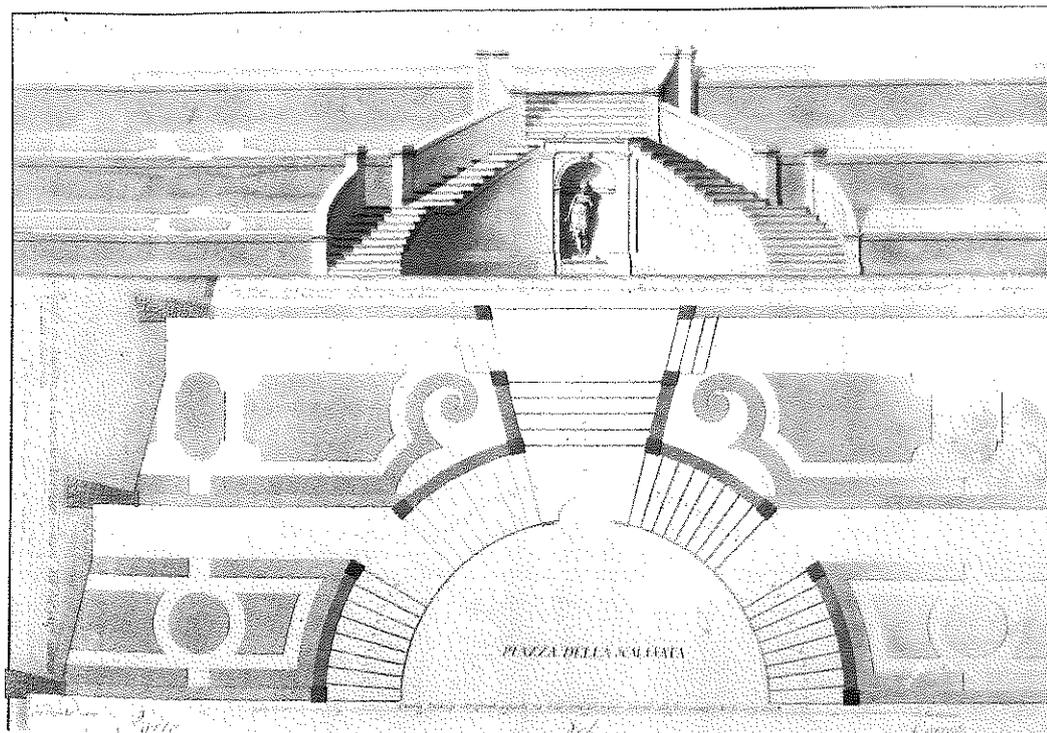
tanto da permettergli di frequentare gli studi e le case dei maggiori esponenti della cultura architettonica ed artistica italiana di fine secolo, o, al suo ritorno a Verona, corrispondere con loro.

È lui stesso a fornire il lungo elenco, completo di brevi note e giudizi, dei *Professori e dilettanti di Belle Arti conosciuti e praticati*, ordinati per città, che inizia a compilare a partire dal 1797, all'indomani cioè del suo rientro in patria<sup>15</sup>. Fra i moltissimi che cita vi sono Ottavio Bertozzi Scamozzi, Antonio Selva, Tommaso Temanza, Giacomo Quarenghi, che gli fa dono del suo libro sulle fabbriche di San Pietroburgo, ed ancora Leopoldo Pollack, Antonio Tomba, Giacomo Albertoli, Giovanni Antolini che gli fa pervenire i disegni del Foro Buonaparte. A Roma frequenta con assiduità Antonio Canova, i fratelli Giuseppe e Giulio Camporesi e Giuseppe Valadier.

A Firenze incontra Cosimo Rossi Melocchi e Pietro Conti, all'epoca aiuto di Gasparo Maria Paoletti, primo architetto alla corte toscana, che definisce «di molto merito» e che gli fa da guida nei palazzi granducali, mentre a Roma ha occa-

sione di frequentare anche Leonardo de Vegni, esponente di spicco della cultura toscana di fine Settecento<sup>16</sup>.

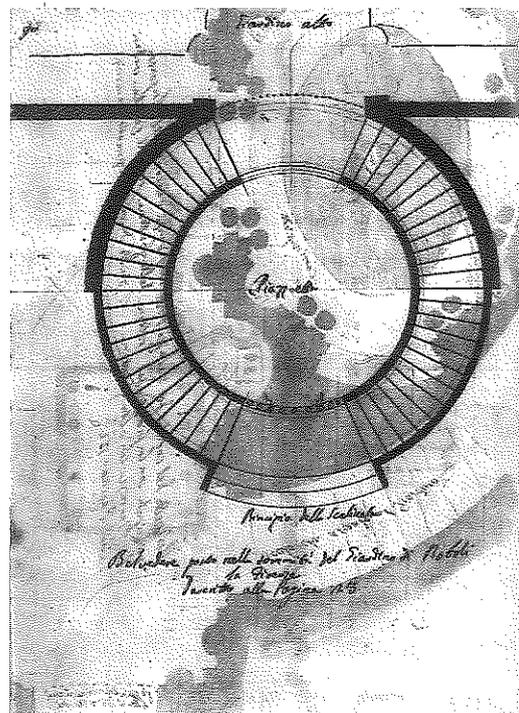
Nell'*Itinerario* non si trovano gli interminabili elenchi di opere d'arte di cui sono pieni i diari dei viaggiatori «enciclopedici» settecenteschi e non vi sono neppure le appassionate descrizioni dei paesaggi e dei «colori» e costumi italiani che attirano l'interesse preromantico dei visitatori stranieri. L'architettura, l'unico vero interesse che guida i passi e la penna di Trezza, è sempre in primo piano, mentre rimangono sottotono le opere di scultura e soprattutto di pittura a cui sono dedicate frettolose annotazioni, che rimandano spesso a successivi approfondimenti. Non sembra infatti che lo scopo primario del viaggio sia ampliare o migliorare le proprie conoscenze dell'arte italiana, anche se dimostra qualche interesse per la Galleria degli Uffizi di Firenze, dove si reca più volte, ma che nel diario è sbrigativamente liquidata con questa osservazione «La descrizione di questa raccolta di belle cose necessiterebbe troppo tempo e perciò abisognando di qualche maggiore memoria converrà che io usi delli dua libercoli che



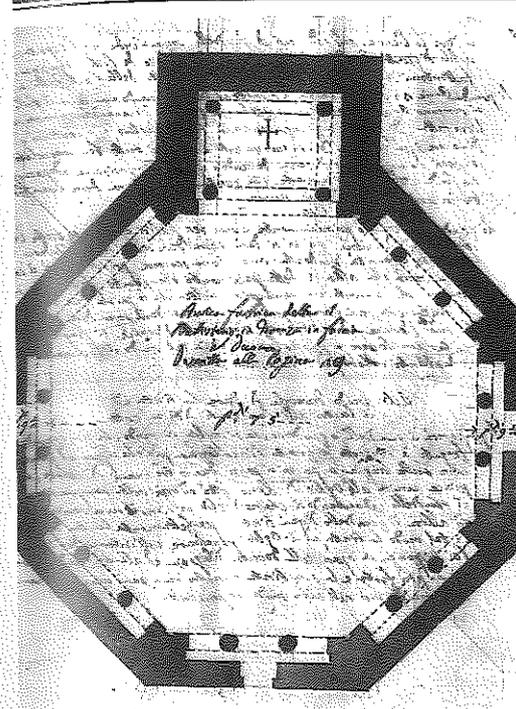
4/ L. Trezza, progetto di scalinata per il giardino delle Monache degli Angeli a Verona (BCVr, ms. 1784)

descrivono le cose tutte in essa contenute<sup>17</sup>. Nella scelta delle mete del viaggio e delle soste Trezza coniuga consuetudine e sperimentazione, dimostrando una curiosità intellettuale strettamente legata alla sua formazione culturale; egli supera istintivamente l'archetipo dell'Italia come ideale museo, propria dei coevi viaggiatori stranieri<sup>18</sup>, per divenire un osservatore comunque «eclettico», che, per quanto alla ricerca delle fonti del classicismo, non ostenta le scontate preclusioni verso le architetture gotiche e barocche che guidano i passi di tanti suoi contemporanei.

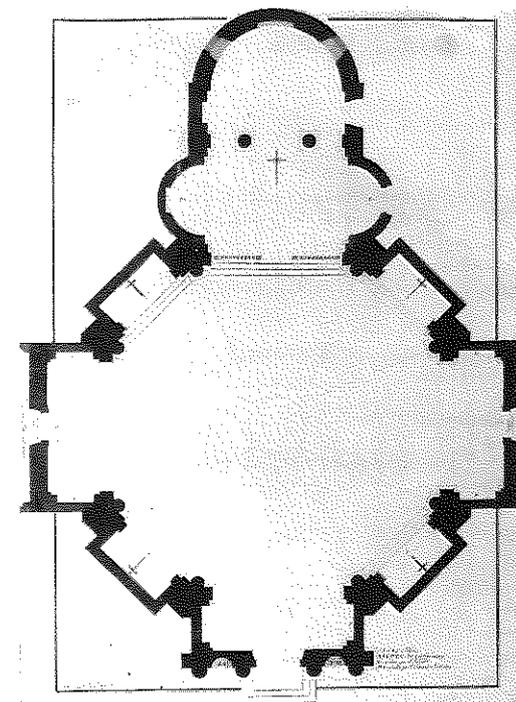
L'interesse per le note del taccuino, spesso assai accurate e particolareggiate, è aumentato dalla presenza di un ricco apparato grafico relativo agli edifici visitati, sempre chiaramente individuati dalle didascalie. I disegni, che si presentano come veri e propri appunti di rilievo, corredati come sono di misure e annotazioni esplicative, testimoniano l'interesse di Trezza per gli aspetti tipologici e strutturali delle fabbriche visitate, quasi esclusivamente raffigurate in pianta e prospetto, mentre colpisce la quasi totale assenza di interesse grafico per i motivi formali e di dettaglio decorativo. A differenza di ciò che accade o era accaduto ad altri architetti prima di lui, i suoi disegni non sembrano



5/ Belvedere posto nella sommità del giardino di Boboli in Firenze (BCVr, ms. 856 c. 23).



6/ Antica fabbrica detto il Batisterio in Firenze in faccia al Duomo. In pianta le misure sono indicate in piedi veronesi (BCVr, ms. 856 c. 29).



7/ L. Trezza, progetto per la chiesa di Castelnuovo, pianta (BCVr, ms. 1784).

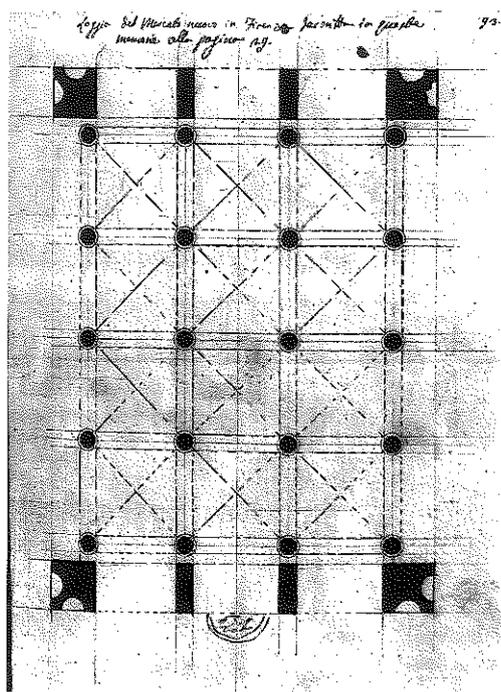
fatti per costituire un eventuale repertorio a cui attingere nella prosecuzione della sua attività ma semmai, e questo trova conferma nell'età matura anche professionalmente di Trezza, sono congruenti alla ricerca di conferme di scelte già operate: più di una volta infatti egli mette a confronto le proprie opere con quelle visitate e rilevate, cercando di evidenziarne i punti comuni.

Il viaggio, che ha inizio il 12 marzo 1795 e termina il 7 ottobre dello stesso anno, si snoda lungo la penisola sino a Napoli, Pompei ed Ercolano, per poi risalire lungo la costa adriatica, toccando tutte le maggiori città e numerosi insediamenti minori. Partito da Verona, si ferma a Mantova, Ferrara e Bologna, prima di giungere in Toscana superando l'Appennino, per fare la sua prima fugace tappa a Firenze. Nella capitale del granducato tornerà infatti una seconda volta, dopo aver visitato Pisa e Livorno, per poi proseguire il suo cammino verso Roma, con un'ultima sosta a Siena.

A differenza di quanto succede spesso ai viaggiatori stranieri, in particolare a quelli inglesi, condizionati da guide e vademecum, che per tutto il XVIII secolo percorrono la Toscana seguendo itinerari prestabiliti, che non lasciano

spazio all'improvvisazione e alla scoperta, ma preferiscono soste obbligate in luoghi con caratteristiche storico-culturali ben determinate e consolidate dal luogo comune<sup>19</sup>, alla fine del Settecento la visita alle città del granducato e la loro descrizione inizia a non assorbire più completamente i visitatori che prendono coscienza di un paesaggio extraurbano, ricco di fascino e punteggiato di ville e di insediamenti di piccole e medie dimensioni degni di nota. Se non è estranea a questo l'affermarsi della pittura di paesaggio, come descrizione più o meno verosimile della realtà extraurbana, è da considerarsi comunque la diversa prospettiva scientifica che porta il viaggiatore a notare non solo monumenti e opere d'arte, ma aspetti di realtà diverse, viste come parte integrante dei territori attraversati.

Questo è particolarmente sentito da Trezza che, per la sua formazione professionale, è incline a registrare forme e colori dei materiali, particolari tecnologici e costruttivi che spesso sfuggono anche ai visitatori più attenti, a cui invece dedica ampio spazio nel suo taccuino. In effetti se paragonato a un viaggiatore sicuramente più celebre quale il Presidente Charles de Brosses, che visita la Toscana nell'ottobre del 1739<sup>20</sup>,



8/ Loggia di Mercato Nuovo in Firenze. (BCVr, ms. 856 c. 93).

l'architetto veronese appare meno colto, poco interessato a biblioteche, teatri, conversazioni o gallerie d'arte e ancor meno alle vicende storiche, dinastiche o di costume dei paesi e città visitati, più propenso invece ad approfondire temi scientifici<sup>21</sup>.

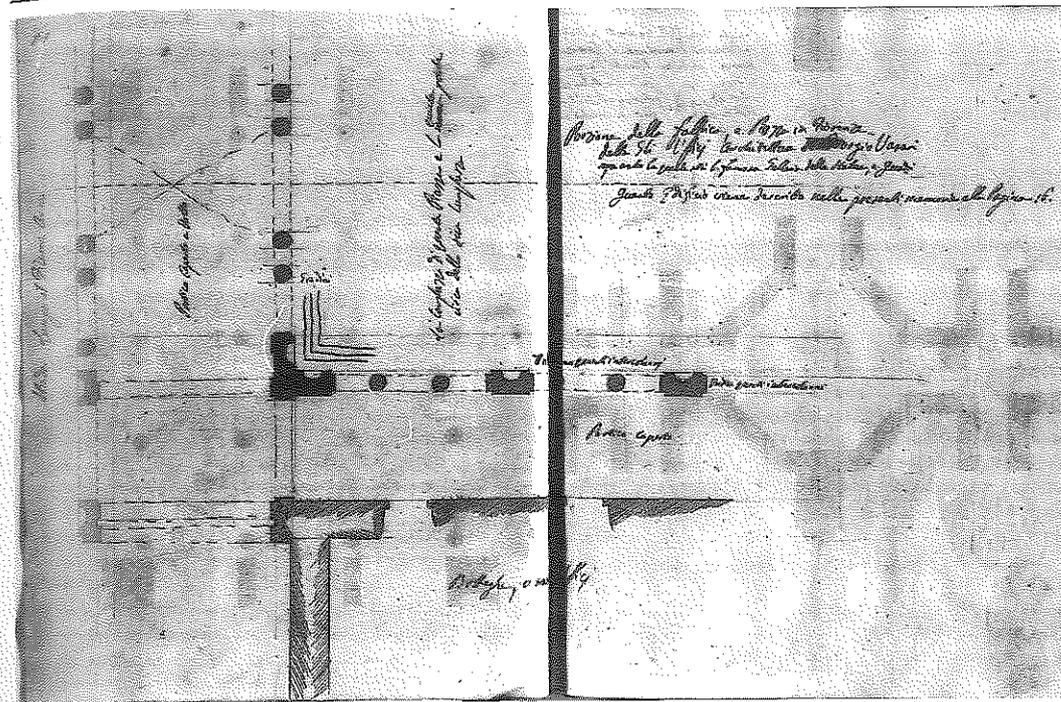
Niente di più pragmatico ed aderente alla realtà delle note di viaggio di Trezza che rivolge il suo interesse quasi esclusivamente alle architetture, di cui non sempre cita autori e datazioni, limitandosi per i primi a nominare più famosi (Brunelleschi, Vasari e pochi altri) e per le seconde a fare generiche distinzioni fra fabbriche antiche e moderne, considerate le prime con attenzione se annoverate fra le più importanti, e lodate a volte le seconde se più aderenti al gusto neoclassico dell'architetto veronese, come accade per il cortile della villa granducale di Poggio Imperiale a Firenze, «opera recente» dell'architetto granducale Gaspero Maria Paolotti, o per il cimitero dei Cattolici di Livorno, realizzato fuori Porto a Pisa per volere di Pietro Leopoldo a partire dal 1775, su progetto del veronese Ignazio Pellegrini, che segue la direzione del cantiere sino al 1777, quando ci si accorge che «al Camposanto i lavori son fatti male»<sup>22</sup>. L'amicizia con il progettista induce Trezza a osservare con particolare attenzione il complesso di cui da un'ampia descrizione, proponendo

inoltre innovativi suggerimenti per il suo restauro<sup>23</sup>.

L'ingresso in Toscana di notte non prescinde dall'osservazione di un fenomeno quale quello dei «fuochi di Pietramala» che colpisce indistintamente tutti i viaggiatori che percorrono la strada bolognese. Malgrado che nel 1780 Alessandro Volta, visitando la «montagna ardente», avesse ricondotto il fenomeno alla sua reale consistenza, cioè alla fuoriuscita di gas infiammabile (metano), si conserva l'idea della presenza di quello che Trezza descrive come un «picciolo vulcano acceso in qualche distanza dalla strada a mano manca, che col favore della notte era visibilissima quella fiamma formata da una elevata colonna di fuoco...», aggiungendo alcune osservazioni di carattere naturalistico in relazione alle «meravigliose acque minerali della zona»<sup>24</sup>.

Il 21 marzo, con un occasionale compagno di viaggio di nazionalità francese, giunge a Firenze dove alloggia all'Osteria dei Tre Mori. Manca quello che sembra essere il tipico approccio dei viaggiatori del tardo Settecento alla città, infatti, malgrado che l'ingresso avvenga in un pomeriggio di inizio primavera non vi è nel taccuino una sola annotazione circa il paesaggio, la forma e la dimensione della città, che non sembra suscitare in lui alcuna tangibile suggestione.

Non si sa se abbia a disposizione testi o indicazioni per effettuare la visita alla città, si può solo ricordare che dal 1788 era in vendita la *Guida al forestiero per osservare con metodo, le Rarità, e Bellezze della città di Firenze*. Molto velocemente si reca nella cattedrale di S. Maria del Fiore, restando meravigliato della vastità della costruzione e della magnificenza della cupola del Brunelleschi, di cui ammira particolarmente l'acustica, tanto da annotare che il predicatore «si udiva sensibilmente in ogni parte di questo gran tempio»<sup>25</sup>. Non appare comunque in Trezza nessun eco della quasi disperata difesa dal possibile sconvolgimento emotivo temuto da Goethe qualche anno prima e che emerge prepotentemente dalle sue scarse annotazioni: «Ho fatto una rapida scorsa per la città; ho visitato il Duomo e il Battistero. È tutto un mondo nuovo a me perfettamente sconosciuto, che qui mi si apre d'innanzi, e non voglio indugiarmivi»<sup>26</sup>. Al contrario questa prima visita dell'architetto veronese è breve solo perché il tempo a disposizione è poco dato che, convinto dall'amico francese, il giorno successivo parte per Livorno per «esaminare quanto vi è di bello in quelle parti, nonché la flotta Inglese giacente



9/ Porzione della Fabbrica e Piazza in Firenze detta gli Uffizi di Giorgio Vasari, entro la quale stà la famosa Galleria delle Statue, e Quadri. Riferendosi alle dimensioni del luogo, Trezza annota «la larghezza di questa Piazza è la quinta parte circa della sua lunghezza» (BCVr, ms. 856 c. 94).

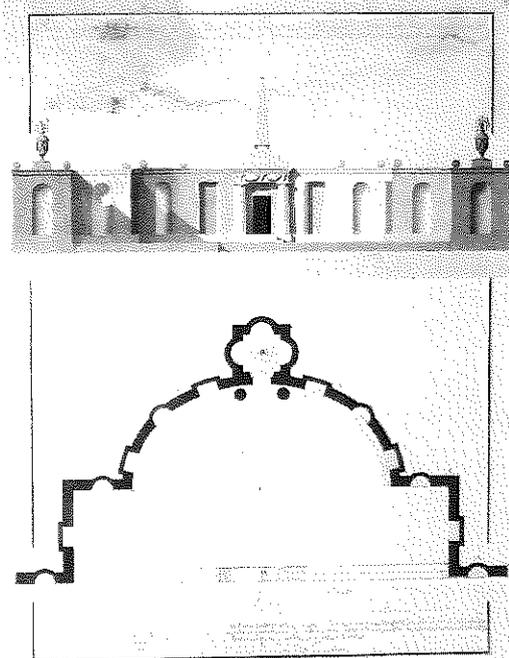
in detto Porto»<sup>27</sup>.

Lungo il percorso, effettuato con un carrozino a due, Trezza ha l'opportunità di osservare i molti villaggi e città disposti lungo la strada. Lo colpiscono le cave di pietra di Lastra a Signa, il severo «palazzo di delizie» dell'Ambrogiana, con le sue quattro torri angolari, e la terra di Empoli di cui nota l'ordinata distribuzione di strade, ma soprattutto il fatto che siano, come a Firenze, ben selciate «di larghi sassi ben impiantati e uniti a guisa di lastricato, che per motivo della qualità della pietra li cavalli vi corrono sopra senza verun pericolo»<sup>28</sup>. Un argomento su cui tornerà più volte, come altri visitatori avevano fatto e faranno dopo di lui: sono infatti degne di osservazione anche le strade di Firenze, di Pisa e di Livorno che meritano di essere imitate in ogni città<sup>29</sup>. Queste sono comode, larghe e specialmente bene selciate, con larghi sassi lunghi sino a cinque piedi, quasi tutti di figura irregolare ma piana, ma così ben adattate le loro commisure niente impedisce il libero cammino per la perfetta uguaglianza dei piani.<sup>30</sup>

A mezzogiorno del giorno 23 arriva a Pisa, dove durante una breve sosta ha modo di recarsi a vedere, solo dall'esterno, il duomo, il battiste-

ro e la torre, che pensa sia stata «artificialmente» costruita così inclinata, con «ben sette piedi di strapiombo» annota, manifestando stupore che «nelle menti degli uomini possa sortire una così strana produzione». Sembra curioso che Trezza, architetto ben preparato, accetti così pedissequamente una teoria che pur continuando a trovare credito in alcune guide, era già stata contraddetta con argomentazioni logiche da chi architetto non era<sup>31</sup>.

Nel 1756 Charles-Marie de La Condamine aveva ironizzato infatti su questa stessa ipotesi «Alcuni hanno preteso che fosse stata costruita deliberatamente con questo apparente difetto. Tale ridicola congettura, adottata anche dal Dizionario di La Martinière, è smentita però dalla più superficiale delle osservazioni: tutti gli architravi delle porte sono spezzati e le basi delle pietre non sono orizzontali»<sup>32</sup>. Sull'argomento era tornato dieci anni dopo il medico e chirurgo, nonché romanziere, Tobia Smollet, annotando «Non mancai, naturalmente, di visitare il Campanile o torre pendente... Per conto mio, non avrei mai pensato che tale inclinazione provenisse da altra causa che da un accidentale cedimento delle fondamenta da quella parte, se qualche esperto in materia non si fosse affaticato a dimostrare che fu voluta espressamente



10/ L. Trezza, pianta e prospetto per la sistemazione della sorgente nella casa di campagna della famiglia Perez, per la quale Trezza progetta nel 1786 a Verona un'elegante palazzina in stile neoclassico (BCVr, ms. 1784).

dall'architetto. Chiunque abbia occhi può vedere che, da quel lato, le colonne si sono molto affondate e lo stesso è avvenuto dalla soglia della porta d'ingresso. Se gli architetti, facendo deviar tanto questa fabbrica dalla perpendicolare ebbero veramente l'ambizione di mostrare la loro bravura, a parer mio, quell'ambizione fu assurda, perché un muratore qualunque avrebbe potuto competere con loro; inoltre, se essi la consideravano realmente come un saggio dell'arte loro, avrebbero accorciate le colonne da quella parte, per farle vedere intere e non come se sprofondassero»<sup>33</sup>.

A parte un fugace accenno a Livorno che «trovasi ben fortificata alla moderna», Trezza mostra scarso interesse per l'architettura militare; nella sua permanenza fiorentina quando, ad esempio, nell'ampia spiegazione dedicata al Giardino di Boboli, si sofferma a descrivere i giochi d'acqua, il verde delle pareti di verzura, l'ombrosità dei viali, la bellezza delle fontane, si dimentica della, seppur incombente, mole del Forte Belvedere, così come non sembra accorgersi della presenza della pentagonale Fortezza da Basso.

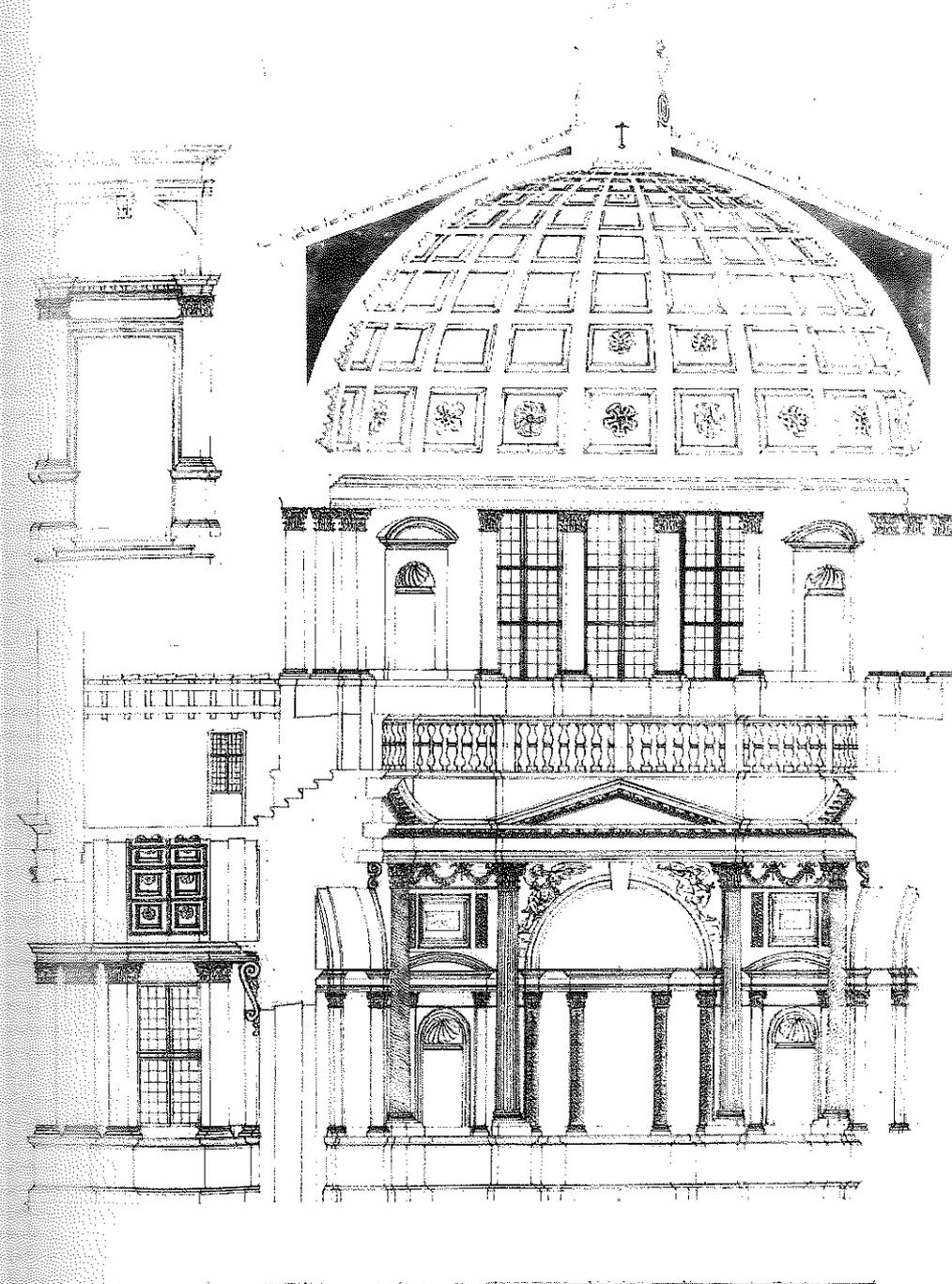
Più frequenti sono i commenti sulla conforma-

zione urbanistica delle città visitate e sulla disposizione e forma delle piazze e strade. Se Empoli gli appare come una «grossa terra murata che sembra una città con buoni fabbricati», di Pisa rimarca «la bellezza e grandiosità delli suoi fabbricati e la bellezza delle sue strade – annottando – L'Arno la divide quasi per mezzo, lateralmente al quale avi una larga e comoda strada che dicesi Lungarno con bei fabbricati in quanto alla grandezza, non però classici nella forma»<sup>34</sup>.

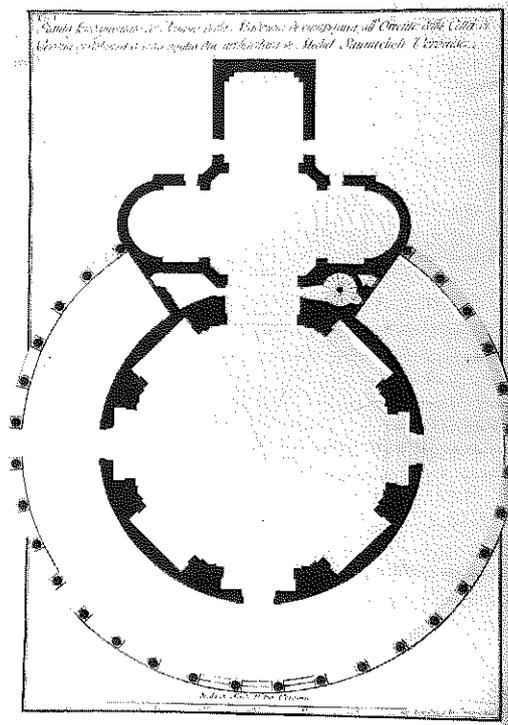
A Livorno ammira la «strada molto lunga, ampia e ben fabbricata che la attraversa interamente alla lunga. Ad un capo di essa sta la Porta di Pisa, e dall'altro quella chiamata Colonnella. Vi sono alcune altre strade ciascuna bella, e ben selciata alla maniera di Firenze»<sup>35</sup>. Non così positivo è invece il giudizio sulla medievale Siena: se le strade sono strette «e poste in grande salita», la piazza «alquanto grande... di figura Poligona, quasi a Circolo» è tutta contornata di alte fabbriche «assai pulite ma di poco buon gusto» dove si fanno le corse dei cavalli, anche se non riesce a capire come possa avvenire «senza pericolo delli medesimi»<sup>36</sup>. Di «poco merito» è anche la fonte di piazza, malgrado i suoi molti getti e «l'architettonico ornamento... con molte statue in basso rilievo».

Per quanto riguarda Firenze nell'*Itinerario* non si trovano indicazioni circa la forma urbana, la presenza del fiume Arno, il circuito murario, le porte d'ingresso, che anche successivamente verranno citate solo di sfuggita. Esce da Porta S. Gallo solo per considerare l'insolita architettura dell'Arco Trionfale, eretto dall'architetto lorenese Jadot nel 1736 per l'ingresso di Francesco Stefano di Lorena e della moglie Maria Teresa d'Austria, a cui il granducato era stato assegnato dopo l'estinzione della famiglia Medici. Dell'arco scrive «L'architettura di questa grandiosa opera non mi piace quantunque fosse impegnato l'architetto di fare un'opera bella», cogliendo l'occasione per fare considerazioni di carattere più generale «Non ci vuole grandi cose per fare una bella fabbrica, conviene semplicità, e ragionevole posizione d'ornamenti»<sup>37</sup>. Mentre ignora il medievale Ponte Vecchio, Trezza, che non cela la sua predilezione per le fabbriche cinquecentesche, scrive di Ponte S. Trinita, a suo parere «il migliore degli altri che qui esistono», di cui ricerca dimensioni e rapporti proporzionali<sup>38</sup>.

Trova piazza S. Croce, dopo i lavori di sistemazione effettuati nel 1787, «molto spaziosa e pulita tutta contornata di catene e bastoni di ferro che impediscono che le carrozze vi entrino ...



11/ L. Trezza, rilievo della Cappella Pellegrini nella chiesa di S. Bernardino a Verona, realizzata da Michele Sanmicheli a partire dal 1528 (BCVr, ms. 1784).



12/ L. Trezza, *Pianta fondamentale del Tempio della Madonna di Campagna, all'Oriente della Città di Verona, in distanza di miglia due, Architettura di Michel Sanmichele Veronese* (BCVr, ms. 1784).

ben lastricata come una bella sala<sup>39</sup>. Se piazza dell'Annunziata, non è «disgradevole» anzi «graziosa» per la regolarità del suo disegno, per le logge che la perimetrano su tre lati, per la statua del granduca e le fontane di bronzo, piazza Pitti è troppo piccola «relativamente alla grande costruzione della fabbrica» e eccessivamente ripida per il transito delle carrozze<sup>40</sup>. In piazza S. Marco, dopo una veloce visita alla chiesa, di cui ammira i bellissimi altari e la «singolare cappella dedicata a S. Antoniano [Antonino] arcivescovo di questa città, nella quale vi è una cupola sostenuta da grandioso ordine di colonne con sopra archi, il tutto squisitamente lavorato in marmi», si ferma ad osservare e a misurare la colonna «la più grande da me sinora veduta ... fuori d'opera e franta», che avrebbe dovuto essere eretta in quel luogo alla fine del Cinquecento e che invece si trova adagiata in due tronconi sul terreno<sup>41</sup>. Fra gli edifici che sulla piazza si affacciano non presta attenzione al convento che, con il suo ciclo di affreschi del Beato Angelico diverrà uno dei principali oggetti di interesse solo a metà dell'Ottocento<sup>42</sup>, né al buontaliento Casino Mediceo di Fran-

cesco I, visita invece le scuderie granducali, composte da tre grandi ambienti capaci ognuno di 60 cavalli, «grandiosa fabbrica, la quale – a parer suo – merita di essere considerata»<sup>43</sup>. In piazza della Signoria, mentre ignora sostanzialmente Palazzo Vecchio di cui cita solo il «Salone» degno di nota «per la sua grande estensione quanto per le belle statue che in esso si conservano» e per le pitture di «famosi pennelli», rivolge la sua attenzione alla Loggia dei Lanzi «bella per la spaziosità del suo ambiente», ma soprattutto pregevole per la «quantità delle belle Statue da essa contenute d'antichi scarpelli, e fonditori, meritevolmente disposte nell'intercolonnj, e nel suo interno appoggiate al fondo di essa e situate sopra nobili piedistalli di marmo», ricordando il Perseo di Benvenuto Cellini<sup>44</sup> e i due leoni di marmo posti ai piedi della scala<sup>45</sup>.

Della fontana del Nettuno, di cui «sino ad ora non ho veduta la più ricca» per composizione, marmi e bronzi, annota «dispiace di vederla collocata appresso un lato di questa piazza, quando comparirebbe assai meglio nel mezzo», in contraddizione con quanto poco dopo osserva in relazione alla statua di Cosimo I «che forma un assai bello effetto, anco per il luogo ove giace situata»<sup>46</sup>. Si compiace «moltissimo nell'osservare la bella ed ornata piazza chiamata degl'Offici» in cui sono collocate la Zecca e «il luogo dove si lavorano finemente li marmi preziosi», complesso che ritiene «degno di una grande metropoli», di cui scrive «ho voluto delineare la sua pianta per maggior memoria»<sup>47</sup>; altrettanto soddisfatto «massime per l'uso al quale trovasi fabbricata» è della vicina loggia di Mercato Nuovo, anch'essa meritevole di essere rilevata, che presenta su un lato ai piedi della gradonata una fontana con un cinghiale di bronzo «molto considerato»<sup>48</sup>.

Fuori Porta Romana percorre ammirato la strada che porta al palazzo granducale del Poggio Imperiale «artefatta con grande elevazione di terra ove essa attraversa le varie vallette ... assai larga ed impiantata d'alberi a quattro file, con suoi canali di muro per ricevere le acque piovane», indugiando a considerare le statue di marmo e le fontane collocate agli estremi della strada stessa «per comodo delle molte persone che in vari tempi dell'anno qui vi concorrono»<sup>49</sup>.

Di piazza del Duomo non scrive, sopraffatto dalla mole e dall'importanza della cattedrale, e soprattutto della cupola, di cui descrive attentamente la struttura interna e i particolari costruttivi. Raggiunto il ballatoio esterno, sembra non

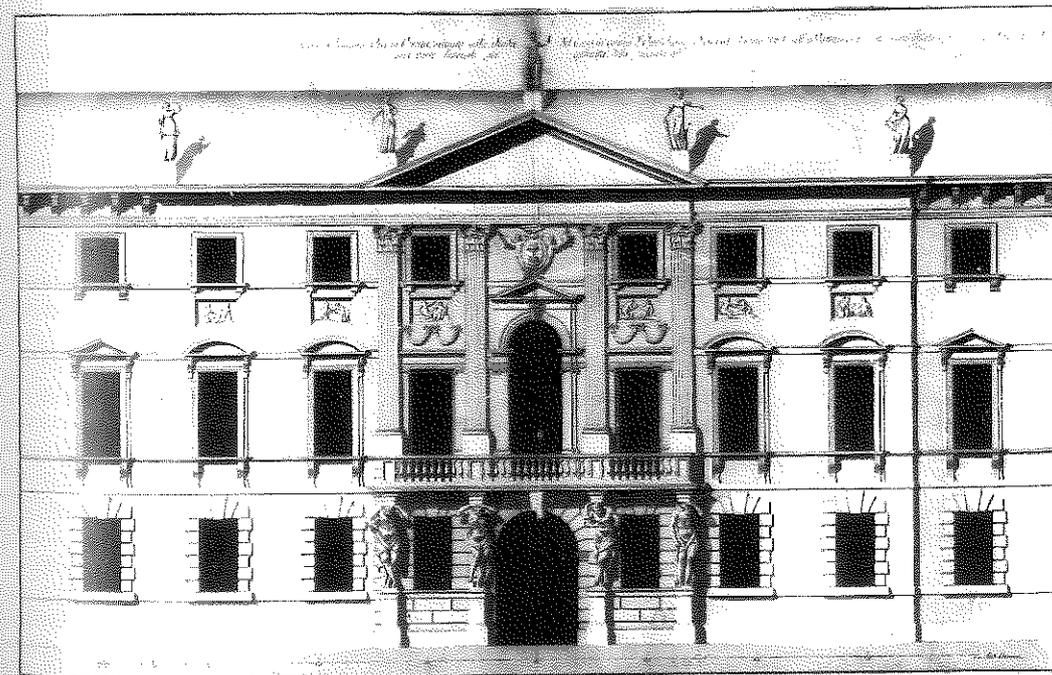
accorgersi del panorama della città che da esso si gode, più interessato a proseguire per «la picciola scala che conduce sopra della lanterna, che pure è di forma ottagonale»<sup>50</sup>. Raggiunta la «Guglia», osserva la palla di rame «che è del diametro di piedi 6 oncie 10 veronesi» come fa riscontrare da un giovane che porta con se, non essendogli facile entrarvi di persona «a motivo della molta ristrettezza del foro che si trova ove sta impiantata la palla med.ma, venendo anco imbarazzati dalli molti frammenti che sostentano ed ornano la palla stessa non che la grande croce di ferro superiore», annotando con qualche spirito «non permettendo il corpo troppo voluminoso rispettivamente allo spazio angusto ove si doveva passare»<sup>51</sup>.

Visita più volte il Battistero di S. Giovanni, di cui esegue il rilievo in pianta, come di molti altri edifici a pianta centrale che incontra nel suo viaggio e per i quali mostra una netta predilezione: la chiesa della Madonna della Steccata a Parma, i Bagni di Mario a Bologna, S. Vitale e la Tomba di Teodorico a Ravenna, il tempio della Dea Vesta a Tivoli, il Pantheon, il tempio di Minerva Medica, S. Stefano Rotondo, S. Bernardo alle Terme e S. Pietro in Montorio a Roma, il duomo di Montefiascone del Sanmichele, i cui disegni sono tutti inseriti nell'*Itinerario*.

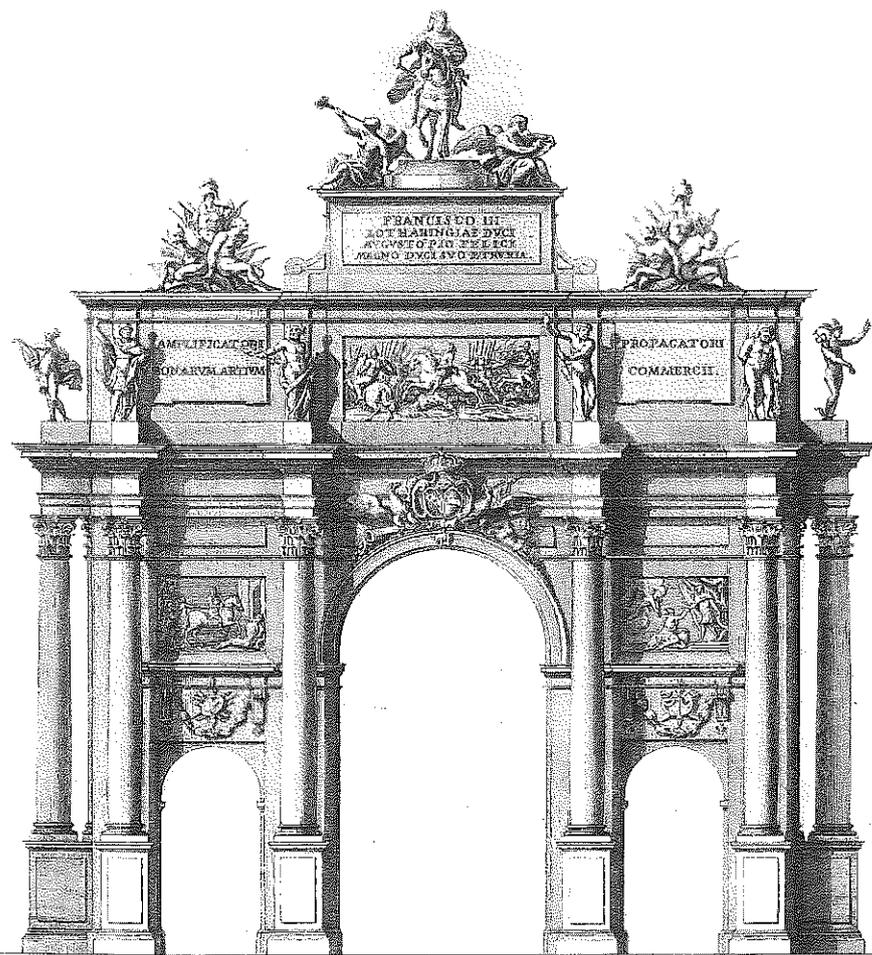
La curiosità intellettuale e la competenza professionale di Trezza lo portano ad ampliare il

repertorio canonico del visitatore comune. Se rientrano come ovvio nel suo soggiorno fiorentino le soste nelle maggiori chiese, quali S. Croce, S. Maria Novella, Orsanmichele, S. Marco e S. Spirito<sup>52</sup>, si reca anche a S. Gaetano, la seicentesca chiesa dei Patri Teatini, della quale, pur condannando il cattivo gusto degli ornamenti barocchi, loda il «bell'ordine interno corintio che sostiene gli archi delle sue cappelle», e a vedere il complesso dei Filippini, opera dell'architetto Zanobi del Rosso, di cui ammira la generale distribuzione e il coordinamento dei fronti, osservando «La facciata di questa chiesa viene col med.mo disegno accordata con le due altre fabbriche dell'Oratorio e della Casa, quali formano un'intero prospetto sulla med.ma linea»<sup>53</sup>.

Fra le fabbriche private attirano la sua attenzione il «nobile e grandioso palazzo Ricardi, nel quale viene spiegato il bel carattere toscano nell'ordine primo tutto a forti bugne sommanente rilevate» carattere che, con il cornicione lavorato, ritrova in palazzo Strozzi. «Bello – è anche – il picciolo palazzo Uguccioni, posto sulla piazza del Palazzo Vecchio», «bello» palazzo Bartolini che gli piace «moltissimo per la semplicità dei suoi ornamenti, e per la sua porta quadra che gli serve d'ingresso»<sup>54</sup>. Include nella sua visita palazzo Capponi, realizzato agli inizi del Settecento su disegno di Carlo Fon-



13/ L. Trezza, *prospetto per Palazzo Orti Manara a Verona* (BCVr, ms. 1784).



Arco Trionfale edificato fuori della Porta a S. Gallo della Città di Firenze, in occasione del solenne ingresso delle A. A. Reali il Serenissimo FRANCESCO III. Duca di Lorena, e Bor. ec. Gran Duca di Toscana, ec. e la Serenissima MARIA TERESA Arciduchessa d' Austria, Gran Duchessa di Toscana, ec. sua Consorte l'anno il dì XX. gennaio MDCCXXXIX.

14/ J.N. Jadot, progetto per l'arco trionfale innalzato fuori Porta San Gallo a Firenze per l'ingresso di Francesco Stefano di Lorena nel 1739 (coll. priv.).

tana, di cui critica l'architettura della facciata «cattivissima», mentre trova rimarchevoli sia l'ordinata grandezza delle sue distribuzioni sia il piccolo giardino con vasca «attornata da vari ripartimenti di verdi con cedrate, ed altri piccoli ornamenti piacevoli di Logge», ma soprattutto la scala «ornata con pezzi d'architettura, nicchie e statue»<sup>55</sup>.

Ampio spazio viene riservato a palazzo Pitti «bellissimo per la semplicità maestosa della sua decorazione»; in particolare lo colpiscono «le bozze assai grandiose» del primo piano, le altrettanto «grandiose» finestre inginocchiate inserite dall'Ammannati nel 1558 nei due portali laterali «quadrilunghe con cornici e con parapet-

to con cembali». Studia i rapporti proporzionali fra i vari piani in cui è suddivisa la facciata, annotando «Il primo piano contiene parti 4 1/2; il secondo parti 3 1/2, il terzo e ultimo piano parti 3» e osserva le due ali, di cui una ancora in costruzione, che si addossano al prospetto principale eseguite su progetto di Giuseppe Ruggeri. A questo proposito commenta «Mi dispiacque che li piloni degl'archi delle dette due ali siano bugnati nelle solo faccie davanti non così nelli fianchi, e nel di dietro, ove appariscono che le sole divisioni delli pezzi che formano le dette bugne, essendo il restante tutto liscio; cosa che distrugge il sodo carattere d'unità della fabbrica»<sup>56</sup>.

Si addentra poi nel palazzo, dove si compiace «moltissimo nel vedere il ben distribuito cortile» di cui da una accurata descrizione degli ordini, per poi entrare nel «magnifico grottone di forma ovale», posto sulla parete di fondo, e osservare con meraviglia «Il volto... tutto dipinto a cielo con vari rami di vite con mirabile effetto, il quale, col rimanente della grotta costituisce un amenissimo luogo degno dell'osservazione degli intendenti». Giunto sulla terrazza superiore, dove è collocata la fontana detta «del Carciofo», osserva che «La molta quantità dell'acqua che viene somministrata da questa fontana passa a formare li molti altri getti delle fontane esistenti nel sottoposto Grottone, quali tutte poi vengono raccolte nel grande recipiente elitico, che sta nel mezzo del Grottone», come si rileva dal disegno che allega ai suoi appunti<sup>57</sup>.

A differenza di Goethe che scrive «Delizioso quel giardino di Boboli; ma ne sono uscito di corsa così come vi ero entrato»<sup>58</sup>, Trezza gli dedica pagine e pagine, fitte di attente considerazioni e commenti; mentre non da notizia della presenza del Kaffeehaus, realizzato pochi anni prima dall'architetto Zanobi del Rosso per il granduca Pietro Leopoldo, attraversa l'Anfiteatro, in cui ammira la «Guglia di granito antico posta sopra piedistallo di bel marmo», l'obelisco che, proveniente dal tempio di Ammone a Luxor, era stato fino a poco tempo prima nel giardino di villa Medici a Roma. Sale poi la collina incontrando sul ripiano superiore un «grandioso spazio semicircolare a guisa di teatro formato con muri verdi» con un «Laghetto, o sia Pèschiera cinto di muro, nel cui mezzo sta un gruppo di varie statue, sopra le quali piramida una bella statua rappresentante Netuno di bronzo, il tutto appoggiato su un addattato intreccio di grottesche che sorge dall'acqua che forma un bell'effetto». Percorre infine il vialone sino al Belvedere da cui «per la sua alta posizione si scopre la veduta di tutto Boboli». Il luogo lo colpisce per le sue sue scalinate circolari di pietra ben lavorata «a guisa - annota - di quello da me fatto eseguire nel giardino del Sig. Conte Rizzardi a Negraro», allegandone, ancora una volta, il disegno<sup>59</sup>.

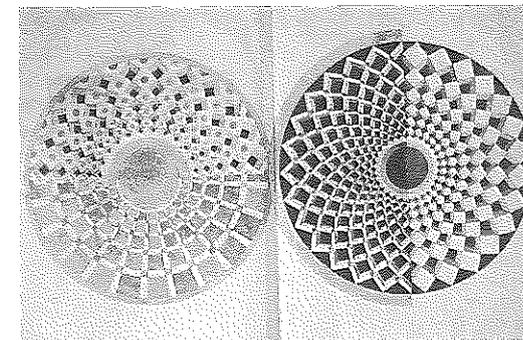
Malgrado attraversi il giardino dalla Grotta del Buontalenti sino a Porta Romana, alla fine si accorge che la pur attenta descrizione non può essere esaustiva, per cui termina la visita commentando «Molte sono le altre cose contenute in questo grandioso e nobile giardino, e cioè statue tutte di fino marmo, viali, casini di abitazione d'ottimo gusto, prospettive, elevazioni artificiali di piani, scalinate, gallerie, labirinti e

bei passeggi ombrosi, che troppo ci vorrebbe per minutamente nominarle; così fatte che meritano l'attenzione d'ogni intendente, e fanno conoscere la magnanimità delli Sovrani Gran Duchi che le fecero eseguire con grande dispendio»<sup>60</sup>.

Stranamente non sembra essere al corrente del progetto del concittadino Pellegrini per Palazzo Pitti, ma visita, guidato dall'architetto Pietro Conti l'appartamento granducale, con le sue stante «tutte ornate con ripartimenti di buon gusto di stucchi tutti in oro con gran magnificenza», ammirando i quadri, gli scrigni, gli orologi, i tavolini di marmo che lo arredano<sup>61</sup>. Si sposta poi alla Specola, al Teatro Anatomico e al Gabinetto di Fisica, di cui lo colpiscono la perfezione dei preparati anatomici in cera, eseguiti nell'annessa officina ceroplastica, tanto preziosi da suscitare la bramosia del Generale Bonaparte che li ammira l'anno successivo, 1796, durante la sua unica e veloce visita a Firenze<sup>62</sup>.

Gli interessi scientifici di Trezza lo conducono in un altro luogo insolito, certamente estraneo ai consueti itinerari di visita della città, l'Ospedale dei pazzi, detto di Bonifazio, che diverrà famoso col titolo di Psicotrofio, per le rivoluzionarie pratiche terapeutiche introdotte dal medico empoiese Vincenzo Chiarugi che troveranno applicazione successiva anche in Francia e nel resto d'Europa.

Fra le altre curiosità che affiorano dalle pagine del diario di Trezza vi è quella relativa ai pavimenti, che spesso sono descritti e commentati. Fra quelli toscani non apprezza il pavimento a motivi geometrici e fantastici del Battistero, che trova non corrispondente «alla figura del luogo - aggiungendo che - potrebbe essere con meglio effetto decisamente ripartito»<sup>63</sup>. Maggior consenso, ottengono il pavimento del battistero di Pisa «lastricato di fini marmi grechi con bel



15/ Disegni di pavimentazioni ideate da Luigi Trezza (BCVr, mostra permanente).

ripartimento» e il «singolarissimo» pavimento del Duomo di Siena «tutto a minuto disegno formato di fini marmi di vari colori», mentre «Bellissimo e nuovo» gli appare quello della Chiesa della Madonna di Montenero a Livorno. Spunti per ulteriori riflessioni sull'argomento che lo inducono l'anno successivo al suo viaggio a compilare la *Raccolta di pavimenti inventati da me... con l'unione d'alcuni pavimenti presi in diverse situazioni*<sup>64</sup>.

Prima di lasciare definitivamente la Toscana, Trezza si ferma a Radicofani, dove ha tempo di osservare le rovine dell'antica Rocca, ricostruita da Cosimo I nel 1565, di cui rimangono solo i ruderi. Aggiunge al suo taccuino alcune meravigliose osservazioni sulla stazione di posta di Radicofani «bellissimo e grandioso albergo, ben fabbricato, con molti comodi appartamenti, per uso de passeggeri. Unitamente v'è una bellissima scuderia per li cavalli della posta tutta a volta reale e capace di molti cavalli. Questo albergo ha un bel portico con archi che abbraccia tutta la sua estensione, tutti aperti che serve per smontare al coperto; dal quale poi si passa in altro portico, o sia Atrio che pone alla scala; e luoghi basso di servizio. Questa bella, comoda e grande fabbrica appartiene al Granduca di Toscana, essendo anco nel di lui stato, e fu da esso fatta ampliare pochi anni sono e resa più comoda»<sup>65</sup>. L'edificio descritto dal Trezza è la vecchia villa Medicea di gusto manierista, nata come casino di caccia per Ferdinando I de' Medici, che, per la sua collocazione al confine fra il Granducato e lo Stato Pontificio, era stata da lui stesso trasformata in dogana-albergo, sosta di altri importanti viaggiatori quali Montaigne, Chateaubriand e, nel secolo successivo, Charles Dickens.

#### Note

<sup>1</sup> Biblioteca Comunale di Verona (BCVr), ms. 856, da ora in poi citato come *Itinerario*. Il manoscritto, consta di 490 carte, a cui si aggiungono le cc. 491-520, contenenti l'*Indice delle fabbriche ed altro esaminate nel viaggio d'Italia, fatto da me Luigi Trezza, ed espresso colle spiegazioni e disegni in questo mio libro*. Sull'argomento si veda la tesi di laurea di D. Carraro, M. Orefice, *Il taccuino di viaggio (1795) di Luigi Trezza architetto veronese*, relatore prof. P. Carpeggiani, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura A.A. 1987-1988.

<sup>2</sup> BCVr, ms. 2337, *Testamento del Sig. Luigi Trezza*, 20 dicembre 1819. Nel testamento l'architetto veronese accenna al desiderio di compiere un secondo viaggio per l'Italia nel 1820, «ed anco con maggior

estensione, da che non mi possano mancare i mezzi che ben o' preparati convenientemente e decorosamente» progettando di redigere un secondo itinerario, che invece non vedrà la luce.

<sup>3</sup> Note autobiografiche sono conservate in BCVr, ms. 1010. *Cenni sulla professione, ed esercizio di Ingegnere, ed Architetto di Luigi Trezza, dal cominciamento delli miei studi fino a questo anno 1820*, si veda inoltre C. CAVATTONI, *Ricordanze della vita e delle opere di Luigi Trezza Ingegnere ed Architetto Municipale di Verona*, Verona 1862 e la scheda compilata da L. CAMERLENGO, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, Verona 1988, vol. II, pp. 363-374. Per l'opera grafica dell'architetto veronese cfr. P. CARPEGGIANI, *I disegni d'architettura di Luigi Trezza nella Biblioteca Civica di Verona*, in *Il disegno d'Architettura* Atti del Convegno, Milano 15-18 febbraio 1988, a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano, 1989.

<sup>4</sup> Per la biografia di Alessandro Pompei cfr. la scheda di A. SANDRINI, in *L'architettura a Verona...* 1988, vol. II, pp. 287-302. Nel suo *Saggio sopra l'architettura*, pubblicato a Venezia del 1759, Francesco Algarotti riconosce all'ambito veronese il merito di avere travalicato i confini cittadini: «In Verona, i Conti Pompei e Pozzo rinnovano con le loro opere le memorie de' Cornari e de' Trissini, che meritaron di esser posti da un Palladio come in ischiera co' Bramanti e con i Sansovini».

<sup>5</sup> Per notizie sull'attività di Adriano Cristofoli cfr. la scheda di L. CAMERLENGO, *L'architettura a Verona...* 1988, vol. II, pp. 318-327.

<sup>6</sup> Nel committente dei rilievi sembra doversi ravvisare il console inglese a Venezia, Joseph Smith, importante studioso e mercante d'arte. Nel 1796 Trezza raccoglie i disegni in un volume, che viene lasciato anch'esso alla Biblioteca della sua città. BCVr, ms. 2337, *cit.*

<sup>7</sup> Per l'opera di Girolamo Dal Pozzo si rimanda alla scheda curata da E. COZZUOL in *L'architettura a Verona...* 1988, vol. II, pp. 328-336. Nel suo trattato Dal Pozzo condanna senza appello la licenza architettonica «Ci sono architetti, che volendo inventare maniere nuove d'ornar le Fabbriche, il che piace al Volgo imperito, senza tutta la dovuta considerazione sopra le eccellenti Fabbriche antiche le buone regole abbiano abbandonato».

<sup>8</sup> *Itinerario*, c. 10. Malgrado questa affermazione, il nome di Ignazio Pellegrini non compare nell'elenco dei personaggi da lui frequentati.

<sup>9</sup> A questo proposito si rimanda alla biografia curata da G.B. GIULIARI SEREGO, *Vita del Conte Ignazio Pellegrini veronese*. *Ischitta da lui stesso*, Verona 1846. Sull'attività toscana di Pellegrini cfr. R. CHIARELLI, *Architetture fiorentine e toscane di Ignazio Pellegrini*, Catalogo della mostra, Firenze 1966 e dello stesso autore, *Architetture Pisane di Ignazio Pellegrini*, Catalogo della mostra, Pisa 1966; si veda anche C. CRESTI, *La Toscana dei Lorena*, Milano 1987.

<sup>10</sup> Fra le chiese progettate da Trezza vi sono quella di S. Martino, di Quinzano, di Avera e la chiesa parroc-

chiale di Castelnuovo, dalla precisa pianta ottagonale.

Il giardino Giusti attira l'attenzione di Goethe che visita Verona nel settembre del 1786; descrivendolo come situato in una splendida posizione e con «cippi enormi che si drizzano nel cielo come punte di lesina» il poeta tedesco aggiunge «Probabilmente gli alberi del tasso tosati a punta dei nostri giardini del Nord non sono che imitazioni di questo splendido prodotto della natura» J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, Milano 1991, p. 49.

L'attività professionale di Trezza continua dopo il 1797 con una serie di incarichi pubblici: nel 1801 è nominato ingegnere municipale, l'anno successivo è incaricato di soprintendere all'opera di censimento di Verona, nel dicembre 1802 diviene Ingegnere Nazionale. Impegnato nel 1805 nei restauri dell'Arena, continua la sua attività di rilevatore dei fondi pubblici veronesi, nel 1808 è nominato socio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e nel 1816 è eletto membro della Civica Commissione d'Ornato, soprintendendo agli scavi dell'anfiteatro. Quando muore, nel 1822, celibe e senza figli, lascia i suoi strumenti professionali al più povero degli studenti di architettura della sua città.

<sup>11</sup> C. CAVATTONI, *cit.*, 1862.

<sup>12</sup> *Itinerario*, c. 1. Dilazionato nel tempo rispetto alla più canonica età giovanile, forse a causa delle disagiate condizioni economiche della famiglia, il tour è anche la risposta alle curiosità suscitate dalle conversazioni avute, all'inizio della sua carriera, con il suo maestro Cristofoli che il viaggio a Roma l'aveva fatto invece in età giovanile, nel 1738.

<sup>13</sup> BCVr, ms. 969. Nello stesso manoscritto sono contenuti gli *Esercizi di Compasso o sia regole pratiche per formare le figure utili ad un architetto ed ingegnere, parte da me inventate ed in molta parte raccolte da vari autori unitamente ad altre utili memorie*.

<sup>14</sup> Su questa particolare figura di studioso e architetto si rimanda a G. OREFICE, *L'esperienza architettonica di Leonardo de Vegni tra teoria e prassi*, in *Leonardo de Vegni architetto Chianciano 1731-1801*, Arezzo 1985, pp. 32-42.

<sup>15</sup> *Itinerario*, c. 16. I «dua libercoli» citati da Trezza sono probabilmente: G. PELLI BENCIVENNI, *Saggio storico della Reale Galleria di Firenze*, Firenze 1779 e L. LANZI, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e rioridinata*, Firenze 1782.

<sup>16</sup> Un concetto, quello di museo generale, deposito completo di tutti gli oggetti propri allo studio delle arti, che viene espresso in modo esemplare da Quatremère de Quincy, il quale, contro il parere di molti intellettuali francesi e dello stesso generale Bonaparte, si oppone alla spoliazione dei territori italiani. Cfr. A.-C., QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres sur le préjudice qu'occasionner oient aux Arts et à la Science, le dé placement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musée, & c.*, Paris 1796.

<sup>17</sup> Sull'argomento si veda la tesi di laurea di C. Grisafi, *L'Italia e Firenze del Settecento nell'immagine dei viaggiatori inglesi del Grand Tour*, relatore prof. G. Borsi, Facoltà di Architettura di Firenze, A.A. 1998-1999.

<sup>18</sup> C. DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie en 1739 et 1740*, pubblicate per la prima volta a Parigi nel 1836, sono state consultate nell'edizione: ID., *Viaggio in Italia Lettere Familiari*, prefazione di C. Levi, Roma-Bari 1992.

<sup>19</sup> L'unica concessione alla mondanità registrata dalle pagine del diario toscano è la visita al Caffè del Greco a Livorno, peraltro liquidato in poche righe. *Itinerario*, c. 8.

<sup>20</sup> PIETRO LEOPOLDO D'ASBURGO LORENA, *Relazioni sul governo della Toscana*, a cura di A. Salvestrini, Firenze 1969, vol. III, pp. 309-310.

<sup>21</sup> Il cimitero, a pianta quadrata con cappelle angolari e peristilio di 112 colonne doriche, aveva da subito manifestato gravi problemi di umidità, tanto da impedire l'inumazione dei corpi, per cui Trezza propone un complesso sistema di gallerie per risanarlo. *Itinerario*, c. 9. Nel 1843 l'area del cimitero è stata occupata dal seminario vescovile che conserva il lungo loggiato.

<sup>22</sup> Ivi, c. 5.

<sup>23</sup> Ivi, c. 5.

<sup>24</sup> J.W. GOETHE, *Viaggio...* 1991, p. 112. Positivo il giudizio complessivo che Goethe dà del granducato: «Quello che più colpisce è l'aspetto leggiadro e grandioso insieme che in Toscana hanno le opere pubbliche, le vie, i ponti. Tutto qui è nitido, e solido nel tempo stesso; si cerca di unire l'utile e il pratico al grazioso, e si nota ovunque una certa sollecitudine, che tutto vivifica». In Italia e a Firenze era stato nel 1740, anche suo padre Johann Gaspar, che ne aveva riportato un diario, alla cui revisione lavora fino alla morte, anche se l'edizione italiana del suo *Viaggio in Italia*, curata da Arturo Farinelli per la Reale Accademia d'Italia, viene pubblicata a Roma solo nel 1932.

<sup>25</sup> *Itinerario*, c. 5. Trezza visita la nave inglese di linea *Il Coraggioso*, reduce da uno scontro a colpi di cannone con la flotta francese, a bordo della quale osserva con curiosità prigionieri e feriti «che stavano come entro un sacco sospesi in aria attaccati al solaro», riportandone una notevole impressione «rimasi molto contento - scrive infatti - di vedere tali cose non mai da me vedute». *Itinerario*, c. 11.

<sup>26</sup> Ivi, c. 16.

<sup>27</sup> Sottolineato nel testo.

<sup>28</sup> Ivi, c. 33. A Montelupo si reca nei «luoghi ove si fabbricano i vasi di terracotta che conservano ancora la forma etrusca antica» e dove si producono materiali da costruzione; prima di giungere a Pisa attira la sua attenzione a Fornacette «un lungo ponte di Quadrello a molti archi», situato a circa 5 km da Pontedera, eretto dal governo granducale per contrastare le rotte dell'Arno in quel punto.

<sup>29</sup> L. NUTTI, *Le guide di Pisa fra '700 e '800: rapporti fra descrizioni letterario-figurative e città*, «Storia

Urbana», n. 18, gennaio-marzo 1982, pp. 34-69.

<sup>32</sup> C.-M. DE LA CONDAMINE, *Extrait d'un journal de voyage en Italie*, in L. TONGIORGI TOMASI, A. TOSI, F. TONGIORGI, *La Toscana descritta Incisori e viaggiatori del '700*, Pisa 1990, p. 262.

<sup>33</sup> Il brano è riportato in L. PAPPAGLIOLO, *ITALIA (negli scrittori italiani e stranieri)*, IV, «Toscana», Roma 1932, p. 203. Tobia Smollet, che visita l'Italia nel 1766 descrivendo le sue impressioni in *Travels in France and Italy*, ritorna in Toscana nel 1770 per poi morire a Livorno l'anno successivo.

<sup>34</sup> *Itinerario*, c.7.

<sup>35</sup> Ivi, c.8. Osservando a Livorno il monumento, Trezza confonde Cosimo con il figlio, Ferdinando I, ma si rende conto dell'assemblaggio in due momenti distinti del monumento, composto dalla statua del granduca, opera di Giovanni Bandini del 1595 e dai «Quattro Mori», posizionati ai suoi piedi nel 1626 da Pietro Tacca.

<sup>36</sup> Ivi, c. 34.

<sup>37</sup> Ivi, c. 32.

<sup>38</sup> Ivi, c. 18.

<sup>39</sup> Ivi, c. 32. Erano stati da poco ultimati, su progetto dell'architetto granducale Gaspero Maria Paoletti, i lavori di sistemazione della piazza, dove Trezza ha modo di ammirare «il bel principio di campanile che merita d'essere considerato per la sua singolare forma».

<sup>40</sup> Ivi, c. 19.

<sup>41</sup> Per la storia della colonna, una delle tre che Cosimo voleva posizionate in punti precisi della città, ma che non fu mai eretta, si veda D. HEIKAMP, *Die Säulenmonumente Cosimo I*, in *BOBOLI 90*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze 1989, vol. I, pp. 3-17.

<sup>42</sup> Il Convento di S. Marco e il suo ciclo di affreschi vengono infatti inseriti per la prima volta nel *Murray's Handbook*, scritto da Sir Francis Palgrave e pubblicato a Londra nel 1842.

<sup>43</sup> *Itinerario*, c. 15.

<sup>44</sup> Ivi, c. 30. A proposito dello scultore fiorentino annota «da cui proviene il mio amico e compare Gaetano Cellini».

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Ivi, c. 31.

<sup>47</sup> Ivi, c. 16, il disegno a c. 94.

<sup>48</sup> Ivi, c. 29, il disegno a c. 93.

<sup>49</sup> Ivi, c. 26.

<sup>50</sup> «Questa scala - scrive - è posta in un angolo della Lanterna e consiste in un vuoto ovale il cui diametro maggiore è di piedi 2 1/2 veronesi, tutto di pietra, nel quale vuoto sonovi attaccate 32 staffe di bronzo con incavo al di sopra acciò assicuravisi colle mani e piedi».

<sup>51</sup> Una breve descrizione di Trezza è contenuta in una delle lettere di raccomandazione conservate in BCVR, ms. 856. «Luigi Trezza Veneziano, architetto di anni 41, di alta statura. Capello nero».

<sup>52</sup> Riguardo alla chiesa di S. Spirito, di cui delinea la pianta a c. 88 dell'*Itinerario*, annota «Vi sarebbe da dire qualche cosa in rapporto alla Chiesa, non però dell'Atrio della sacrestia, che è troppo bello».

<sup>53</sup> *Itinerario*, c. 16.

<sup>54</sup> Ivi, c. 14.

<sup>55</sup> Ivi, c. 15.

<sup>56</sup> Ivi, c. 19.

<sup>57</sup> Ivi, c. 21. Il disegno a c. 89, porta la dicitura *Prospetto del cortile del Palazzo Pitti in Firenze d'incontro all'ingresso principale con la pianta del Grottone delle fontane sopra il quale vedesi la Terrazza con altra fontana*.

<sup>58</sup> J.W. GOETHE, *Viaggio...*, 1991, p. 112.

<sup>59</sup> *Itinerario*, c. 23; a c. 90 è inserito il disegno in pianta del Belvedere.

<sup>60</sup> Ivi, c. 24. Da progettista di giardini si ferma a considerare le specie arboree utilizzate a Boboli «Tutti li bei muri verdi che formano li labirinti ed ogn'altra cosa o muro o galleria vengono costrutti da Albori, chiamati Leci, che rimangono sempre verdi anco nell'inverno, e sono piante che si coltivano a qualunque altezza, e vengono al taglio poi adattate a qualunque figura».

<sup>61</sup> Trezza si congeda dalla visita a Pitti con questo commento ammirato «Tutto ciò che appartiene al Pubb.co ed alla Reale Corte si vede senza bisogno di fare alcuna benchè minima mancia, essendo alli custodi proibito di prenderne sotto qualunque pretesto i quali si prestano nulla di meno a fare l'indicazione di quanto viene contenuto nelli sopradescritti pubb.ci luoghi, facendo riconoscere, e spiegando le cose di viaggio e d'importanza». *Itinerario*, c. 25.

<sup>62</sup> Riferendosi all'ammirabilissima collezione di cere, Napoleone scrive infatti «me serait pas indifferent d'avoir». *Correspondance de Napoleon*, Paris 1858, Tomo I, p. 553.

<sup>63</sup> *Itinerario*, c. 29.

<sup>64</sup> Il titolo completo del manoscritto è *Raccolta di pavimenti inventati da me, con altri disegni che possono servire d'esemplare per ben formare le mappé o steno beni di campagna con l'unione d'alcuni pavimenti presi in diverse situazioni*, che testimonia del conservato interesse del Trezza per le problematiche del rilievo anche fondiario. BCVR, Ms. 990. Pervenuta per legato, con il resto del materiale che formava l'archivio dell'architetto alla Biblioteca Civica di Verona, la raccolta ha permesso di allestire una mostra permanente di prototipi moderni. A questo proposito si veda D. CAVAILO (a cura di), *I pavimenti settecenteschi disegnati dall'architetto veronese Luigi Trezza (1752-1823)*, Faenza 1998, Catalogo della mostra tenuta nella chiesa di S. Elena. Nel suo diario di viaggio, Trezza iscrive a c. 92 la *Regola per dare la vernice alli pavimenti di cotto come si vede fabbricato nel Reale Palazzo Pitti e altri luoghi di Firenze*. *Itinerario*.

<sup>65</sup> Ivi, c. 36.

## Appendice documentaria\*

Biblioteca Comunale di Verona, ms. 856

*Itinerario di me Luigi Trezza descritto localmente cadaun giorno del mio viaggio e stazione nelle varie Città, e terre della Toscana, Romagna, Regno di Napoli, ed altri Stati, qual viaggio fu da me effettuato dal giorno 12 Marzo 1795 sino alli 7 Ottobre dell'anno med.mo ad oggetto di approfittare sopra l'osservazione d'ogni cosa appartenente alla mia professione d'Arch.to ed Ing. re.*

[cc. 6-13]

\* *Viaggio da Firenze a Livorno*

*Pianura d'Empoli e grossa terra detta La Lastra*

Il detto giorno [22 marzo] mi sono posto in calesse, o sia Carrozzino da due, e ciò circa mezzo giorno ove la sera giunsi a ricovero alla Cà Bianca situata sulla pianura d'Empoli. In questo tratto di viaggio s'incontra primieramente il grosso Borgo subito fuori di Firenze<sup>1</sup>, poi facendo cammino lungo il Fiume Arno s'incontra il luogo detto La Lastra<sup>2</sup> ed altri piacevoli Villaggi con campagne molto fertili d'ulivi. Cinque miglia lungi da detta città si vedono le cave delle pietre di materia cenericia di tufo che si adoperano in Firenze e in Livorno conducendole col mezzo dell'Arno, al quale esse cave sono immediatamente laterali ed il detto fiume assai profondo in dette situazioni.

*Palazzo di delizia granducale*

Nel detto cammino si osserva il Palazzo di delizia del Granduca chiamato l'Ambrosiana<sup>3</sup>, che tiene quattro torri sugli angoli, il tutto di forma semplice e senza ornamenti e li pochi che vi sono non hanno verun merito.

*Selciati delle strade della Toscana*

Prima di arrivare alla detta Osteria della Ca' Bianca s'incontra una grossa terra murata che sembra una Città con buoni fabbricati chiamata la terra d'Empoli. Questa tiene una buona distribuzione di strade selciate a guisa di Firenze, cioè di larghi sassi ben impiantati e uniti a guisa di lastricato che per motivo della qualità della pietra li cavalli vi corrono sopra senza verun pericolo, alben che essi quadroni siano molti grossi, cosa che mi fece qualche riflessione. Le pietre di questi selciati sono di qualunque figura e grossezza, ma però bene congiunte le loro commisure.

*Vasi di terra che si fabbricano nella Toscana*

Adi 23 Marzo suddetto di buon ora mi sono riposto in viaggio, e prima di giungere a Pisa incontrai varie ville, ed amene e ben coltivate campagne, nonché luoghi ove si fabbricano li vasi di terra cotta che conservano ancora la forma etrusca antica. La qualità della terra per queste opere è assai buona e si usa anco per la formazione di vari materiali occorrenti alle fabbriche.

*Bel ponte detto delle Fornacette e suo uso*

Prima di giungere a Pisa s'incontra un lungo ponte di

quadrello composto di molti archi, per li quali ad un tempo passavano le acque che davano sfogo all'Arno in tempo di piena. Ora questa grandiosa fabbrica serve soltanto di strada avendo all'Arno medesimo tolto questo sfogo. Il detto ponte si chiama delle Fornacette, ed è molto stretto nel luogo superiore che serve di strada. Ha egli però nel mezzo come una piazzetta che serve in questo punto a dar luogo alle carrozze allorché s'incontrano sopra del medesimo, quali non potrebbero averlo in tutta l'estensione del ponte medesimo. Tolto questo difetto questa fabbrica è bella, e ben costrutta e merita d'essere osservata.

A mezzo giorno entrai nella Città di Pisa, della quale osservai la bellezza e grandiosità della suoi fabbricati e la bellezza delle sue strade formate nella maniera antedetta. L'Arno la divide quasi per mezzo, lateralmente al quale avi una larga e comoda strada che dicesi Lungarno con bei fabbricati in quanto alla grandezza, non però molto classici nella forma.

*Ponte di mercato di Pisa*

Tra li bei ponti che adornano questa bella città, il più bello è quello di marmo bianco a tre luci ben selciato e comodo di salita largo nel suo passaggio circa piedi 40. Da un capo di detto ponte vedesi una bella fabbrica quadrata con arcate all'intorno e nel suo interno, tutta di marmo e serve questa di Pubblico mercato, essendo anco tale la sua denominazione.

*Facciata del duomo di Pisa*

Null'ostante il poco tempo permessomi dal Vetturino di trattenermi in questa bella Città, ho potuto vedere la fabbrica del Duomo nella sola parte esteriore a motivo di non essere stata aperta in quel momento. Riconobbi null'ostante che questa è a croce latina di gottica costruzione foderata al di fuori tutta di marmo di costruzione medesima. Le sue tre porte cioè le serrature delli ingressi della facciata sono assai grandi di getto di bronzo, ove sono maestrevolmente scolpiti in basso rilievo alcune storie sacre con l'opera di Gio. Bologna<sup>4</sup>. Questa facciata è molto ornata di marmi di lavoro singolare.

*Battistero di Pisa*

Osservai pure la parte esteriore dell'Antico Battistero che trovasi d'incontro a detta facciata. Questo esteriore è di figura rotonda con vari ordini di colonnette con cupola e quattro porte d'ingresso, forma nel suo totale una sacra dignità di fabbrica, che vedendola unitamente alla fabbrica del Duomo rappresenta un bel quadro pittoresco, che meglio esaminerò al mio ritorno da Livorno.

*Campanile di Pisa*

Non trascurai d'osservare ancora la bizzarra torre, o sia Campanile di questa Città che sta in vicinanza del detto duomo dalla parte del Coro. Tutto il fabbricato di questa rinomata torre campanaria fu artificialmente costruito con grande inclinazione, che pone timore nello starvi immediatamente di sotto sembrando di voler cadere, strapiombando dalla sua sommità più di circa sette piedi; ed è cosa che fa stupore nel riconoscere che nelle menti degli uomini possano sortire certe così strane produzioni. Nel mio ritorno esami-

nerò meglio questa fabbrica e il suo interno.

#### *Camposanto di Pisa*

Visitai per quanto mi fu possibile la rinomata fabbrica del Camposanto che si ritrova in poca distanza dalla facciata del duomo, anco questa di gottica costruzione con portico interno e terreno scoperto, come meglio si dirà altra volta. In questa fabbrica si seppelliscono li morti, ed è ornata di varie casse sepolcrali di buona forma e scultura.

#### *Picciolo porto sull'Arno in Pisa*

Entro la città di Pisa vedesi un picciolo Porto coperto con volta Reale di bella figura che serve per coprire le picciole barche che navigano nel canale naviglio.

#### *Arrivo nella Città di Livorno*

Questo giorno suddetto 23 Marzo giunsi ad un ora e mezza di notte in Livorno, ove le guardie della prima porta mi accompagnarono alla seconda, e chiusi li sportelli mi venne fatto rigoroso esame, non che del nome e nazione, e condizione, non che visitato rigorosamente il mio equipaggio. Mi portai ad alloggiare al Nobile Albergo del Lion d'oro, accordando di sola stanza pauli 4 al giorno, e pauli 5 per il pranzo, e pauli 4 per la cena, come è il costume di questa Locanda.

#### *Caffè del Greco in Livorno*

Mi portai quella sera alla bottega del Caffè del Greco che è la principale bottega di questo genere molto capace, con tutti gli apprestamenti d'argento in grande quantità. In questo luogo concorrono molti forastieri e nazionali.

#### *Porto di Livorno*

Adi 24 Marzo suddetto mi sono alzato di buon ora, e tosto mi sono portato a visitare questo Porto, che veramente faceva bella cosa tanti bastimenti e legni di varie nazioni, così pure nella sua Rada, cioè fuori del porto una quantità di navi di linea pure di varie nazioni. La sera viddi entrare un convoglio della squadra dell'armata inglese di 14 legni.

Bella è la costruzione di questo doppio porto, cioè quella del Picciolo verso terra, non che l'altro verso il mare, essendo tutti e due comunicanti.

#### *Descrizione delle statue de' Medici e schiavi al piede d'essa presso il porto di Livorno*

Esaminai la statua gigantesca di marmo bianco di Cosimo de' Medici<sup>5</sup> situata sopra un piedistallo quadrato pure di marmo, tenendo sotto alli suoi piedi uno strato, o sia base con vari emblemi tutti di getto di bronzo. Il detto piedistallo ha il suo basamento con cimasa, e sopra detto basamento vedesi quattro giganti seduti di bronzo rappresentanti schiavi posti sugli angoli legati con catene con le mani di dietro, essi considero che siano alti circa piedi 11, per cui troppa è detta grandezza al complesso di questa composizione. Il detto Principe sta in piedi e forma il piramidale di questo monumento, che sta situato fuori dalla Città in vista del Mare e del Porto.

#### *Vasche di granito antico loro misure*

Non molto lontano dal monumento predetto vedonsi due grandissime Vasche di marmo granito d'opera romana, che dicesi trasportate da Roma tutte e due d'un sol pezzo, lunghe piedi 23, larghe piedi 11 cir-

ca. Ora queste giaciono fuori d'opera, forse per essere maltrattate dal tempo, e dal viaggio. Finora non ho veduto maggiori pezzi di marmo di questa grandezza.

#### *Lanterna del porto di Livorno*

La Lanterna posta sul molo fuori del porto è una semplicissima torre rettonda impiantata sopra di un muraglione, o sia molo a guisa di Bastione, la quale s'avanza entro il mare. Su di questa vengono esposti li segnali che dirottano i legni che da lontano si scoprono diretti a entrare nel porto.

#### *Palazzo Civico di Livorno*

Viddi una bella scala entro questa città posta nell'esteriore della fabbrica del Consiglio Civico, tutta costruita di marmo di Carara; essa è alla Romana con suoi balaustri. Essa ha una porta con colonne di ordine dorico nel mezzo mediante la quale s'entra in alcune botteghe esistenti sotto alla fabbrica di questo Consiglio.

#### *Descrizione generale della Città di Livorno*

Questa città di Livorno che appartiene al Gran Duca di Toscana trovasi ben fortificata alla moderna. Essa spicca principalmente in una strada molto lunga, ampia e ben fabbricata che la attraversa interamente alla lunga. Ad un capo di essa sta la Porta di Pisa, e dall'altro quella chiamata Colonnella. Vi sono alcune altre strade ciascuna bella, e ben selciata alla maniera di Firenze.

#### *Piazza di Livorno*

Bella è la piazza appresso alla Porta di Pisa, non però sono la fabbrica del duomo e li altri fabbricati che la contornano, non essendovi buongusto siccome in tutti li altri fabbricati di questa picciola città, che si ritrova assai popolata, per cui tutti detti fabbricati sono molto alti.

#### *Descrizione del Campo santo dei Cristiani fuori di Livorno*

Mi portai a vedere il Camposanto dei Cattolici fabbricato modernamente col disegno del nostro veronese Colonnello Conte Ignazio Pellegrini, da me molto conosciuto in vita. Questa fabbrica è un quadrato perfetto, tiene negli suoi angoli quattro picciole cappelle rotonde con cupola coperta a squami di pesce con picciole pietre, come il Campanile degli Angeli di Verona. Il suo interno è un loggiato con moltissimi sepolcri sotterranei con lapide che corrisponde al piano di detto loggiato o portico, i quali sono in vero inutili, a motivo che il piano del loro fondo non lascia filtrare l'umidità dei cadaveri, e perciò causano detti sepolcri un grande fetore; per cui fu ordinato dal governo di abbandonarne l'uso per effetto di sanità e perciò furono interrati quelli usati e proibito di usare quelli rimasti vuoti, facendosi invece uso delle buche sul terreno scoperto senza eccezione di qualità di persona.

#### *Descrizione del Campo Santo di Livorno e modo di renderlo usabile*

Nel mio esame di dette cose mi sono fatto a considerare se vi fosse luogo di vedere usabili li detti sepolcri, acciò una così dispendiosa fabbrica non dovesse restare affatto inutile, massime per l'inconveniente

che ne succede, che tutti li Cristiani in questo caso devono essere sepolti alla refusa come ogn'uno di qualunque condizione; e perciò bene considerato che il piano del suddetto cimitero trovasi assai più alto del livello delle acque del mare, per cui facendosi una galleria di muro al di fuori di detta fabbrica, ed un'al di dentro coperta a volta senza selci nel fondo, e questa tre piedi più bassa del fondo dei sepolcri, facendosi inoltre vari altri tronchi di galleria tra quella esterna e quella interna; quali gallerie avessero poi un prolungamento sino al mare, sempre coperto nella forma suddetta, io sarei per credere che li detti sepolcri non dovessero risentire alcun pregiudizio.

Ritornando alla descrizione della suddetta fabbrica; essa ha una chiesa principale d'incontro al primario ingresso, quale non mi piace nel suo gusto nemmeno nella sua posizione, stante che per entrarvi bisogna necessariamente passare per lo spiacevole luogo del cortile, con troppo spiacevole vista a motivo delli sepolcri, e delli cadaveri che di frequente s'incontrerebbero.

Un solo ingresso vi è in questa fabbrica con porta ornata di colonne doriche, le cui metope contengono teschi di morti e ossa. Prima di giungere a detto ingresso s'incontra una lunga stradella perfettamente retta formata da Cipressi, i quali dinotano veramente un viale sepolcrale.

#### *Campo ove si seppelliscono gli Inglesi*

Mi portai a vedere il Campo ove si seppelliscono gli Inglesi che esso pure è fuori della città: questo è pure di forma quadrata cinto da un restellato di ferro di molta grandezza posta sopra un muricciolo alto circa piedi 3 con ripartimento di pilastri che assicurano li detti Restelli. Questo che come dissi non è di picciola grandezza trovasi seminato di vari sepolcri sopra terra formati a guisa di piccoli Mausolei di varie forme, ed alcuni con colonne, e vasi tutti molto bene ornati tutti di marmo con stemmi, iscrizioni. Ve ne sono anco di Bardiglio, ed il tutto forma un bel effetto pittorresco in quella irregolare distribuzione.

#### *Chiesa della Madonna di Montenero fuori di Livorno*

Adi 25 Marzo suddetto mi sono portato ad esaminare la Chiesa o sia Santuario della Madonna di Montenero cinque miglia fuori della Porta Colonnella. L'architettura dell'interno di questa fabbrica non mi dispiace avendo perciò voluto disegnarne la pianta che vedesi delineata in questa memoria alla pagina 89. Questa come si rileva è formata a croce latina con cupola che giace nel luogo del Presbiterio. Questo è ornato di grosse colonne staccate dal fondo della muraglia tutte massiccie di marmo Africano, ed egualmente sono li pilastri, che ornano il restante della Chiesa. Le due tribune, o sia coretti formati dalli due bracci della crociera sono tutti ornati di fini marmi. Il fregio dell'ordine sotto la cupola è pure d'Africano e l'architrave e cornice sono di marmo di carara massiccio. Bellissimo e nuovo riscontrai il pavimento di questa chiesa con bei ripartimenti. Il soffitto della nave della medesima è pure a ripartimento di cassettoni di legno bene distribuiti ed ornati alla

maniera del Duomo di Mantova tutti dorati. Questa chiesa non è molto grande essa è ufficiata dalli Padri dell'Ordine di S. Gio. Alberto.

#### *Osservazione di una nave nel porto di Livorno chiamata il Coragioso appartenente agli Inglesi*

Il doppio pranzo di questo medesimo giorno mi sono portato con molti compagni a bordo della nave di linea detta il Coragioso di nazione inglese della portata di 74 canoni, che pochi giorni sono si battè con la squadra francese e rimase essa nave senza alberi e molto maltrattata dal canone vedendosi vari colpi del medesimo, i quali però ho riconosciuto che le palle del canone non formano grande rovina come m'immaginavo. Un Ufficiale di detta nave ci mostrò varie cose e fra queste 8 Ufficiali e 22 soldati francesi dettenti colà prigionieri che se la passavano con molta indifferenza. Una grande quantità di soldati e marinai si trovava dentro questo grosso naviglio, per cui non compresi come facessero a vivere. Osservai li moltissimi attrezzi che non lasciavano luogo neppure a camminare. Gli uomini feriti stavano come entro un sacco sospesi in aria attaccati al solaro. In somma rimasi molto contento di vedere tali cose non mai da me vedute sinora.

#### *Cimitero de Lutterani*

Adi 26 Marzo suddetto mi sono portato a vedere il Cimitero dei Lutterani fuori di porto di Pisa; questo è formato come un grazioso parter di Giardino; uno spazio quadrato di qualche estensione trovasi essere la di lui figura ripartito in quattro quadrati mediante due stradelle che s'incrociano nel mezzo larghe piedi 7 e queste formate intieramente con lapidi da sepolcro poste due a due che formano la detta larghezza di piedi 7. Dette lapidi hanno la loro iscrizione ed altri distintivi delle rispettive famiglie. S'entra a questo luogo con una porta di restello di ferro, vi è anco i luoghi ed abitazioni per li custodi, e s'avverte che li quattro quadrati formati dalle sopra descritte due stradelle sono ornati d'arabeschi e tondi di bosso a guisa di giardino come si è detto.

#### *Ritorno a Pisa e descrizione di quel duomo*

Questo giorno 26 suddetto dopo mezzogiorno mi sono nuovamente messo in viaggio per restituirmi a Firenze, ove ripassando per la Città di Pisa ebbi tempo di visitare nuovamente quel duomo, e le altre cose principali di quella Città. La fabbrica del detto duomo è costrutta al suo interno a croce latina con cupola a cinque navate divise da grosse colonne di marmo di bella forma, essendo più grosse quelle della nave di mezzo. Le quattro navate laterali sono a volta reale, e quella di mezzo a soffitto di legno elegantemente ripartito e posto in oro. Li bracci della sopradescritta crociera sono divisi a tre navi pure con colonne della forma suddetta. E perciò questo antico tempio forma una bella comparsa mediante l'armonica distribuzione di tutte le suddette colonne, ed un carattere assai degnitoso di sacro monumento.

#### *Battistero di Pisa*

Non trascurai di nuovamente esaminare l'interno dell'antichissimo Battistero che sta dirimpetto alla facciata della chiesa del duomo suddetto. Questo trova-

si nel suo interno di figura rotonda similmente che al fuori, e ha egli nella medesima parte interna un loggiato sostenuto da dodici intercolonna ripartite egualmente, cioè da otto colonne, e da quattro pilastri regolarmente disposti in croce di molta grandezza; qual loggiato sostiene poi la parte superiore della muraglia e della cupola semicircolare che copre il mezzo di questa bella fabbrica; sicché detta loggia forma una deambulazione circolare interna che fa un bell'effetto. Il piano interno di questo nobile edificio è tutto lastricato di fini marmi greci con bel ripartimento; esso trovasi elevato nel suo centro e pende verso li muri circondari. Nel mezzo, o sia centro suddetto trovasi un bel fonte battesimale tutto di marmo rimesso elegantemente a mosaico. Da una parte vi è un pulpito pure tutto di marmo con bassirilievi che rappresentano istorie sacre. Tanto il di dentro che il di fuori di questo nobile antico edificio merita d'essere minutamente osservato.

#### *Camposanto di Pisa*

Mi portai a vedere nuovamente la bella fabbrica del Campo santo, che trovasi in fianco del suddetto Battistero, e non molto lontana da esso. Questo consiste in un cortile scoperto quadrilungo di qualche grandezza attorniano da una ampia Loggia, con colonnette ed archi di forma gotica d'ingegnosa costruzione, quale da ricetta all'antica moltissimi sepolcri posti nel pavimento con lapidi e casse sepolcrali di varie forme, e grandezze. Li muri di detta loggia contengono vari mausolei di personaggi e famiglie distinte, con pitture di qualche considerazione rappresentanti il giudizio universale. In un capo di detta Loggia vi è la sua Chiesa pure di gusto gotico. Merita molta osservazione anco questa antica fabbrica il fino ed arditto lavoro col quale fu eseguita in quei secoli barbari.

#### *Torre di Pisa e sua descrizione*

Non mancai d'esaminare nuovamente la bizzarra torre campanaria di questa Città di Pisa, che trovasi dalla parte esteriore verso il fondo del coro del duomo. Questa tiene al suo interno una grandissima colonna vuota di figura perfettamente rotonda, dalla quale si osserva da fondo sino alla cima di questa grande fabbrica senza che in questo interno apparisca veruna inclinazione; abbenchè al di fuori sia pendente più di piedi 8. Nella grossezza della sua muraglia v'è formata una scala di pietra che gira all'intorno di tutta la fabbrica, li cui gradini pendono con artificio dalla parte della totale inclinazione di questo strano edificio. Li detti gradini son di marmo grecco. La parte esteriore di questa artificiosa torre è ornata di colonne staccate di marmo, colli suoi piani pure con artificio inclinati, e merita di essere nominata fra le singolari torri dell'Italia, essendo questa costrutta come s'è detto con mirabile artificio. Il suo primo ordine esteriore di colonne costituisce una loggia con qualche distacco dalla muraglia col suo piano pendente, siccome tutti gli altri ordini delle colonne superiori, quali cadono nel vivo sul vivo delle inferiori. Li primi, le colonne pendono considerabilmente da una parte verso il di fuori, e l'ultimo, per riparare la rovi-

na reale che potrebbe accadere, esso pende verso il centro e così resta equilibrata la fabbrica. Forma una bella comparsa la distribuzione delle otto campane poste nella parte superiore negli intercolonna dell'ultimo ordine quali tutte si vedono, e servono di decorazione al finale di questa capricciosa fabbrica. Il Duomo, il Battistero, il Campo santo e questo campanile, che quasi tutte in un posto sono poste formano un bel quadro pittoresco degno d'ammirazione. [...]

[cc. 33-36]

#### *Viaggio da Firenze a Siena*

Adi 3 Aprile...due ore dopo mezzogiorno mi posi in carrozzino in unione di un giovane suonatore romano di povera condizione che mi sembra onesto, anco esso diretto in quella parte per rimpatriarvi dopo essere stato vario tempo in Corsica a suonare. Passai per San Casciano, villaggio alquanto grosso, indi per Terra Nova, poi passai per il Torrente Pescia<sup>6</sup> a guado, entro il quale ora si sta si sta gettando li fondamenti di un ponte di muro, indi passai la Villa di Tavernelle, e la sera di questo suddetto giorno giunsi all'altro villaggio chiamato Barberini<sup>7</sup>, luogo molto delizioso sopra di un monte.

La strada che da Firenze conduce alla suddetta villa chiamata Barberini, trovasi tutta selciata, ma tante sono le salite, e le discese assai rapide che la rendono alquanto incomoda; non so come essa sarebbe se non fosse selciata.

Adi 4 Aprile, giorno del Sabato Santo mi son partito di buon ora dal detto luogo Barberini ed a un'ora dopo mezzogiorno giunsi a Siena col viaggio di miglia 23: La strada anco in questo tratto trovasi essere assai cattiva tanto per le molte sue tortuosità, che per le grandi salite e discese.

#### *Piazza di Siena*

Qui pranzai all'Osteria del Sole, e dopo pranzo mi sono portato a girare per questa città che non è di picciol recinto, è piena di fabbricati: Le strade sono strette, e poste in grande salita. Esamina la sua piazza principale chiamata del Mercato che riscontrai essere alquanto grande. Questa è di figura Poligona quasi a Circolo, tutto contornata di alte fabbriche assai pulite ma di poco buon gusto. All'intorno di essa vi è un largo caminapiedi, et il suo piano pende assai sino al centro della piazza stessa con regolare inclinazione, nel qual centro si raccolgono tutte le acque piovane. In questa piazza si fanno le corse de' cavalli, ma io non so comprendere come si possa fare senza pericolo delli medesimi.

Alla sommità di questa piazza trovasi una fontana con grandissima vasca di forma quadrata con vari getti d'acqua, ed all'intorno di essa si vede un architettonico ornamento nelli soli tre lati, con molte statue in bassorilievo, il tutto però di poco merito.

#### *Duomo di Siena*

Mi sono portato ad osservare la fabbrica del duomo d'antica costruzione gotica, tutta costrutta di marmo tanto di dentro che di fuori, e ciò a fascie alternativa-

mente disposte una bianca e l'altra nera tutto lustro e con pietre ben connesse. La facciata è di ricchissimo lavoro con gentilissime sculture d'ornato sempre trattate alla maniera gotica. L'interno di questo tempio è a tre navi, alle quali corrispondono le tre porte della facciata. Il Totale di questo interno forma una croce Greca con ampia crociera e cupola esagona che viene portata da sei arcate che stanno al centro di detta croce. Tale figura esagona mi sembra affatto nuova in questo genere di fabbrica, quale però non dispiace. Singolarissimo è il pavimento di questa chiesa tutto a minuto disegno formato di fini marmi di vari colori. Viene in questo rappresentate varie figure umane che formano la spiegazione d'una cosa sacra, e merita d'essere molto ammirato un così fino e dispendioso lavoro, trattato con purgato disegno.

Tutta la chiesa è a volta reale, e molto ornata, ed è la più ben intesa che io abbia veduta di tale gusto. L'ultima cornice interna, che serve d'imposta al detto volto che gira tutto all'intorno del di dentro di questa fabbrica, sonovi in essa posti a guisa di fregio tutti li Pontefici uno a canto a l'altro, che formano un bel effetto all'ornamento della medesima. Gli altari poi conservano il medesimo disegno, e sono regolarmente disposti con disegno di buon stile Romano antico, abbenchè costrutti in questi ultimi secoli; ciascuno ha due colonne isolate con sopraornato intiero, e frontespizio, il tutto d'ordine nobile corintio.

Nelle muraglie di questo interno si vedono de' bellissimi lavori intagliati in marmo a basso rilievo con figure d'ottimo gusto; ed il tutto insieme di questo venerabile e ricco edificio forma un bel colpo d'occhio nonchè un sacro orrore. Vi si trova anco un bellissimo Pulpito tutto di marmo di figura ottagonata sostenuto da picciole colonne portate da Leoni. Nelle facciate di detto pulpito sono egregiamente scolpite in basso rilievo alcune istorie sacre molto stimate

#### *Battistero annesso al Duomo di Siena*

La fabbrica di questo rinomato tempio trovasi essere impiantata sul pendio del monte, e considerabilmente elevata sulla parte più alta del monte stesso, e della piazza che sta dinanzi alla facciata, e ciò in modo che di sotto al coro vi si trova un'altra chiesa nella quale vi il Sacro ed unico Fonte Battesimale, al quale vi si entra esteriormente mediante tre porte che corrisponde alla muraglia di fondo del coro medesimo. La facciata di questa chiesa sotterranea è appoggiata adunque alla detta muraglia, ed è ricamente ornata pure sullo stile gotico con belli ornamenti il tutto di pietra siccome le tre suddette porte che li serve d'ingresso, in modo che anco questa facciata no degrada in nobiltà dall'altra opposta del duomo. La parte interna di questo nobile sotterraneo e di figura quadrilunga collocata in traverso, ed ha due colonne che sostengono le sue volte, quali costituiscono il piano del duomo superiore.

Nel mezzo di questa fabbrica che chiamasi il San Giovanni vedesi un bellissimo fonte di figura ottagonale di considerabile grandezza tutto di marmo; le cui otto faccie contengono ciascuna un basso rilievo tutto di metallo di corinto che sembra un opera d'oro

massiccio. Questi bei getti di metallo sono molto ammirati per il ben inteso disegno de' buoni tempi, e sono anco di considerabile grandezza.

#### *Belle vedute fuori di Siena*

Verso la sera di questo suddetto giorno 4 Aprile mi sono posto nuovamente in viaggio, e nel sortire dalla sopradescritta città di Siena osservai le belle vedute che compariscono al sortire di detta città, rappresentate dalle molte colline ed amene campagne, e dal vasto orizzonte, che forma un bel colpo d'occhio, per cui questa montuosa posizione viene considerata d'un bellissimo soggiorno.

Arrivai la sera alla villa chiamata Monterone nove miglia lungi da Siena ove pernottai.

Adi 5 Aprile giorno di Pasqua di Ressurrezione mi sono posto nuovamente in viaggio di buon mattino, ed arrivai alla terra murata chiamata S. Quirico<sup>8</sup>, ove ho udita la Santa messa cantata nella Chiesa maggiore di questo luogo.

#### *Strade montuose e qualità delle campagne della Toscana*

È veramente osservabile che tutto il camino sinora fatto principiando da Firenze la strada camina sempre al traverso di alti monti, per cui nulla ostante la bella forma della strada trovasi essa strada molto faticosa per gli animali, e perciò che dovendosi attraversare altrettante valli s'incontrano moltissimi Ponti, i quali però sono tutti di muro, posti al traverso de' torrenti, alcuni de' quali per la loro grandezza sembrano grandi Fiumi.

Le campagne tutte di questa parte di Toscana sono bene coltivate tanto la terra che le vigne, e specialmente le piante degli Ulivi, che qui vi sono in molta quantità. Le montagne alte sono coltivate a prato, e le sue cime a bosco.

#### *Montagna di Radecofani Albergo bellissimo su di essa*

La sera di questo giorno 5 Aprile suddetto arrivai a Radecofani montagna assai alta e la maggiore di tutte della Toscana su di questa strada; per cui gli animali fanno una grande fatica nel salirla con carichi. Anco li terrenni di questa alta situazione sono ben coltivati a pascolo ed arativo.

Sulla sommità della suddetta Montagna di Radecofani, che vi giunsi circa ad una ora di notte, si scopre un antico recinto di mura, come di una grande città, nella massima parte atterrato, le cui rovine unitamente a molti massi della montagna giungono sino alla strada sottoposta preaticata in questo viaggio. Alcuni dicono che questo recinto d'antico luogo sia stato artificialmente demolito per togliere la forza agli abitanti di così vantaggiosa ed eminente situazione.

Qui in Radecofani si alloggia in un bellissimo e grandioso albergo, ben fabricato con molti comodi appartamenti per uso dei passeggeri. Unitamente v'è una bellissima scuderia per li cavalli della posta tutta a volta reale e capace di molti cavalli. Questo albergo ha un bel portico con archi che abbraccia tutta la sua estensione, tutti aperti che serve per smontare al coperto; dal quale poi si passa in altro portico, o sia Atrio che pone alla scala, e luoghi basso di servizio.

Questa bella, comoda e grande fabbrica appartiene al Granduca di Toscana, essendo anco nel di lui stato, e fu da esso fatta ampliare pochi anni sono e resa più comoda. Nel salire questa suddetta montagna incontrai molto vento. L'oste di questo albergo paga l'annuo affitto di scudi 500 di pauli 10 1/2 l'uno, compreso l'uso della posta. Vi è unita anco la Scuderia per vetturini. Qui si trova l'ultimo dazio della Toscana, per cui vi sono li Gabbellieri ed anco le Guardie. Le stanze del suddetto Albergo sono assai belle, e pulite con tutti i necessari apprestamenti.<sup>9</sup>

#### Note

\* Data la lunghezza delle annotazioni relative alla Toscana, nella trascrizione sono state tralasciate le parti relative a Firenze, più

ampiamente trattate nel testo.

<sup>1</sup> Il paese indicato è Legnaia.

<sup>2</sup> Il toponimo completo è Lastra a Signa.

<sup>3</sup> La Villa medicea dell'Ambrogiana verrà trasformata, alla metà dell'Ottocento, in casa di cura per malattie mentali, per divenire nel 1888 Manicomio criminale.

<sup>4</sup> In realtà le porte vennero eseguite da seguaci del Gianbologna su disegno di Raffaele Pagni dopo il 1595, quando un incendio fuse quelle più antiche, fra cui quelle del portale maggiore eseguite da Bonanno nel 1186.

<sup>5</sup> In realtà la statua è dedicata al figlio secondogenito di Cosimo, Ferdinando I che per accelerare lo sviluppo urbanistico e commerciale della nuova città aveva emanato le famose "Livornine", che agevolavano l'ingresso e la residenza di stranieri.

<sup>6</sup> Non si tratta del fiume Pescia ma della Pesa.

<sup>7</sup> Barberino Valdelsa.

<sup>8</sup> S. Quirico d'Orcia.

<sup>9</sup> Si tratta della villa medicea di gusto manierista, costruita come casino di caccia per Ferdinando I de' Medici agli inizi del '600.

## Il viaggio in Italia del 1824 di Karl Friedrich Schinkel: percorsi toscani

Gianluca Belli

Karl Friedrich Schinkel visita l'Italia tre volte durante la sua vita. Il primo viaggio si svolge tra il maggio del 1803 e il novembre dell'anno successivo, snodandosi lungo un itinerario che comprende Dresda, Vienna, l'Istria, Venezia, Firenze, ma soprattutto Roma, Napoli e la Sicilia, e che si conclude a Parigi nel gennaio del 1805. Schinkel torna una seconda volta in Italia tra il luglio e il novembre del 1824, soggiornando principalmente ancora a Roma e Napoli. La terza visita è compiuta nel corso di un viaggio svolto tra l'agosto e il settembre del 1830, che conduce Schinkel in Renania e nell'Italia settentrionale<sup>1</sup>.

I tre viaggi hanno caratteri profondamente diversi. Quello del 1803-04, intrapreso da Schinkel all'età di ventidue anni e dopo avere appena concluso l'apprendistato architettonico presso la Bauakademie berlinese, è una *Bildungsreise*, un viaggio inteso cioè come completamento della propria formazione artistica e umana. All'opposto, il viaggio del 1830, compiuto in età matura e in compagnia della moglie e dei figli, ha un carattere prettamente familiare. Quello del 1824 è un viaggio di lavoro, intrapreso allo scopo di studiare alcuni problemi legati all'attività architettonica svolta in patria<sup>2</sup>.

I primi anni Venti sono particolarmente densi per Schinkel. Agli impegni legati alla sua carica di Geheime Oberbaurat presso la Technische Oberbaudeputation si aggiungono incarichi provenienti da committenti pubblici e privati. Nel giro di pochissimi anni conclude la costruzione dello Schauspielhaus, inaugurato nel 1821, inizia l'elaborazione dei progetti per la Friedrich-Werdersche Kirche, formula proposte

per la ricostruzione del duomo di Berlino, realizza il casino di caccia a Ostrów per Anton Heinrich Radziwill (1822-24) e i posti di guardia della Potsdamer Tor (1823-24), progetta e inizia la costruzione della St.-Nikolai-Kirche a Magdeburgo (1821-26). Nei dintorni della capitale riedifica lo Schloß Tegel per Wilhelm von Humboldt (1821-24) e lo Schloß Hardenberg per Carl August von Hardenberg (1820-23), costruisce la villa per il banchiere Behrend a Charlottenburg (1823), lavora per la famiglia reale ad una serie di incarichi: la ristrutturazione dello Schloß Bellevue per il principe August (1823-26) e di Klein-Glienicke per il principe Carl (1824-28), e la costruzione del Neues Pavillon a Charlottenburg per il re Friedrich Wilhelm III (1824-25)<sup>3</sup>.

Contemporaneamente si dedica all'elaborazione teorica. Nel 1821, assieme a Peter Christan Beuth, avvia la pubblicazione dei *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, un repertorio di esempi per le arti applicate e l'artigianato<sup>4</sup>, e almeno fin dal 1823 riprende a lavorare organicamente all'*Architektonische Lehrbuch*, un'opera destinata a trattare i fondamenti teorici della progettazione architettonica, che impegnerà Schinkel a più riprese per decenni senza mai raggiungere una forma organica e definitiva<sup>5</sup>. Infine, tra il 1822 e il 1823 Schinkel elabora una nuova proposta per la sistemazione delle collezioni d'arte reali, suggerendo di costruire un museo *ex novo* nell'area del Lustgarten. Il progetto, destinato a divenire una delle opere-chiave del *corpus* architettonico schinkeliano, viene approvato e finanziato da Friedrich Wilhelm III nello stesso 1823, e nella primavera del 1824, dopo aver provveduto alla sistema-

zione idraulica dell'area, si comincia a lavorare alle fondazioni del museo<sup>6</sup>.

Il coincidere del *tour* italiano con le prime fasi del cantiere non è casuale. È lo stesso Schinkel, nell'autobiografia scritta in terza persona nel 1825, a chiarire che il viaggio viene intrapreso «principalmente allo scopo di consolidare le sue opinioni circa l'ordinamento storico dei tesori artistici nel nuovo museo da lui progettato per Berlino<sup>7</sup>. Gli accompagnatori di Schinkel confermano gli scopi e la natura del viaggio, che riceve un carattere di ufficialità dalla presenza del funzionario reale August Kerll, e beneficia della guida artistica del medagliista Henri-François Brandt<sup>8</sup> e dello storico dell'arte Gustav Friedrich Waagen<sup>9</sup>. Significativa è soprattutto la presenza di Waagen, chiamato nel 1823 a far parte della commissione incaricata di predisporre l'ordinamento del museo berlinese, all'interno del quale diverrà direttore della sezione di pittura nel 1830. L'epoca del *Grand Tour* è finita da tempo, ma le sue cognizioni e la sua sensibilità critica contribuiscono a trasformare il viaggio in un percorso fisico e mentale nell'arte italiana, in un *petit tour* all'interno della pittura del Medioevo e del Rinascimento. È possibile che le preferenze di Waagen influenzino la stessa scelta dell'itinerario e delle collezioni da visitare. Del resto i suoi interessi non sembrano molto dissimili da quelli di Schinkel. Comune, ad esempio, è l'ammirazione per Jan van Eyck e in generale per i pittori medievali fiamminghi, ammirazione che spiega il particolare interesse a loro riservato lungo tutto il tragitto: a Firenze Schinkel e i suoi compagni visitano Santa Maria Nuova per ben tre volte all'unico scopo di rintracciare il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes, e una nuova visita all'opera viene effettuata durante il secondo soggiorno fiorentino<sup>10</sup>.

Il viaggio rappresenta dunque anche un'opportunità di riflessione e di approfondimento, che a Schinkel serve per riconsiderare, a venti anni di distanza, l'arte italiana e i suoi contesti culturali e geografici, e a valutare il possibile contributo di questo patrimonio all'elaborazione della propria idea di architettura. L'itinerario compone gli scopi ufficiali con queste esigenze, alternando le visite alle raccolte museali a tappe legate a interessi diversi.

Fin dalla partenza, il 29 giugno 1824, il resoconto del viaggio è affidato alle pagine di un diario che, con regolarità, descrive giorno per giorno gli spostamenti e le visite dei viaggiatori<sup>11</sup>. Lontano dall'essere un testo organico, il diario è piuttosto un insieme di appunti, un

memorandum destinato ad un uso esclusivamente personale e insieme una sorta di ragguglio indirizzato alla moglie, rimasta in patria con i figli. Di tanto in tanto, Schinkel raccoglie le pagine scritte nei giorni precedenti e le invia per posta a Susanne, desideroso di farla partecipe delle proprie esperienze<sup>12</sup>.

La prosa è priva di grandi qualità letterarie; tuttavia possiede immediatezza e capacità evocativa. Di una concisione che non di rado rasenta la sommarietà, a volte procede in maniera sincope, tutta tesa com'è ad elencare ciò che viene fatto e visitato. Dipinti, sculture e architetture sono generalmente commentati con termini piuttosto vaghi e ricorrenti, quasi monotoni – compare continuamente l'aggettivo *herrlich*, «magnifico» –, anche se a tratti traspare dalla pagina l'interesse per una scoperta, il fastidio per una situazione sgradevole, l'entusiasmo per un'opera. La narrazione che ne risulta è assai più sistematica delle notizie riportate durante il precedente soggiorno italiano, nel quale Schinkel aveva compilato un vero e proprio giornale di viaggio solo nel corso della visita in Sicilia, per il resto affidando le proprie impressioni a lettere oppure ad annotazioni sparse.

Non sembra che Schinkel consideri il diario un'occasione di approfondimento, se non in minima parte; in questi fogli, a differenza di quanto accade negli appunti relativi al primo viaggio italiano, si trovano solo raramente riflessioni teoriche, annotazioni tecniche, schemi. Tra le pagine compaiono rarissimamente dettagli colti sul posto o disegni esplicativi di ciò che viene descritto, come Schinkel aveva fatto nel 1803-04 e poi ancora farà nel viaggio in Francia e Inghilterra del 1826. Una serie di schizzi raccolti nei fogli finali del manoscritto, relativi a luoghi del Veneto e del Trentino, è anch'essa totalmente disgiunta dal testo, così come tutti i disegni che vengono eseguiti durante il viaggio su fogli sciolti o su taccuini.

Il diario quasi si risolve nella pura descrizione dell'attività che riempie le giornate: enumera luoghi e opere visitate, fornisce informazioni sullo stato di salute dei viaggiatori, sulla qualità del cibo e sulla comodità di alberghi e locande, illustra lo stato delle strade e il clima. Anche se le note che riguardano la vita e i costumi italiani sono meno numerose e più disincantate rispetto al precedente viaggio, la curiosità per gli aspetti del quotidiano affiora continuamente: per la fabbricazione dei cappelli di paglia, per i costumi e l'avvenenza delle contadine valdarnesi, per i giochi serali dei giovani popolani fiorentini. È un modo per far partecipare Susanne,

ignara dell'Italia, della vita che scorre nel Meridione. Vivissima, come sempre, è anche l'attenzione per il mondo e l'attività teatrali, oggetto anche durante il soggiorno fiorentino di una dettagliata digressione. Sorprendentemente, il diario entra invece poco nel merito dell'architettura. Anzi si può dire che l'architettura rimanga sullo sfondo, a fare da cornice alle opere di scultura e soprattutto di pittura, che conquistano e tengono saldamente il primo piano. Il ruolo che esse assumono nel diario non è semplicemente una conseguenza dello scopo del viaggio; tra le righe è avvertibile il desiderio di Schinkel di completare la propria conoscenza dell'arte italiana, che nel viaggio del 1803-04, tutto teso all'impossessamento del paesaggio e dell'atmosfera mediterranei, aveva potuto compiersi solo in maniera parziale. Ora, le osservazioni sulle abitudini e sulle condizioni di vita della popolazione scoloriscono di fronte alla costante presenza dell'arte. La distanza che intercorre tra lo Schinkel ventiduenne, che affronta un'esperienza totalizzante destinata a segnare la sua formazione di artista e di uomo, e lo Schinkel maturo, capace ormai di selezionare ciò su cui spendere la propria attenzione, si misura anche da questo.

Anche se nel diario non compaiono riferimenti in proposito, la preparazione del viaggio e la scelta degli itinerari si avvantaggiano della letteratura specialistica ormai disponibile sul Bel Paese. A parte letture generali sull'arte italiana dall'Antichità al Rinascimento, tra cui certamente la *Geschichte der Kunst in der Altertum* di Johannes Joachim Winckelmann (Dresda 1764), e, più recenti, le numerose opere di Alois Hirt, il *Recueil* di Jacques Guillaume Legrand e Jacques Nicolas Durand e i volumi di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt sul Medioevo e sul primo Rinascimento<sup>13</sup>, Schinkel può attingere alla ricca letteratura odepica e memorialistica sull'Italia, una parte della quale dovuta a viaggiatori tedeschi<sup>14</sup>. Fra le opere più famose, i tre volumi delle *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* di Johann Jacob Volkmann (Lipsia 1770-71), di cui si serve ampiamente anche Goethe durante il suo primo soggiorno italiano, nel 1786-88, e che è probabile fossero conosciuti da Schinkel fin dal 1803-04<sup>15</sup>.

Soprattutto, Schinkel potrebbe aver letto le prime due parti dell'*Italianische Reise* di Goethe, pubblicate nel 1816-17 con il titolo *Aus meinem Leben*<sup>16</sup>. Schinkel incontra Goethe per la prima volta nel 1816, ricevendone una fortissima impressione; poi nel 1820 e ancora nel

1824, facendo tappa a Weimar nel viaggio di ritorno dall'Italia. A partire dalla seconda metà degli anni Dieci compaiono negli appunti di Schinkel riferimenti a opere di Goethe e interi brani trascritti – dalle *Affinità elettive*, dalla *Teoria dei colori*, dalle *Massime e riflessioni* –, segno di un interesse e di una consonanza di idee che sono confermate una volta di più dal colloquio del 1824 tra i due, nel quale vengono discussi temi di carattere artistico<sup>17</sup>.

Le affinità del viaggio schinkeliano con l'*Italianische Reise* sono molteplici, a cominciare dalla destinazione dei rispettivi diari, entrambi rivolti e spediti a più riprese a persone care: quello di Goethe, base per la successiva elaborazione di *Aus meinem Leben*, a Charlotte von Stein e agli altri amici di Weimar<sup>18</sup>. Certo, nelle pagine di Schinkel non c'è traccia di quella finezza di autoindagine con la quale Goethe consegna al *Tagebuch* le impressioni e gli effetti prodotti su di lui dal soggiorno italiano, ma nei due testi è comunque avvertibile una consonanza di temi e di sentimenti, segno di affinità reciproche e dell'influenza che il poeta di Francoforte esercita sull'architetto berlinese.

Goethiani sono il sentimento della natura, che si manifesta nell'attenzione per la botanica e la geologia; il gusto per il paesaggio, soprattutto quello abbracciato dall'alto; la preferenza accordata al bello sul caratteristico; l'ammirazione per Raffaello e la sua scuola, considerati da entrambi il punto più alto raggiunto dalla pittura assieme alla prova michelangelolesca della cappella Sistina. Schinkel, tuttavia, conserva sempre autonomia di giudizio, valutando e apprezzando anche espressioni artistiche completamente trascurate da Goethe; la pittura e l'architettura medievali italiane ne sono un esempio.

Invece di puntare direttamente a sud passando per Dresda, Praga e Vienna, come aveva fatto nel 1803, Schinkel da Berlino attraversa la Germania in direzione occidentale, toccando Wittenberg, Halle e Kassel e giungendo, dopo otto giorni di carrozza, a Colonia.

Colonia è la prima tappa importante del viaggio. La sosta, che si protrae per cinque giorni, è motivata da ragioni di servizio; centrale la visita ai lavori di manutenzione sulle parti pericolanti della cattedrale, intrapresi l'anno precedente da Friedrich Ahlert sulla base dei pareri di Schinkel<sup>19</sup>. Nel diario le annotazioni sulla cattedrale sono particolarmente elusive<sup>20</sup>, ma è interessante osservare che la prima tappa del *tour* è costituita da un grande monumento gotico, quasi a stabilire fin da subito uno dei poli attor-



1/ W. Hensel, *Karl Friedrich Schinkel a Roma*, matita, 1824 (SMB-NG, Hensel-Album, II, 32).

no al quale si svilupperà tutto il viaggio. Ai sopralluoghi al duomo di Colonia fanno riscontro in Renania le soste alle cattedrali di Strasburgo e Friburgo, e in Italia la visita al duomo di Milano. Questo itinerario nell'arte medievale, che in pittura ha la sua prima tappa a Stoccarda, nella collezione di dipinti dei primitivi tedeschi e fiamminghi raccolta da Sulpiz e Melchior Boisserée, è tanto più significativo in quanto effettuato in un momento in cui l'adesione al classicismo è ormai, per Schinkel, pienamente compiuta.

Dopo aver risalito il corso del Reno fino a Basilea, toccando Coblenza, Magonza, Worms, Mannheim e Heidelberg, il viaggio continua in Svizzera, dove, dopo una sosta a Berna, l'itinerario compie una diversione verso i laghi di Neuchâtel e di Ginevra in modo da permettere a Brandt di recarsi a La-Chaux-de-Fonds, la sua città natale<sup>21</sup>. Quindi, attraverso il Vallese Schinkel e i suoi sodali giungono il 31 luglio al passo del Sempione, da dove finalmente entrano in Italia.

Come nel viaggio del 1803-04, le mete principali del soggiorno italiano sono Roma e Napoli. A Roma Schinkel si ferma complessivamente per un mese; il soggiorno napoletano si protrae per venti giorni. Anche stavolta altre tappe importanti sono Milano, Genova, Firenze e Vene-

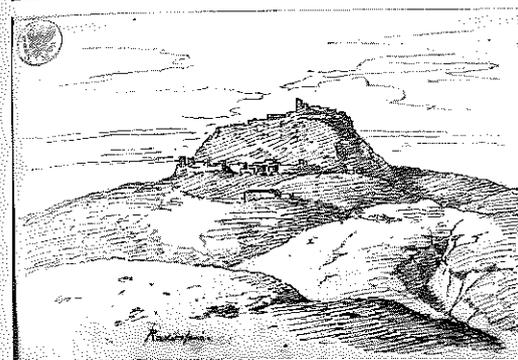
zia. Tuttavia l'itinerario lungo la penisola ricalca solo in parte quello percorso venti anni prima.

Dal Sempione il gruppo scende a Milano, dove si ferma cinque giorni, e da qui, attraverso Pavia e la sua Certosa, arriva a Genova. La visita alla città dura tre giorni, e poi il viaggio prosegue verso la Toscana. Invece di imbarcarsi alla volta di Livorno secondo il costume prevalente, Schinkel e i suoi compagni scelgono il più inconsueto itinerario di terra, percorrendo la via Aurelia attraverso la Riviera di Levante, la Lunigiana e la Versilia<sup>22</sup>. La strada lungo la costa ligure, alta sopra le scogliere a picco sul mare, riserva panorami sorprendenti. Giunti a Pisa, dopo una breve sosta i viaggiatori proseguono alla volta di Firenze passando per Lucca, Pistoia e Prato. A Pisa l'attenzione si concentra soprattutto sulla piazza dei Miracoli; Lucca e Pistoia vengono attraversate ancora più velocemente, mentre di Prato si visita solo il duomo. Schinkel e i suoi compagni giungono a Firenze il 16 agosto, dove il soggiorno si protrae per quattro giorni. Quindi il viaggio prosegue per Roma.

Per lasciare la Toscana si percorre il Valdarno stando a Levane. Giunto ad Arezzo e visitata fuggevolmente la città, il gruppo di viaggiatori si dirige verso il lago Trasimeno attraverso la val di Chiana, sfiorando Castiglion Fiorentino e Cortona. A Foligno il tragitto prosegue lungo la via Flaminia fino a Civita Castellana, e quindi lungo la via Cassia. Il 27 agosto Schinkel e i suoi compagni entrano a Roma da porta Flaminia; Schinkel trova piazza del Popolo «molto cambiata, intanto troppo moderna per Roma, e le nuove costruzioni dell'architetto Valadier molto ordinarie»<sup>23</sup>, ma la città e i tesori che custodisce rimangono irripetibili, e ancora più stimolanti rispetto a venti anni prima<sup>24</sup>.

Dopo sei giorni di permanenza nell'Urbe il viaggio prosegue verso Napoli, seguendo la via Appia attraverso i castelli romani e le paludi pontine. Durante il soggiorno napoletano, dal 5 al 26 settembre, vengono compiute alcune brevi gite a Paestum e alla costiera amalfitana, a Pompei, a Sorrento e Capri, a Posillipo e Pozzuoli. Contrariamente a quanto accaduto nel primo viaggio italiano, Schinkel non si spinge ancora più a sud.

Di ritorno da Napoli, il gruppo trascorre altre tre settimane a Roma, compiendo anche un'escursione a villa Adriana e a Tivoli. Nella risalita della penisola l'itinerario si snoda nuovamente lungo la via Cassia. A Radicofani Schinkel entra una seconda volta in Toscana il 26 otto-



2/ K.F. Schinkel, *Veduta di Radicofani*, penna e matita, 1803-04 (SMB-ZA, SB B, p. 63).

bre; il paesaggio desta la stessa impressione di scabra grandiosità già provata con romantico compiacimento nel precedente viaggio: dall'alto della rupe lo sguardo abbraccia «il dosso selvaggio e spaventoso di questa montagna, e le valli sottostanti, e i monti lontani» (fig. 2); tuttavia Schinkel apprezza il progresso compiuto dalle strade: «adesso si oltrepassa il fiume su quattro bei ponti, mentre venti anni fa ho dovuto attraversarlo a guado»<sup>25</sup>. Attraverso la val d'Orcia, e compiendo soste a San Quirico e a Buonconvento, il gruppo prosegue fino a Siena. I viaggiatori vi si trattengono solo cinque ore, durante le quali visitano la città sotto la guida di un cicerone locale. Il tragitto prosegue con tappe a Poggibonsi e San Casciano fino a Firenze, dove Schinkel e i suoi compagni si fermano dal 28 ottobre al primo novembre per un secondo soggiorno.

Il 2 novembre si abbandona la Toscana passando per Cafaggiolo e i passi della Futa e della Raticosa, diretti a Bologna. Dopo Ferrara e Padova, l'itinerario prevede una sosta a Venezia, che si prolunga per cinque giorni: è l'ultimo soggiorno importante in Italia. Poi le visite a Vicenza, Verona e Mantova, e infine il viaggio di ritorno verso Berlino, che si svolge attraverso il Brennero, Innsbruck, Monaco e Weimar. Schinkel non tornerà mai più in Toscana, né mai più scenderà a sud degli Appennini.

Durante tutto l'itinerario le visite ai dipinti conservati nelle collezioni d'arte e nelle chiese assorbono gran parte del tempo a disposizione; puntualmente registrate nel diario, confermano il legame tra il viaggio e il progetto per il museo al Lustgarten. In diverse occasioni è lo stesso Schinkel ad accennare alla relazione tra ciò che vede e quello che intende ottenere a Berlino. Visitando la collezione dei fratelli Boisserée

descrive i criteri con cui sono esposti i pezzi più importanti, «in genere solo uno per ogni stanza, collocato così come ho intenzione di disporre le opere nel nuovo museo, in modo che la luce colpisca di lato»<sup>26</sup>. A Milano, nella pinacoteca di Brera apprezza l'allestimento dello *Sposalizio* di Raffaello, quasi isolato su una parete, ma trova la tavola troppo poco illuminata, aggiungendo di aspettarsi dal nuovo museo berlinese un'illuminazione molto migliore<sup>27</sup>. Il museo Pio-Clementino è la galleria italiana più ammirata da Schinkel, dove «grazie alla magnificenza dei materiali e delle opere d'arte [...] niente lascia a desiderare», anche se l'illuminazione non sempre appare opportuna<sup>28</sup>. L'appropriatezza delle fonti luminose e l'isolamento dei pezzi sono requisiti che Schinkel ritiene indispensabili per il pieno godimento di ogni opera d'arte; concetti non originali<sup>29</sup>, ma ancora largamente disattesi nei musei italiani, che mostrano criteri espositivi e offrono una qualità della luce in generale giudicati negativamente nel diario: «quasi ci si aggira in cantine, per vedere in modo meschino le più belle opere d'arte»<sup>30</sup>.

Gli Uffizi non fanno eccezione. Schinkel visita la galleria una prima volta la mattina seguente il suo arrivo a Firenze, e almeno altre cinque volte successivamente. Tra le prime impressioni, la luce e la dimensione degli spazi sono gli aspetti maggiormente stigmatizzati: «nella bellissima Galleria [...] non c'è da deplorare che la cattiva e inopportuna illuminazione che regna ovunque, e l'altezza degli ambienti, un po' troppo bassa, specialmente per il clima caldo; le due lunghe gallerie affacciate sul piazzale sono tuttavia riconosciute «grandiose al massimo grado»<sup>31</sup>. Schinkel è disturbato anche dai principi espositivi, che non tengono debitamente conto dell'individualità e dell'autonomia di ciascuna opera: ancora largamente dipendente dal concetto di quadreria, la disposizione delle statue e dei dipinti appare affollata, senza peraltro offrire raggruppamenti studiati con criteri cronologici o in base alle appartenenze di scuola. Tuttavia la bellezza e l'importanza delle collezioni sopravanzano gli aspetti negativi. La quantità e la qualità delle opere conservate nella galleria è tale, che nel diario non si tenta neanche di commentarle: c'è spazio solo per enumerarle. La sola Tribuna contiene una concentrazione di opere d'arte che a Schinkel pare persino eccessiva, soprattutto tenendo conto delle dimensioni di questo piccolo spazio e, ancora una volta, della sua cattiva illuminazione<sup>32</sup>.

Le opere e gli artisti citati nel diario formano una antologia che rivela le preferenze artistiche di Schinkel. Inaspettatamente, alla statuaria antica e alla scultura in generale è riservato un rilievo secondario. In aggiunta ai capolavori classici conservati nella Tribuna – la *Venere Medici*, l'*Arrotino*, i *Lottatori*, il *Fauno* e l'*Apollino* –, Schinkel parlando degli Uffizi fa cenno una sola volta, *en passant*, alla «quantità di belle sculture sia antiche che medievali» contenuta nella galleria. Un riferimento particolare viene riservato solo al gruppo dei Niobidi, che del resto Schinkel conosceva bene per averlo utilizzato, nel 1819, come spunto per il disegno dei rilievi nel frontone dello Schauspielhaus<sup>33</sup>.

Il primato indiscusso è invece attribuito a Raffaello – ribadendo un'opinione già consolidata all'epoca del primo viaggio in Italia di Goethe –, e implicitamente al ruolo del colore. Schinkel conferma espressamente il giudizio nella lettera a Christian Daniel Rauch da Napoli, nella quale afferma che «per quanto riguarda l'uso del colore, il culmine rimane sempre la maniera raffaellesca, e la volta della cappella Sistina»<sup>34</sup>. Attorno ai dipinti di Raffaello sono completamente incentrate le due visite compiute alla galleria Palatina, che «contiene le più magnifiche opere di pittura che sia dato vedere»<sup>35</sup>. La prima provoca una sorta di vertigine in Schinkel e nei suoi compagni, che escono da palazzo Pitti «completamente stremati dalla bellezza»<sup>36</sup>. Nella seconda Schinkel è colto da uno dei rari momenti di insofferenza mentre sta contemplando il ritratto raffaellesco del cardinale Inghirami, disturbato dalla musica chiasiosa del cambio della guardia, nella piazza sottostante, e dall'invadenza di un gruppo di turisti inglesi, intenti a passare da una sala all'altra inquadrando le opere con una sorta di camera lucida, per osservarle meglio<sup>37</sup>.

Molto ammirati sono anche Perugino e Giulio Romano: il maestro e l'allievo di Raffaello<sup>38</sup>; inoltre la pittura fiorentina del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento. Le opere di Andrea del Sarto, Domenico Ghirlandaio, Fra' Bartolomeo, Sandro Botticelli, ricorrono con frequenza tra le annotazioni del diario. Michelangelo riceve invece in generale un'attenzione piuttosto trascurata, che conferma lo scarso interesse dimostrato da Schinkel per la scultura; a Firenze menziona i monumenti sepolcrali di Lorenzo e Giulio de' Medici nella Sagrestia Nuova, e fa solo un rapidissimo cenno al tondo Doni<sup>39</sup>. Neanche una parola sul David, né tanto meno sulle architetture laurenziane.

Ma gli interessi di Schinkel non si limitano al Rinascimento maturo. Giudizi positivi sono espressi anche nei riguardi delle opere di Rubens esposte alla galleria Palatina: anzi per Schinkel i *Quattro filosofi* rappresentano «per quanto riguarda il colorito, il quadro più bello che si possa vedere». La *Venere* di Tiziano conservata nella Tribuna è definita «celestiale», anche in questo caso evidentemente in riferimento al colore<sup>40</sup>.

Ma soprattutto rimarchevole è l'attenzione per i primitivi toscani<sup>41</sup>. Durante i due soggiorni fiorentini Schinkel accenna frequentemente a opere di maestri due-trecenteschi. Nel resoconto della seconda visita all'Accademia cita dipinti di Cimabue, Giotto, Giotto, Andrea Orcagna, Taddeo Gaddi<sup>42</sup>. Una analoga attenzione è prestata a Santa Maria Novella – per gli affreschi nella cappella degli Strozzi e nel cappellone degli Spagnoli –, a Santa Croce – per le opere di Giotto e di Agnolo e Taddeo Gaddi –, a Orsanmichele – dove Schinkel ammira anche e soprattutto il tabernacolo di Andrea Orcagna –, Nel battistero, infine, non passano inosservati i mosaici della volta<sup>43</sup>.

L'interesse per il Medioevo non contraddice l'adesione schinkeliana agli ideali classicistici, né corrisponde ad un orientamento estetico eclettico; piuttosto è il segno di un profondo senso storico, che porta a leggere le espressioni artistiche di epoche diverse come tappe di un processo evolutivo, ciascuna da valutare però anche all'interno del proprio contesto<sup>44</sup>. All'arte medievale viene attribuito un valore relativo, in quanto stadio preliminare di una maturazione che avviene necessariamente per gradi, anche se al tempo stesso non gli si disconosce un valore autonomo, assoluto, che Schinkel sa riconoscere fin dall'epoca della sua formazione, venata dalle istanze del Romanticismo tedesco. Schinkel manifesta apertamente il suo apprezzamento per l'arte del Medioevo a Pisa e a Siena, che nel Duecento «sembrano aver raggiunto l'apice della loro civiltà»<sup>45</sup>. Siena, che si avvia a divenire meta privilegiata dei cultori del Medioevo, costituisce da questo punto di vista un campo di studio vastissimo<sup>46</sup>. Guidato accuratamente dal cicerone ingaggiato nella locanda dell'Aquila Nera, Schinkel vi scopre la grandezza di Nicola Pisano, che giudica paragonabile al genio di van Eyck. Ne ammira soprattutto il pulpito nel duomo, «un perfetto capolavoro della scultura», e attribuisce ai Pisano anche il magnifico fonte battesimale, che a Siena è spacciato per antico e si dice trovato fondando la costruzione<sup>47</sup>. Tra i pittori, i due-trecenteschi

– Duccio, Guido da Siena, Ambrogio Lorenzetti – ricevono un'attenzione che, sebbene minore di quella riservata a Beccafumi, Sodoma e Perugino, testimonia il valore attribuito da Schinkel ai primi grandi esiti della scuola senese, «che ha avuto inizio di gran lunga prima di Cimabue»<sup>48</sup>.

Ma è soprattutto il Camposanto di Pisa a costituire per Schinkel una pietra miliare nel cammino evolutivo della pittura italiana. Già negli appunti del primo viaggio in Italia, uno degli sporadici riferimenti alle opere di pittura riguarda il Camposanto pisano, contenente «la scala gerarchica dei più antichi maestri del Medioevo»<sup>49</sup>. Arricchito dagli affreschi che Schinkel attribuisce a Giotto, Andrea Orcagna, Buonamico Buffalmacco, Ambrogio Lorenzetti, Benozzo Gozzoli, il Camposanto raccoglie gli incunaboli dell'arte pittorica italiana, «gli inizi dell'arte moderna», contenuti entro il «bel portico costruito in stile medievale» che ne forma la cornice architettonica più adatta<sup>50</sup>.

Gli edifici monumentali del campo dei Miracoli sono tra le architetture toscane che sembrano colpire più profondamente Schinkel. La piazza pisana è oggetto di considerazione già nel viaggio del 1803-04: tra le testimonianze della visita rimangono uno schizzo e un disegno (figg. 3-4), basi per uno dei diorami esibiti a Berlino durante le feste natalizie del 1809, opportunamente illuminati e accompagnati da un sottofondo musicale<sup>51</sup>. Nel primo viaggio italiano l'interesse per la piazza deriva dalle qualità paesaggistiche dell'insieme, e soprattutto dalla mutua disposizione degli edifici, collocati sul manto erboso come limpidi volumi armonicamente rapportati tra loro; nel 1824 Schinkel è attirato soprattutto dalle caratteristiche propriamente architettoniche del complesso. All'interno della cattedrale rimane colpito dalla «selva di sessanta o settanta colonne di granito», e dalla loro «ariosa disposizione»<sup>52</sup>. È uno dei rari casi, nel diario, in cui Schinkel si sofferma a considerare questioni che riguardano la teoria della progettazione. In questo caso è il problema tettonico del rapporto tra intercolumnio e sistema costruttivo ad essere penetrato in profondità, riflessione che Schinkel elaborerà successivamente negli appunti per il *Lehrbuch*.

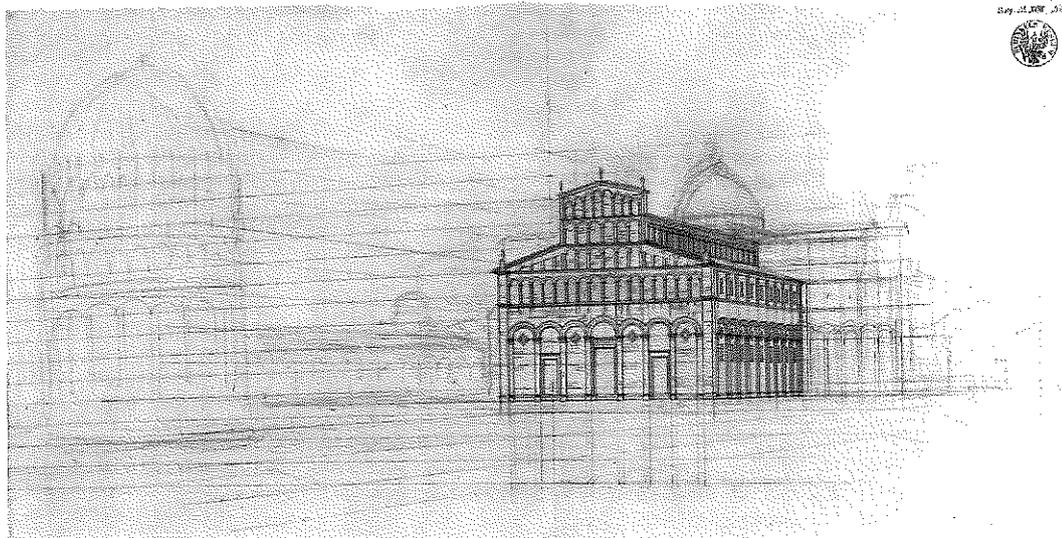
L'attenzione verso gli aspetti tettonici dell'architettura, in particolare quelli che riguardano le costruzioni su arcate, è percepibile più volte durante i soggiorni toscani. La visita al duomo di Firenze è descritta richiamando le immagini della «possente cupola» e delle «arcate sorpren-

dentemente ampie». Di Santa Maria Novella Schinkel ricorda le arcate gotiche dell'interno e il rivestimento in lastre di marmo della facciata. Anche della chiesa di Santo Spirito l'unico dettaglio riferito nel diario sono le arcate su colonne. A Siena, infine, Schinkel osserva con interesse il sistema di archi e volte che realizza la crociera del duomo<sup>53</sup>.

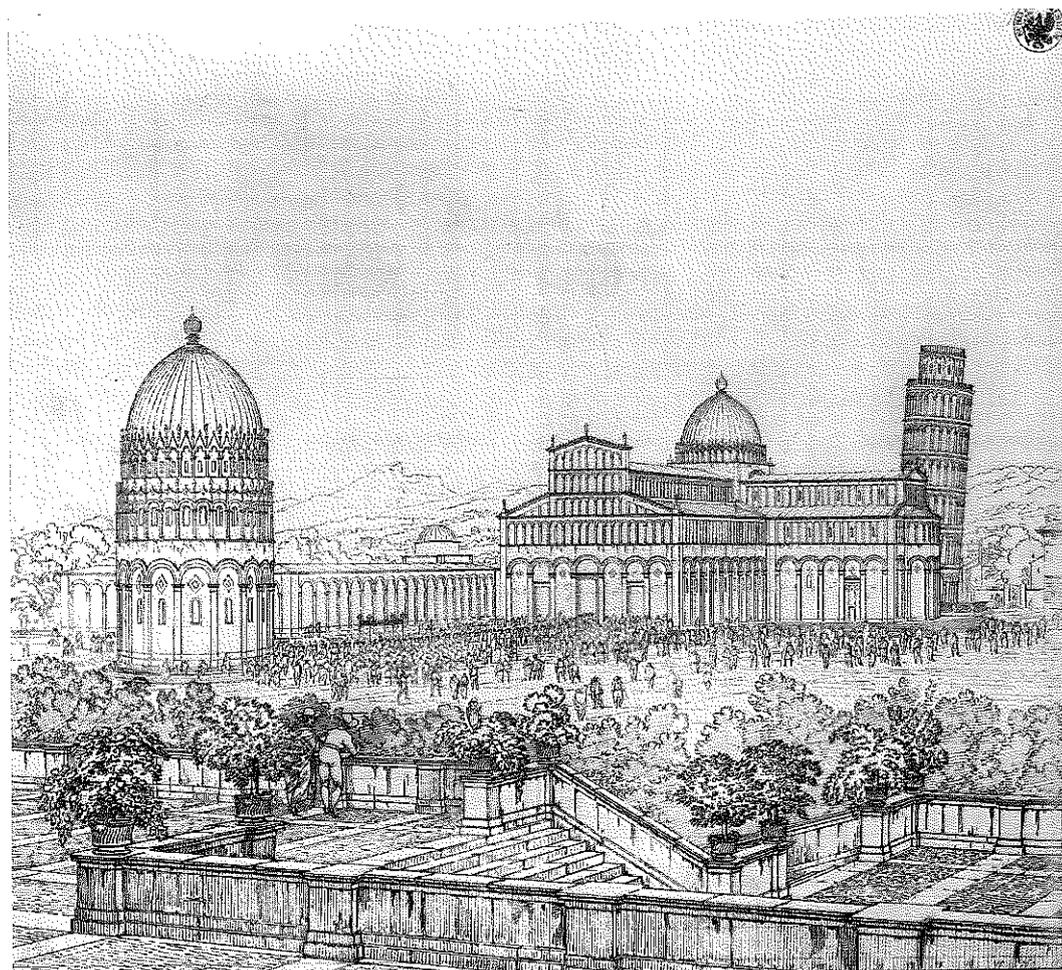
L'annotazione riguardante la cattedrale di Pisa è probabilmente da mettere in relazione con gli studi sulle costruzioni murarie ad archi, condotti da Schinkel in questi anni per il *Lehrbuch*. In una delle tavole preparate per questo capitolo, Schinkel fa implicitamente discendere l'arco con la ghiera profilata come un architrave a fasce da quello di mattoni a più teste<sup>54</sup>. Questa interpretazione, formulata evidentemente prima del viaggio italiano, viene sovvertita dall'osservazione dell'interno del duomo pisano; l'ariosa spazialità di questo edificio è ottenuta con grandi arcate che sorreggono un soffitto piano, e che dunque per Schinkel sono concepibili solo come architravi incurvati: «una disposizione di questo genere è da ottenere solo con l'impiego di archi sagomati in forma di architravi»<sup>55</sup>.

Una prima elaborazione di questa intuizione, promessa da Schinkel nel diario, è forse da riconoscere in alcuni appunti risalenti al 1824-25<sup>56</sup>. In queste note si svolgono alcune considerazioni sulla disposizione delle colonne negli spazi interni, osservando l'inadeguatezza degli architravi, per ragioni tecniche e proporzionali, nel caso si voglia ottenere un effetto spaziale dilatato. Inoltre Schinkel osserva che quando si usano archi al posto di architravi – cioè in assenza di volte –, se si impiegano conci di piccole dimensioni, come i laterizi, la ghiera può essere liscia, priva di fasce, affermandone implicitamente la necessità in caso di una muratura di conci lapidei squadriati. Piuttosto che lo sviluppo della ghiera laterizia a più teste, adesso l'arco a fasce viene quindi inteso come l'ibridazione tra il sistema arcuato e quello trabeato, e la sua ghiera come segno del passaggio da una logica costruttiva all'altra.

Le arcate del duomo pisano, costruite con conci in pietra da taglio che formano ghiera lisce, costituirebbero dunque uno di quegli «errori dell'architettura» che Schinkel progetta di mostrare nel proprio trattato, e di cui compare un elenco illustrato da disegni tra i materiali preparatori al *Lehrbuch*<sup>57</sup>. Progettato fin dal 1819-20, questo elenco non comprende il problema in questione ma offre ugualmente una casistica piuttosto ampia, motivata per lo più da consi-



3/ K.F. Schinkel, *Schizzo del campo dei Miracoli di Pisa*, penna e matita, 1809 ca., (SMB-KK, M XVIII, 6).

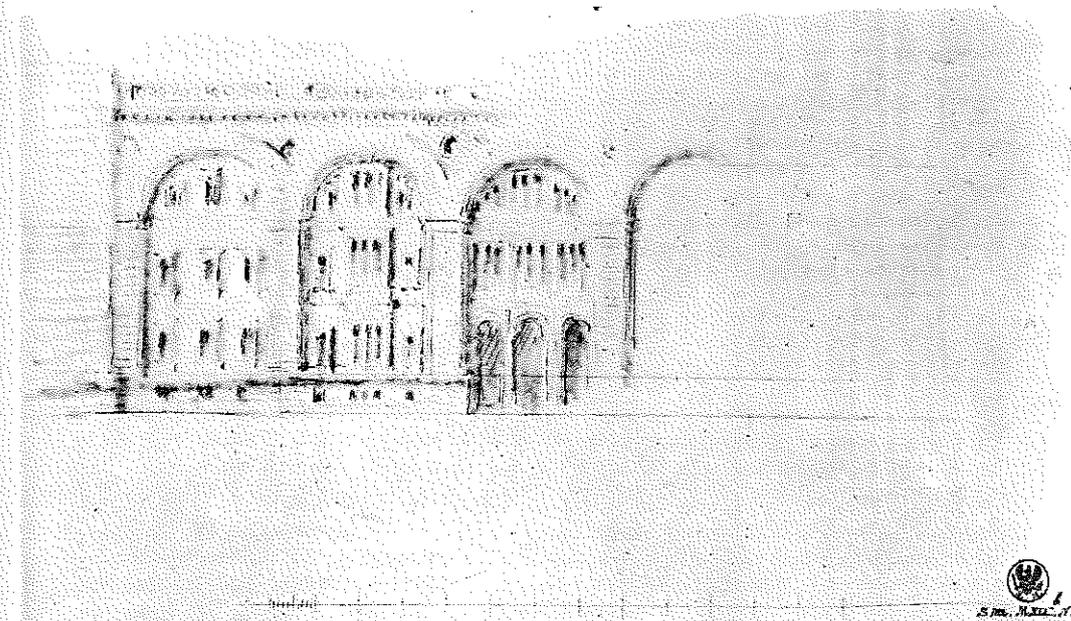


4/ K.F. Schinkel, *Veduta del campo dei Miracoli di Pisa*, penna e matita, 1809 ca., (SMB-KK, M IV, 13).

derazioni di carattere tettonico, che nella maggioranza dei casi prendono spunto da edifici della classicità romana e del Rinascimento italiano. Tra questi compare, unico esempio fiorentino, anche la chiesa di Santo Spirito, nella quale si disapprova l'inserimento del dado in forma di trabeazione tra il capitello delle colonne e le arcate soprastanti<sup>58</sup>.

Schinkel prende di nuovo ad esempio Brunelleschi quando tratta dei problemi relativi agli intercolumni delle arcate, dimostrando di conoscere l'architettura in modo minuzioso<sup>59</sup>. Eppure non sembra che le sue opere siano oggetto di particolare apprezzamento. Dopo la visita a Santo Spirito, nel diario Schinkel annota seccamente: «una bella architettura di Brunelleschi: colonne con arcate», mentre un commento più caldo è riservato alla sagrestia sangallescica, giudicata «di una architettura particolarmente bella»<sup>60</sup>. Per quanto riguarda San Lorenzo, il diario

Schinkel dimostra più volte l'apprezzamento per le ceramiche invetriate, un prodotto artistico che collima con il suo interesse verso le arti applicate e gli apparati decorativi da impiegarsi in architettura. Il fregio robbiano dello spedale pistoiese del Ceppo è lodato per la sua forza espressiva e per l'effetto del colore; un'attenzione speciale è riservata anche alla volta della cappella del cardinale del Portogallo, a San Miniato al Monte, «con bei cassettoni di gusto brunelleschiano, rivestiti da ceramiche blu e gialle»<sup>63</sup>. Il tema del rapporto tra architettura e arti figurative è particolarmente sentito da Schinkel, soprattutto nel momento in cui si appresta a realizzare il museo del Lustgarten. Convinto che arte e architettura debbano essere strettamente unite in modo da creare una superiore unità organica, nella già citata lettera a Christian Rauch scrive di aver ricevuto «grandi lumi» da molti edifici italiani medievali e rina-

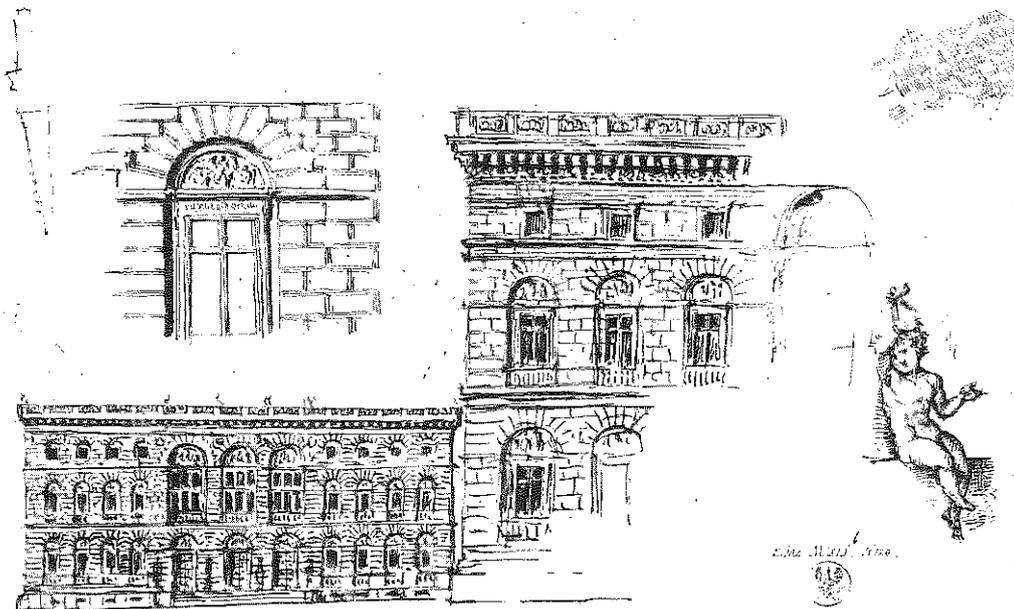


5/ K.F. Schinkel, *Schizzo per un palazzo con arcate colossali*, matita, 1830 ca., (SMB-KK, M XLI, 131).

registra solo la visita alla sagrestia nuova e alla cappella dei Principi – deplorata, nonostante lo sfarzo, per il suo stile –<sup>61</sup>; anche il portico dello spedale degli Innocenti è completamente ignorato. Solo la cappella dei Pazzi è definita «magnifica», ma di questa architettura Schinkel segnala soprattutto le decorazioni plastiche di Luca della Robbia<sup>62</sup>, un artista che ricorre a più riprese negli appunti stesi durante i soggiorni toscani.

scimentali in merito alla decorazione degli edifici pubblici per mezzo della pittura e della scultura<sup>64</sup>.

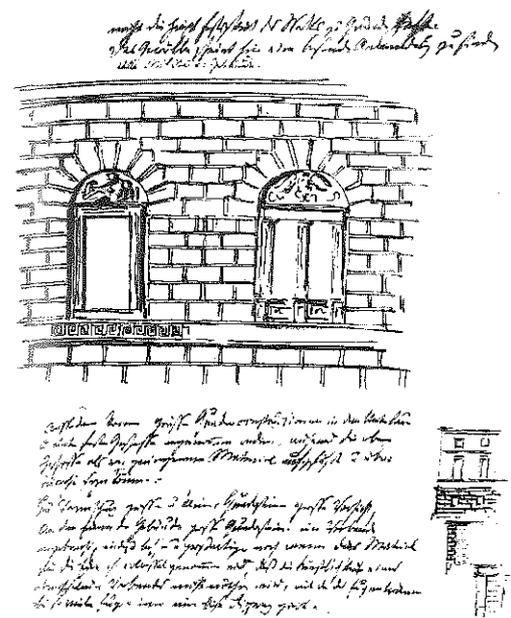
La riflessione su questo nodo traspare, nel diario toscano, dalle annotazioni che riguardano piazza della Signoria. Schinkel è affascinato dalla piazza appunto per il rapporto instaurato tra spazio urbano, architettura e statuaria monumentale, e che è espresso al massimo grado dalla loggia dei Lanzi<sup>65</sup>. Schinkel scorge proba-



6/ K.F. Schinkel, *Schizzi di palazzi con facciate a bugne*, penna, 1828 ca., (SMB-KK, M XLI, 129).

bilmente in questo complesso artistico e urbano una relazione con il progetto per il museo di Berlino. La loggia, sorta di grande stoà medievale, ha funzioni ed effetti singolarmente simili a quelli previsti per il colonnato d'ingresso al Neues Museum: entrambi danno vita a spazi aperti verso la piazza antistante, in stretta connessione fisica e concettuale con i luoghi museali più importanti delle due città, animati da opere d'arte – gruppi scultorei a Firenze, pitture murali a Berlino – che conferiscono loro un significato civico. L'immagine della loggia rimarrà a lungo nella memoria di Schinkel, per riemergere in forma trasfigurata in uno schizzo databile attorno al 1830, eseguito per il progetto di un palazzo con arcate colossali (fig. 5)<sup>66</sup>. Ma l'architettura medievale e rinascimentale toscana fornisce anche ulteriori spunti, che Schinkel metterà a frutto per l'elaborazione del proprio modello di *Rundbogenstil*. Alcune osservazioni nel diario, come sempre solo accennate, riguardano i palazzi quattrocenteschi fiorentini. Schinkel ammira la grandiosità e l'effetto espressivo delle facciate di palazzo Medici e di palazzo Pitti, ed è colpito soprattutto dalle murature di quest'ultimo edificio, articolate da serie di arcate sovrapposte<sup>67</sup>. Tuttavia ritiene che l'effetto possente di queste strutture debba essere bilanciato dall'inserimento di dettagli più finemente articolati e di decorazioni plastiche

nei vuoti delle porte e delle finestre. Il valore espressivo e tettonico delle murature in pietra da taglio e dei sistemi di arcate a tutto sesto sarà oggetto di successive e più approfondite riflessioni nell'ambito del *Lehrbuch*. In alcuni schizzi preparatori al trattato, posteriori al 1824, l'architettura quattrocentesca toscana fornisce infatti lo spunto per articolare un assunto teorico a proposito dell'impiego di murature in pietra da taglio a grandi blocchi. In alcuni di questi disegni Schinkel raffigura facciate di palazzi, o dettagli di esse, nelle quali la muratura a bugne è forata da aperture ad arco al cui interno sono inserite finestre architravate (fig. 6); disegnate come semplici incorniciature o articolate da pilastri, le finestre lasciano libera la lunetta soprastante, che viene riempita, seconda quanto indicato nel diario, da decorazioni plastiche<sup>68</sup>. La possibile casistica di questo modello, che in un disegno del 1827 viene sviluppata fino a comprendere aperture con arco ribassato<sup>69</sup>, già prefiguranti quelle della Bauakademie, dimostra una volta di più l'interesse di Schinkel a porre in una posizione dialettica l'essenza tettonica dell'architettura, rappresentata dalla costruzione muraria chiaramente espressa nel suo apparecchio, e gli apparati decorativi, che nella logica schinkeliana non hanno una funzione meramente sovrastrutturale, ma assolvono al compito di trasfor-



7/ K.F. Schinkel, *Dettagli di facciate a bugne*, penna, 1825-1830 ca. (SMB-ZA, H IV, 36v).

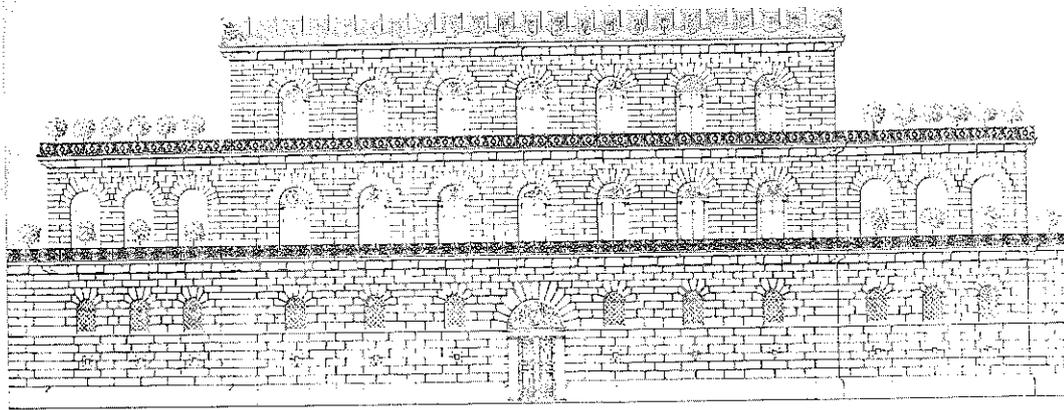
mare il puro schema tettonico in vera architettura, conferendo individualità alle varie membrature di cui si compone lo schema e sottolineando le parti in cui è suddiviso<sup>70</sup>. Il concetto suggerito dall'osservazione dei palazzi fiorentini è chiarito nell'annotazione a corredo di uno schizzo della fine degli anni Venti, nel quale è rappresentato un dettaglio di una facciata bugnata (fig. 7)<sup>71</sup>. Schinkel vi afferma che la costruzione a blocchi bugnati, impiegata per sottolineare le qualità della muratura, è utilizzabile solo per edifici di grandi proporzioni, «se con questo si mira ad accentuare il senso della stabilità piuttosto che quello della bellezza», perché altrimenti la massa muraria ha l'effetto di annullare le membrature architettoniche. Per ottenere il senso di stabilità e di protezione offerto da un edificio fortificato, evocando contemporaneamente la dignità e il lusso degli ambienti situati all'interno, Schinkel suggerisce che alla solidità caratteristica della massa muraria si accompagnino forme più aggraziate in tutte quelle parti che si trovano in un rapporto immediato con l'interno, come porte e finestre<sup>72</sup>. Una evidente conseguenza di queste riflessioni è prodotta in due tavole databili al 1825, realizzate per illustrare un modello di palazzo da inserire nel piano del *Lehrbuch* (figg. 8-9)<sup>73</sup>; il prototipo di palazzo Pitti, che aveva innescato

le riflessioni registrate nel diario, vi è ripreso quasi alla lettera, ma corretto con l'inserimento di membrature più delicate nei vuoti del portale e delle finestre.

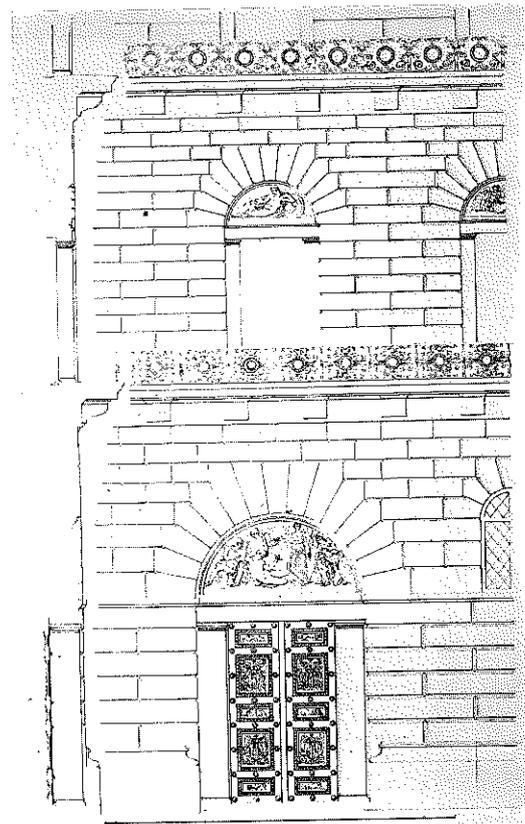
Altri esempi di architetture toscane che suggestionano i progetti di Schinkel sono i battisteri di Firenze e di Pisa. Una loro lontana eco sopravvive nella concezione generale di due delle proposte formulate per la chiesa protestante di Oranienburg (fig. 10). Nel quarto e nel quinto progetto Schinkel adotta schemi a pianta centrale – circolare nel primo caso e ottagonale nel secondo – coperti da una cupola<sup>74</sup>. Il principale requisito delle chiese protestanti, «cioè la sistemazione del maggior numero possibile di fedeli in un edificio eretto su un'area relativamente piccola»<sup>75</sup>, è raggiunto proponendo due tipi di architetture a pianta centrale, chiaramente derivati da edifici battesimali. Commentando nel diario la visita al battistero fiorentino, è lo stesso Schinkel a sottolineare la possibile utilità dello schema spaziale di questo edificio per le chiese protestanti: «forse l'ingegnosa spartizione interna dell'ottagono, ottenuta attraverso gallerie aperte e colonnati, è adatta alle chiese evangeliche»<sup>76</sup>. Se il progetto a pianta ottagonale ha un carattere lombardeggiante, quello circolare mostra significativi punti di contatto con il battistero pisano, anche nello schema generale dell'alzato, soprattutto tenendo in mente la forma assunta da questo edificio nel disegno schinkeliano della piazza dei Miracoli.

Il campanile di Giotto, infine, raffigurato in un paio di schizzi già durante il primo viaggio italiano (fig. 11)<sup>77</sup>, costituisce un modello che ricorre in diverse idee progettuali almeno fin dal 1819, quando è utilizzato in modo quasi letterale per il disegno della torre campanaria della Gertraudenkirche a Berlino; qui anzi è l'intero concetto compositivo del duomo fiorentino a essere replicato, con la proposta di una successione di volumi costituita dal campanile, dal corpo longitudinale delle navate e da quello centrico del coro, a pianta poligona<sup>78</sup>. Lo schema del campanile giottesco – una torre a pianta quadrata innervata agli angoli da poderosi pilastri poligoni e traforata da aperture via via più ampie – è ripreso ed elaborato anche in alcuni disegni per il campanile di Rathenow<sup>79</sup>, del 1821, e infine ricompare, dopo il viaggio del 1824, in tre schizzi che ricordano la torre della Gertraudenkirche, nei quali la derivazione dal modello fiorentino risulta di nuovo immediata (fig. 12)<sup>80</sup>.

Nel diario Schinkel ammira l'architettura del

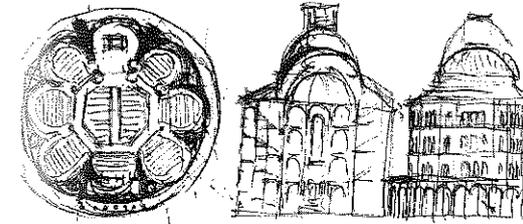
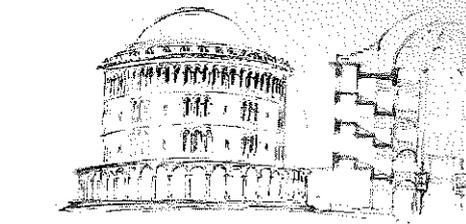


8/ K.F. Schinkel, *Proposta per un palazzo bugnato*, inchiostro, 1825 ca., (SMB-KK, M XL, 34).

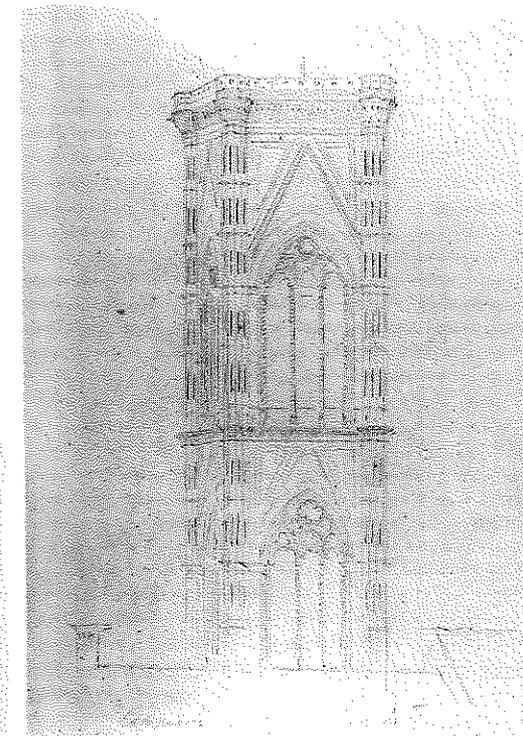


9/ K.F. Schinkel, *Proposta per un palazzo bugnato: dettaglio della facciata*, inchiostro, 1825 ca., (SMB-KK, M XI, 21).

campanile di Giotto osservando Firenze dall'alto della terrazza della villa dell'Ombrellino, a Bellosguardo. Il campanile stesso, poi, costituirà un belvedere privilegiato per godere dall'alto il tramonto sul panorama della città<sup>81</sup>. Il paesaggio, in particolare quello osservato dall'alto, rimane uno dei punti fermi del viaggio, anche se non possiede più quel carattere totalizzante che aveva nella prima esperienza italiana. Le vedute disegnate sul posto sono relativamente poche, specialmente se confrontate con la massa riportata dal precedente viaggio. Le annotazioni scritte prendono sempre più il posto dei disegni: nel diario la narrazione procede per quadri successivi, sintetici schizzi verbali dei paesaggi e dei panorami che Schinkel osserva lungo le strade e nelle città italiane, confermando la sua insopprimibile tendenza a guardare il mondo con gli occhi del paesaggista. Il paesaggio, del resto, è la categoria che per Schinkel distingue in modo più immediato il mondo tedesco da quello mediterraneo. L'idea che Schinkel sviluppa del paesaggio italiano è dominata dalle immagini congiunte di una natura felice e benevola, e di una presenza umana pervadente, che modella e coltiva i suoli, punteggia di edifici le campagne, arricchisce contrade e località con architetture isolate o insediamenti urbani. Il senso dell'arricchimento della natura attraverso l'opera dell'uomo è particolarmente sentito da Schinkel. Sia negli appunti consegnati al diario, sia nei disegni eseguiti durante il viaggio, il tema centrale è raramente la sola architettura o la sola natura: quasi



10/ K.F. Schinkel, *Schizzo per la chiesa evangelica di Oranienburg*, penna, 1827 ca., (SMB-KK, M XLI, 214).

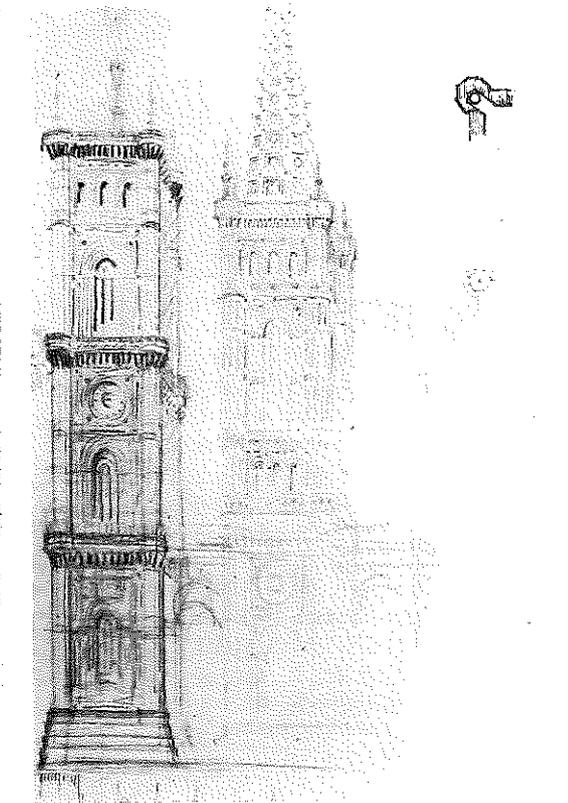


11/ K.F. Schinkel, *"Campanile di St. Maria di Fiore di Firenze"*, matita, 1803-04, (SMB-KK, M IV, 14).

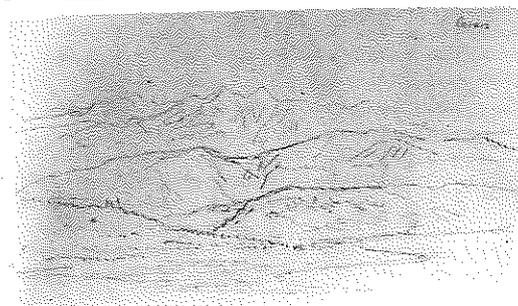
sempre il paesaggio conformato dall'uomo. È attraverso l'opera umana che il caratteristico si trasforma in bello. La natura fornisce spunti che l'architettura, intesa nel suo senso più vasto, ha il compito di perfezionare e di portare a compimento. Sono temi che riecheggiano le *Affinità elettive* e la parte conclusiva del *Faust*, ma che risalgono fino alla formazione della idea di pittoresco, ai paesaggisti francesi della seconda metà del Seicento che Schinkel ha bene in mente.

Il valore della simbiotica compresenza di natura e arte è messo in evidenza nel modo più chiaro fin dal suo primo contatto con l'Italia nel 1803, dalle colline alle spalle di Trieste. L'incontro con il meridione è descritto da un intenso acquerello che raffigura le alture triestine, una parte della città, il porto con le navi e infine il golfo fino alle coste dell'Istria, in una ammirevole sequenza di piani successivi che colpisce per la reciproca messa in valore della natura, vasta e potente, e delle opere portuali triestine<sup>82</sup>.

In Toscana Schinkel delinea pochissimi schizzi.



12/ K.F. Schinkel, *Schizzi per torri campanarie*, dettaglio, matita e penna, 1831, (SMB-KK, M XLI, 242).



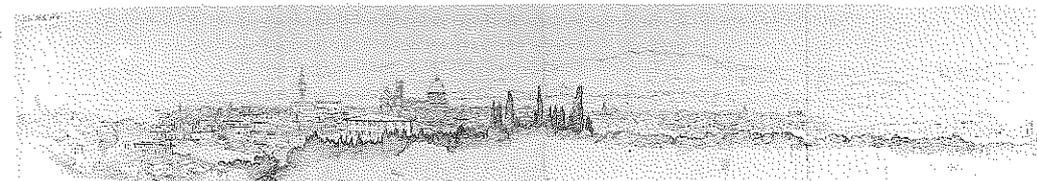
13/ K.F. Schinkel, *Veduta del golfo della Spezia e dei monti di Carrara*, matita, 1824, (SMB-KK, M X, 11).

Il tempo a disposizione tra una visita e l'altra è sempre limitato, e i disegni costituiscono, ancora più di quanto accada nel 1803-04, una preziosa testimonianza riguardo alle immagini dell'Italia che più lo attraggono. In uno di essi, preso lungo il tragitto da Sestri a Sarzana, abbozza a matita una veduta del golfo della Spezia e dei monti di Carrara (fig. 13)<sup>83</sup>. Nel diario si trovano solo sporadicamente riferimenti ai disegni eseguiti durante il viaggio<sup>84</sup>, ma in genere non è difficile incrociare il testo con le immagini. In questo caso lo schizzo è colto dalle alture alle spalle di La Spezia, quando l'Aurelia, riemersa dalla valle della Vara, torna a dominare la costa. Schinkel registra questo momento, mettendo in rilievo il contrasto tra le alpi carraresi e la distesa dell'acqua: «i monti di Carrara si presentavano, nei loro colori cinerini, come un pallido miraggio, mentre il mare era di un bellissimo blu»<sup>85</sup>.

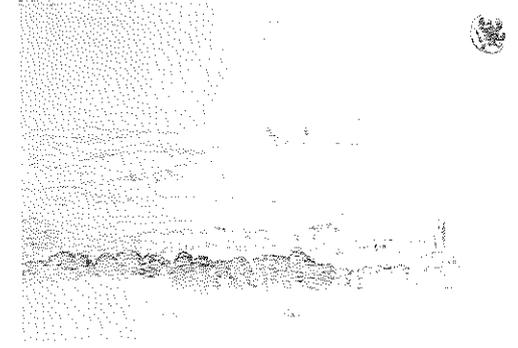
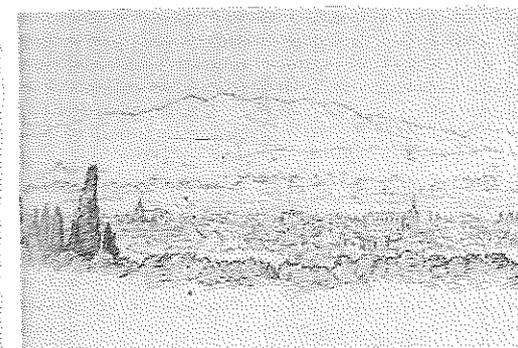
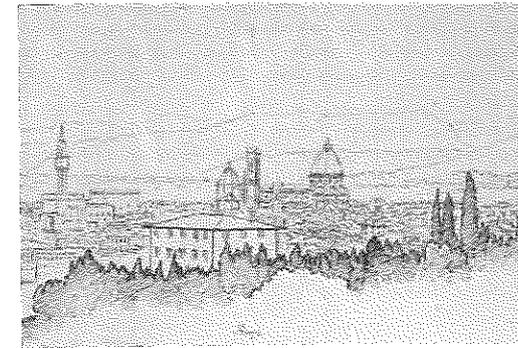
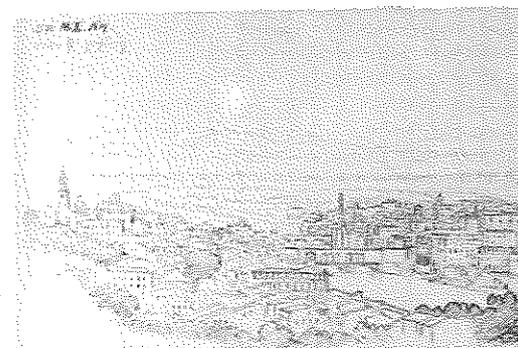
L'acqua, e il mare in particolare, è uno degli elementi naturali maggiormente apprezzati da Schinkel. Durante i viaggi italiani percorre volentieri le zone costiere, dall'Istria alla Riviera di levante, dalla costa tra il Circeo e Terracina alle costiere sorrentina e amalfitana, a Capri, allo stretto di Messina. Nonostante il mal di mare, anche nel 1824 si serve più volte di imbarcazioni per ammirare le coste dal largo, e non è casuale che tra le vedute di città disegnate durante il viaggio le migliori interpretino il rapporto tra l'agglomerato urbano e l'acqua, sia essa il mare di Genova o Napoli, o l'Arno di Firenze. Imperniato sul fiume è infatti il vastissimo panorama di Firenze fissato dalla chiesa di San Francesco al Monte, uno dei disegni più interessanti di tutto il viaggio (figg. 14-18)<sup>86</sup>. Pur inaugurato alla metà del Seicento, questo punto di vista è ancora piuttosto insolito per l'epoca, e probabilmente viene scelto proprio perché consente di osservare la città cogliendo di infilata l'Arno con la successione dei suoi ponti,

un effetto che Schinkel chiaramente apprezza, sottolineandolo nel diario<sup>87</sup>. La veduta, di taglio spettacolare, spazia dal campanile della chiesa di Santo Spirito fino alla torre della Zecchia Vecchia, inquadrando la città e i dintorni con un angolo orizzontale di circa 110 gradi. Pur non essendo propriamente un *panorama*, cioè un'immagine a 360 gradi, il disegno copre una visuale vastissima, che non è difficile riconoscere dilatata artificialmente<sup>88</sup>. La parte destra della veduta, all'incirca corrispondente a due dei quattro fogli incollati tra loro che ne costituiscono il supporto, è colta infatti da un punto di vista diverso, probabilmente posto più in basso lungo la salita di accesso alla chiesa, e ruotato ad est rispetto al precedente. L'integrazione delle due vedute, risolta magistralmente, dà modo di rappresentare il distendersi della città nella sua conca, accentuando da un lato il senso di accalcamento della zona centrale, densa di edifici monumentali, dall'altro mostrando la progressiva rarefazione del tessuto urbano nelle zone periferiche e il loro rapporto con la piana e le colline circostanti, coronate all'estremità destra del disegno da Fiesole.

Come altre vedute schinkeliane<sup>89</sup>, anche questa è composta in modo da sfruttare la vegetazione in primo piano come quinta naturale, un espediente che ricorda i dipinti di Philipp Hackert. Resi come una massa scura e compatta, gli alberi delimitano la parte inferiore del disegno, accentuando la profondità della scena e svelando gradualmente il panorama cittadino celato dietro di loro. L'effetto chiaroscurato della vegetazione scompare nei piani successivi, delimitati con un segno sempre più evanescente, evocativo della vaporosità atmosferica. La posizione degli edifici è registrata con accuratezza, mentre i dettagli rimangono vaghi – specie nella parte destra – o addirittura sono colti in modo erroneo, alcuni forse aggiunti a memoria in un secondo tempo<sup>90</sup>. Il ponte Vecchio, ad esempio, è disegnato con una doppia serie di arcate a sostegno del corridoio vasariano, mentre al centro della veduta si nota l'inesplicabile presenza di due piramidi. Assieme alla scurezza del tratto, queste particolarità suggeriscono che il disegno sia stato eseguito con l'ausilio di una camera ottica, forse in sezioni distinte riassemblate successivamente<sup>91</sup>. Una tecnica analoga è impiegata anche per le vedute panoramiche di Genova e di Napoli<sup>92</sup>; anch'esse tracciate durante il viaggio, dimostrano come Schinkel, a un decennio di distanza dall'ultimo diorama allestito pubblicamente, nutra ancora interesse per un genere di rappresentazio-



14/ K.F. Schinkel, *Veduta di Firenze e Fiesole*, penna, 1824, (SMB-KK, M X, 14).



15/16/17/18/ K.F. Schinkel, *Veduta di Firenze e Fiesole: dettagli*, penna, 1824, (SMB-KK, M X, 14).

ne grafica dai connotati fortemente teatrali. Per mezzo di un apparecchio ottico potrebbe essere stata eseguita anche la veduta di San Miniato al Monte dal lungarno, pure affetta da una notevole durezza di segno (fig. 19)<sup>93</sup>. Ancora una volta si privilegia un brano di città in cui la relazione tra l'architettura e gli elementi naturali produce un insieme organico; lo rileva lo stesso Schinkel nel diario, tra l'altro sottolineando, acutamente, il ruolo del lungarno per la percezione della città nel suo rapporto con i dintorni<sup>94</sup>. Da San Miniato Schinkel delinea due schizzi, freschi e immediati nel segno, certamente eseguiti direttamente a vista. Uno, a matita, ritrae con pochi tratti la zona più centrale della città, tra il duomo e Santa Maria Novella (fig. 20)<sup>95</sup>. L'altro è una magnifica veduta – a penna, inchiostro di china e matita – del forte di Belvedere (fig. 21)<sup>96</sup>. I volumi del forte, quelli degli

edifici che lungo la costa San Giorgio scendono verso il fiume, visibile di scorcio sulla destra, e la massa di vegetazione nella parte bassa del disegno sono in controluce, nell'atmosfera di un tramonto che non è azzardato riconoscere in quello «ardente e magnifico» ammirato dal Monte alle Croci il 31 ottobre<sup>97</sup>. Il giorno successivo Schinkel, Waagen, Brandt e Kerll si recano nuovamente a Bellosguardo per congedarsi dalla città, ammirandola ancora una volta dall'alto. Schinkel traccia un veloce schizzo di questo panorama, poco più di un appunto, nel quale spiccano in modo riconoscibile solo alcuni poli monumentali: Santo Spirito, Palazzo Vecchio, palazzo Pitti con il giardino di Boboli, il forte di Belvedere, la Specola, la torre neogotica del giardino Torrigiani, appena costruita (fig. 22)<sup>98</sup>. È l'ultimo *souvenir* del viaggio in Toscana.

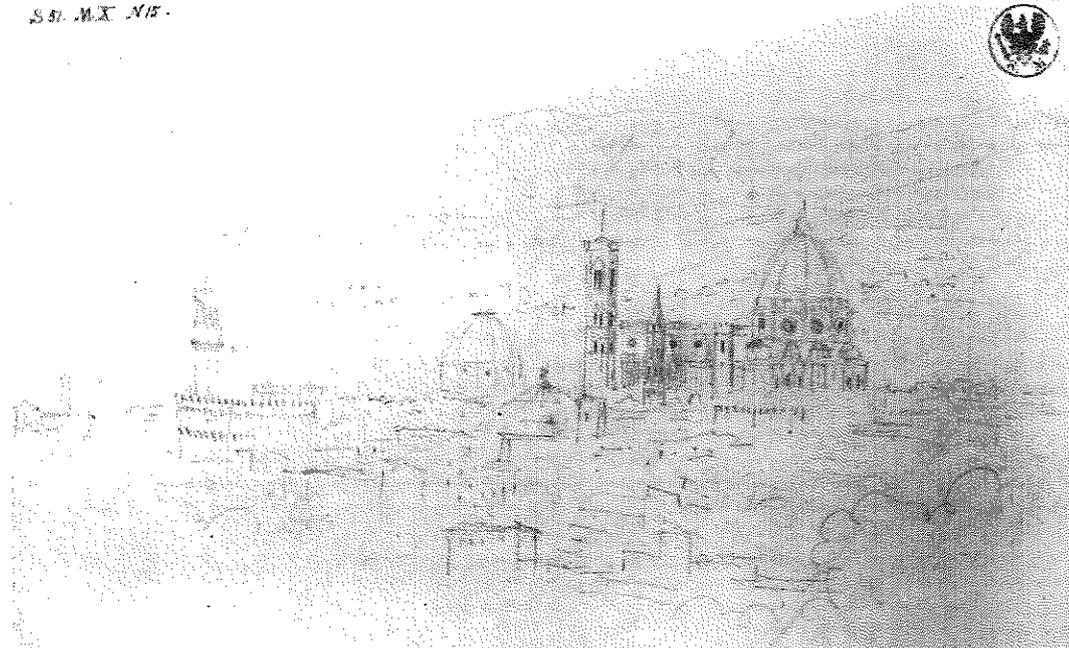
S. S. M. X. N. R.



*San Miniato in Monte Firenze*

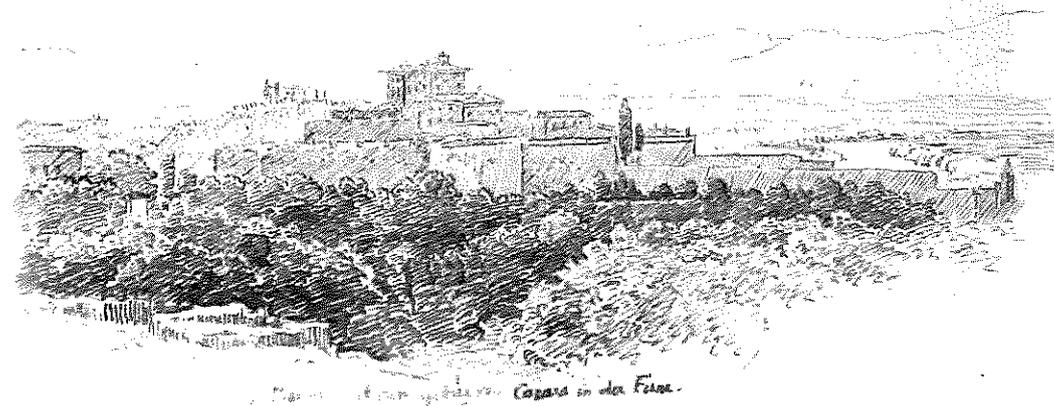
19/ K.F. Schinkel, *Veduta del lungarno di Firenze con lo sfondo del Monte alle Croci*, penna e matita, 1824, (SMB-KK, M X, 18).

S. S. M. X. N. R.



20/ K.F. Schinkel, *Veduta di Firenze da San Miniato al Monte*, matita, 1824, (SMB-KK, M X, 15).

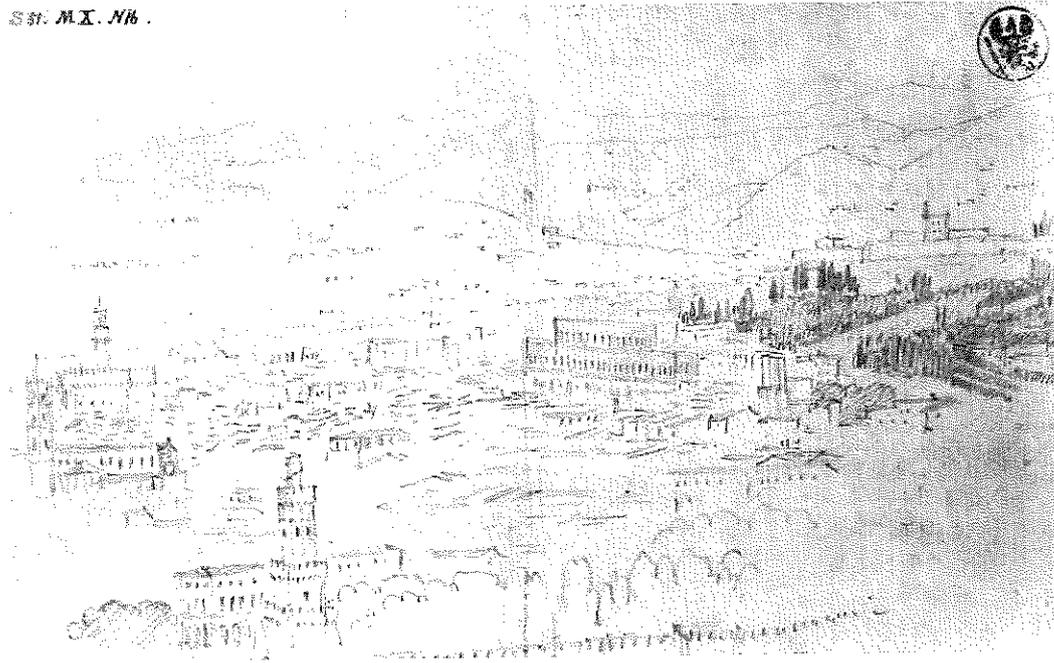
S. S. M. X. N. R.



*Castello di San Marco - Capona in der Fiesole*

21/ K.F. Schinkel, *Veduta del forte di Belvedere*, penna e matita, 1824, (SMB-KK, M X, 17).

S. S. M. X. N. R.



22/ K.F. Schinkel, *Veduta di Firenze da Bellosguardo*, matita, 1824, (SMB-KK, M X, 16).

## Note

<sup>1</sup> Una dettagliata cronologia della vita di Schinkel è contenuta in H.G. PUNDT, *Schinkel's Berlin. A Study in Environmental Planning*, Cambridge (Mass.) 1972, trad. ted.: *Schinkels Berlin*, Frankfurt am Main 1981, pp. 361-416; sui viaggi italiani si vedano in particolare le pp. 368, 396-397, 404.

<sup>2</sup> A fronte dell'abbondante letteratura sul primo viaggio italiano (il cui diario è tra l'altro parzialmente tradotto in K.F. SCHINKEL, *Viaggio in Sicilia*, con un saggio introduttivo di M. Cometa, Messina 1990), quello del 1824 ha ricevuto una scarsissima attenzione; tra i pochissimi commenti si vedano quelli contenuti nel saggio di M. ZIMMERMANN, *Schinkels Reisen nach Italien*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», II, 1912-1917, pp. 211-263, e nella postfazione di Gottfried Riemann alla sua edizione dei *Reisetagebücher*. K.F. SCHINKEL, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, a cura di G. Riemann, Berlin 1979, pp. 273-286.

<sup>3</sup> Tra la sterminata letteratura sull'opera di Schinkel si vedano in particolare i cataloghi delle mostre berlinesi allestite per il duecentesimo anniversario della nascita: *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, catalogo della mostra (Berlino Est, 23 ottobre 1980-29 marzo 1981), a cura di G. Riemann, Berlin 1980; *Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe*, catalogo della mostra (Berlino Ovest, 13 marzo-13 settembre 1981), a cura di H. Börsch-Supan, L. Grisebach, Berlin 1981. La raccolta dei progetti venne pubblicata dallo stesso Schinkel a più riprese a partire dal 1819: K.F. SCHINKEL, *Sammlung architektonischer Entwürfe...*, Berlin 1819-1840, trad. it.: *Raccolta di disegni di architettura...*, Milano 1991.

<sup>4</sup> *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, herausgegeben von der Königlichen Technischen Deputation, I, 1821-1830; II, 1830-1837.

<sup>5</sup> Gli appunti per il *Lehrbuch* sono stati studiati criticamente da G. PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch*, München-Berlin 1979; sulla ripresa di questo progetto nel corso degli anni Venti si vedano in particolare le pp. 43-53.

<sup>6</sup> P.O. RAVE, *Berlin, Erster Teil. Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege*, Berlin 1941, pp. 25-78.

<sup>7</sup> *Selbstbiographie*, in K.F. SCHINKEL, *Briefe, Tagebücher, Gedanken*, a cura di H. Mackowsky, Berlin 1922, pp. 25-29; 28 (la traduzione dei passi citati è di chi scrive). Nel 1826 Schinkel intraprende un viaggio in Francia e Gran Bretagna, anche stavolta per studiare il Louvre e il British Museum in vista della sistemazione museografica delle collezioni berlinesi; il relativo diario è pubblicato in K.F. SCHINKEL, *Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826*, a cura di G. Riemann, Berlin 1986, e nell'edizione critica di R. WEGNER, *Die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826*, München-Berlin 1990.

<sup>8</sup> Nato a La Chaux-de-Fonds nel 1789, Henri-François Brandt è allievo a Parigi di Jacques-Louis David. Dopo un soggiorno di tre anni a Roma, nel 1818 diviene primo medagliista della zecca reale di Berlino,

dove muore nel 1845 (*Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, IV, Leipzig [1910], p. 536). Il contributo di Brandt al viaggio è impietosamente riassunto in una lettera di Schinkel alla moglie, del 29 novembre 1824: «Eccetto che per il poco di divertimento che ci ha procurato, [Brandt] non ci è stato di nessuna utilità, mentre noi lo siamo stati per lui» (SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 269).

<sup>9</sup> Gustav Friedrich Waagen nasce ad Amburgo nel 1794, figlio di una sorella del poeta Ludwig Tieck. È chiamato a Berlino a collaborare all'ordinamento delle collezioni reali dopo essersi messo in luce con il volume sui van Eyck (*Über Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822), e all'università di Berlino è nominato professore di storia dell'arte nel 1844. Si interessa anche di arte inglese, scrivendo un fortunato e importante testo in materia, *The Treasures of Art in Great Britain* (London 1854-1857); continua contemporaneamente a occuparsi di problemi museografici e museologici, tra l'altro mettendo a disposizione della National Gallery di Londra e dell'Hermitage di San Pietroburgo le proprie competenze. Nel 1843 scrive la prima biografia di Schinkel (*Carl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler*, in *Berliner Kalender für das Schaltjahr 1844*, herausgegeben von der Königl. Preussische Kalenderdeputation, Berlin 1843, pp. 303-428). Muore a Copenhagen nel 1868 (C. LYAS, *Waagen, Gustav Friedrich*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, XXXII, London 1996, p. 748).

<sup>10</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 173, 234. Schinkel scopre la pittura fiamminga nel 1816, visitando per la prima volta ad Heidelberg la collezione Boisserée allo scopo di trattarne l'acquisto per conto del governo prussiano (si veda la lettera di Schinkel a Christian Rauch del 14 novembre 1816, pubblicata in K.F. SCHINKEL, *Reisen in Deutschland*, a cura di C. von Lorck, Dresden 1937, Essen 1956, pp. 91-96). La collezione sarà poi ceduta nel 1827 a Ludwig I di Baviera.

<sup>11</sup> I diari e le lettere del primo e del secondo viaggio italiano sono stati pubblicati diverse volte, a partire dall'edizione curata da Alfred von Wolzogen nell'ambito dei volumi che raccolgono il lascito schinkeliano (*Aus Schinkel's Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, a cura di A. von Wolzogen, Berlin 1862-1864; in particolare, gli scritti relativi al primo viaggio sono pubblicati nel primo volume, pp. 1-177, mentre quelli del secondo viaggio nel primo volume, pp. 179-302, e nel secondo, pp. 1-136); l'edizione di Wolzogen è rimasta a lungo l'unica completa, viziata però da alcune omissioni e da molte libertà di trascrizione, che a volte si risolvono nella completa riscrittura di interi passi. Nel 1917 Max Zimmermann annunciava l'imminente pubblicazione di una edizione critica degli *italienische Tagebücher*, «completa e fedele», che non ha mai visto la luce (ZIMMERMANN, *Schinkels Reisen...*, 1912-1917, p. 213). Successivamente sono apparse le edizioni parziali contenute in

SCHINKEL, *Briefe, Tagebücher, Gedanken...*, 1922, pp. 30-87, 104-158, e in K.F. SCHINKEL, *Aus Tagebüchern und Briefen*, a cura di G. Meier, Berlin 1967, 15-44, 63-99. La prima e per il momento unica edizione integrale dei diari italiani, condotta sul manoscritto originale (alcune parti del quale sono però andate perdute durante l'ultima guerra), è quella curata da Gottfried Riemann (SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979), il quale sta attendendo ad una nuova edizione critica che apparirà nel *Lebenswerk*, la collana dedicata alle opere architettoniche e teoriche di Schinkel. Del viaggio del 1830 non sono rimaste annotazioni (ZIMMERMANN, *Schinkels Reisen...*, 1912-1917, p. 225). L'invio delle pagine del diario è annunciato a Susanne da Schinkel nella lettera spedita da Colonia l'8 luglio 1824 (pubblicata in SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 262).

<sup>12</sup> J.G. LEGRAND, J.N.L. DURAND, *Recueil et parallèle des édifices de tout genres, anciens et modernes...*, Paris 1799-1800; J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>...*, Paris 1811-1823. In uno schizzo di Schinkel databile attorno al 1825 compaiono annotazioni di pagine riferite all'opera di Seroux d'Agincourt, riguardanti il duomo di Siena e la cupola del duomo di Firenze: SMB-KK, Mappa (d'ora in poi M) XLI, 73; cfr. PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, p. 92. Per quanto riguarda l'architettura toscana, Schinkel potrebbe aver consultato anche A.H.V. GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. FAMIN, *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane mesurés et dessinés...*, Paris 1806.

<sup>13</sup> Sul viaggio in Italia nell'epoca del *Grand Tour* si vedano gli ormai classici C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour*, Milano 1992 e A. BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna 1995.

<sup>14</sup> Una copia della guida di Volkmann faceva parte della biblioteca di Friedrich Gilly, donata da David Gilly alla Bauakademie dopo la morte del figlio (M.A. ZADOW, *Schinkels Sizilienreise 1804 in eigenen Aufzeichnungen und denen seiner Gefährten*, in *From the italian vernacular villa to Schinkel to the modern house*, a cura di E. Fidone, Cannitello 2003, pp. 17-40: 20). È possibile che Schinkel conoscesse anche le memorie italiane di Jacob Philipp Hackert, pubblicate da Goethe nel 1811 (J.W. GOETHE, *Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen...*, Tübingen 1811, trad. it. *Philipp Hackert. La vita*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli 1988); dopo aver passato trentuno anni tra Roma e Napoli, Hackert si era ritirato presso Firenze, a Careggi, e durante il suo soggiorno fiorentino del 1803 Schinkel, munito di lettere di presentazione, aveva tentato inutilmente di incontrarlo: SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 112.

<sup>15</sup> J.W. GOETHE, *Aus meinem Leben. Zweyter Abtheilung...*, Stuttgart-Tübingen 1816-1817; la terza parte del diario, riguardante il secondo soggiorno romano, viene pubblicata nel 1829 nella edizione di

opere nota come *Ausgabe letzter Hand* (Stuttgart-Tübingen 1827-1830). Fra le traduzioni italiane si veda J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, a cura di H. von Einem e E. Castellani, prefazione di R. Fertonani, Milano 1983.

<sup>16</sup> Le impressioni suscitate da questo colloquio sono espresse da Schinkel in due lettere del maggio 1825 a Frédéric Soret, precettore alla corte di Weimar, e a Heinrich Meyer. La prima è citata da PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, p. 39, la seconda è posta in risalto da Frank Büttner in *Goethe und die Kunst*, catalogo della mostra, a cura di S. Schulze, Stuttgart 1994, p. 474. Sul fascino esercitato da Goethe su Schinkel nell'incontro del 1816 riferisce ancora una volta quest'ultimo nella lettera a Christian Rauch del novembre dello stesso anno, in SCHINKEL, *Reisen in Deutschland...*, 1956, p. 91.

<sup>17</sup> A. NIGRO, *La visione di Roma e i concetti di classico e gotico nel primo viaggio italiano di Karl Friedrich Schinkel*, «L'Urbe», N.S., XLVI, 1983, 6, pp. 229-236: 230, rileva assonanze con l'*italienische Reise* già negli scritti relativi al viaggio del 1803-04.

<sup>18</sup> Schinkel stila le prime osservazioni sullo stato della cattedrale già nel 1816, alle quali fanno seguito altre perizie nel 1821 e nel 1823; inoltre esegue una ricostruzione grafica del progetto originario della facciata, sulla base del disegno medievale rintracciato nel 1814. Nei suoi pareri Schinkel afferma che la manutenzione delle parti esistenti della cattedrale non è pensabile senza il loro completamento, per il quale metterà a punto due progetti nel 1834 e nel 1838. Si veda A. WOLFF, *Die Baugeschichte des Kölner Domes im 19. Jahrhundert*, in *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, catalogo della mostra (Köln, 16 ottobre 1980-11 gennaio 1981), a cura di H. Borger, Köln 1980, pp. 24-34: 26-27; M.A. ZADOW, *Karl Friedrich Schinkel*, Berlin 1980, pp. 118-125.

<sup>19</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 136-137; si veda anche la lettera di Schinkel alla moglie del 12 luglio, ivi, pp. 262-263.

<sup>20</sup> Ivi, p. 150

<sup>21</sup> Sugli itinerari toscani percorsi dai viaggiatori del *Grand Tour* si veda F. TONGIORGI, *La Toscana dei viaggiatori: una tappa nel Grand Tour*, in L. TONGIORGI TOMASI, A. TOSI, F. TONGIORGI, *La Toscana descritta. Incisori e viaggiatori del '700*, Pisa 1990, pp. 77-114.

<sup>22</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 178.

<sup>23</sup> A proposito del museo Pio-Clementino, Schinkel afferma ad esempio che «tutto qui mi sembra più ricco di allora, e lo studio che vi si può fare è senza fine» (SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 179).

<sup>24</sup> Ivi, p. 229. Le annotazioni su Radicofani risalenti al viaggio del 1803-04 sono pubblicate ivi, p. 50, assieme ad uno schizzo della rupe eseguito da Schinkel in quella occasione: SMB-ZA, *Skizzenbuch* (d'ora in poi SB) B, p. 63.

<sup>25</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 141.

<sup>26</sup> Ivi, p. 160.

<sup>27</sup> Lettera di Schinkel a Christian Rauch del 6 settem-

brè 1824, pubblicata in SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 187-189: 188; si veda in proposito anche il diario, ivi, pp. 223-224.

<sup>29</sup> Questi concetti sono espressi, tra l'altro, anche da Heinrich Meyer in un breve scritto sulle visite notturne ai musei romani al lume di torce, una consuetudine diffusasi nel Settecento; lo scritto, di cui era originariamente prevista la pubblicazione sulla rivista «Propyläen», fu inserito da Goethe nella terza parte dell'*Italienische Reise* (GOETHE, *Viaggio in Italia...*, 1983, pp. 492-494).

<sup>30</sup> Lettera di Schinkel a Christian Rauch del 6 settembre 1824, in SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 187-189.

<sup>31</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 170.

<sup>32</sup> Ivi, p. 170.

<sup>33</sup> Ivi, p. 171. Il gruppo dei Niobidi era stato dettagliatamente descritto e commentato da Heinrich Meyer in due articoli apparsi nel 1799 (J.H. MEYER, *Niobe mit ihren Kindern*, «Propyläen», II, 1799, 1, pp. 48-91; J.H. MEYER, *Die Familie der Niobe. Nachtrag*, «Propyläen», II, 1799, 2, pp. 123-140). Sull'argomento si veda anche A. HAUS, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, München-Berlin 2001, pp. 202-204.

<sup>34</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 188.

<sup>35</sup> Ivi, p. 171.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 232-233.

<sup>38</sup> A Mantova, forse spinto dalla descrizione fattane da Heinrich Meyer un quarto di secolo prima (H. MEYER, *Mantua im Jahre 1795*, «Propyläen», II, 1800, pp. 3-66), Schinkel visita palazzo Te apprezzandone così a fondo le decorazioni pittoriche, da affermare che qui Giulio Romano «risulta uno dei più grandi geni al mondo» (SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 255).

<sup>39</sup> Ivi, pp. 172, 233.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 170-171.

<sup>41</sup> L'analisi della fortuna dei primitivi è stata inaugurata da G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964. Sulla riscoperta della civiltà medievale toscana nei primi decenni dell'Ottocento si vedano anche le note di F. MAZZOCCA, *Conoscitori ed artisti tedeschi a Firenze tra Rumohr e l'Antologia*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, 17-19 dicembre 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1989, pp. 43-51.

<sup>42</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 233.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 171-173, 234.

<sup>44</sup> È un'idea che si riconosce anche nella preferenza dimostrata da Schinkel per gli ordinamenti museali di tipo cronologico: si vedano i brevi commenti a proposito circa la galleria degli Uffizi e il museo dell'Accademia (ivi, pp. 132, 172).

<sup>45</sup> Ivi, p. 230.

<sup>46</sup> W. LOSERTES, *La scoperta dell'arte medievale: itinerari senesi*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, atti del convegno di studi (Firenze, 28-29 novembre 1996), a cura di M. Bossi e M.

Seidel, Venezia 1998, pp. 129-155.

<sup>47</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 230.

<sup>48</sup> Ivi, p. 231.

<sup>49</sup> Ivi, p. 114.

<sup>50</sup> Ivi, p. 169. Sulla fortuna del Camposanto pisano nell'Ottocento si veda F. MAZZOCCA, *Fortune ottocentesche*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 165-180.

<sup>51</sup> Lo schizzo a matita – sul quale è costruito prospetticamente, a penna, il corpo delle navate della cattedrale –, è in SMB-KK, M XVIII, 6; la sua ri-elaborazione (M IV, 13) costituisce il disegno preparatorio per il diorama, come mostra il reticolo visibile sul foglio. Su questo e sulle altre vedute ottico-prospettiche realizzate da Schinkel tra il 1807 e il 1815 si veda B. VERWIJBE, *Schinkel's Perspective Optical Views: Art between Painting and Theater*, in *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841. The Drama of Architecture*, catalogo della mostra (Chicago, 29 ottobre 1994-2 gennaio 1995), a cura di J. Zukowsky, Chicago-Tübingen, 1994, pp. 36-53. Commenti sulla visita del 1804 alla piazza dei Miracoli sono contenuti in due lettere di Schinkel a Johann Georg Moser e a Valentin Rose (in SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 112-114).

<sup>52</sup> Ivi, p. 169.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 171-172, 230.

<sup>54</sup> SMB-KK, M XL, 4; si veda in proposito il commento di PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, p. 62.

<sup>55</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 169.

<sup>56</sup> Contenuti in SMB-KK, M XLI, 74, e discussi in PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, pp. 64-65.

<sup>57</sup> La versione preliminare dell'elenco è contenuta in alcune serie di schizzi (SMB-KK, M XLI, 39, 40v-r, 41), poi tradotti in bella forma intorno al 1827 nei fogli M XL, 22 e 23; PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, pp. 97-100.

<sup>58</sup> PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, p. 98.

<sup>59</sup> SMB-ZA, Heft (d'ora in poi H) IV, f. 27; PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, p. 88.

<sup>60</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 171.

<sup>61</sup> Ivi, p. 172.

<sup>62</sup> Ivi, p. 170.

<sup>63</sup> Ivi, p. 169-170, 235.

<sup>64</sup> Ivi, p. 188. È Waagen che accennerà per primo all'importanza del rapporto tra arte e architettura in Schinkel, in relazione al progetto per la Bauakademie; si veda a proposito PUNDT, *Schinkels Berlin...*, 1981, p. 194.

<sup>65</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 170.

<sup>66</sup> SMB-KK, M XLI, 131.

<sup>67</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 172, 232.

<sup>68</sup> SMB-KK, M XLI, 129 e 144; H IV, 36v.

<sup>69</sup> SMB-KK, M XL, 20. Gli schizzi preparatori a questo disegno sono in M XLI, 145 e 146.

<sup>70</sup> Su questo punto e sulla differenza tra schema tettonico e organismo architettonico, già prefigurata da

Winckelmann, si veda PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, pp. 82-84.

<sup>71</sup> SMB-ZA, H IV, 36v.

<sup>72</sup> PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, p. 95.

<sup>73</sup> SMB-KK, M XL, 21 e 34; cfr. anche PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch...*, 1979, p. 101.

<sup>74</sup> SCHINKEL, *Raccolta di disegni...*, 1991, tavv. 100-106.

<sup>75</sup> Ivi, p. 71.

<sup>76</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 232.

<sup>77</sup> SMB-KK, M IV, 14 e 15.

<sup>78</sup> SCHINKEL, *Raccolta di disegni...*, 1991, tavv. 31-34.

A questo proposito si veda anche lo schizzo in pianta della chiesa allo Spittelmarkt, SMB-KK, M XLI, 240.

<sup>79</sup> SMB-KK, M XXXb, 9.

<sup>80</sup> SMB-KK, M XLI, 241 e 242.

<sup>81</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, pp. 172, 174.

<sup>82</sup> SMB-KK, M Ib, 26.

<sup>83</sup> SMB-KK, M X, 11. In alto a destra è apposta l'annotazione «Carara», mentre nella parte superiore del foglio è schizzato un altro paesaggio montano con un edificio, forse una chiesa, probabilmente riferibile ad una località dell'entroterra ligure. Nel catalogo del lascito schinkeliano, Alfred von Wolzogen registra un ulteriore schizzo di soggetto montano risalente al 1824, e raffigurante «i dintorni di Raggiolo in Toscana sulla strada da Firenze a Perugia, non lontano da Poppi e dai monti del Prato Magno» (*Aus Schinkel's Nachlass...*, 1862-1864, IV, pp. 488-489). In realtà sul disegno (SMB-KK, M X, 12) è apposta l'annotazione «Magione», e la veduta si riferisce chiaramente ai rilievi che circondano il lago Trasimeno.

<sup>84</sup> Schinkel riferisce ad esempio di aver schizzato alcune linee del paesaggio che si comanda dal balcone della villa Aldobrandini a Frascati (SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 203).

<sup>85</sup> Ivi, p. 168. Nella sua biografia di Schinkel, Waagen ricorderà l'entusiasmo per i panorami osservati lungo il percorso da Genova a Pisa: WAAGEN, *Carl Friedrich Schinkel...*, 1843, p. 374.

<sup>86</sup> SMB-KK, M X, 14. Nella parte bassa del disegno, eseguito in bruno a penna, è annotato: «Firenza» e

«Fiesole».

<sup>87</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 173. La città è già inquadrata dallo stesso punto nella veduta di Firenze di Virginio Spada, del 1650 circa, e in un disegno anonimo ugualmente databile alla metà del XVII secolo; si vedano le relative schede in *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, 29 giugno-30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Firenze 1994, pp. 109-111.

<sup>88</sup> Un quadro storico delle rappresentazioni panoramiche è tracciato da S. BORDINI, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma 1984.

<sup>89</sup> Questo tipo di inquadratura ricorre ad esempio nella veduta del castello di Heidelberg (SMB-KK, M IX, 2), disegnata durante il viaggio lungo il Reno del 1816, molto simile nell'impianto compositivo generale al panorama fiorentino; anche qui gli alberi nella parte inferiore del disegno e le colline in quella superiore inquadrano la conca della città, attraversata dal fiume.

<sup>90</sup> La consuetudine di completare i disegni a memoria è segnalata nella biografia di Schinkel inserita da Theodor Fontane nelle *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862-1882), disponibile in traduzione italiana in TH. FONTANE, *Vita di Schinkel. La biografia di un artista tra Classicismo e Romanticismo*, a cura di M. Cometa, Palermo 1995.

<sup>91</sup> Ringrazio Giovanni Panelli per avere indirizzato la mia attenzione su questi aspetti e per tutte le osservazioni che ha avuto la pazienza di fare leggendo questo testo.

<sup>92</sup> SMB-KK, M X, 7 e 38.

<sup>93</sup> SMB-KK, M X, 18; in basso a destra l'annotazione: «St. Miniato in Monte Firenze».

<sup>94</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 234.

<sup>95</sup> SMB-KK, M X, 15.

<sup>96</sup> SMB-KK, M X, 17; in basso l'annotazione: «Bei Florenz mit den Gebirg von Carara in der Ferne» («Presso Firenze, con i monti di Carrara in lontananza»).

<sup>97</sup> SCHINKEL, *Reisen nach Italien...*, 1979, p. 235.

<sup>98</sup> SMB-KK, M X, 16.

## Appendice

### Il diario toscano di Karl Friedrich Schinkel

[Versilia]

14 agosto [1824]

Da Sarzana, dove abbiamo passato la notte, alle tre di mattina abbiamo proseguito attraverso una campagna fertile ma poco varia, analogamente a quanto accade in Lombardia, fino a che siamo giunti verso le otto nei pressi di Massa, posta con i suoi castelli antichi in una magnifica posizione, sui rilievi antistanti Carrara. Gli oliveti in alto sulla montagna, e nella vallata ogni sorta di begli alberi, maritati con la più rigogliosa delle viti, rendono questo luogo piacevole al massimo grado. Dall'alto si può senza dubbio vedere il mare, ma noi siamo rimasti nella vallata. Al di sopra di questi fertili contrafforti guardano, meravigliosamente, le grigie alpi di Carrara. Ci è ben venuto in mente il lungo soggiorno di Rauch e di Tieck in queste contrade<sup>2</sup>. Sull'erto pendio roccioso del monte corrono verso il mare grandi prati circondati da alberi, che paiono in tutto i nostri bellissimi prati della Marca [brandeburghese], visto che l'orizzonte del mare è nascosto. Siamo giunti a Pietrasanta attorno alle nove, per pranzare. Il posto è ameno, ai piedi delle montagne. La strada prosegue attraverso una piacevole campagna e sale ancora una volta su di un monte considerevole<sup>3</sup>, dove ci siamo serviti dell'aiuto di un paio di buoi. Dal monte si domina una vasta pianura verde, e dietro di essa il mare. Sull'altro versante, poi, la strada conduce per valli e pianure, dove attorno alle otto abbiamo scorto gli edifici principali di Pisa. La cattedrale all'interno era illuminata, e da lontano faceva un bell'effetto. Abbiamo preso alloggio in una bella pensione, che ci ha fatto godere la vista dell'Arno con i suoi tre ponti sotto un bel chiaro di luna: lungo entrambe le sponde corrono strade ben lastricate, con piacevoli edifici.

[Pisa e Lucca]

15 agosto

Ci siamo avviati di buon mattino a vedere la cattedrale, il *camposanto*, il *battistero* e la torre pendente. L'impressione suscitata da questo bel gruppo di edifici mi era rimasta nella memoria perfettamente: niente mi è apparso mutato, neanche per quanto riguarda le dimensioni. Nell'entrare in chiesa mi ha colpito il soffitto a cassettoni magnificamente dorato, di cui non avevo serbato ricordo. Con la loro ariosa disposizione, produce un effetto magnifico la selva di sessanta o settanta colonne di granito, alcune abbellite da capitelli antichi probabilmente ricavati dal palazzo di Adriano che una volta sorgeva in questo luogo. Una disposizione di questo genere è da ottenere solo con l'impiego di archi sagomati in forma di architravi; l'essenza di questa disposizione è il presupposto del suo impiego mi sono divenuti assolutamente chiari, e su questo argomento ho intenzione a tempo debito di elaborare qualcosa. Oltre alle tante belle antichità del duomo, ho visto un magnifico dipinto di Sodom, il Sacrificio di Isacco: la figura del giovinetto nu-

do è meravigliosa. Altri dipinti di Andrea del Sarto sono degni di attenzione. Il pergamo marmoreo di Andrea Pisano, sorretto da colonne poste su leoni, è una famosa opera del primo periodo della risorgenza dell'arte in Italia<sup>4</sup>. Le porte bronzee portate da Gerusalemme sono rozze<sup>5</sup>, ma le tre grandi porte in bronzo della facciata, di Giovanni da Bologna, mostrano molte belle cose, nonostante i bassorilievi non siano lavorati nello stile migliore. Sulle volte delle absidi si vedono colossali figure in mosaico risalenti al tempo di Giotto e di Cimabue.

Dalla chiesa siamo passati all'incomparabile camposanto. Circondato da un bel portico costruito in stile medievale, offre il più magnifico dei musei. Le pareti sono ricoperte dalle prime opere dell'arte pittorica italiana. In sostanza gli inizi dell'arte moderna, purtroppo molto mal ridotti. Giotto, Simon Memmi, Spinello Aretino, Antonio Veneziano, Ambrogio Laureati (Lorenzetti), Andrea Orcagna, Benozzo Gozzoli, Buffalmacco<sup>6</sup>: è qui che è da farsi la conoscenza di questi antichi maestri. Un'intera parete è dipinta da Benozzo Gozzoli, le invenzioni più magnifiche, e inoltre una delle più splendide opere che si trovano in questo luogo è il Giudizio universale di Orcagna. In basso, lungo i lati, c'è una quantità di magnifici sarcofagi antichi, lavori etruschi e romani, e anche interessanti pezzi medievali. Purtroppo molte parti delle belle pitture murali sono andate distrutte con l'erezione dei monumenti moderni contro le pareti. Abbiamo visitato anche l'interno del battistero e siamo saliti sulla torre pendente, per godere il panorama. Nel duomo si celebrava una solennità, e abbiamo osservato dirigersi in chiesa le carrozze da cerimonia dell'arcivescovo. Dopo di ciò abbiamo visitato ancora alcune chiese. In \*\*\* [parola mancante], raggiungibile dal chiostro, c'è la sala capitolare ancora interamente dipinta, risalente al tempo di Gaddi<sup>7</sup>. L'impressione che si riceve da un'opera conservata in modo così completo è assolutamente magnifica. Anche le statue di due Medici<sup>8</sup>, una delle quali unita ad una figura che rappresenta la Carità, producono sulle piazze cittadine un effetto bello e grandioso. Abbiamo pranzato, e nel pomeriggio il nostro viaggio è continuato verso Lucca, passando per gli impianti termali nei pressi di Pisa<sup>9</sup>.

Lucca è una piacevole e ricca città circondata, sopra le mura ben tenute, da un magnifico passeggio alberato. Alla sera il *Corso* era pieno di carrozze e di popolo. Vi si vedono diverse belle chiese in stile lombardo. Il duomo ha una facciata che prende a modello quella di Pisa, ma poggiata sopra un portico a tre arcate. L'angelo sulla chiesa di San Michele è grossolano, ma fa comunque il suo effetto. Nella chiesa di San Romano c'è il quadro più bello di Fra' Bartolommeo, una Madonna in trono attornata da molte splendide figure, ben conservato. Il suo pendant non è altrettanto bello.

[Pistoia e Prato]

16 agosto

Partiti da Lucca alle quattro, abbiamo preso la strada

per Pistoia, dove sulla facciata dell'ospedale è da vedere il bellissimo fregio di Luca della Robbia in terracotta smaltata e dipinta, raffigurante le opere di misericordia; posta al di sopra di una sequenza di arcate, questa scultura potente, espressiva e colorata produce un grande effetto. Anche il mercato risulta di effetto pittoresco, con la cattedrale, il battistero, il palazzo del governo e della dogana costruiti in un meraviglioso disordine.

A Prato, dove siamo arrivati a mezzogiorno, abbiamo visto i magnifici pulpiti di Donatello all'interno e all'esterno del Duomo, oltre a begli affreschi di Filippo Lippi e della scuola di Giotto nell'abside<sup>10</sup>. A tarda sera siamo giunti nella splendida Firenze, dove abbiamo preso alloggio nell'albergo di Madame Humbert<sup>11</sup>.

[Firenze]

17 agosto

Stamattina presto ho finito di scrivere il mio diario, poi al signor Bunsen<sup>12</sup> a Roma, in modo da ottenere un lasciapassare per le nostre cose, e ho sigillato una lettera diretta a Stettino<sup>13</sup>; quindi ho portato tutto alla posta mentre andavo alla Galleria [degli Uffizi]. La stupenda piazza dinanzi a Castel Vecchio [palazzo Vecchio], con la loggia dell'Orcagna (detta la loggia dei Lanzi) e le statue di marmo e di bronzo, mi ha affascinato straordinariamente: non esiste niente di più nobile. Quindi siamo entrati nella bellissima Galleria, dove non c'è da deplorare che la cattiva e inopportuna illuminazione che regna ovunque, e l'altezza degli ambienti, un po' troppo bassa, specialmente per il clima caldo. Le gallerie lunghe, dove sono collocati i tesori della scultura e della pittura, sono comunque grandiose al massimo grado. Il reciproco rapporto in cui sono sistemate le pitture e le sculture ha però qualcosa che disturba, perché ogni singola opera d'arte pretende qualcosa per sé, e ciascuna è caratteristica di un diverso stile e di una diversa regione artistica. Altra cosa comporre l'architettura con la pittura e metterla in relazione con la scultura: in questo caso il tutto è pensato come uno, ed è realizzato in un unico stile. Nelle gallerie lunghe le pitture sono ordinate in un certo qual modo cronologicamente, però in maniera scorretta; negli altri spazi tutto è appeso in maniera confusa.

Ma quali opere vi si vedono, e specialmente nella Tribuna! Quest'ultima è una sala di forma circolare, non grande, coperta da una volta. Vi si trovano la Fomarina di Raffaello, due sacre famiglie, il ritratto di Giulio II, un altro ritratto di donna, il Giovanni nel deserto: tutto di Raffaello. È quasi troppo per un solo luogo. In questo piccolo spazio male illuminato sono raccolte anche una celestiale Venere di Tiziano, una Madonna in trono di Andrea del Sarto, la Giuditta di Leonardo da Vinci, alcuni bei Mantegna, un Albrecht Dürer e molti altri quadri. Tutt'attorno stanno inoltre la Venere Medici, l'Arrotino, il gruppo dei lottatori, un fauno e l'Apollino. Nelle varie salette laterali ci sono quadri di Giorgione (ritratto), il famoso ritratto di Raffaello, fatto da lui stesso, un ritratto di France-

sco Francia, ritratti di pittori, Holbein, Lucas Leyden, Quentin Massys [Metsys]<sup>14</sup>, etc., notevoli. Di bello inoltre ci sono: Botticelli, [Lorenzo di] Credi, il gruppo della Niobe, una quantità di belle sculture sia antiche che medievali, in ultimo quelle di Luca della Robbia, etc.

Siamo tornati a casa non prima delle due e mezzo, per pranzare, e nel pomeriggio ci siamo recati a Santa Croce, una chiesa notevole, dove la tribuna e molte cappelle sono coperte da dipinti ben conservati di Giotto, di Gaddi e degli allievi di quest'ultimo<sup>15</sup>. Sono meritevoli di attenzione anche dei bei monumenti marmorei del periodo della rinascenza, e alcuni lavori di Luca della Robbia in terracotta smaltata. Vi si vedono anche le tombe di grandi uomini: Michelangelo, Alfieri, Galilei, etc., tuttavia del tutto trascurabili a causa del loro stile. Nel chiostro, di bella architettura, si trova la *cappella dei Pazzi* di Brunelleschi, ornata con opere plastiche di Luca della Robbia.

Siamo andati sul *Corso*<sup>16</sup>, fuori dalla città, dove le carrozze cittadine compiono un giro abbastanza ampio lungo i viali e ai bordi di un piacevole boschetto, nel quale un grande prato serve come passeggiata. Non vi si gode nessun panorama e non c'è locale in cui avere un rinfresco, benché alla fine del Corso, vicino al prato, ci siano diverse piccole costruzioni. Abbiamo preso ancora un gelato in un caffè della città, e quindi siamo andati a letto.

18 agosto

In mattinata abbiamo visitato la chiesa di [Santo] Spirito, una bella architettura di Brunelleschi: colonne con arcate. Ad alcuni graziosi altari laterali abbiamo trovato quadri di Ghirlandaio, Perugino, Lorenzo di Credi. Un bell'altare, riccamente lavorato in marmo, è di mano del Sansovino. La sacrestia è una costruzione ottagonale, di una architettura particolarmente bella. Qui anche di recente sono state ricoperte di intonaco molte antiche pitture.

Quindi siamo andati a palazzo Pitti, un grandioso edificio; peccato che la piazza antistante non sia stata portata a termine e abbia un aspetto così deserto. La galleria di dipinti che si trova negli ambienti interni contiene le più magnifiche opere di pittura che sia dato vedere. Tra i pezzi migliori ci sono due paesaggi di Rubens; i Quattro filosofi di Rubens (per quanto riguarda il colorito, il quadro più bello che si possa vedere); una sacra famiglia di Giulio Romano, da Raffaello; una testa di Perugino; una sacra famiglia di Raffaello, dove le sante Barbara e Anna sono affaccendate attorno al Bambino che ride, tenuto dalla Madre, mentre Giovanni siede in primo piano e guarda fuori dal quadro; un Evangelista di Fra' Bartolommeo; papa Leone X con due cardinali, delizioso, di Raffaello; i ritratti di due cardinali dall'aspetto acuto, di Raffaello; il grande quadro di Raffaello raffigurante la Madonna in trono circondata da santi, con una corona di angeli e ai piedi del trono due fanciulli che cantano, la cosa più magnifica che Raffaello sia riuscito a compiere con i colori, di un'e-

secuzione lieve e piena di sentimento. Molti magnifici dipinti di Andrea del Sarto; la Visione di Ezechiele di Raffaello, la Madonna della Sedia e un'altra Madonna in piedi che stringe a sé il Bambino, anch'esse di Raffaello.

Completamente stremati dalla bellezza, abbiamo abbandonato palazzo Pitti e siamo ritornati nella grande Galleria solo a passeggiare, per confrontare rapidamente qualche opera di scultura; poi abbiamo ancora visitato l'interno di palazzo Vecchio, dove ci sono da vedere un piccolo e grazioso cortile con colonne riccamente decorate, e le enormi e sontuose sale degli appartamenti di Cosimo I. La sala più grande è larga 60 piedi, lunga 164 e alta 56, con un soffitto piano a cassettoni sontuosamente dorato e riempito nei rincassi da dipinti di Vasari; alle pareti Vasari ha dipinto in scala colossale alcune antiche vittorie dei Fiorentini. Anche gli appartamenti di Cosimo I sono tutti dipinti da questo maestro. L'effetto più sorprendente lo produce la sala grande, abbellita nella parte inferiore da opere plastiche di antichi artisti fiorentini. Sposati, siamo tornati a casa per pranzare.

Nel pomeriggio abbiamo fatto un giro in carrozza. Prima abbiamo visto il *battistero*, con le porte di Ghiberti e gli antichi mosaici della volta di Apollonio Greco e Gaddo Gaddi<sup>17</sup>; poi la cattedrale, con la sua possente cupola e le arcate sorprendentemente ampie. Dopo di ciò abbiamo salito un magnifico viale di cipressi e roveri fuori dalla porta [Romana], in dolce pendenza e di bell'effetto, diretti verso il palazzo ducale di Poggio Imperiale. Da qui la strada conduce al giardino della signora *marchesa Albizzi*<sup>18</sup>, sopra un'altura affacciata su Firenze, da dove abbiamo goduto un'incomparabile vista della città con tutte le colline circostanti, coperte per miglia da palazzi e ville. La cupola di Santa Maria del Fiore, il bel *campanile*, la chiesa di [Or] San Michele, che spicca come una possente torre fortificata, il palazzo Pitti e palazzo Vecchio conferiscono alla città un aspetto nobilissimo. Osservate da questa terrazza, le ampie campagne verdi che si stendono fino alle colline, e le alture adiacenti, occupate da monasteri e castelli, sono indescrivibilmente attraenti. Al ritorno abbiamo preso un gelato in un grande caffè, vicino alla cattedrale, e poi siamo andati a dormire.

19 agosto

Per prima cosa abbiamo visitato la chiesa di Santa Maria Novella, realizzata all'esterno con un rivestimento di lastre di marmo, e all'interno con archi acuti. Nella *cappella Strozzi*, nella parte orientale, ci sono i bellissimi affreschi di Filippino Lippi: santa Drusiana resuscitata da Giovanni l'evangelista, e san Filippo apostolo che precipita il drago dal tempio di Marte<sup>19</sup>. In questi dipinti ci sono figure bellissime, pienamente degne di Raffaello. Nella parete di fondo della cappella, ideate in modo magnifico dal medesimo maestro, sono dipinte a chiaroscuro ancora altre figure: la Carità, la Fede, l'Amore, etc. Circondano un monumento sepolcrale di Benedetto da Maiano, contemporaneo di Donatello, con Maria circondata da

una corona di angeli e di rose, ben lavorata. Nella cappella maggiore ci sono deliziosi affreschi di Dom[enico] Ghirlandaio: da un lato scene dalla vita di Maria, e specialmente bella è la nascita di Maria; dall'altro lato scene dalla vita di Giovanni il Battista, con eccellenti ritratti. In una seconda cappella degli Strozzi le pareti sono dipinte da Orcagna<sup>20</sup>. Nel chiostro ci sono antiche pitture in terra verde di [Paolo] Uccello. Nella magnifica sala capitolare, coperta da un'ampia crociera, la volta, le pareti e le nervature sono coperte da dipinti di Simon Memmi e Taddeo Gaddi, perfettamente conservati<sup>21</sup>. Tutto l'insieme produce un effetto straordinario.

Da qui siamo andati a San Lorenzo, dove si trovano le cappelle sepolcrali dei Medici. La più piccola contiene i famosi monumenti di Michelangelo, con le statue, entrambe sedute, di Lorenzo [de'] Medici duca di Urbino (che medita), e la seconda di Giulio [de'] Medici, fratello di Leone X (in atteggiamento attivo). La cappella grande è un pantheon ottagonale, alto 197 piedi fino alla sommità e largo 86 piedi, completamente rivestito di pietre dure, nel quale i sarcofagi di granito lunghi 20 piedi sono sostenuti da colossi bronzei. La costruzione deve essere ancora terminata negli apparati decorativi della cupola, e purtroppo, nel suo sfarzo, non è realizzata in buono stile.

Nel palazzo Riccardi, già appartenuto ai Medici e adesso di nuovo al governo, si trova una piccola cappella completamente e magnificamente dipinta da Benozzo Gozzoli, che Cosimo Medici, Pater Patriae, fece erigere nel 1430, come tutto il palazzo. L'architettura è di Michelozzo, la facciata grandiosa.

La raccolta di opere d'arte all'Accademia comprende dipinti magnifici. Perugino (quasi Raffaello) desta una grandissima impressione. Qui sono ordinati cronologicamente molti maestri antichi.

Nel pomeriggio abbiamo visitato il giardino di Boboli. Purtroppo è privo di gusto: un gretto spreco per un luogo che avrebbe potuto essere utilizzato meravigliosamente. È tratto poco vantaggio dalle magnifiche vedute sulla città e sulla conca di Firenze, e già questo poco incanta, unito a belle varietà di nobili alberi, come cipressi, etc. Alla sera abbiamo preso congedo dal nostro compagno di viaggio, il capitano Obermann, e dalla sua famiglia, che ritornano in Slesia passando da Venezia<sup>22</sup>.

20 agosto

Abbiamo visitato per prima cosa la chiesa della Santissima Annunziata, dove sono dipinti a fresco, nell'atrio, capolavori di Andrea del Sarto. Per quanto riguarda la concezione della scena e il modo in cui sono resi i personaggi, i dipinti più antichi a destra della porta (tre) sono di gran lunga i più belli<sup>23</sup>. A sinistra lo stile è più grandioso, mancano però figure più raffinate, e qualcuna è composta come se si trattasse dei personaggi di uno sfondo; il colore è incomparabile. È di Andrea del Sarto anche la Madonna del Sacco, un affresco che si trova in un chiostro della chiesa. Le altre lunette sono dipinte dai suoi allievi, la maggior parte secondo il suo disegno; e anche se

nello stile questi dipinti non raggiungono la sua perfezione, fanno comunque un bell'effetto per i loro magnifici colori. Un angelo, una pittura a fresco più antica rimasta sola su una parete intonacata del chiostro, che venti anni fa ancora sopravviveva insieme ad un gruppo di figure e mi aveva tanto incantato, adesso purtroppo è vicino a scomparire. Anche gli affreschi di Andrea da allora hanno sofferto infinitamente.

Da qui siamo andati alla chiesa e al convento di San Marco, dove sono stati monaci prima Angelico da Fiesole e poi Fra' Bartolommeo. Ci sono opere di entrambi: del Fiesole un grande crocifisso nel chiostro; nella cella di Fra' Bartolommeo una sacra famiglia a fresco. Nel refettorio maggiore c'è un grande e magnifico dipinto di Sogliani, allievo di Fra' Bartolommeo, nel quale è espresso lo spirito dell'Ordine: nella parte superiore si trova un crocifisso attorniato da figure, al di sotto la *Cena*, raffigurata con confratelli dell'Ordine, mentre due angeli davanti alla tavola portano il vino e il pane. Il dipinto è composto nel modo più eccellente e ha una prospettiva ammirabile, e perciò entrando nel grande spazio del refettorio produce un effetto notevole. – In un refettorio più piccolo c'è una *Cena* di Dom[enico] Ghirlandaio. – Dopo di ciò abbiamo cercato invano il famoso quadro di Hugo van der Goes a Santa Maria Nuova<sup>24</sup>, dove eravamo già stati ieri; quindi siamo andati alla Galleria [degli Uffizi]. –

Nel pomeriggio abbiamo fatto una passeggiata al convento di San Miniato in Monte, dove si gode, da una terrazza guarnita di cipressi<sup>25</sup>, il più magnifico panorama di Firenze. In basso si vedono il fiume e i ponti, uno dietro l'altro.

21 agosto

A Santa Maria Nuova abbiamo trovato il quadro di Hugo van der Goes che cercavamo; l'allievo di Eyck è inconfondibile, e potrebbe avere avuto qualche parte anche nel famoso dipinto di Danzica<sup>26</sup>, perché i visi degli angeli in un certo qual modo si accordano; ma in ognuno dei quadri hanno avuto certamente parte anche mani del tutto diverse. Qui i colori delle vesti e le teste dei vecchi sono completamente diversi rispetto a quel dipinto; a questo si aggiunga che in questo quadro le figure sono quasi a grandezza naturale.

[Or] San Michele all'esterno è notevole già per la sua imponente eppure magnifica architettura da fortezza, e per le sculture delle nicchie e le terrecotte di Luca della Robbia. Anche all'interno l'edificio è molto bello, consistente in sole due navate; i pilastri sono decorati da figure del Casentino, un allievo di Gaddi, però quasi scomparse<sup>27</sup>. Una navata è abbellita da un magnifico tabernacolo di Andrea Orcagna, ricco di decorazioni. Sopra il portale della chiesa di San Jacopo in Ripoli c'è l'opera che è quasi la più bella di Luca della Robbia<sup>28</sup>, ma non siamo potuti entrare all'interno, perché le monache non ci hanno ricevuto. Nella chiesa di Ognissanti ci sono due dipinti che sono stati realizzati a gara: un san Geronimo di Drome-

nico Ghirlandaio e un sant'Agostino di Sandro Botticelli; il primo è ottimo. Il chiostro ha bei dipinti della scuola di Andrea del Sarto. – Nella bella chiesa di Santa Trinita ci sono degli splendidi Ghirlandaio all'interno di una cappella, e il monumento sepolcrale del novelliere Sacchetti<sup>29</sup>, con incantevoli piccoli bassorilievi nel basamento e nell'archivolto, raffiguranti la vita triste e quella lieta. Abbiamo visitato ancora la loggia dell'Orcagna, il bel cortile di Palazzo Vecchio, la Galleria [degli Uffizi], e poi siamo andati a mangiare. Si è stabilito di salire il campanile di Giotto nel pomeriggio. –

Verso il tramonto abbiamo intrapreso la salita al campanile, e goduto con grande gioia il magnifico panorama della città. Abbiamo preso un gelato e fatto una breve passeggiata nel fresco serale, attraverso le strade buie ma molto vivaci, e in questo abbiamo visto dei ragazzi correre a gara con fiaccole nella piazza di Castel Vecchio [palazzo Vecchio]; quindi ce ne siamo andati a letto.

[Valdarno, Arezzo e Cortona]

22 agosto

Alle quattro di mattina abbiamo lasciato la bella Firenze. La strada sale subito fortemente, e si godono alcune vedute della valle: altrimenti la contrada non ha niente di notevole. In una piccola località dove abbiamo pranzato ha piovuto per la prima volta da quando siamo in Italia, comunque solo per una mezz'ora. La mattina è stata molto fresca, ma nel pomeriggio è divenuto di nuovo caldo. Gli Appennini, di un bel colore bluastro, erano visibili da tutte le parti. A notte ci siamo trovati a Levane. La domenica ha riversato tutto il popolo sulla strada: le giovani contadine, con i loro cappelli piumati neri, avevano un che di avvenente.

23 agosto

La strada fino ad Arezzo, dove siamo giunti a mezzogiorno, non è sgradevole: la campagna è coltivata in maniera un po' più naturale, ed è meno uniforme della consuetudine italiana. Arezzo, costruita sopra un dolce rilievo che si innalza su una fertile pianura, gode di un certo benessere. Il duomo contiene antichi monumenti marmorei dei Pisano e di un artista senese<sup>30</sup>. Ci sono altre chiese medievali, dalle quali però sono state portate via da lungo tempo le opere più famose. Le tracce di un anfiteatro romano sono visibili nel giardino di un convento<sup>31</sup>.

Nel pomeriggio la strada ha proseguito attraverso una pianura ben coltivata, costeggiante i monti. A sera abbiamo preso alloggio in una locanda sotto Castiglione [Fiorentino], una città posta su un rilievo; c'era ancora tempo di salire su, e dal giardino di un convento di monache in rovina, che corona la città collegato ad un'antica fortificazione, abbiamo goduto una superba veduta della pianura, coltivata in modo abbondantissimo e accuratissimo. Al di là, sulla strada per Siena, i monti di Radicofani formano magnifiche linee. Di qua dalla valle sono visibili diversi rilievi che avanzano, con castelli medievali. I carbonai

avevano acceso grandi fuochi sulle cime.

24 agosto

Alle tre, nella completa oscurità, abbiamo ripreso la strada attraverso questa piacevolissima contrada. È di nuovo piovuto un po', e a causa della distanza non abbiamo potuto vedere gran che né di Cortona né delle sue mura ciclopiche. Ben presto è apparso il lago di Perugia<sup>32</sup>, molto bello, sempre confinato dai monti di Radicofani. Bellissimo l'albeggiare, sotto un cielo percorso da nuvole. I declivi verso i quali procedevamo erano coperti di oliveti e di querceti. In uno dei punti più belli è collocata la *dogana papale*<sup>33</sup>, dove abbiamo subito un'ispezione. A mezzogiorno abbiamo fatto sosta in un piccolo villaggio, Magione, sul pendio di una collina dalla quale si abbracciano valli e montagne bellissime. Rendono la vista più bella rovine antiche e castelli più moderni, disseminati ovunque nella pianura e sulle colline circostanti.

[...]

[Radicofani e San Quirico d'Orcia]

26 ottobre

Alle tre di notte, sotto una pioggia violenta, abbiamo ripreso la strada. Il tempo era ancora brutto quando siamo arrivati ai piedi della rupe di Radicofani. La strada però è molto migliorata; adesso si oltrepassa il fiume su quattro bei ponti, mentre venti anni fa ho dovuto attraversarlo a guado. La salita è faticosissima; quando ci siamo avvicinati alla cima il tempo si è fatto migliore, e abbiamo potuto abbracciare con lo sguardo il dosso selvaggio e spaventoso di questa montagna, e le valli sottostanti, e i monti lontani. La *dogana* fiorentina, sul confine costituito dal crinale del monte, non crea problemi sgradevoli. Dopo essere scesi, il tempo si è fatto nuovamente più brutto, e a mezzogiorno siamo rimasti nell'unica locanda esistente, La Scala<sup>34</sup>. Fin verso San Quirico il tempo è rimasto cupo; questo paese, con una piccola chiesa in stile bizantino<sup>35</sup>, è posto in alto, su un rilievo alberato con olivi. Siamo entrati un attimo in chiesa, dove abbiamo trovato un antico dipinto di Taddeo di Bartolo. Dopo aver lasciato il paese, il sole è tramontato in modo magnifico; il cielo era tutto di fuoco, e tingeva di un bel colore le montagne in parte avvolte dal vapore della pioggia. Il chiarore della luna ci ha aiutato lungo la strada, finché abbiamo raggiunto la nostra sistemazione notturna a Buonconvento, dove abbiamo trovato una buonissima locanda. Nel XIV secolo l'imperatore Enrico VII, della casata di Lussemburgo, fu avvelenato qui da un prete, con un'ostia.

[Siena]

27 ottobre

Alle cinque, attraverso piacevoli e fertili zone collinari, abbiamo ripreso la strada per Siena, che abbiamo raggiunto alle dieci. Purtroppo abbiamo potuto dedicare a questa bella, pulita e piacevole città posta su un colle solo cinque ore e mezza. Abbiamo visto tut-

to quanto è stato possibile grazie all'abile guida di un buon *cicerone*, Fernando Dieciné, incontrato nella locanda dell'Aquila Nera. Per prima cosa il battistero sotto la cattedrale, che, come tutto il complesso, è stato costruito nel 1250 da Niccolò Pisano e da suo figlio Giovanni, oppure dai senesi Angelo e Agostino<sup>36</sup>. I dipinti sono ancora ben conservati; il sontuoso fonte battesimale, torreggiante e ornato di marmo, bronzo e smalto, che come molte altre cose è spacciato per antico e si dice trovato fondando la costruzione, è probabilmente anch'esso opera dei Pisano<sup>37</sup>. Sia l'esterno che l'interno della cattedrale sono stati completamente portati a termine, e conservati in uno stato così perfetto come nessun altro edificio medievale italiano. Il genio di Niccolò Pisano, vissuto tra il 1220 e il 1275<sup>38</sup>, fa stupire. È paragonabile a van Eyck. Tutti i suoi partiti decorativi sono ripresi da bei modelli antichi, e non hanno niente della rozzezza che regnava in questo periodo nel resto d'Europa; Pisa e Siena sembrano aver raggiunto l'apice della loro civiltà in quel momento. L'interno della cattedrale è interamente realizzato con lastre di marmo bianco e nero, in belle strutture con archi a tutto sesto. Nella crociera la parte centrale forma un ottagono su pilastri, che non sono molto più massicci di quelli del resto della navata. L'ottagono<sup>39</sup> è trasformato in un dodecagono attraverso volte gettate sui suoi angoli, sopra le arcate sorrette dai pilastri principali, e al di sopra è collocata una cupola rotonda con un grazioso tamburo. Le quattro volte sopra gli angoli formano altrettante nicchie per quattro colossali statue dorate degli apostoli, poste su colonne addossate alle pareti e provenienti dal basso. L'ottagono nella parte centrale della chiesa si incastra così a fondo nelle navate laterali, che il pilastro più esterno, per la prospettiva, è ancora interamente visibile attraverso le navate laterali. L'abside è di gran lunga più bassa della navata centrale, per cui sopra di essa si è potuto aprire un occhio, di gradevole effetto.

Da un lato della cattedrale e unita a questa si vedono le colonne e gli archi di una grande costruzione chiesastica. Avrebbe dovuto divenire la chiesa vera e propria, di cui quella attuale costituisce solo un'ala. Il carattere pittoresco della piazza ne è molto accresciuto, come anche dall'edificio abbaziale<sup>40</sup> e dal palazzo vescovile, in stile medievale. Le volte interne della chiesa sono dipinte a colori, il pavimento è intarsiato con raffigurazioni musive in marmo bianco e nero. Duccio ha fatto le prime<sup>41</sup>; le ultime e più belle risalgono invece al XVI secolo, opera di Beccafumi. La biblioteca annessa alla cattedrale è una magnifica cappella, dipinta da Pinturicchio con influssi raffaelleschi. Gli affreschi appaiono come se fossero stati compiuti ieri - eccellenti composizioni di grande dimensione e sontuosi ornamenti (oro su nero, policromia e chiaroscuro), che producono una straordinaria impressione. Nel mezzo di questo ambiente è collocato il gruppo delle Grazie nude, che è stato trovato qui e che qui si è potuto tollerare in virtù della sua bellezza. Nella cattedrale ci sono pitture antiche di Duccio e una Ascensione di Sodoma Bazzi,

grandiosa al massimo grado e concepita in modo originale.

Il pulpito di Niccolò Pisano è un perfetto capolavoro della scultura per quanto riguarda l'ornamentazione e la rappresentazione di grandi scene. Già Michelangelo ammirò il Giudizio universale su un lato del pulpito come la più bella opera di scultura dopo quelle dell'Antichità. Il pulpito ottagonale è posto su otto colonne, delle quali quattro riposano su leoni. Leoncini succhiano il latte dalle leonesse. La scala è avvolta attorno ad uno dei pilastri della chiesa, e ha un parapetto marmoreo sul quale sono collocati, in begli spartimenti, splendidi motivi ornamentali in altorilievo. Anche gli stalli lignei sono ammirevolmente intagliati e riccamente corredati di figurette. Usciti dalla cattedrale abbiamo visitato la chiesa di Sant'Agostino, dove abbiamo visto una Crocifissione di Perugino, una Strage degli innocenti di Matteo da Siena e una Adorazione dei Magi di Sodoma.

Quindi siamo andati al palazzo comunale, costruito da Jacopo della Quercia<sup>42</sup> in forme medievali e con una alta torre merlata. Qui ha sede la maggior parte delle magistrature; ovunque si vedono bei dipinti della scuola senese. In una sala si trova un magnifico dipinto allegorico di Ambrogio Lorenzetti raffigurante Stato e Chiesa, dove risulta particolarmente piacevole una figura giacente che rappresenta la Pace; le altre immagini sono completamente guaste. Nella *sala del Gran Consiglio*, che segue, Sodoma ha dipinto in tre pitture magnifiche figure allegoriche, assolutamente raffaellesche, raffigurandole come bei ragazzi. Attraverso grandi aperture si guarda accanto a questa sala nell'antica cappella della *Signoria*, dipinta da Taddeo di Bartolo, come riferisce l'iscrizione ancora esistente. Qui è notevole anche una bella cancellata foggiana in ferro. La *sala del Consistorio* ha un soffitto dipinto a fresco da Beccafumi, molto manierato. Come in molti luoghi della città, dalle finestre della facciata posteriore dell'edificio si godono magnifiche vedute verso Radicofani, in lontananza.

Da qui siamo andati a vedere la fontana che si trova sulla bella piazza semicircolare prospiciente il palazzo comunale, o Palazzo Pubblico, che è di mano di Jacopo della Quercia; quindi all'*Accademia delle belle arti*<sup>43</sup>. Qui è collocata una raccolta completa di antiche pitture della scuola senese, che ha avuto inizio di gran lunga prima di Cimabue: magnifici dipinti di Jacopo Pacchiarotti, a cui si è ispirato Mariotto Albertinelli per la sua Visitazione di Firenze, di Andrea del Brescianino, grazioso e amabile, di Beccafumi, grazioso e manierato, e di Sodoma, serio e raffaellesco. Fra i maestri antichi è notevole Lorenzo da Siena<sup>44</sup>, per i suoi quadri più disegnati che dipinti. Dopo l'Accademia abbiamo visitato la chiesa di San Domenico, che ha una larga navata priva di pilastri coperta da un soffitto ligneo con capriate in vista, e un transetto altrettanto largo. Qui c'è il capolavoro di Guido da Siena, il più antico maestro italiano documentato: il quadro è stato dipinto nel 1221, mentre Cimabue è nato non prima del 1240<sup>45</sup>. Una cappella, dipinta a fresco da Sodoma, contiene cose magnifi-

che. Hanno aperto per noi una finestra dietro l'altare, dalla quale, per essere la chiesa in posizione isolata su un pendio, si ha una eccellente veduta della città, alta sulla collina, con la cattedrale che la corona. Ai piedi del pendio si scorge un grande bacino: è la famosa fontana Branda, che Dante menziona elogiandone la bellezza, ma di cui rifiuta il possesso per potere vedere alcuni interessanti personaggi storici suoi contemporanei<sup>46</sup>.

Dopo un buon pranzo abbiamo visto ancora un paio di bei quadri nelle chiese di San Francesco e di San Cristoforo; nella prima la Deposizione, l'opera migliore di Sodoma, nella seconda una Madonna in trono con quattro santi, di Pacchiarotti. Dalle piazze davanti alle chiese abbiamo ancora goduto di magnifici panorami, perduti in lontananza, e poi ce ne siamo andati alla volta della nostra sistemazione notturna a Poggibonsi.

[Firenze]

28 ottobre

Siamo partiti con il brutto tempo; a mezzogiorno abbiamo mangiato a San Casciano, un piccolo paese. Kerll ha fatto conoscenza con gente che fabbrica i bei cappelli di paglia fiorentini; una ragazza gli ha intrecciato le trecce, fatte da otto steli, a una a una. Gli steli li aveva acquistati lui; sono le cime della paglia di grano, secca e immatura. Il tempo era ancora coperto quando abbiamo proseguito il viaggio: è stata una scelta felice quella di compiere il viaggio durante l'estate, perché già in ottobre abbiamo sofferto qualche molestia per il tempo cattivo, che fa perdere ai forestieri il vero carattere dell'Italia. Arrivati alle quattro a Firenze, abbiamo cercato alloggio in tre pensioni; alla fine lo abbiamo trovato al Villa di Londra<sup>47</sup>, caro e molto grande. Sono a nostra disposizione un'anticamera, una grande sala con due letti e due altre stanze; i mobili provengono dai vecchi palazzi medicei: si vede lo stemma sui tappeti. I lumi rischiarano appena le nostre grandi stanze. Scriviamo a Roma, Berlino, ecc.

29 ottobre

Dopo colazione siamo passati per la piazza di palazzo Vecchio, e là ho consegnato le lettere per Berlino e Roma; poi siamo andati alla cattedrale di Santa Maria del Fiore, e l'abbiamo esaminata ancora una volta all'esterno e all'interno, e ugualmente il *battistero* e le porte di bronzo del Ghiberti e dei Pisano. Forse l'ingegnosa spartizione interna dell'ottagono, ottenuta attraverso gallerie aperte e colonnati, è adatta alle chiese evangeliche.

Nel frattempo si sono fatte le dieci, ora in cui avevamo stabilito di essere a palazzo Pitti per vedervi la galleria. Lungo la strada abbiamo visitato una chiesa e varie altre cose, e osservando soprattutto l'architettura fortificata del palazzo [Pitti], mi sembra che le murature bugnate nelle quali si aprono archi si debbano combinare con un tipo di architettura particolare, più leggiadro, inserendo direttamente, nei vani arcuati di porte e finestre, incorniciature articolate in

modo grazioso e coronate da architravi, e colmando con sculture le lunette a tutto sesto formate dagli archi.

Nella deliziosa galleria all'interno del palazzo ci siamo soffermati solo davanti ai dipinti più importanti, per goderli nel giusto modo. Nel primo ambiente abbiamo visto i due incomparabili paesaggi di Rubens, il quadro di Giorgione intitolato in modo scortetto «Lutero e Calvino», e sopra la porta un Fra' Bartolommeo, il Compianto di Cristo, attorno al quale stanno Maria e Maddalena. Nel secondo e terzo ambiente la Sacra Famiglia di Giulio Romano, da Raffaello, una testa di Perugino, un'altra di Raffaello, l'incomparabile ritratto di papa Leone X con due cardinali, uno dei quali diverrà papa Clemente VII, anch'egli della casa dei Medici. Di fronte la Sacra Famiglia, nella quale la madre di Maria, la vecchia Anna, vuole prendere il Bambino da Maria: la bella santa Barbara sta a guardare e solletica con l'indice il bambinello, che alza gli occhi con grandissima gioia. Da parte siede Giovanni, che guarda fuori dal quadro e addita il gruppo. Sulla stessa parete, più in alto, sono appesi i Quattro filosofi di Rubens: nei riguardi del colore il capolavoro del maestro, che si è ritratto in una delle figure; inoltre un grande evangelista di Fra' Bartolommeo. Sono alla copia, su cavalletti, la Madonna della sedia, con il suo bel colorito quasi paragonabile a quello di un affresco, e un'altra bella Madre con il Bambino, di Raffaello; nel secondo ambiente è appeso a una parete il più bel dipinto di Andrea del Sarto, il Compianto di Cristo, attorno al quale stanno Maria, Maddalena e diversi altri personaggi: Maddalena con le mani giunte, inginocchiata nell'espressione più dolente. — Nell'ultimo ambiente è appesa la Madonna del trono, il grande quadro di Raffaello, composizione magnifica, lavorata con leggerezza, di una disinvolta qualità esecutiva, quasi come fosse di Fra' Bartolommeo, al quale viene anche attribuita. Un bel quadro del maestro Fra' Bartolommeo, un'altra Madonna in trono con diversi santi, è ben colorito, ma tutto sommato un po' troppo movimentato. I due ritratti di Raffaello, uno del cardinal Bembo<sup>48</sup>, il grande poeta, e il secondo di un altro cardinale, sono posti ai lati della famosa Visione di Ezechiele, che Wach<sup>49</sup> ha copiato così bene. Il primo ritratto, quello del pingue e geniale Bembo, che è atteggiato in posa meditativa, è la cosa più perfetta che si possa vedere in tema di grande pittura priva di maniera, quasi senza ombre. Mentre ero immerso nella contemplazione di queste magnifiche opere, ha turbato la quiete una chiasosa e interminabile marcia turca, proveniente dalla guardia che stava montando sulla piazza, assieme ad una quantità di inglesi con le loro dame, che correvano in giro per le sale con i loro cataloghi e con grandi macchine di cartone, per esaminare, contemplare nel miglior modo e isolare le opere d'arte. Adesso ovunque è pieno di queste cavallette sciamanti. — Nel cortile del palazzo abbiamo visto la statua di Aiace e Patroclo, composta in modo magnifico ma restaurata malamente: testa e braccio della seconda figura sono sproportionati e applicati in malo mo-

do; l'Aiace è eccellente.

Da palazzo Pitti siamo passati alla grande Galleria nel palazzo degli Uffizi. La Galleria ha due ali di 410 piedi di lunghezza e un'ala trasversale di 100 piedi; lungo le ali longitudinali sono poste parecchie salette laterali, la più importante delle quali è la cosiddetta Tribuna. Qui sono esposte le statue della Venere Medici, del Lottatore, dell'Apollino, di un arrotino, di un satiro o fauno che pesta il krupizion [sonaglio di legno] imitando il verso del cuculo e nello stesso tempo batte i piatti. Alle pareti pendono una famosa Fornarina di Raffaello; una Sacra Famiglia, la Madonna del Cardellino, il ritratto di una donna in atteggiamento grave, di Raffaello; una Venere di Tiziano; la Salomè con la testa di Giovanni e altre figure di Leonardo da Vinci; una Madonna con due santi di Andrea del Sarto, un quadro grande e superbo; il Giovanni nel deserto di Raffaello; un quadro con la Madonna etc. di Michelangelo; tre quadretti di Mantegna; uno di Dürer, l'Adorazione dei Magi. In un'altra delle sale principali è appesa la Visitazione di Maria a Elisabetta di Albertinelli; una Adorazione dei Magi di Domenico Ghirlandaio, e un'altra, con ombreggiature brune, di Leonardo da Vinci, debole e incerta. Una Madonna in trono con santi e angeli, ombreggiata di bruno, di Fra' Bartolommeo; due Ridolfo Ghirlandaio; un Sodoma (San Sebastiano); un grande e ben colorito quadro di un santo in veste cardinalizia, che beneficia dei trovatelli, di [Jacopo] Chimenti da Empoli: peccato che una gloria di due angeli non sia riuscita. Le altre opere oggi le abbiamo osservate più di passaggio.

A pranzo abbiamo mangiato in un ristorante non prima delle tre e un quarto, bene e a buon prezzo, tanto che in quattro abbiamo complessivamente speso, per quattro pietanze con il dessert e il vino, circa una piastra e due paoli. — Visto che il tempo era diventato abbastanza buono, dopo pranzo abbiamo fatto una breve passeggiata per la città e fino alla chiesa di Santa Maria del Carmine, per vedere i dipinti di Masaccio. Kerl si è perduto per strada come suo solito, e quando lo abbiamo ritrovato in albergo, prima di andare a teatro, era furioso, ma lo abbiamo calmato. La sera si rappresentava una nuova opera al Teatro della Pergola, i «Crociati in Egitto» dell'ebreo Meyerbeer: uno stravagante, indigeribile, agrodolce, triviale, sdolcinato e volgarmente chiasoso polpettone musicale. Il famoso castrato Velluti<sup>50</sup>, un omeone, ha cantato molto bene, per quanto lo permettesse una simile musica (però negli a solo una donna si ascolta più volentieri). Altrettanto eccellenti erano la primadonna e un basso: il resto era tutto mediocre. La «Morte di Virginia», uno strano balletto in uno stile esagerato, possedeva tuttavia molto più senso artistico dei nostri. Nella pantomima le donne complessivamente erano eccellenti, e si succedevano continuamente scene pittoresche; oltre a ciò non c'era gesto di qualsivoglia personaggio sulla scena che non corrispondesse pienamente al tempo e alla musica, così che ad ogni battuta si vedeva improvvisamente un quadro diverso. Visto che erano circa le undici, non

abbiamo aspettato il secondo atto dell'opera, che si dava dopo il balletto.

30 ottobre

Alle otto il pittore Remy<sup>51</sup> ci ha mostrato uno schizzo per una pala d'altare, che prometteva poco. Siamo andati all'Accademia, e ne abbiamo visitato la magnifica collezione. Comincia con una grande Madonna di Cimabue. Diversi dipinti di Giotto e Giotto, di Orcagna, di Taddeo Gaddi (l'Incoronazione di Maria, con molte figure). Gentile da Fabriano, l'Adorazione dei Magi, con sullo sfondo un magnifico corteo di cavalieri. [Fra' Giovanni] da Piesole, una Deposizione con molte figure. Masaccio, Maria, Anna, il Bambino. Masolino da Panicale, Adorazione di Maria nel bosco, come nella collezione Solly<sup>52</sup>. Fra' Filippo Lippi, Adorazione e coronazione di Maria, con molte figure. Andrea del Castagno. Verrocchio, il Battesimo di Cristo. Pesello Peselli, una predella con tre episodi dalla vita di Giovanni. Domenico Ghirlandaio, l'Adorazione, in lontananza si avvicina il corteo dei Magi, colori freschi. Sandro Botticelli, Coronazione di Maria, molti angeli in una gloria, apostoli e un sepolcro pieno di fiori; una Maria in trono con molte figure. P[ietro] Perugino, la Deposizione dalla croce e la Sepoltura con teste straordinariamente belle delle tre Marie e della Maddalena; l'Assunzione di Maria con quattro santi, un grande quadro ben colorito; una Crocifissione; Cristo sul monte degli olivi. Raffaello, due ritratti nella prima maniera, più severa. Andrea del Sarto, una predella con episodi dalla vita di Giovanni; due angeli, quattro santi, una Madonna in trono con due santi. Molti altri quadri, trapassanti verso la scuola più recente. In un deposito laterale si vedono molti Fiesole, Giotto, Sandro Botticelli etc. Siamo andati alla Cappella dello Scalzo, dove c'è un piccolo cortile con episodi dalla vita di Giovanni [Battista] dipinti in chiaroscuro da Andrea del Sarto; bellissime composizioni, condotte con levità magistrale, ma molto guaste. Adesso, a protezione, sono stati collocati dei vetri sopra la corte. — Dopo di ciò ci siamo recati a vedere ancora una volta i dipinti della [Santissima] Maria Annunziata, e poi siamo andati per l'ultima volta alla grande Galleria [degli Uffizi], visto che per via della festa di Ognissanti verrà chiusa da oggi per diversi giorni, e quando riaprirà avremo già lasciato Firenze. A pranzo abbiamo mangiato tardi; e poiché spirava tramontana e l'aria si era fatta pura e fresca, nel pomeriggio siamo saliti a San Miniato in Monte, dove abbiamo assistito al più incomparabile tramonto sulla città e sulle catene dei monti circostanti, tinte di rosa in un'atmosfera limpidissima. Quando siamo tornati in città era notte; abbiamo preso un sorbetto e siamo andati a casa, a scrivere i nostri diari.

31 ottobre

La giornata era bella; di buon mattino, sotto la benefica luce del sole, siamo andati sui lungarni, che, larghi su entrambe le rive, conferiscono alla città una bellezza particolare. Da qui si vedono, uno dietro

l'altro, i tre ponti che attraversano il fiume, e immediatamente fuori dalla città, su entrambi i lati, le colline ricoperte di verde coronate da conventi e ville, la pianura alberata e, lontani, gli Appennini. Dall'ultimo ponte a sud<sup>53</sup> abbiamo piegato nuovamente verso la città, e nella chiesa di Santa Croce abbiamo visitato nel chiostro la magnifica cappella dei Pazzi, di Brunelleschi, e all'interno le cappelle di Agnolo e Taddeo Gaddi e di Giotto. Poi abbiamo fatto un lungo giro per la città, durante il quale abbiamo prima visto Santa Maria Nuova e i dipinti di Hugo van der Goes che vi sono appesi, poi Santa Maria Novella con le belle cappelle di Filippo Lippi, Giotto<sup>54</sup>, Taddeo e Agnolo Gaddi, un bel quadro di Cigoli (Dio padre che sorregge Cristo), una deposizione di Bronzino. Dopo pranzo siamo di nuovo saliti a San Miniato al Monte, e finalmente siamo entrati in chiesa, che l'altra sera avevamo trovato chiusa. La chiesa è un'antichissima e ben conservata basilica di bellissime proporzioni, con un altare posto in posizione elevata, davanti al quale è collocato un piccolo tabernacolo, in basso rispetto al presbiterio; accanto e su entrambi i lati, tra il tabernacolo e la scala che sale al presbiterio, si scorge la cripta sottostante e si apre un passaggio che vi conduce. In cima al presbiterio l'odeon, o confessione, è circondato da alte transenne marmoree, riccamente intarsiate con porfidi e mosaici secondo la maniera del XII secolo; ugualmente il pulpito, che pure è collocato là. L'abside e la sagrestia contengono grandi pitture e mosaici di Spinello Aretino<sup>55</sup>, raffiguranti la vita di san Bernardo. Sulle pareti della chiesa si vedono anche le tracce di pitture risalenti a quello stesso periodo. Tutto il tetto è in vista, e ogni trave dipinta. In una cappella laterale, dei Portogalli [del cardinale di Portogallo], si vede un bel monumento marmoreo, un dipinto di Pollaiuolo e la volta con bei cassettoni di gusto brunelleschiano, rivestiti da ceramiche blu e gialle. Il tramonto è stato ardente e magnifico, dall'alto dei cieli fino in terra.

1 novembre

L'aria passabilmente limpida, alla mattina siamo andati a Fiesole, propriamente la madre di Firenze, che era sua colonia e adesso è divenuta tanto più grande di colei che l'ha generata. Fiesole è posta su un alto contrafforte della catena appenninica in un modo così magnifico, che quasi da tutti i vicoli e dalla piazza della chiesa si vede la splendida Firenze adagiata nella sua ricca conca, circondata per molte miglia da migliaia di belle ville. Dalla pianura sottostante risuonava forte, rendendo lo spettacolo ancora più festoso, lo scampanio che da tutti i campanili della città annuncia senza sosta la grande ricorrenza di quattro giorni. Abbiamo visitato le antichità etrusche della città: un pezzo di mura ciclopiche, che unisce le due alture sulle quali è posta la città; accanto una strana porta di età posteriore, ma notevole da un punto di vista statico per l'arco, che, costruito senza calce, sta in piedi completamente da solo; pezzi del grande teatro e altri edifici. Il convento dei cappuccini sorge sulla sommità più alta del monte; qui la vista spazia

vastissima. Un poco più in basso, la chiesa di Sant' Alessandro è stata ricostruita da poco e in un bel modo<sup>56</sup>, all'interno con colonne ioniche che sostengono archi. A mezzogiorno eravamo di nuovo a Firenze. Dopo pranzo siamo andati ancora una volta a Bel Riguardo (Bellosguardo), e abbiamo goduto il panorama che avevamo già visto la prima volta. Poi, tornati in albergo, abbiamo fatto i bagagli per la partenza, fissata alle tre della mattina.

2 novembre [1842]

Nella notte abbiamo salito gli Appennini, e ci è sfuggito molto della vista che ieri avevamo goduto da Fiesole, pressappoco dalla stessa posizione. E così abbiamo preso commiato dalla bella Firenze. La prosperità di questa città, nella quale non ci sono mendicanti, che ha strade pulitissime ed è circondata per molte miglia dalle più belle strade maestre, delimitate da cunette di belle pietre squadrate e guarnite da una quantità di ville che dimostrano tutte agiatezza, lascia dietro di sé un'impressione straordinariamente benigna. — La strada sugli Appennini è aspra e circondata da paesaggi niente affatto pittoreschi, ma vicino ai castelli dei Medici<sup>57</sup>, attorno a mezzogiorno, il paesaggio è divenuto molto bello: boschi di querce, prati, vigne e molte ville, circondate da file e gruppi di cipressi, formano un insieme ridente. In una locanda posta in una bella posizione elevata, La Mascara<sup>58</sup>, abbiamo pranzato già alle nove. Abbiamo gironzolato un po' attorno, per osservare dall'esterno le ville più vicine.

I monti traversati fino a questo momento sono solo i contrafforti dell'alta catena appenninica, sulla quale siamo saliti dopo pranzo. La nebbia, e in ogni caso le nuvole, visto che ci addentravamo nella loro zona, ci hanno impedito di godere il paesaggio fino a quando siamo giunti sulla cima. In alto, ai lati della strada, sono rizzati robusti tronchi d'albero che in inverno, quando la neve è alta, indicano la strada. A queste altezze le tempeste spesso sono così violente da rovesciare le carrozze. — A questo punto abbiamo assistito ad alcuni spettacoli singolari: a tratti la nebbia si faceva più fitta, e le masse rocciose poste nello strapiombo, illuminate, apparivano in trasparenza nel colorito giallo pallido della vegetazione autunnale come fossero spiriti. A poco a poco si è fatto più sereno, e abbiamo visto grandi formazioni rocciose vulcaniche, ma procedendo attraverso verdi alpeggi con malghe isolate. Ad un miglio dalla strada lampeggiava dalla valle più vicina, ancora molto alta, la fiammella di un vulcano non spento, come un fuoco di pastori<sup>59</sup>. Sotto la luce della luna siamo giunti alla dogana papale, e un quarto d'ora dopo alla nostra sistemazione notturna di Scarica l'Asino<sup>60</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> La traduzione è stata condotta da chi scrive sulla base del testo stabilito da Gottfried Riemann (K.F. SCHINKEL, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, a cura di G. Riemann, Berlin 1979), riscontrato sul manoscritto originale. Quest'ultimo è conservato in SMB-ZA, Nr. 93.

Le parole in italiano nel testo originale sono state riportate in corsivo, correggendone se necessario la grafia.

<sup>2</sup> Gli scultori Christian Friedrich Tieck (1776-1851) e Christian Daniel Rauch (1777-1857), legati a Schinkel da rapporti di amicizia e collaborazione. Rauch, allievo di Johann Gottfried Schadow, soggiorna a lungo e a più riprese in Italia a partire dal 1804. A Roma entra nella cerchia di artisti riunita attorno a Wilhelm von Humboldt, stringendo amicizia con Bertel Thorvaldsen e Tieck, con il quale partecipa alla decorazione scultorea del monumento alla vittoria sul Kreuzberg, progettato da Schinkel. Anche Tieck, fratello del poeta romantico Ludwig Tieck, dal 1805 soggiorna lungamente in Italia, dopo aver frequentato lo studio di Schadow a Berlino e quello di Jacques Louis David a Parigi. A Carrara scolpisce venticinque busti monumentali di uomini illustri tedeschi per il Walhalla di Ratisbona, mentre Rauch vi realizza il monumento funebre per la regina Luise di Prussia (1811-1814).

<sup>3</sup> A Pietrasanta l'itinerario seguito da Schinkel diverge evidentemente dalla via Aurelia, che in questo punto si avvicina alla costa mantenendosi costantemente in piano fino a Pisa; è probabile che la strada percorsa sia quella che da Massarosa scende verso Massaciuccoli e Vecchiano dopo aver salito le pendici del monte Quiesa.

<sup>4</sup> In realtà di Giovanni Pisano. Dopo lo smontaggio seguito all'incendio del 1595, nella prima metà dell'Ottocento il pergamo si trovava ricomposto ancora in modo parziale; la ricostruzione delle parti perdute e quindi la ricomposizione nelle forme attuali è avvenuta tra il 1923 e il 1926.

<sup>5</sup> Si tratta delle ante della porta di San Ranieri, nel braccio destro del transetto, fuse nel 1180 da Bonanno Pisano.

<sup>6</sup> Giotto non ha partecipato alla decorazione del camposanto pisano; forse Schinkel si riferisce ad alcuni affreschi, perduti nel 1944, che erano attribuiti a Stefano Fiorentino, allievo del maestro di Vicchio. A Pietro Lorenzetti, e non ad Ambrogio, era stato attribuito il ciclo del *Trionfo della morte*, che oggi generalmente si assegna a Bonamico Buffalmacco. Rimane non chiaro il riferimento a Simon Memmi, forse confuso con Lippo Memmi, che peraltro non risulta abbia realizzato opere nel camposanto; Simon Memmi è menzionato da Schinkel anche per gli affreschi del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella.

<sup>7</sup> Schinkel si riferisce probabilmente alla chiesa di San Francesco, accanto alla quale si trova la sala del capitolo dell'annesso convento, dipinta con un ciclo di affreschi di Niccolò di Pietro Gerini.

<sup>8</sup> Si allude alla statua di Cosimo I di Pietro Francavilla, in piazza dei Cavalieri, e a quella di Ferdinando I, pure di Francavilla ma su modello di Giambologna, collocata fino al 1872 sul lungarno e oggi sul retro della chiesa di San Nicola.

<sup>9</sup> Le terme di San Giuliano.

<sup>10</sup> Nella zona del capocroce non rimangono opere di gotteschi: forse Schinkel si riferisce al vasto ciclo di affreschi che decora la cappella del Sacro Cingolo, compiuto da Agnolo Gaddi e dai suoi aiuti sullo scorcio del Trecento.

<sup>11</sup> L'Hotel de l'Europe, gestito dalla famiglia Hombert prima nel palazzo Minerbetti in via de' Tornabuoni, e dal 1834 al 1846 nel palazzo Spini in piazza Santa Trinita (F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842, p. IV; L. GHORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1972, I, pp. 130, 182).

<sup>12</sup> Il diplomatico prussiano Christian Karl Josias von Bunsen (1791-1860), dal 1818 segretario di legazione presso lo stato pontificio e dal 1823 incaricato d'affari, per poi divenire nel 1842 ambasciatore di Prussia a Londra. Nel 1829 fu tra i fondatori e primo segretario generale dell'Institut für archäologische Korrespondenzen, poi divenuto il Deutsche archäologische Institut in Rom.

<sup>13</sup> Dove si trovava la moglie Susanne, originaria della città anseatica, con i figli: si veda quanto annotato il 2 luglio nel diario, e le lettere alla moglie dell'8 e 16 luglio 1824 (in SCHINKEL, *Reisen nach Italien...* 1979, pp. 132, 262-263).

<sup>14</sup> Agli Uffizi non risultano autoritratti né di Lucas van Leyden né di Quentin Metsys.

<sup>15</sup> Problematico l'accento di Schinkel a Giotto: gli affreschi giotteschi che ricoprono le pareti delle cappelle Peruzzi e Bardi furono infatti imbiancati nel 1714, e recuperati solo alla metà del

l'Ottocento. Forse il riferimento è agli affreschi di Maso di Banco nella cappella bardi di Vernio, raffiguranti le *Storie di San Silvestro*. Nella chiesa erano anche conservate diverse tavole di Giotto, alcune delle quali nel corridoio della sagrestia, dove erano raccolti numerosi dipinti importanti.

<sup>16</sup> Si intende il parco delle Cascine.

<sup>17</sup> Attualmente i cartoni dei mosaici sono attribuiti ad una serie di pittori locali operanti tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, tra i quali Coppo di Marcovaldo e Cimabue.

<sup>18</sup> Teresa Spinelli degli Albizzi; il giardino a cui si riferisce Schinkel è quello della villa dell'Ombrellino a Bellosguardo.

<sup>19</sup> In realtà l'affresco rappresenta san Filippo che fa uscire un mostro da sotto il tempio di Marte a Jerapoli.

<sup>20</sup> In realtà da Nardo di Cione, fratello di Orcagna.

<sup>21</sup> Il ciclo di affreschi si deve ad Andrea di Buonaiuto e ai suoi collaboratori.

<sup>22</sup> Schinkel e i suoi compagni incontrano August von Obermann e la sua famiglia sul passo del Sempione, e insieme proseguono il viaggio verso Milano; si incontrano di nuovo a Genova, Rapallo, e poi ancora a Firenze: si vedano le annotazioni sul diario del 31 luglio e del 2, 10 e 12 agosto (in SCHINKEL, *Reisen nach Italien...* 1979, pp. 157, 161, 165, 167).

<sup>23</sup> In realtà i dipinti più antichi sono a sinistra della porta: la *Natività* di Alessio Baldovinetti (1460) e la *Vocazione e vestizione di san Filippo Benizzi* di Cosimo Rosselli (1476).

<sup>24</sup> Il *Trittico Portinari*, commissionato da Tommaso Portinari e posto dal 1483 sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Egidio, facente parte del complesso dello spedale di Santa Maria Nuova. Attualmente il trittico si trova agli Uffizi.

<sup>25</sup> Schinkel si riferisce in realtà alla terrazza antistante la chiesa di San Salvatore al Monte.

<sup>26</sup> Gottfried Riemann suggerisce che possa trattarsi del *Giudizio universale* di Hans Memling, un trittico proveniente dalla Marienkirche di Danziga che in passato era attribuito a Hugo van der Goes (SCHINKEL, *Reisen nach Italien...* 1979, p. 309).

<sup>27</sup> Sui pilastri sono affrescate figure di santi, dovute ad artisti trecenteschi tra i quali Lorenzo di Bicci, Niccolò di Pietro Gerini, Taddeo Gaddi.

<sup>28</sup> La lunetta con la *Madonna e i santi Jacopo e Domenico*, di Giovanni della Robbia; la chiesa è quella del conservatorio di San Jacopo di Ripoli in via della Scala.

<sup>29</sup> Non risulta che Franco Sacchetti sia sepolto nella chiesa di santa Trinita, dove invece si trova la tomba del cronista Dino Compagni.

<sup>30</sup> Nel duomo non risulta la presenza dei Pisano; opere di artisti senesi sono la cappella di Ciuccio Tarlati, dovuta allo scultore Giovanni di Agostino, e il cenotafio di Guido Tarlati, di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura.

<sup>31</sup> Il monastero di San Bernardo, oggi sede del Museo Archeologico Nazionale.

<sup>32</sup> Il lago Trasimeno.

<sup>33</sup> Ai piedi del castello di Monte Gualandro, nei pressi di Terontola, ancora oggi sul confine tra Toscana e Umbria.

<sup>34</sup> L'edificio conosciuto oggi come La Posta, lungo la vecchia Cassia che scende sul versante meridionale della rupe di Radiconfani. Sorto come casino di caccia per Ferdinando I, fu poi trasformato in albergo e dogana tra il Granducato e lo stato della Chiesa.

<sup>35</sup> La collegiata romanica dei Santi Quirico e Giulitta.

<sup>36</sup> Il Battistero viene eretto nel 1316-25 sotto la direzione di Camaino di Crescentino; i lavori alla facciata sono avviati da

Domenico di Agostino attorno al 1355, e rimangono incompiuti. Giovanni Pisano realizza invece la parte inferiore della facciata del Duomo, tra il 1285 e il 1296.

<sup>37</sup> In realtà di Jacopo della Quercia, decorato da rilievi e statue di artisti quattrocenteschi, tra i quali Lorenzo Ghiberti e Donatello.

<sup>38</sup> Nicola Pisano nasce attorno al 1215-1220, e muore tra il 1278 e il 1287.

<sup>39</sup> In realtà un esagono. L'errore si ripete poco più oltre, parlando delle volte gettate sopra gli angoli dell'esagono, che sono sei e non quattro come afferma Schinkel.

<sup>40</sup> Probabilmente Schinkel si riferisce allo spedale di Santa Maria della Scala.

<sup>41</sup> I riquadri più antichi risalgono al 1369, quindi a cinquanta anni dopo la morte di Duccio.

<sup>42</sup> Attribuendolo a Jacopo della Quercia, Schinkel colloca la costruzione del palazzo circa un secolo più tardi di quanto non sia in realtà.

<sup>43</sup> Durante la prima metà dell'Ottocento ospitata nell'antica sede dell'Università, in via della Sapienza, dopo lo spostamento di questa istituzione avvenuto nel 1816.

<sup>44</sup> Forse Schinkel si riferisce a Lorenzo Monaco.

<sup>45</sup> Non esistono notizie documentarie certe su Guido da Siena, che tuttavia sembra avere operato tra il settimo decennio del Duecento e la fine del secolo: l'ultimo documento che forse gli può essere riferito risale al 1302, lo stesso anno della morte di Cimabue. Il dipinto citato da Schinkel è la *Madonna col Bambino e due angeli*, attualmente conservata alla Pinacoteca Nazionale, su cui è apposta la data 1221; già alla metà dell'Ottocento si nota tuttavia l'incongruenza tra la data e lo stile del dipinto, e oggi gli studiosi propendono per postporre l'esecuzione della tavola agli anni Ottanta del Duecento.

<sup>46</sup> *Inferno*, XXX, 76-78. Schinkel equivoca completamente il passo, attribuendo la frase a Dante e non cogliendone il significato.

<sup>47</sup> L'Hotel de la Ville de Londres, in via della Vigna Nuova (FANTOZZI, *Nuova guida...* 1842, p. IV).

<sup>48</sup> Schinkel si riferisce in realtà al ritratto del cardinale Tommaso Inghirami.

<sup>49</sup> Karl Wilhelm Wach (1787-1843), pittore berlinese autore di diverse copie da opere di Raffaello, eseguite durante il suo soggiorno romano del 1817-19.

<sup>50</sup> Giovanni Battista Velluti (1781-1861), famoso soprano interprete di opere di Rossini, Paisiello, Cimarosa, considerato l'ultimo grande cantante evirato italiano.

<sup>51</sup> August Remy (1800-1872).

<sup>52</sup> La collezione di dipinti quattrocenteschi di Edward Solly fu acquistata nel 1821 dallo stato prussiano, andando poi a costituire uno dei nuclei di opere d'arte del Neues Museum.

<sup>53</sup> A est: si intende certamente il ponte alle Grazie.

<sup>54</sup> Non è chiaro a quali opere di Giotto ci si riferisca.

<sup>55</sup> L'abside non contiene opere di Spinello.

<sup>56</sup> Ci si riferisce alla ristrutturazione in chiave neoclassica condotta da Giuseppe Del Rosso tra il 1815 e il 1819.

<sup>57</sup> Cioè alle ville di Cafaggiolo e del Trebbio.

<sup>58</sup> La Posta delle Maschere a Ponte a Ghicreto, nei pressi della villa delle Maschere, dove pernottò anche Goethe nel 1786 scendendo verso Firenze.

<sup>59</sup> In realtà un fenomeno dovuto ai giacimenti di metano esistenti nei pressi di Pietramala, tra il passo della Futa e quello della Raticosa, ben noto ai naturalisti e ai viaggiatori dell'epoca.

<sup>60</sup> L'odierna Monghidoro. La dogana papale si trovava a Pietramala.

## Attese e scoperte: la Toscana di Charles Garnier

Massimiliano Savorra

Con lo scultore Gabriel-Jules Thomas, il calografo Jacques-Martin Deveaux e il compositore Jules-Laurent Duprato, Jean-Louis-Charles Garnier (1825-1898) giunge a Firenze per la prima volta il 28 dicembre 1848<sup>1</sup>. Qui, al gruppo dei giovani *Prix de Rome* si aggrega l'incisore di medaglie Louis-Félix Chabaud. Insieme restano fino all'11 gennaio seguente, per ripartire alla volta di Roma, dove arrivano il 16 gennaio 1849.

Nella decina di giorni trascorsa nel capoluogo toscano il futuro architetto del teatro d'opera più celebre del secondo Ottocento non ha modo di ritrarre con attenzione i monumenti e i luoghi più significativi. L'occasione propizia gli viene fornita invece di lì a poco, allorché, a seguito degli stravolgimenti politici romani della primavera, a partire dai primi di maggio tutti i residenti di Villa Medici si trasferiscono per più di due mesi a Firenze all'Hotel del Leone bianco<sup>2</sup>.

Nel secondo soggiorno fiorentino, per nulla distratto dagli eventi, il giovane Charles lavora, rileva, disegna, riproduce i monumenti della città e dei dintorni. Anche se nel corso della vita avrà modo di ritornare spesso in Toscana sia per studio che per lavoro<sup>3</sup>, questo periodo va considerato decisivo tanto per la conoscenza di una terra generosa di sollecitazioni artistiche, quanto per la comprensione di luoghi e architetture fino a quel momento da lui solo immaginati. Tra brevi escursioni e visite di più giorni, egli esegue in questa regione più di un centinaio di disegni. Tracciati su fogli di carta ordinaria, bruna o grigio-bleu, su carta lucida da ricalco, a matita, a carboncino, a china o acquerellate, gli studi elaborati da Garnier *d'après nature* vengono poi tradotti, in alcuni casi, in

immagini dai pittoreschi effetti. Esemplari in tal senso, sono la veduta della chiesa di San Francesco a Fiesole<sup>4</sup>, datata maggio 1849, e il panorama della piazza del Duomo di Pistoia disegnato il 12 giugno<sup>5</sup>, che rappresentano capitoli fondamentali in un significativo racconto visivo del patrimonio monumentale toscano.

Come i viaggiatori francesi del secolo precedente<sup>6</sup> e i nuovi *touristes* di inizio Ottocento «armati di penne e pennelli»<sup>7</sup>, anche Garnier resta affascinato dalle forme dei monumenti di Pisa, dalle bellezze di Lucca, dalle architetture di Pistoia e di Firenze. In contrasto con le prescrizioni accademiche che impedivano lo studio per gli *envois* di opere non antiche<sup>8</sup>, i *pensionnaires* non di rado rivolgevano lo sguardo verso architetture medievali e moderne delle mille città italiane. E quelle toscane, con i loro capolavori in pietra, erano da considerarsi vere e proprie fonti inesauribili di soggetti da ricopiare in album e taccuini, e talvolta – sfidando le severe norme istituzionali – da utilizzare per possibili *envois*. Non è un caso infatti che, ai disegni obbligatori del secondo anno da spedire a Parigi – riproducenti i resti del piccolo tempio del Foro Boario situato nei pressi del Tevere<sup>9</sup> – Garnier alleggi due fogli raffiguranti il seggio episcopale della chiesa di San Lorenzo fuori le mura a Roma e il muro di sostegno del coro della chiesa di San Miniato a Firenze, attendendosi peraltro pungenti critiche<sup>10</sup>.

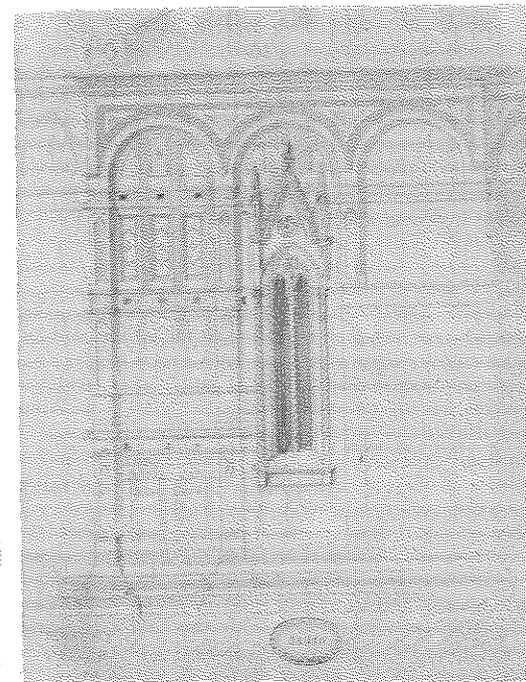
Al di là dei singoli episodi specifici, va considerato in ogni caso che i grafici odeporeici di Garnier – in linea con i lavori di taluni architetti viaggiatori delle generazioni precedenti<sup>11</sup> – esprimono nel loro insieme tanto un interesse per le architetture inserite in pittoreschi contesti

urbani e in paesaggi vernacolari, quanto un'attenzione verso i particolari costruttivi e decorativi più minuti. Che siano vedute del parco di villa Demidoff a Prato o dettagli di un capitello del Camposanto pisano, del campanile del Duomo pistoiese o degli scudi del palazzo Pretorio sempre a Pistoia, i disegni toscani di Garnier si rivelano di estremo interesse, in quanto testimonianza dei primi studi di architetture dagli stili diversi e documenti eccezionali degli itinerari di viaggio seguiti da un giovane architetto in formazione.

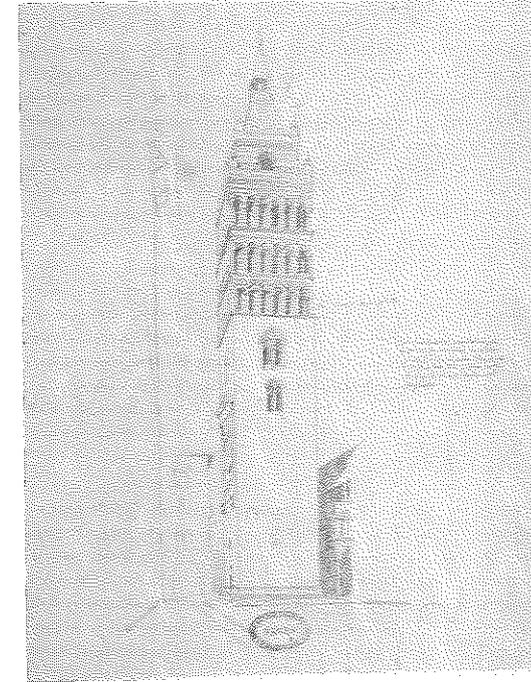
Suggerite in parte dai *patrons* di *ateliers*, in parte dai *pensionnaires* anziani, e in parte dalle più diffuse guide ad alta tiratura come le Joanne<sup>12</sup>, le visite e le escursioni di Garnier e compagni appagavano senza dubbio curiosità personali. Non per questo i giovani viaggiatori

teche istituzionali e presso gli *ateliers* dei loro maestri. Nel caso particolare, quando si trasferisce a Firenze nella primavera del 1849, Garnier si era già formato un'idea dell'architettura toscana grazie all'opera di Grandjean de Montigny e Famin.

«Après avoir traversé les Apennins, où la nature se montre dans tout l'appareil de sa majesté sauvage, on découvre tout-à-coup Florence, avec ses tours et ses palais, gigantesques comme les montagnes qui leur servent de fond»<sup>13</sup>: così nel 1806 i *Prix de Rome* Auguste-Victor Grandjean de Montigny e Auguste Famin, scrivevano nell'introduzione della loro *Architecture Toscane*, un'opera divulgativa nata con l'obiettivo di offrire ai giovani compatrioti la conoscenza delle ricchezze della terra toscana. Più volte prima e dopo il soggiorno fiorentino,



1/ Firenze, dettaglio del prospetto della tribuna della Cattedrale di Santa Maria del Fiore (Disegno a matita su carta bruna; 30x23,3. ENSBA, PC 28910 [77]).

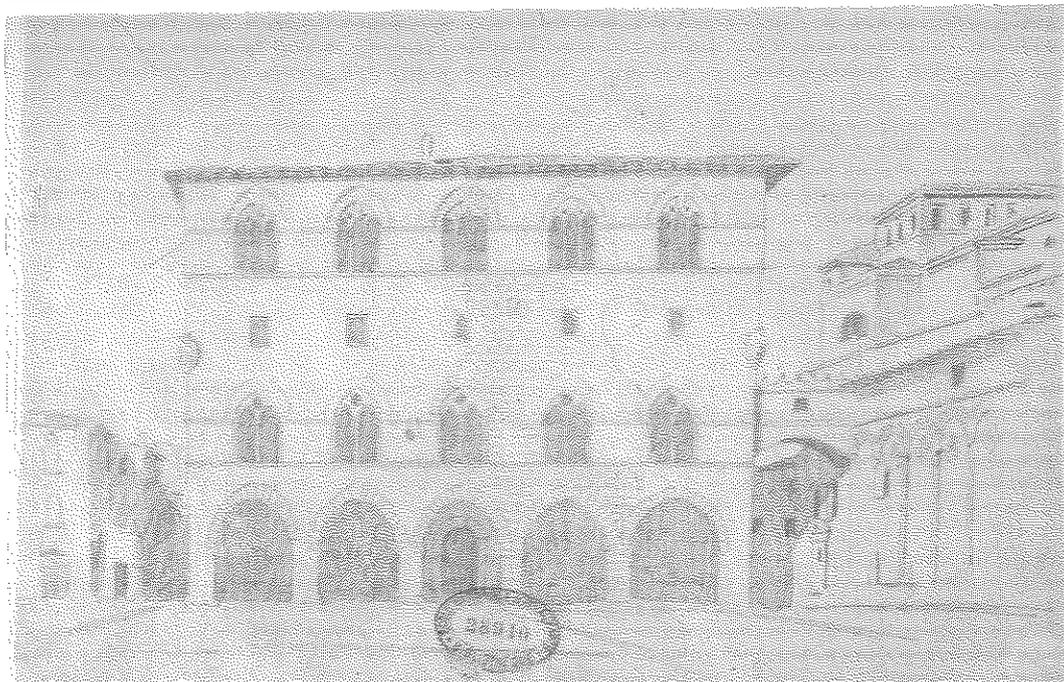


2/ Pistoia, veduta del campanile del Duomo (Disegno a matita su carta lucida; 38,7x32. ENSBA, PC28910 [117]).

perdevano di vista la possibilità di percorrere itinerari canonici per riconoscere quanto studiato in precedenza. Benché attratti dalle scoperte estemporanee e dai fenomeni di costume e di vita locale, che da abili disegnatori ritraevano comunque nei loro taccuini, i borsisti francesi viaggiavano, infatti, per verificare quanto appreso e copiato dai volumi di testo e dalle tavole in folio disponibili presso le biblio-

Garnier, come del resto gli altri *pensionnaires*, prende in prestito dalla biblioteca dell'Académie di Roma il libro, ritenuto uno strumento fondamentale di riferimento per studiare edifici e monumenti toscani<sup>14</sup>.

Effettivamente, la preparazione del viaggio comportava per gli studenti francesi anche ricerche bibliografiche e talvolta disegni preliminari. Tali disegni erano anche considerati indi-



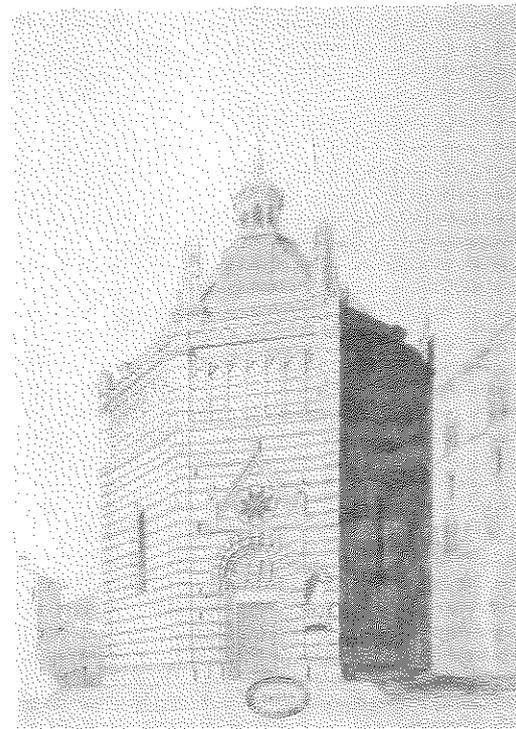
3. Pistoia, prospetto del Palazzo del Comune (Disegno a matita su carta lucida; 20x26,6. ENSBA, PC28910 [122]).

sponsabili ausili ai progetti di «restituzione», oltre che ovviamente mezzi necessari per affrontare con cognizione di causa le ricerche archeologiche<sup>15</sup>. Altri grafici venivano realizzati semplicemente per avere con sé, durante l'escursione, documentazione sull'edificio o sul luogo da studiare. Taluni disegni di Garnier, come ad esempio quelli di palazzo Strozzi o di palazzo Pandolfini realizzati copiando dai volumi di Grandjean de Montigny e Famin, vanno letti proprio come imprescindibili strumenti di viaggio. Inoltre, non va dimenticato come, per i giovani borsisti, la consueta pratica di riproduzione da libri costituisse tanto un utile esercizio, quanto un essenziale arricchimento del *portefeuille* di disegni che, una volta avviati alla professione, sarebbe servito come repertorio tipologico e, nella maggior parte dei casi, decorativo.

Sulla scia del noto *Palais* di Charles Percier e Pierre-Léonard-François Fontaine, in cui si presentavano architetture romane<sup>16</sup>, la pubblicazione di Grandjean de Montigny e Famin fornisce dunque ai *Prix de Rome* una chiave di accesso privilegiata per scoprire la patria della rinata classicità. Integrandosi, come nel caso di Garnier<sup>17</sup>, le informazioni sui monumenti toscani mediante il volume di tavole di Vincenzo Gozzini, i lettori de *l'Architecture Toscane*,

constatavano il duplice volto dell'architettura fiorentina che si mostrava, per quanto riguarda gli esterni, nell'aspetto di «noble severité», mentre per quanto concerne gli interni, nel «goût le plus exquis et le plus délicat». In effetti, con interessanti affondi nell'età di mezzo, e facendo un passo avanti rispetto a quanto affermava Pierre-Adrien Pâris nel 1771<sup>18</sup>, Grandjean de Montigny e Famin diffusero – sebbene dichiarassero intenzioni diverse<sup>19</sup> – un'idea di Firenze, e conseguentemente della Toscana nel suo complesso, legata a un'architettura caratterizzata dalla predilezione per «la composition et la forme des édifices plutôt que pour les matériaux ou les techniques»<sup>20</sup>.

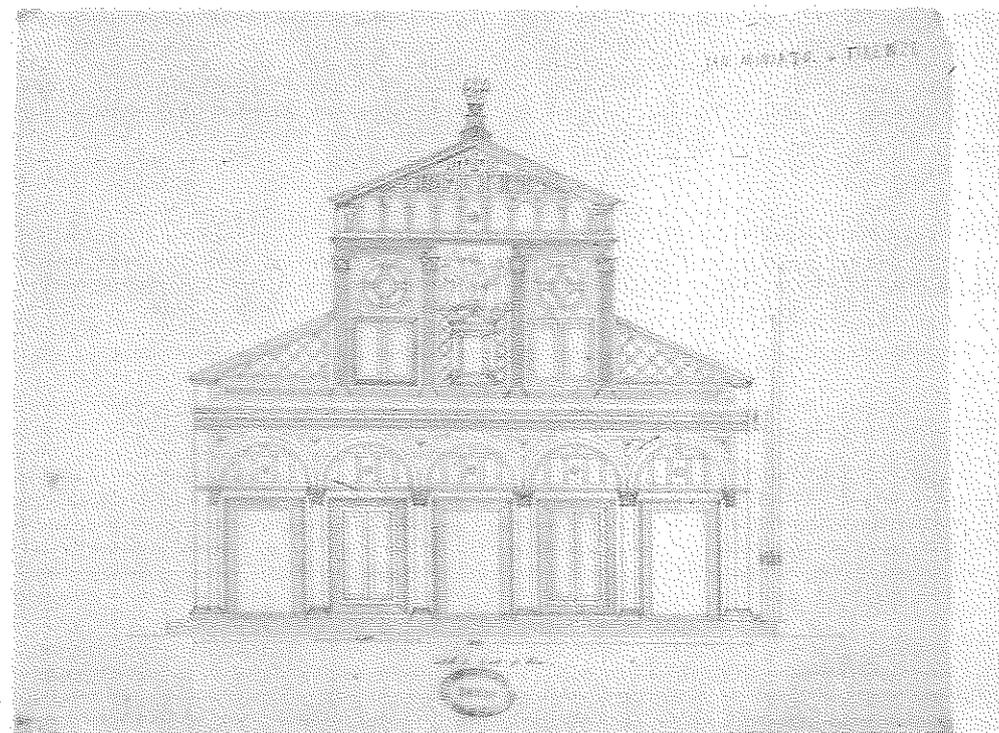
A differenza di quanto appreso e di quanto si aspettava di vedere, Garnier scopre invece l'armonia che si viene a creare tra costruzioni e ambiente circostante, tra tecniche esecutive e forme degli edifici, e soprattutto ha la conferma dei suggestivi effetti dovuti ai colori dei materiali e delle pitture parietali, a lui in parte già noti grazie al dibattito sulla policromia diffuso in Europa ormai da circa un ventennio<sup>21</sup>. In tal senso, non è da escludere anche una determinante influenza esercitata dagli amici pittori *Prix de Rome*<sup>22</sup>; va infatti ricordato che in un clima di reciproco scambio, gli architetti insegnavano di frequente ai loro *camarades* pittori



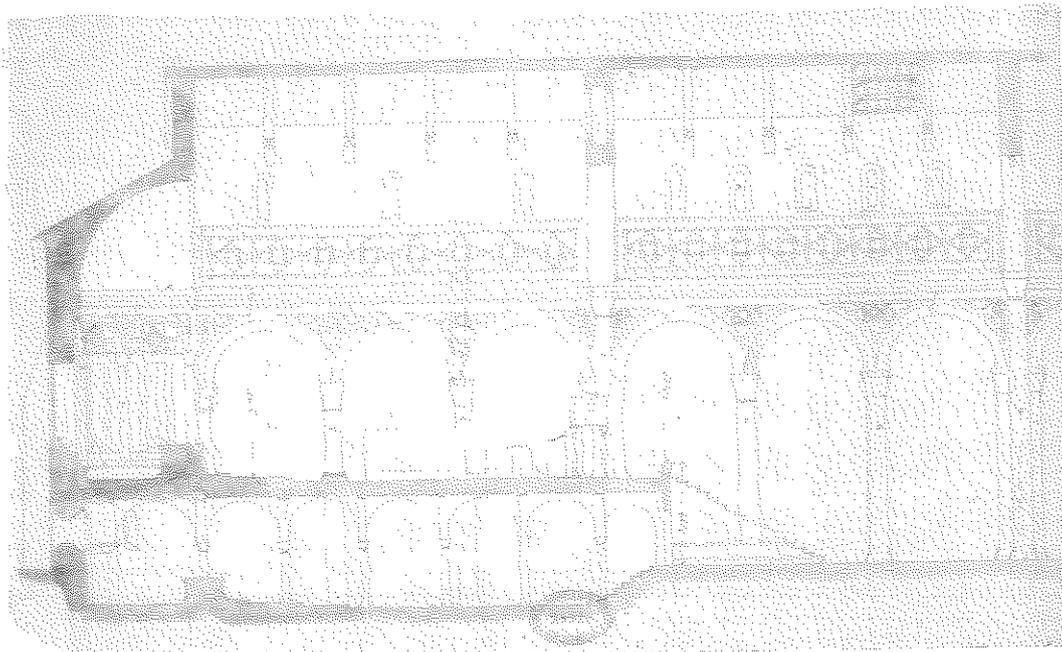
4/ Pistoia, veduta del battistero di San Giovanni Battista in Conca (Disegno a matita su carta lucida; 37,4x26,7. ENSBA, PC28910 [120])

le leggi della prospettiva, e questi come controparte, davano lezioni di composizione e di cromatismo ai loro compagni architetti. Di certo studiare l'architettura toscana su fredde incisioni non era paragonabile all'analisi della realtà effettiva, ma nell'esperienza di Garnier lo scarto tra la percezione dei monumenti ricopiati dalle tavole di un libro come esercizio di conoscenza e la presa di coscienza derivante dal rilievo minuzioso di dettagli e scorci paesaggistici risulta tanto sensibile che pare legittimo parlare di «verità rivelata».

Nella visita a Pistoia del 12 giugno 1849, non a caso effettuata con i compagni *Prix de Rome* in pittura e in paesaggio storico Félix-Joseph Barrias e Charles-Joseph Leconte, Garnier è colpito, oltre che dal contesto, dal contrappunto tra la ricchezza decorativa del battistero e della facciata del Duomo, e la ruvida massività dei palazzi del Comune e del Podestà. Nei suoi disegni pistoiesi, talvolta segnati da scritte e appunti di «colore», appaiono rappresentati scorci e dettagli minuti in un sottile gioco di rimandi e confronti. Nella veduta prospettica del campanile pistoiese, tracciata in questo caso solo a matita su carta lucida senza uso del colore, egli sottolinea la combinazione dei motivi espressivi e la separazione tra parte strutturale e parte



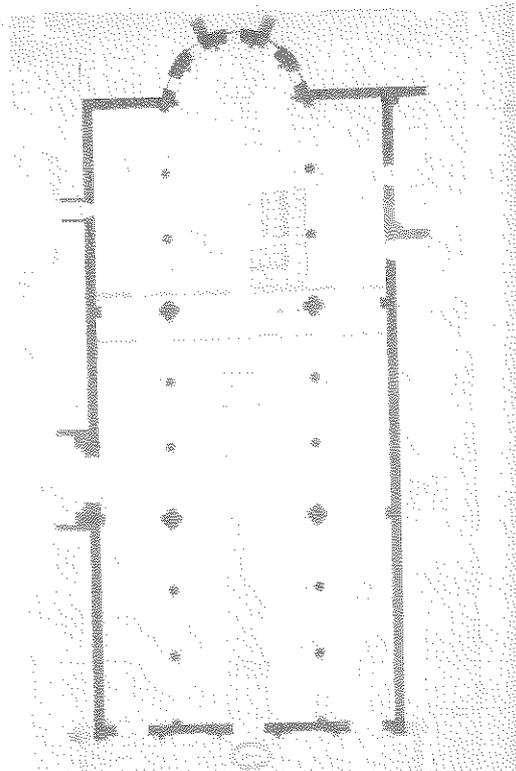
5/ Firenze, prospetto della chiesa di San Miniato (Disegno a china su carta lucida; 32x39,9. ENSBA, PC28910 [44]).



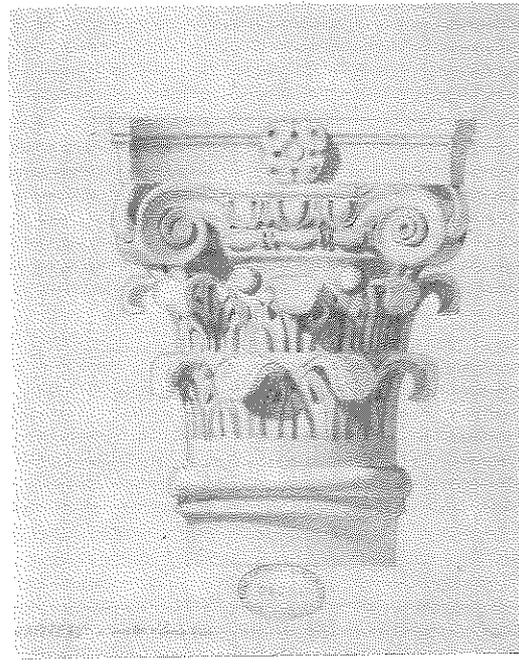
6/ Firenze, sezione longitudinale della chiesa di San Miniato (Disegno a china e acquerello su carta; 25,8x40,5. ENSBA, PC28910 [46]).

stilistica: inferiormente poderosa e petrigna, la torre è superiormente trasfigurata dalle ariose logge e dalla fasciatura di marmoree striature. È evidente che, per Garnier, i marmi toscani con i loro colori prefigurano l'essenza stessa dell'architettura. Nel 1869 a tal proposito scrive che: «des marbres sont, pour l'architecture, une des ressources les plus précieuses; ils donnent la vie et l'éclat; ils complètent la décoration [...] Que serait sans cela l'église Sainte-Marie des Fleurs à Florence! Que serait le campanile du Giotto, si pur, si fin, si complet! L'une serait une lourde bâtisse, l'autre une tour vulgaire»<sup>23</sup>. Egli continua più avanti affermando che a Firenze, a Pisa, a Orvieto, a Siena, a Prato, la naturale policromia dei marmi è parte integrante della loro anima.

Non è casuale pertanto che l'interesse di Garnier sia catalizzato dalla chiesa di San Miniato al Monte, come dimostrano i trentacinque disegni a noi noti conservati presso l'École des Beaux-Arts di Parigi<sup>24</sup>. Dal rilievo di un capitello del pulpito a quello dell'organismo d'insieme, dai dettagli del fregio e dei plutei dell'iconostasi ai particolari decorativi della capriata, la chiesa viene fatta «a pezzi», analizzata e studiata in ogni singola parte. Interessato in questi anni da alcuni progetti di trasformazione<sup>25</sup>, l'intero complesso di San Miniato grazie al raffinato e seducente policromismo architettonico, parie-



7/ Firenze, pianta della chiesa di San Miniato (Disegno a matita e acquerello su carta; 63,3x34,5. ENSBA, PC28910 [45]).



8/ Firenze, capitello nella chiesa di San Miniato (Disegno a matita su carta grigio-verde; 29,4x20,6. ENSBA, PC28910 [42]).

tale e strutturale, diviene così per Garnier una fonte essenziale per cogliere i nessi e gli scarti, ora tra stile e struttura, ora tra ornamentazione e configurazione spaziale<sup>26</sup>.

Assegnando al monumento un posto di rilievo nel bagaglio delle sue «memorie», il giovane architetto coglie l'essenza di San Miniato, non soltanto riconoscendo una qualità connaturata nell'arte di costruire data dalla mescolanza dei linguaggi, ma anche identificando precisi valori presenti nell'insieme armonico di tutti i minimi elementi. Caratterizzati dalla purezza delle linee, i disegni pervenuti testimoniano proprio tale incessante interrogare la natura e il senso del fare architettura con materia e colore. E prima ancora di essere sedotto dai mosaici, dai marmi e dai colori veneziani, dalle sfumature calde delle pietre e delle rovine romane, o piuttosto dalle pitture parietali di Corneto o di Pompei, in Toscana Garnier apprende proprio quel modo del fare, ove lo studio e l'applicazione dei rivestimenti policromi nell'architettura acquistano un ruolo determinante. Una «architecture colorée, chaude, vibrante à l'œil», dunque quella delle chiese e dei monumenti toscani destinata a influenzare profondamente il giovane architetto, futuro «rénovateur des monuments français par la couleur», tanto da

meritarsi, nelle parole di Gustave Larroumet, l'appellativo di «Véronèse de l'architecture»<sup>27</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. ENSBA, Ms., 545-546: Passaporti di Garnier utilizzati dal dicembre 1848 al gennaio 1855; BO, Fonds Garnier: pièce 97; pièce 107.

<sup>2</sup> A Firenze gli abitanti di Villa Medici restano esattamente fino al 10 luglio 1849. Per un resoconto dettagliato di tutti gli itinerari seguiti da Garnier in Italia si rimanda a M. SAVORRA, *Cronologia del viaggio di formazione in Italia 1848-1854*, in id., *Charles Garnier in Italia. Un viaggio attraverso le arti 1848-1854*, Padova 2003, pp. 213-229. Mentre sugli avvenimenti della primavera del 1849 e sulla geografia dei «duoghi rivoluzionari» si veda G. CIAMPI, *Roma: la difesa del 1849*, in A. VARNI (a cura di), *Il 1848. La rivoluzione in città*, atti del convegno (1998), Bologna 2000, pp. 93-104.

<sup>3</sup> Per gli aspetti biografici si vedano i recenti contributi di C. C. MEAD, *Charles Garnier's Paris Opéra. Architectural Empathy and Renaissance of French Classicism*, Cambridge (Massachusetts)-London 1991; A. FOILLI, G. MERELLO, *Charles Garnier e la Riviera*, Genova 2000; J.-M. LENIAUD, *Charles Garnier*, Paris 2003.

<sup>4</sup> Cfr. ENSBA, PC 28910 [32].

<sup>5</sup> Cfr. ENSBA, EBA 4675.

<sup>6</sup> Cfr. P. PINON, *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento: Pierre-Adrien Pâris e altri*, in C. DE SEITA (a cura di), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, atti del convegno (Roma 1997), Napoli 2001, pp. 74-80.

<sup>7</sup> A. TOSI, *Il viaggio narrato e illustrato*, in M. BOSSI, M. SEIDEL (a cura di), *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, atti del convegno (Firenze 1996), Venezia 1998, p. 44.

<sup>8</sup> Cfr. P. PINON, F.-X. AMPRIMOZ, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Roma 1988.

<sup>9</sup> Cfr. M. SAVORRA, *Charles Garnier in Italia...*, 2003, pp. 56-57.

<sup>10</sup> Cfr. AF, carton 55, Jean Alaux 1847-1852. Correspondance 1847-1852. Ms. intestato Institut de France. Académie des Beaux-Arts: *Rapports sur les travaux des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, pendant l'année 1850*.

<sup>11</sup> Cfr. A. PRATELLI, M. GALANI, *Viaggiatori di architettura in Italia. I francesi. Studio sui disegni e sulla trasmissione delle idee dell'architettura negli elaborati degli architetti francesi in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, «Quaderno Università degli studi di Udine. Facoltà di ingegneria. Istituto di urbanistica e pianificazione», n. 51, Bologna 1990.

<sup>12</sup> Non a caso, nel manoscritto *Itinéraire d'un voyage de Paris à Rome, dédié aux pensionnaires de l'Académie de France*, datato 1869, Garnier consiglia di procurarsi le guide Joanne della Svizzera e dell'Italia. Cfr. BO, Fonds Garnier, pièce 89. Il manoscritto è

stato pubblicato tradotto in italiano in M. SAVORRA, *Charles Garnier in Italia...*, 2003, pp. 231-262.

<sup>13</sup> A.-H.-V. GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. FAMIN, *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, Paris 1806-1815, p. v.

<sup>14</sup> Cfr. i registri conservati in AF, Bibliothèque de l'École, *Sortie des livres. À compter de 1849*.

<sup>15</sup> P. PINON, *Gli architetti all'Accademia di Francia a Roma (1803-1870)*, in Accademia di Francia a Roma, *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra, Roma-Milano 2003, p. 62.

<sup>16</sup> CH. PERCIER, P.-L.-F. FONTAINE, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris 1798. Il volume di Grandjean de Montigny e Famin era considerato complementare a quello di Percier e Fontaine; cfr. J.-P. GARRIC, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Liège 2004, p. 146.

<sup>17</sup> Cfr. *Monumenti sepolcrali della Toscana. Disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovanni Paolo Lasinio, sotto la direzione dei signori Cav. P. Benvenuti e L. De Cambray Digny*, Firenze 1819. Si vedano i registri in AF, Bibliothèque de l'École, *Sortie des livres. À compter de 1849*.

<sup>18</sup> Nel «Journal» del 1771, Pierre-Adrien Pâris scrive: «Vi è un gran numero di palazzi a Firenze, ma nessuno mi è parso meritare un'attenzione particolare»; cit. in P. PINON, *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento...*, 2001, p. 76.

<sup>19</sup> «C'est ce qui nous permet de donner au public, non pas une idée de l'architecture toscane, mais l'architecture toscane elle-même, mesurée avec autant de soin que Desgodets en a mis dans ouvrage sur le monuments de Rome antique». A.-H.-V. GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. FAMIN, *Architecture Toscane ou Palais...*

cit., p. vii.

<sup>20</sup> J.-P. GARRIC, *op. cit.*, p. 147.

<sup>21</sup> Sul tema ampia è la bibliografia di riferimento. Da ultimo si veda M. SAVORRA, *À la recherche des contours: i disegni degli architetti francesi e la Sicilia negli anni venti dell'Ottocento*, in M. GIUFFRÈ, *The Time of Schinkel and Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, atti del convegno (Palermo, giugno 2004), Reggio Calabria, di prossima pubblicazione.

<sup>22</sup> Sui pittori presenti a Villa Medici si veda PH. GRUNCHEC, *The Grand Prix de Rome. Paintings from the École des Beaux-Arts 1797-1863*, catalogo della mostra, Washington D. C. 1984; id., *Les concours des Prix de Rome 1797-1863*, catalogo della mostra, 2 voll., Paris 1989.

<sup>23</sup> CH. GARNIER, *Les Marbres*, in id. *À travers les arts. Causeries et mélanges*, Paris 1869 (si cita dalla ristampa Paris 1985, pp. 141-142).

<sup>24</sup> Cfr. ENSBA, PC 28910 [42-76]. Si veda la schedatura in M. SAVORRA, *Charles Garnier in Italia...*, 2003, pp. 127-130.

<sup>25</sup> Cfr. F. GURRIERI, *L'architettura*, in F. GURRIERI, L. BERT, C. LEONARDI, *La basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Firenze 1988, p. 66.

<sup>26</sup> A partire dai primi anni dell'Ottocento, il complesso di San Miniato riscuote una discreta fortuna presso i viaggiatori d'oltralpe. Per restare in ambito francese, basti pensare agli studi di Duban e di Viollet-le-Duc. Cfr. *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc*, catalogo della mostra, Paris 1987, pp. 194-199; A. JACQUES, *Duban et l'Italie*, catalogo della mostra, Paris 2004, p. 55.

<sup>27</sup> G. LARROUMET, *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Charles Garnier. Lu dans la séance publique annuelle du samedi 4 novembre 1899*, Paris 1899, p. 17.

## Gli architetti austriaci e l'Italia intorno al 1900

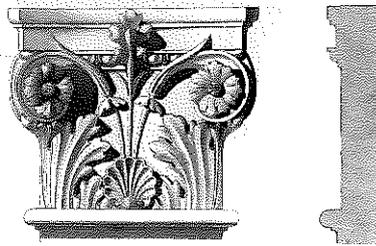
Caterina Cardamone

«I giovani architetti, dopo aver terminato gli studi e prima di iniziare la professione, intraprendono generalmente un viaggio in Italia che può durare da uno a due anni. È una consuetudine che io non approvo. Anzitutto perché un viaggio del genere è troppo tradizionale; i nuovi rapporti sociali anche qui hanno modificato notevolmente la nostra mentalità»<sup>1</sup>. Questa è l'autorevole opinione espressa da Wagner nella sezione dedicata alla formazione dell'architetto in *Moderne Architektur*, guida per i suoi allievi della *Specialschule für Architektur*, all'*Akademie der bildenden Künste*. Così prosegue Wagner: «Un viaggio in Italia per schizzare edifici generalmente scelti male può essere considerato appunto solo come esercitazione di disegno; servirsene, come spesso accade, per raccogliere una massa di motivi architettonici da impiegare poi al ritorno *à tout prix* e in ogni occasione è da considerare quasi come un delitto, o almeno un errore»<sup>2</sup>. Secondo Wagner, chi è appena uscito dall'accademia non possiede ancora la maturità per cogliere alcuni caratteri spaziali dell'architettura, alcuni aspetti della genesi delle forme che costituiscono l'unica ragione per un esame diretto dei monumenti, soprattutto perché «le pubblicazioni moderne ci hanno istruito meglio su tutto quello che laggiù merita di esser visto»<sup>3</sup>. Eppure, tra gli allievi di Wagner all'accademia e tra i suoi collaboratori, molti concorrono al *Romreisestipendium*, soggiornano in Italia e rivelano forti influssi, in progetti e architetture costruite, di un'architettura classica. Tra i borsisti di palazzo Venezia ci sono Joseph Maria Olbrich tra l'autunno del 1893 e la primavera del 1894, Josef Hoffmann tra il 1895 e il 1896,

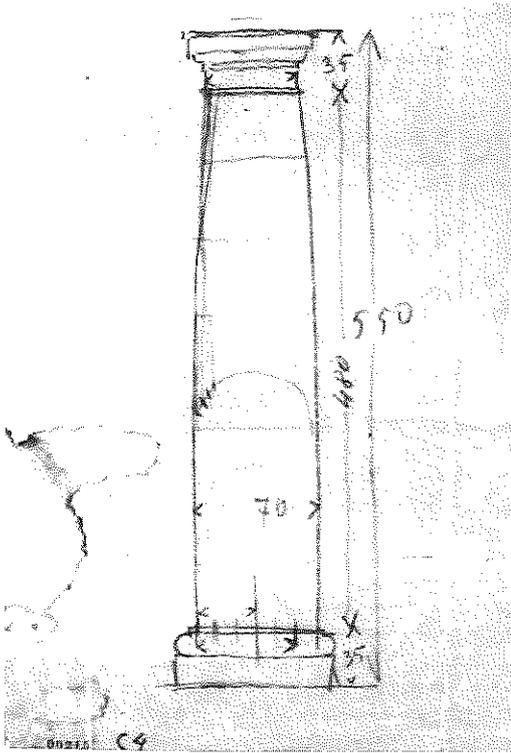
Leopold Bauer l'anno successivo, poi Jan Kotěra tra il 1897 e 1898 e Jože Plečnik tra il 1898 e il 1899. Sui viaggi in Italia degli allievi di Wagner scrive anche Adolf Loos. Il pretesto è dato dall'assegnazione a Plečnik del *Romreisestipendium*.

«Plečnik ha vinto il *Rom-Preis*. Questo è l'evento sensazionale nell'ambito dell'esposizione che si tiene attualmente presso la Kunstakademie, con i lavori della *Specialschule für Architektur* tenuta dal prof. Otto Wagner. [...] Il premio non è stato attribuito al metro quadrato di carta da disegno, ma a Plečnik come uomo. E si tratta di un uomo piuttosto singolare, un uomo che ha bisogno dell'aria d'Italia come del pane. Perché Plečnik è anche quello che più fa la fame, tra i nostri giovani architetti. [...] Il successo maggiore lo riscuote però Jan Kotěra, vincitore del *Rom-Preis* l'anno scorso. Si tratta di un semplice disegno a matita, senza pretese, che però possiede la spiacevole caratteristica di far passare in secondo piano tutti i disegni che gli stanno vicini. Un tempio di Amore e Psiche. Mai fino a ora un architetto ci si è rivolto in termini così classici, mai un artista si è espresso con una simile romanità. Ed è questo ciò che risalta maggiormente. Con una posa semplice, grande, classica, questo architetto ha di nuovo ridotto al silenzio l'esercito dei decoratori, con i loro affannosi gesti – un fenomeno che continua a ripetersi nella storia dell'architettura da quando abbiamo acquisito la piena consapevolezza della superiorità dell'architettura classica. Da questo tempio di Amore e Psiche avrà origine una nuova tendenza nell'architettura viennese»<sup>4</sup>.

Già nel 1898, quindi, l'antico è misura, argine e modello da contrapporre alle esuberanze decorative; la tradizione classica è per Loos l'unica solida base per la definizione di un'architettura



1/ A. Loos, *Capitello rinascimentale*, 1887 (ALA, 834).



2/ A. Loos, *Schizzo di colonna tuscanica, forse riconducibile al progetto per i Modenagründe (1922), con annotazioni relative al dimensionamento dell'ordine* (ALA, 215).

effettivamente moderna.

È proprio per questa ragione -l'importanza che il riferimento alla tradizione classica assume in un certo ambiente architettonico viennese- che risulta necessario precisare ulteriormente i termini di questo riferimento, costante, come vedremo, nei primi tre decenni del secolo, anche attraverso lo studio dei viaggi in Italia.

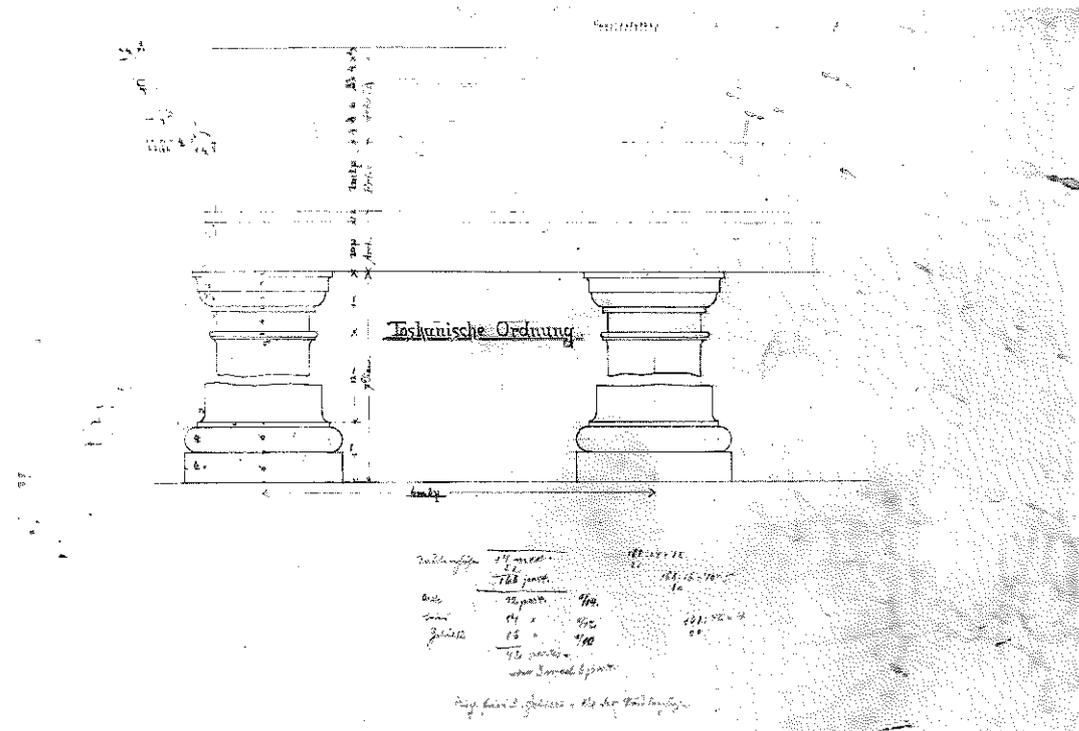
All'inizio del secolo diciannovesimo abbiamo abban-

donato la tradizione. È a quel punto che io voglio riallacciarmi. La nostra civiltà si fonda sul riconoscimento dell'insuperabile grandezza dell'antichità classica. Dai Romani abbiamo ereditato la tecnica del nostro modo di pensare e del nostro modo di sentire. Ai Romani dobbiamo la nostra consapevolezza sociale e la disciplina della nostra anima. Da quando l'umanità ha preso coscienza della grandezza dell'antichità classica, un solo pensiero ha unito tra loro i grandi architetti. Essi pensavano: così come io costruisco avrebbero costruito anche gli antichi romani. Questo pensiero io voglio inocularlo ai miei allievi. Il presente si costruisce sul passato così come il passato si è costruito sui tempi che lo hanno preceduto<sup>5</sup>.

Non è questo il luogo per analizzare l'uso di elementi derivati da un linguaggio classico nelle opere e nei progetti di Loos<sup>6</sup>: alcuni disegni inediti, però, conservati presso l'Adolf Loos Archiv dell'Albertina di Vienna, possono dare la misura dell'interesse, all'interno dello studio di Loos, nei confronti della tradizione classica.

Il primo è uno schizzo di colonna tuscanica, apparentemente autografo, quotato, con alcune annotazioni autografe, a lato, per la determinazione del diametro del fusto al sommoscapo (5/6, secondo i calcoli di Loos, del diametro all'imoscapo) e per il dimensionamento dell'intercolumnio<sup>7</sup>. Il fusto risulta decisamente slanciato; la sua altezza è di quasi 7 moduli contro i 6 tradizionali. Questo elemento conferma la prassi di calcolate e intenzionali licenze, nelle architetture di Loos. Il linguaggio classico, infatti, è vivo e mutevole nell'uso. Un secondo foglio proviene invece dallo studio di Loos, è di mano di un allievo e rappresenta, come specificato già nell'intestazione, l'intercolumnio di un «toskanische Ordnung»<sup>8</sup> nella versione del Vignola, misurato in moduli e parti. In basso sono presenti invece alcune annotazioni e calcoli di Loos, probabilmente a titolo esplicativo<sup>9</sup>: nello studio di Loos, con gli allievi della scuola e con i collaboratori, si discute di architettura classica in termini concreti, basandosi sull'opera di trattatisti. Nella scuola di architettura di Loos, nei locali della *Schwarzwaldschule*, l'insegnamento della storia ha un posto centrale<sup>10</sup>: sono documentati gli itinerari di due viaggi in Italia degli allievi della scuola. Durante il primo anno accademico (1912-1913), dedicato allo studio dell'antico, la visita ai «luoghi dell'arte antica e alle cave di marmo, complemento allo studio della storia dell'arte e alla conoscenza dei materiali», tra il primo aprile e il 15 maggio 1913, segue questo itinerario:

«partenza in nave a vapore sul Danubio per



3/ *Ordine tuscanico, forse riconducibile al progetto per i Modenagründe (1922), con annotazioni autografe di A. Loos relative al dimensionamento dell'ordine* (ALA, 217).

Budapest. Visita. Viaggio in nave sul Danubio fino a Rustchuk (?), poi in treno fino a Bucarest. Visita al castello. In nave fino a Costantinopoli, Skiros (cave di marmo), Creta, Cnosso, Delo (?), Egina, Epidauro, Nafplio, in treno fino ad Atene. Lungo la strada, visita a Tirinto, Micene, Corinto, Elefsina. Soggiorno prolungato ad Atene. Visita alle cave di marmo del Peloponneso. Dopo Atene, su di una nave a vapore, per lo stretto di Corinto, tappa a Delfi, prosecuzione del viaggio il giorno successivo verso Patrasso e Olimpia. Da Patrasso, con la nave a vapore "America" [...] verso Palermo. Escursioni ad Agrigento, Taormina, Siracusa, Messina. In nave fino a Napoli e Pompei. In nave per Livorno, Pisa, Massa Carrara, Parma, Mantova, Verona, Vicenza, Castelfranco Veneto, Vienna (treno speciale).<sup>11</sup>

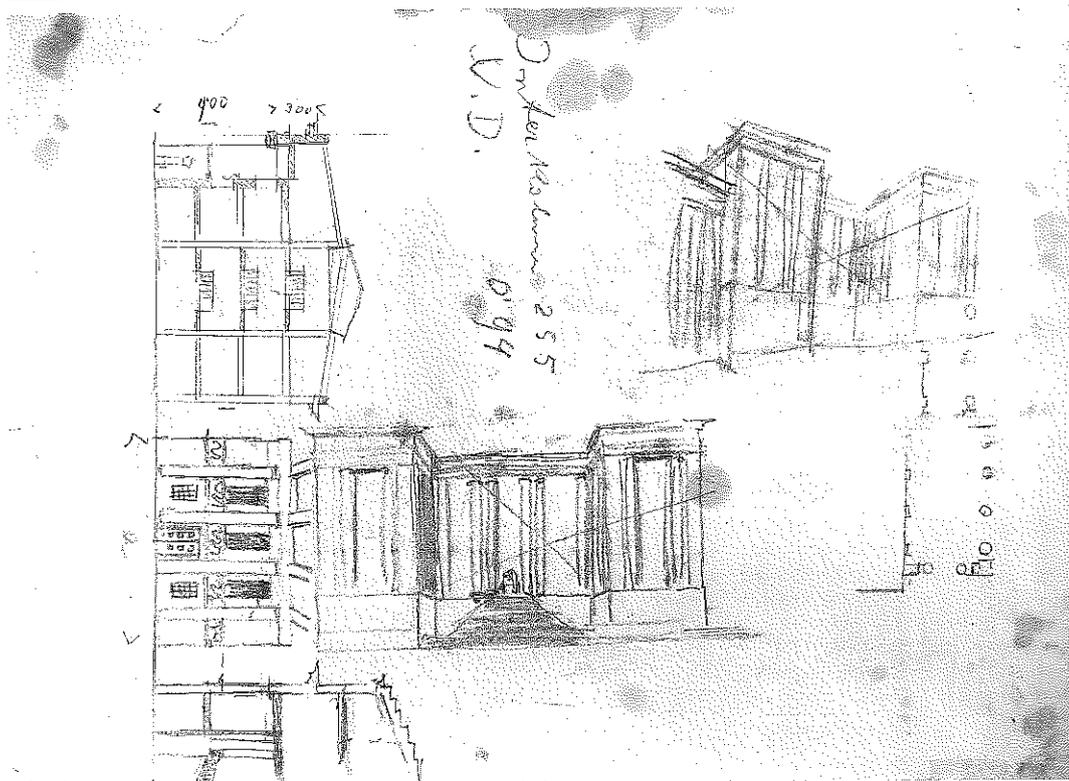
Il secondo anno accademico sarebbe stato dedicato all'arte medievale e dei popoli orientali, e il viaggio di studio del 1914 avrebbe previsto una visita a Venezia, Padova, Ferrara, Bologna, Pistoia, Firenze, Roma, Orvieto, Perugia, Siena, Ancona e Fiume<sup>12</sup>.

Ulteriori elementi, per cercare di capire quale sia lo scopo di un viaggio in Italia, quale la *Rezeption* dell'architettura e i filtri culturali nella sua lettura, possono derivare dall'analisi degli itinerari di alcuni dei *Romreisestipendisten*

allievi di Wagner. Dagli schizzi a nostra disposizione e dalla scelta dei soggetti, sembra che siano ancora soprattutto gli effetti pittorici<sup>13</sup> a suggestionare i borsisti dell'accademia nell'ultimo decennio del XIX secolo.

Dopo alcune tappe piuttosto convenzionali in Veneto, soste a Bologna e Firenze, un soggiorno di quasi quattro mesi a Roma, Josef Olbrich si spinge verso sud: Napoli e poi Sorrento, Capri, Amalfi, Paestum, Salerno, Pompei, Benevento e isola di Nisida, per proseguire poi, attraverso la Sicilia, fino a Tunisi<sup>14</sup>.

Verona viene definita «pittorica», «piccola [el monumentale] Vicenza; Olbrich sembra particolarmente colpito da Padova, che «racchiude un piccolo ma splendido tesoro di opere del più nobile e sereno rinascimento, tra cui la cappella "il Santo" in S. Antonio che resterà indelebilmemente impressa con profonda ammirazione nella mia memoria»<sup>15</sup>. Rimane invece deluso dal barocco romano. Come è stato fatto notare<sup>16</sup>, formatosi con Karl von Hasenauer alla scuola del classicismo viennese, sembra incapace di apprezzare nel barocco altro che l'*esprit de grandeur*, e conclude, con una certa retorica: «A Roma ho vuotato quotidianamente, per quattro mesi, il calice del dolore»<sup>17</sup>. Sembra



4/ A. Loos, *Schizzo per il Verbauung der Gartenbaugründe*, 1917 (ALA, 439).

invece interessato all'architettura romana del Quattrocento e Cinquecento; su «Der Architekt» viene pubblicato, tra gli altri, un disegno del cortile di palazzo Massimo alle Colonne di Peruzzi<sup>18</sup>.

La scelta di Olbrich di proseguire il viaggio ancora più a sud, riconducibile comunque a una lunga tradizione germanica da Weinbrenner a Schinkel<sup>19</sup>, influenza probabilmente anche l'itinerario di Josef Hoffmann. L'architettura di Capri affascina Hoffmann soprattutto per la sua chiarezza e semplicità, la nettezza nell'assenza di decorazione, e viene proposta come modello ideale per la definizione di un'architettura d'oltralpe<sup>20</sup>. Nelle descrizioni di Hoffmann e nei disegni che accompagnano l'articolo l'aspetto pittorico è quello prevalente<sup>21</sup>.

Un'ulteriore forte suggestione proviene da Paestum: «Vidi il tempio dorico e nell'istante mi cadde la benda dagli occhi. [...] Seppi così che in primo luogo è importante la proporzione e che non ha alcuna rilevanza l'uso – per quanto esatto – delle singole forme architettoniche»<sup>22</sup>.

Sono pochi gli elementi per ricostruire gli interessi di Hoffmann nello studio dell'architettura classica. Il corpus dei disegni realizzati nel corso del viaggio in Italia del 1896 è probabilmente

incompleto<sup>23</sup>; la visita a Paestum, ad esempio, non è ulteriormente documentata da nessun tipo di materiale grafico.

È il progetto storicista con cui si diploma all'*Akademie*, *Forum orbis, insula pacis*, che gli vale nel 1896 il *Romreisestipendium*<sup>24</sup>. L'itinerario di Hoffmann in Italia può sembrare, nelle prime tappe, abbastanza convenzionale: Verona, Vicenza (dove disegna la Rotonda), Venezia (soprattutto scorci di San Marco e vedute), poi Firenze, Ancona, Roma, Napoli e Capri<sup>25</sup>. Dice di essere rimasto deluso da Roma a causa del troppo studio accademico<sup>26</sup>; preferisce l'architettura imperiale a quella rinascimentale e barocca, omette caparbiamente le architetture medievali, è affascinato da Santa Maria del Priorato sull'Aventino<sup>27</sup>.

Sekler parla di un «ritorno al classicismo», nelle architetture di Hoffmann, già dalla seconda metà del primo decennio del Novecento<sup>28</sup>, ancora più evidente negli anni che seguono, tra l'inizio del secondo decennio e la prima guerra mondiale. L'essenza dell'architettura classica, per Hoffmann, è nelle proporzioni, assolutamente astratte dal linguaggio formale e dal vocabolario architettonico: nelle sue architetture costruite non verrà mai citato un dettaglio trop-

po preciso<sup>29</sup> e gli elementi che rimandano a una cultura classica sono suggestioni quasi inconcrete. La tradizione classica nelle architetture di Hoffmann è mediata dal neoclassicismo germanico ed è limitata alla citazione di pochi elementi: timpani stilizzati ridotti a campi triangolari, fasce scanalate (una sorta di lesene), a volte motivo decorativo che riveste tutta la parete, del tutto privo del valore tettonico, utilizzato anche in bande orizzontali, come nel padiglione austriaco a Roma del 1911<sup>30</sup>. Palladiana, di un classicismo rigoroso, è stata definita la villa per Otto Primavèsi a Winkelsdorf, del 1913-14<sup>31</sup>.

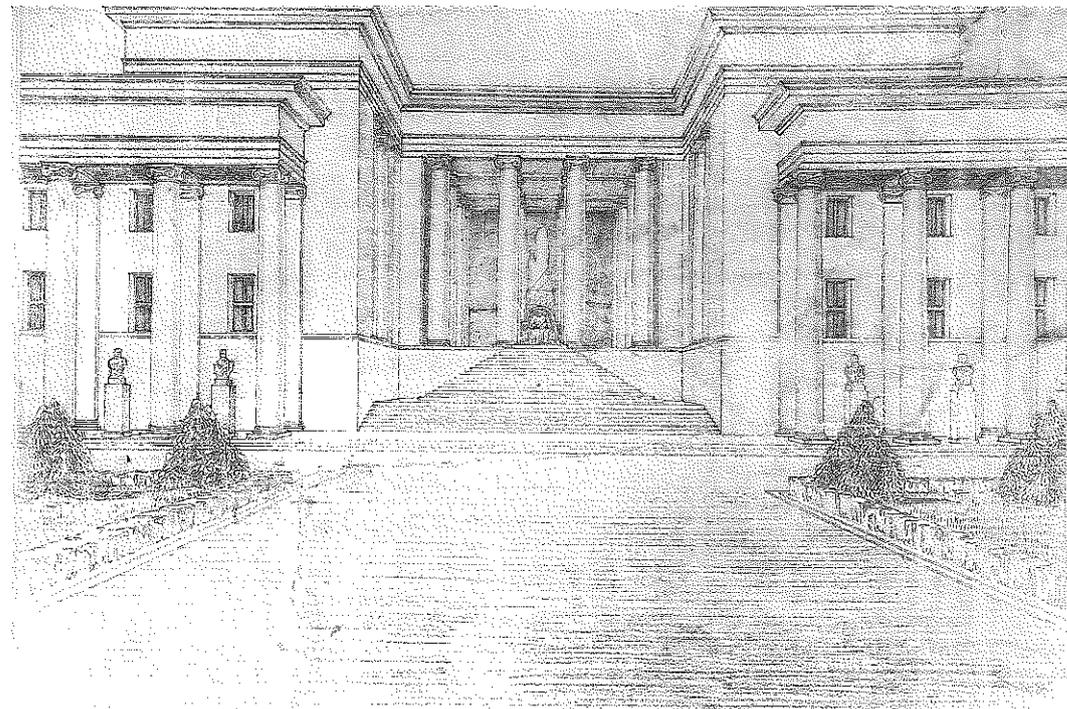
Anche Plečnik è in Italia tra il 1898 e il 1899<sup>32</sup>: l'Antico lo entusiasma a tal punto da fargli mettere in discussione l'esperienza viennese nello studio di Wagner<sup>33</sup>. La città italiana che più apprezza è Bologna, con la sua architettura in mattone<sup>34</sup>; Plečnik è tra i pochi a visitare un'architettura albertiana a Firenze, la Santissima Annunziata. Come vedremo, si tratta di una scelta piuttosto originale: «Duomo di Pisa, San Lorenzo, Sant'Annunziata; qui [...] mi sto accorgendo di aver percorso le vie giuste in estetica»<sup>35</sup>.

Su «Der Architekt», soprattutto nei primi volumi, vengono pubblicati alcuni disegni realizzati du-

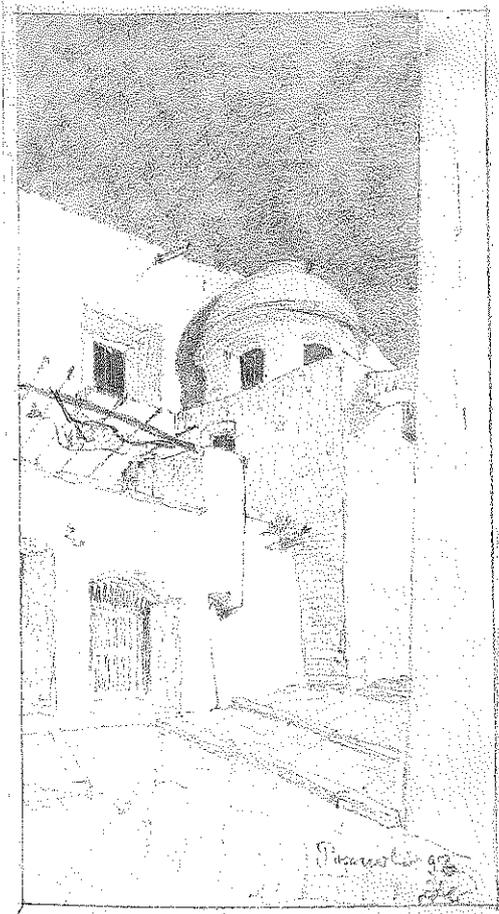
rante i viaggi in Italia dai borsisti dell'Accademia, ma anche invenzioni e studi dall'antico, come la tavola di Leopold Bauer<sup>36</sup>, pasticcio di frammenti e suggestioni antichizzanti. Il materiale iconografico a nostra disposizione ha un taglio fortemente interpretativo: in un unico caso viene pubblicato un alzato in scala, parzialmente quotato e corredato da una pianta, il campanile della chiesa di San Marco a Roma, secondo un rilievo di Max Fabiani<sup>37</sup>. Si tratta, per il resto, soprattutto di schizzi e scorci prospettici, anche se a volte riconducibili a un rilievo più o meno accurato<sup>38</sup>.

Di tutt'altro genere il materiale che viene riprodotto nelle «Publicationen des Vereines Wiener Bauhütte» negli stessi anni. Gli alzati e le piante sono generalmente quotati e decisamente minuziosi nella restituzione dei dettagli. Manca ancora del tutto uno studio sull'effettiva attendibilità dei rilievi e su eventuali correzioni e aggiustamenti, nei disegni pubblicati, rispetto all'architettura costruita. Proprio questi allontanamenti potrebbero tradire precise predilezioni estetiche e fornire indicazioni essenziali per la definizione della *Rezeptionsgeschichte*, la fortuna dell'architettura classica in ambito viennese.

Le tavole in questione sono per la maggior parte risultato di rilievi realizzati nel corso di viaggi

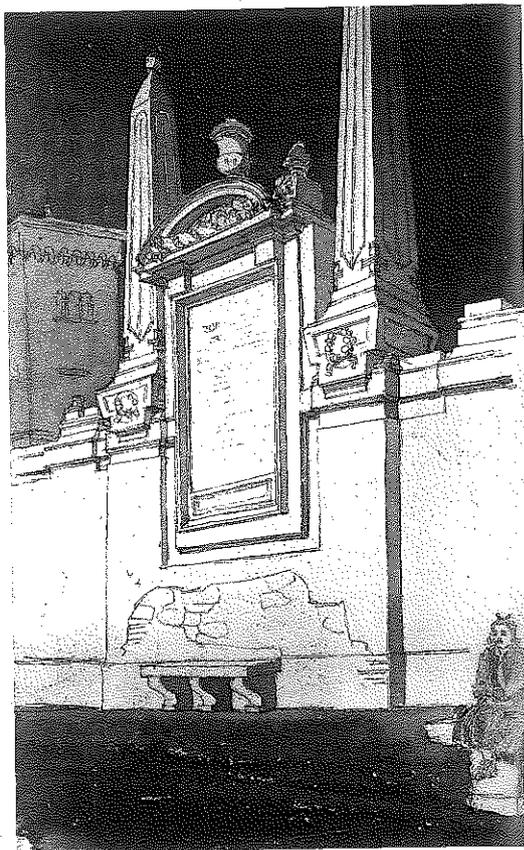


5/ *Verbauung der Gartenbaugründe*, vista prospettica della zona centrale, 1917 (ALA, 417).



6/ J. Hoffmann, *Scorcio datato «Pozzuoli [18]93»* (MAK 8799/5).

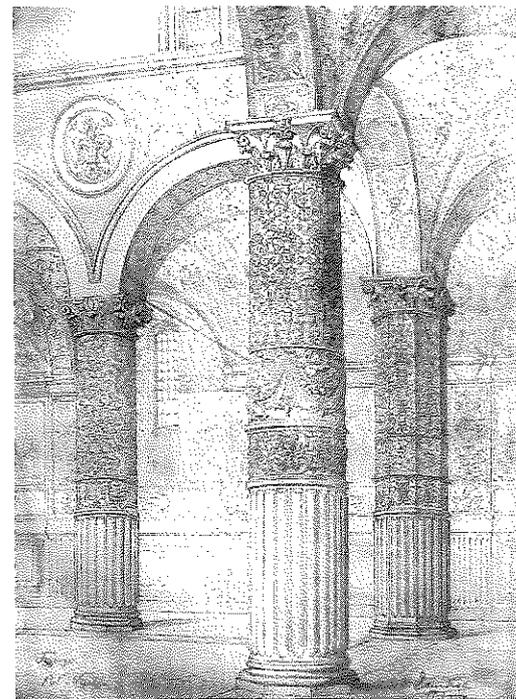
di studio, le cosiddette *Excursionen*, dagli allievi della *Technische Hochschule* e costituiscono una delle fonti principali per la ricostruzione degli itinerari e quindi degli interessi nell'ambiente del politecnico viennese, dove si forma l'intera generazione dei *Wiener Moderne*. Per architetti come Josef Frank, Oskar Strnad, Oskar Wlach, Walter Sobotka, Hugo Gorge e Viktor Lurje l'educazione su modelli classici si rivela determinante per la produzione nel corso dei primi tre decenni del secolo ed esplicitamente alternativa, come tradizione, a quella della *Wagnerschule*. In un dattiloscritto inedito piuttosto tardo (1970) conservato presso la Avery Library della Columbia University, Walter Sobotka propone infatti un'interessante lettura retrospettiva delle vicende architettoniche viennesi di inizio secolo. Seppur schematica nella contrapposizione tra due scuole (si pensi al solo caso di Max Fabiani, assistente di König alla



7/ J. Hoffmann, *Piazza dei Cavalieri di Malta a Roma* (Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett, Inv. 26296).

*Technische Hochschule* e collaboratore di Wagner<sup>39</sup>), la posizione di Sobotka è estremamente interessante nella sua tesi di fondo. La generazione dei *Moderne* è educata alla tradizione classica, non all'architettura moderna di Wagner, che invece rappresenta una «tendenza di natura fondamentalmente diversa»:

«Two schools of architecture flourished at the turn of the century, one at the Academy of Art under the famous Otto Wagner, the initiator of modern architecture in the movement of the Secession (Art Nouveau), the other at the Technological Institute under the guidance of Carl König, the refined representative of a traditional direction related to the classical principles of the École des Beaux Arts of Paris. The first direction developed into the well known Wiener Werkstätte, led and directed by Josef Hoffmann, the second into a new evolutionary direction based on traditional values and initiated by a group of young architects under the spirited leader-

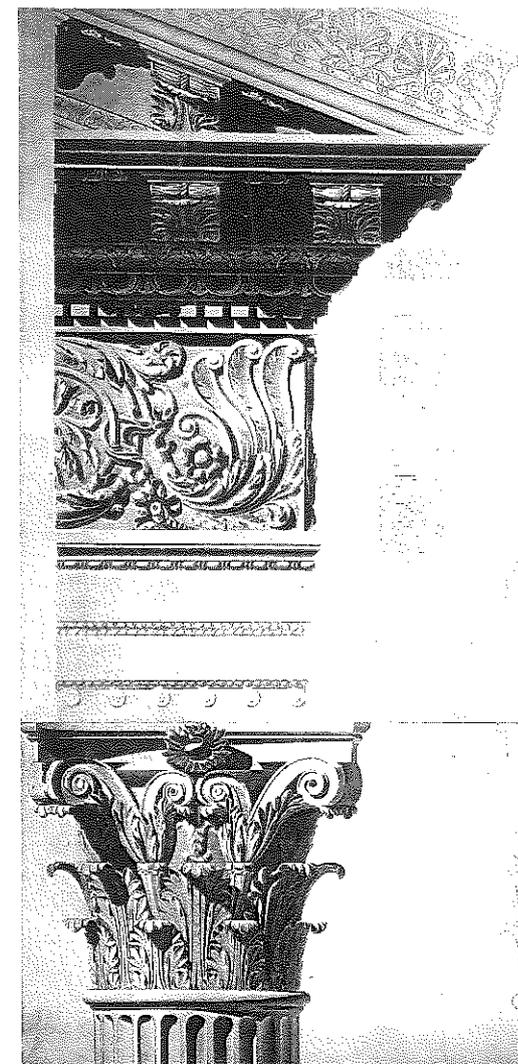


8/ *Hof im Palazzo Vecchio in Florenz* («Wiener Bauhütte», XVII, tavv. 8-9).

ship of the ingenious Oscar Strand [sic], assisted by Josef Frank and Oscar Walch [sic]. These two directions continued to grow and prosper despite the collapse of Austrian Empire as a result of the first great European war of 1914 to 1918. They were basically of a different nature, yet consolidated in the *Oesterreichischer Werkbund*, an association which included the progressive manufacturers and promoted modern arts and crafts by its diversified activities and exhibitions. When Strand turned his interests and works toward the theater and to his outstanding stage design, Frank took over and somewhat sharpened the / antagonism to the decorative excesses of the Wiener Werkstätte on one hand and the dogmatic direction of the German Bauhaus on the other<sup>40</sup>.

«I have learned a lot from König – scrive Frank a Sobotka – and this was a good foundation<sup>41</sup>. «Carl König lectures and critics of our work at the Technological Institute at Vienna was every time an event; we, all of his students, were indoctrinated at the highest level of classical tradition<sup>42</sup>, aggiunge Sobotka.

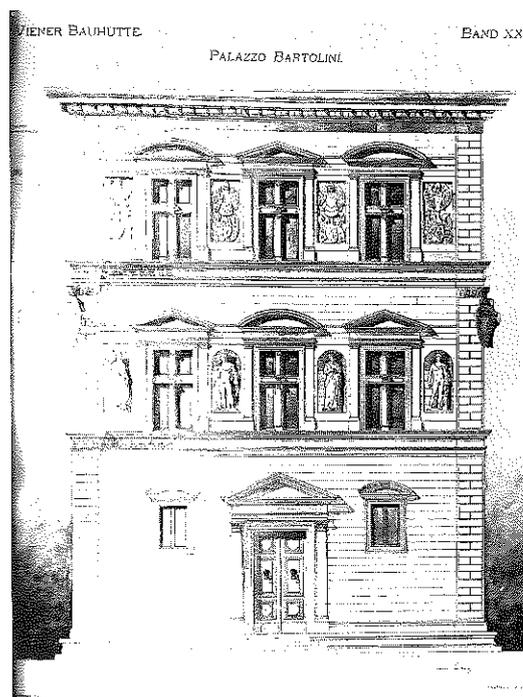
Difficile stabilire di che tipo fosse la tradizione classica cui fa riferimento Sobotka. König e Karl Mayreder<sup>43</sup>, suo assistente tra il 1877 e il 1885, sono figure determinanti per la mediazione della cultura semperiana: la ricezione dell'antico, in ambiente viennese, avviene dunque attraverso il filtro teorico di *Der Stil*.



9/ *Antiker Tempel zu Brescia*, particolare dell'ordine; rilievo eseguito dagli allievi della Technische Hochschule sotto la direzione di C. König e K. Mayreder («Wiener Bauhütte», XVI, tavv. 1-2).

Il programma di *Architektonisches Formenlehre*, il corso tenuto da Mayreder, è ricalcato esplicitamente sulla struttura di *Der Stil*<sup>44</sup>; la prolusione tenuta da Carl König nel 1901, in occasione della sua nomina a rettore, conferma ulteriormente una profonda conoscenza e una lettura originale dell'opera di Semper<sup>45</sup>.

Tra le «convincioni di fondo» che caratterizzano la scuola di König, c'è l'appartenenza a una tradizione ininterrotta<sup>46</sup>; la tradizione classica è tollerante e razionale, non riconducibile a una tradizione formale, almeno, non a un'unica tradizione formale. «Osservate i portici della Karlskirche, quando le scale e l'atrio sono pieni

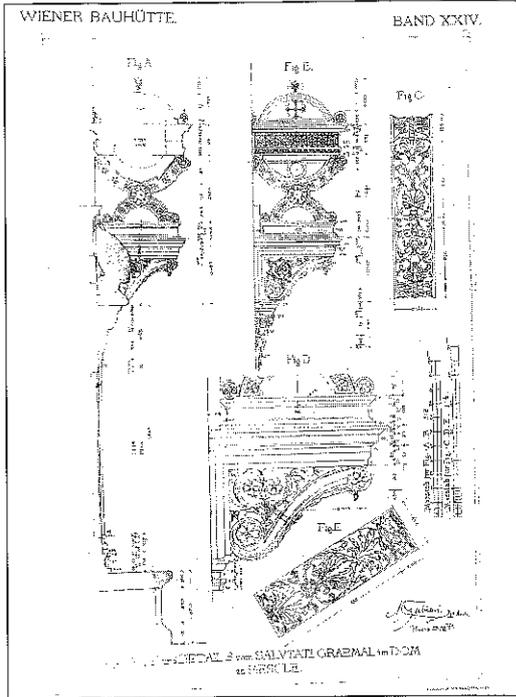


10/ Palazzo Bartolini Salimbeni a Firenze, ricostruzione eseguita dagli allievi della Technische Hochschule sotto la direzione di C. König («Wiener Bauhütte», XXIII, 1898, tavv. 44-45).

di gente, entrate nello spazio della cupola in cui si sono riuniti i fedeli e sentirete il potente effetto delle forme architettoniche, dinanzi alle quali è del tutto indifferente se la gente porta i costumi del XVIII secolo o gli abiti del XX.<sup>47</sup> Si tratta di un passaggio che influenzerà fortemente la generazione di Frank, perché König sostiene espressamente che l'architettura moderna non è una questione formale<sup>48</sup>. C'è in nuce un relativismo estetico che viene considerato l'arma più potente dei *Wiener Moderne* nei confronti del razionalismo tedesco degli anni Venti e che, invece, è già chiaramente formulato all'inizio del secolo, come scettica risposta al primo tentativo di definizione formale di una *Moderne Architektur*.

Essenza dell'architettura greca e dell'architettura del rinascimento italiano è un eclettismo gioioso che dipende direttamente non solo da Goethe, citato da König nella sua prolusione, ma anche da una interpretazione alternativa di *Der Stil*:

«Trasformazioni fondamentali dello stile sono processi storici nella vita intellettuale dei popoli, che non possono essere determinate dalla volontà individuale. Secondo il nostro giudizio, anche in esse è soltan-



11/ M. Fabiani, *Modanature e profili della cappella Salutati nel duomo di Fiesole* («Wiener Bauhütte», XXIV, 1900).

to un processo di assimilazione che interviene come fattore determinante. Come conseguenza di cause incontrastabili e ragioni interne, elementi presi in prestito da ambiti formali esterni vengono adattati ai tipi tradizionali e inseriti organicamente nello schema consueto. Questo processo implica una rielaborazione delle forme autoctone per lo più attraverso l'eliminazione di quegli elementi che contrastano questo adattamento, o *che sono diventati inutilizzabili*. L'architettura greca è, per quanto ne sappiamo, il risultato di un processo simile che potremmo definire eclettico, nel significato con cui Goethe utilizza questo termine. Tutte le forme base dell'architettura greca sono già presenti nell'arte dei popoli preclassici [...] Il processo termina con la rigorosa definizione e la caratterizzazione dei tre ordini greci [...] L'intera architettura del rinascimento, da Brunelleschi e Alberti fino ai grandi architetti dei nostri giorni, rivela l'intervento di un simile principio.<sup>49</sup>

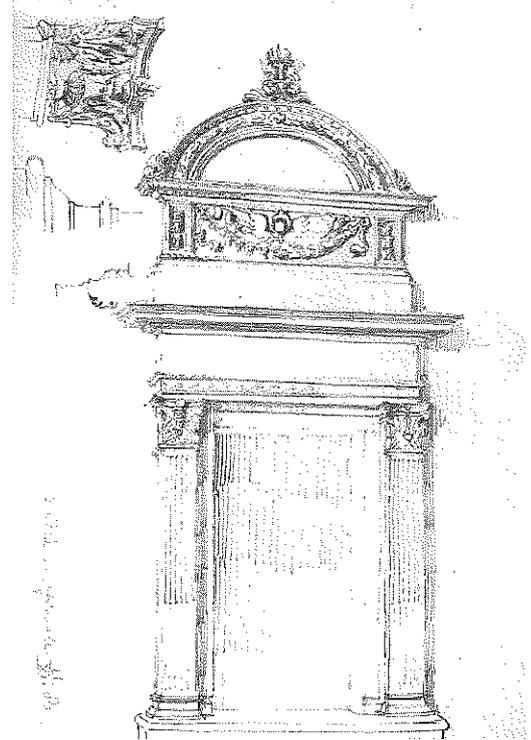
Sembrerebbe quindi superfluo cercare un unico riferimento per la produzione architettonica di König. Anche le testimonianze degli allievi sono discordi sulle esplicite preferenze estetiche nella storia dell'architettura insegnata da König e, quindi, sul contenuto delle lezioni: «griechische Kunst und italienische Hochrenaissance» secondo Max Fabiani<sup>50</sup>, nei confron-

ti delle quali König nutrirebbe uno sconfinato rispetto; gotico, addrittura, e «französischer Spielart der Renaissance» secondo Karl Holey<sup>51</sup>. Questo *excursus* e queste considerazioni sono assolutamente preliminari a un'analisi degli itinerari dei viaggi di König e dei suoi allievi in Italia, documentabili, seppure con alcune lacune, attraverso le incisioni pubblicate in «Wiener Bauhütte», i curricula di König e dei suoi collaboratori conservati presso l'archivio della *Technische Universität* e la relazione sull'attività svolta durante l'anno accademico precedente che accompagna la prolusione inaugurale del rettore, pubblicata regolarmente dalla *Technische Hochschule*. Da un punto di vista metodologico, inoltre, è opportuno sottolineare che le intenzioni sono evidentemente diverse a seconda che si tratti di *Excursionen* di carattere didattico o viaggi di studio di borsisti e architetti. In un curriculum del 1913, König scrive che una parte considerevole delle vacanze estive viene dedicata a viaggi di studio organizzati sotto la sua guida<sup>52</sup>; ancora alla fine del XIX secolo questa attività rappresenta forse l'unica alternativa all'incompletezza di un repertorio grafico di foto e incisioni.

Le *Berichte* documentano solo due viaggi di König, entrambi in Italia settentrionale, il primo nel 1879 e il successivo durante l'anno accademico 1884-1885<sup>53</sup>, entrambi organizzati con Karl Mayreder che fino al 1885 è ancora suo assistente. Nel 1879, il programma del viaggio di König con gli studenti, tra il 20 settembre e il 10 ottobre, ha per oggetto

«lo studio dei più importanti monumenti a Verona, Brescia, Milano e dintorni, Piacenza, Bologna e Venezia. La sosta più lunga è stata effettuata a Brescia: nell'arco di sei giorni sono stati eseguiti in loco rilievi e disegni dettagliati del Palazzo del Municipio, del portale della Madonna dei Miracoli, del Tempio di Giove e di alcune opere minori. Sono stati realizzati numerosi schizzi, inoltre, a Piacenza e a Bologna; per Piacenza gli schizzi riguardano Palazzo Landi, mentre per Bologna il cortile di Palazzo Bevilacqua. A Bologna è stata effettuata anche una copia delle parti più interessanti del progetto di Peruzzi per il completamento di San Petronio. Il risultato complessivo consiste in quasi duecento fogli di disegni, destinati a essere utilizzati nelle aule di composizione durante l'anno accademico e a fornire modelli per i lavori degli studenti»<sup>54</sup>.

Il viaggio successivo (1884-1885), organizzato sempre da König e Mayreder, ha Como per meta finale, con tappe a Venezia, Vicenza, Verona, Brescia e Milano: «a Como hanno inizio i la-



12/ F. Hermann, *Badia von Fiesole*, 1883 (TU, s.n. inv.).

vori veri e propri che consistono in rilievi dettagliati del duomo, in particolare coro e transetto, e dei portali nord e sud.<sup>55</sup> Alcuni dei disegni del duomo compaiono nelle «Publikationen des Vereines Wiener Bauhütte»<sup>56</sup>. Altre ancora tra le incisioni pubblicate contribuiscono a ricostruire gli itinerari di König con gli allievi della *Technische Hochschule* e a precisarne, seppure parzialmente, gli interessi: un viaggio a Pola, a Venezia e a Vicenza nel 1874, in occasione del quale viene rilevata, tra l'altro, la villa Trissino<sup>57</sup>, a Padova e a Verona nel 1877, con Mayreder, per rilevare la facciata di Santa Maria in Organo<sup>58</sup>, a Firenze e Verona nel 1878<sup>59</sup>, a Roma prima del 1895, come risulta da un'incisione di Palazzo Stoppani<sup>60</sup>. Sembra notevole anche l'interesse per l'architettura bolognese: nel 1895 vengono rilevati palazzo Fantuzzi e casa Tacconi Bovi<sup>61</sup> e forse nella stessa occasione viene realizzato il disegno del palazzo Comunale<sup>62</sup>. König ritorna a Venezia ed è a Firenze prima del 1898, come risulta dalle incisioni di Porta di Lido e di palazzo Bartolini (in una versione «restaurata»), pubblicate entrambe nel volume XXIII<sup>63</sup>.

Gli interessi di König sembrano concentrarsi su un'architettura cinquecentesca di area veneta e

lombarda, e si potrebbe supporre che le ragioni siano quasi esclusivamente di carattere geografico e politico<sup>64</sup>. Alcune delle scelte, tuttavia, alcune delle elusioni di König nella definizione degli itinerari, sembra che non dipendano da questioni geografiche, ma da preferenze e quindi da precisi giudizi storiografici: lo scopo di questi viaggi è quello di mettere insieme un repertorio ornamentale di immediata utilità – i disegni vengono utilizzati nelle aule e servono da modello, non per essere imitati, ma copiati – ed è evidente che alcune architetture si rivelino, da questo punto di vista, più adatte e interessanti di altre.

Un giudizio storiografico preciso emerge anche da ulteriori elementi: sfogliando le incisioni delle «*Publikationen des Vereines Wiener Bauhütte*», l'architettura di area veneta risulta decisamente meglio documentata di quella toscana e addirittura, si potrebbe dire, di quella romana, ridotta esclusivamente a una fase imperiale e a una cinquecentesca.

Dalle *Berichte* risultano ben documentati tre viaggi in Italia di Cyriac Bodenstein, che alla *Technische Hochschule* insegna storia dell'arte. Tra il 20 e il 31 marzo del 1891 si visita Venezia, con una breve puntata a Padova e, sulla via del ritorno, alla ex villa imperiale di Stra; a Venezia gli studenti realizzano «70 disegni e misurazioni di particolari di edifici stilisticamente caratterizzati»<sup>65</sup>.

Nel 1893 la meta è ancora Venezia, con Bologna e Ravenna:

«28-30 marzo: studio delle architetture a Bologna, con particolare attenzione per gli apparati formali degli edifici in mattoni: articolazione delle facciate e delle corti interne, scaloni. Studio delle sculture e delle opere principali dei maestri della scuola di pittura bolognese. 31 marzo: Ravenna. Studio degli edifici medievali con spiegazioni sulle epoche costruttive e sulle peculiarità stilistiche dei relativi mosaici»<sup>66</sup>.

Nell'aprile del 1895 è documentato un ulteriore viaggio a Venezia e Bologna che prosegue poi verso Firenze, San Miniato e Pisa:

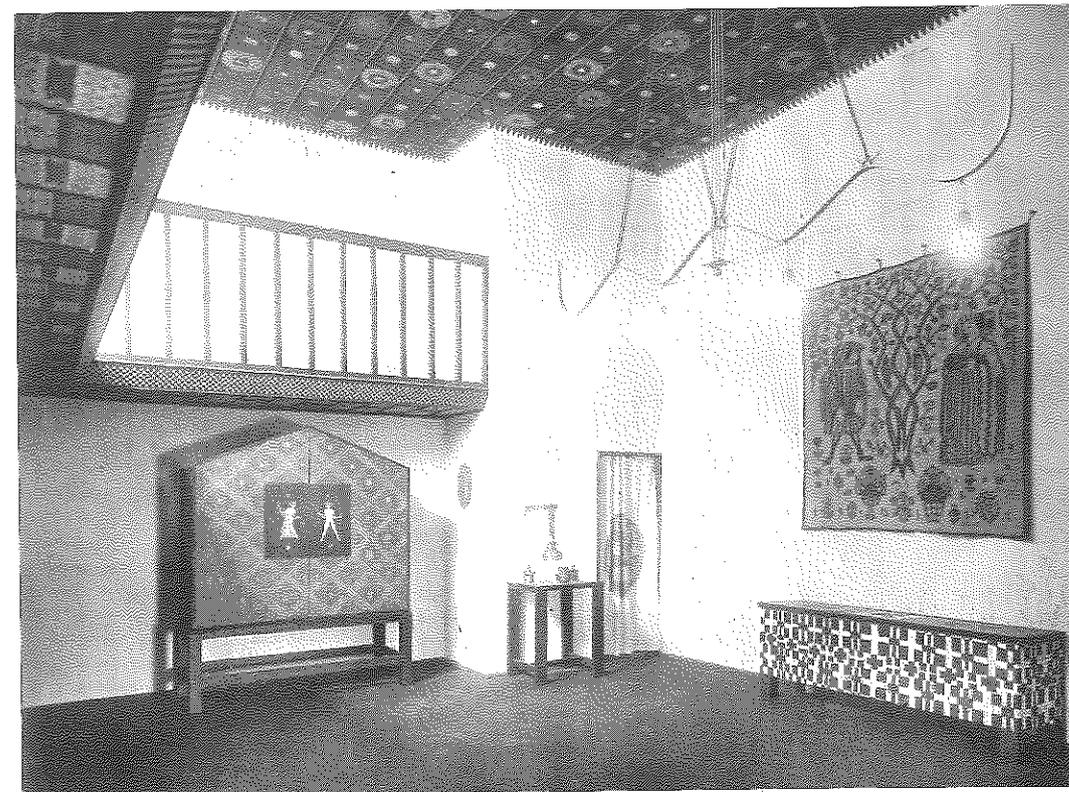
«3-6 aprile. Venezia. Studio delle architetture di Venezia, Giudecca, Torcello e Murano, in ordine cronologico, dagli edifici dell'XI secolo a quelli dell'inizio del XVII, nonché delle realizzazioni più significative di arte decorativa. 6 aprile, studio dei capolavori della scuola veneziana conservati presso l'Accademia di Belle Arti. 7-8 aprile. Bologna. Visita alle architetture con alcuni chiarimenti sulle peculiarità stilistiche degli edifici in mattoni. A S. Petronio illustrazione del progetto originario sulla base della pianta e dei mo-

delli successivi ivi conservati. Visita alla Madonna di San Luca. Studio delle sculture di Quercia, N. dell'Arca, Michelangelo, A. Lombardi, Tribolo e Giovanni Bologna; studio dei dipinti di Francesco Francia, G. M. Chiodarolo e G. Reni. 9-15 aprile. Firenze, con San Miniato e Pisa. Studio delle architetture dall'XI al XVII secolo. Le opere di scultori e pittori conservate all'interno di chiese e palazzi, agli Uffizi e alla Galleria Pitti, all'accademia e al Bargello, hanno consentito agli studenti di osservare le fasi dello sviluppo dell'arte fiorentina e quindi toscano-umbra. Inoltre, in casi specifici è stata colta l'occasione di osservare direttamente realizzazioni di arte applicata e decorativa»<sup>67</sup>.

Ci sono alcuni elementi che emergono dalla scelta degli itinerari: continui viaggi a Venezia, una discreta fortuna dell'architettura bolognese in mattoni, una visita poco convenzionale a Ravenna e un'attenzione per l'ambiente artistico fiorentino che merita ulteriori considerazioni.

A Firenze, lo scopo sembra sia l'osservazione diretta delle opere d'arte più che delle architetture. L'interesse è apparentemente limitato agli elementi decorativi come espressione stilistica. Dalle poche notizie sul viaggio del 1895 non è possibile spingersi in ulteriori congetture riguardo agli specifici interessi architettonici. Possono essere di qualche aiuto, da questo punto di vista, la serie di incisioni comparse nell'arco di quarant'anni all'interno dei volumi delle «*Publikationen des Vereines Wiener Bauhütte*» e alcuni disegni realizzati tra il 1883 e il 1884 da Friedrich Leonhard, borsista della *Technische Hochschule* per un viaggio in Italia. Dall'inizio degli anni sessanta dell'Ottocento fino al 1900, nelle «*Publikationen des Vereines Wiener Bauhütte*» sono relativamente poche le incisioni che rappresentano architetture fiorentine: una serie di piante e sezioni del duomo, il rilievo della loggia dei Lanzi e del Bigallo diretti da van der Nüll, tutti nello stesso volume<sup>68</sup>, incisioni di palazzo Strozzi, ancora secondo un rilievo diretto da van der Nüll, probabilmente nel 1864<sup>69</sup>; alcuni progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore<sup>70</sup>, il cortile di palazzo Vecchio<sup>71</sup>, il campanile di Badia e il già citato palazzo Bartolini, proposto in una versione restaurata, nel 1898<sup>72</sup>, ma per il resto soltanto altari<sup>73</sup>, pontili<sup>74</sup>, pulpiti<sup>75</sup>, fonti e fontane, pannellature lignee<sup>76</sup>, monumenti funebri<sup>77</sup>, inferriate<sup>78</sup>, mostre<sup>79</sup> e cornici<sup>80</sup>.

Si tratta, evidentemente, del tentativo di assemblare un repertorio ornamentale e l'interesse per l'architettura, in generale, è decisamente ridotto. Se può sembrare che ciò dipenda dal taglio particolare della rivista, una conferma di



13/ J. Frank, H. Gorge, V. Lurje, O. Strnad, *Ausstellung Österreichische Kunstgewerbe, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1911-1912* (MAK, *Vorbildersammlung*, 430, K.I. 13.823/7).

questa poca fortuna proviene dai già citati disegni di viaggio di Friedrich Leonhard. A Firenze tra il novembre e il dicembre 1893, Leonhard non ritiene opportuno disegnare una sola architettura di Alberti<sup>81</sup>: entra nella Santissima Annunziata, ma perché è interessato agli ornamenti dell'altare<sup>82</sup>. Il sospetto che si tratti di un forte pregiudizio estetico viene avvalorato da alcuni aggiustamenti che Leonhard opera riproducendo le architetture dal vivo: nel disegno della facciata della Badia Fiesolana, ad esempio, il rivestimento bicromo è del tutto rimosso, mentre l'attenzione si concentra sui motivi decorativi del portale<sup>83</sup>.

In questo caso non si tratta però di un disinteresse generico per l'architettura del Quattrocento: Leonhard disegna la villa di Poggio a Caiano, arriva fino a Prato per la Madonna delle Carceri, a Santo Spirito disegna la sacrestia e a Santa Croce documenta la cappella Pazzi, ignora la Santissima Annunziata ma disegna il portico degli Innocenti.

Il suo *tour* risulta interessante per alcune scelte inusuali: non sono conservati disegni di Venezia, il primo in ordine cronologico è di Verona

(il chiostro di San Bernardino, del 26 settembre 1883<sup>84</sup>). Leonhard è documentato poi per nove giorni a Mantova; prosegue quindi per Cremona, Brescia e Milano<sup>85</sup>, poi per Genova e Pisa<sup>86</sup>; è a Lucca e a Firenze, e da Firenze visita Prato, Poggio a Caiano e Pistoia. Tra il 7 e il 25 gennaio del 1884 è a Roma, poi a Paestum, Amalfi, Vietri e Napoli; risale verso Siena, da dove devia per Terni, Perugia e Montepulciano per proseguire poi verso Bologna e Ferrara. Una tappa inconsueta è Mantova, dove però Leonhard si ferma solo per il palazzo Ducale e palazzo Te, di cui realizza una serie di acquerelli<sup>87</sup>: elude invece Sant'Andrea e San Sebastiano.

Alla metà degli anni Settanta un altro viaggiatore, a Mantova, omette le stesse architetture: nella *Kunstblättersammlung* del *Museum für angewandte Kunst*, a Vienna, sono conservati quasi duecento disegni realizzati da Hermann Herdtle<sup>88</sup> durante un viaggio in Italia, nel 1875. Anche in questo caso non compare nessuna architettura albertiana, nonostante Herdtle visiti Mantova per i soffitti intagliati di palazzo Ducale<sup>89</sup>. Sulla scorta di questi elementi, anche il

viaggio del 1913 di Loos a Mantova, organizzato per gli studenti della sua scuola di architettura, assume una connotazione incerta a proposito di quelli che potessero essere gli interessi effettivi<sup>90</sup>.

A Firenze Herdtle segue gli schemi consueti: acquasantiere<sup>91</sup>, cartigli<sup>92</sup>, monumenti funebri<sup>93</sup>, stemmi, altari e cassapanche<sup>94</sup>, alcuni particolari dell'apparato decorativo di palazzo Vecchio<sup>95</sup>, di Santa Croce e della cappella Pazzi<sup>96</sup>, intagli<sup>97</sup>. Potrebbe in effetti non essere necessario ridisegnare alcune architetture se già esistesse un repertorio iconografico esauriente; potremmo pensare che i viaggiatori si risparmiino semplicemente un'attività superflua, ma nel caso di Alberti, ad esempio, l'unica opera rappresentata nell'archivio fotografico della *Kunstgewerbeschule*, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo, è la facciata di Santa Maria Novella<sup>98</sup>; in biblioteca manca il *De re aedificatoria*, e la prima traduzione in tedesco del trattato albertiano, di Max Theuer, è soltanto del 1912, risultato di una tesi di dottorato discussa proprio alla *Technische Hochschule*, con Carl König come relatore<sup>99</sup>.

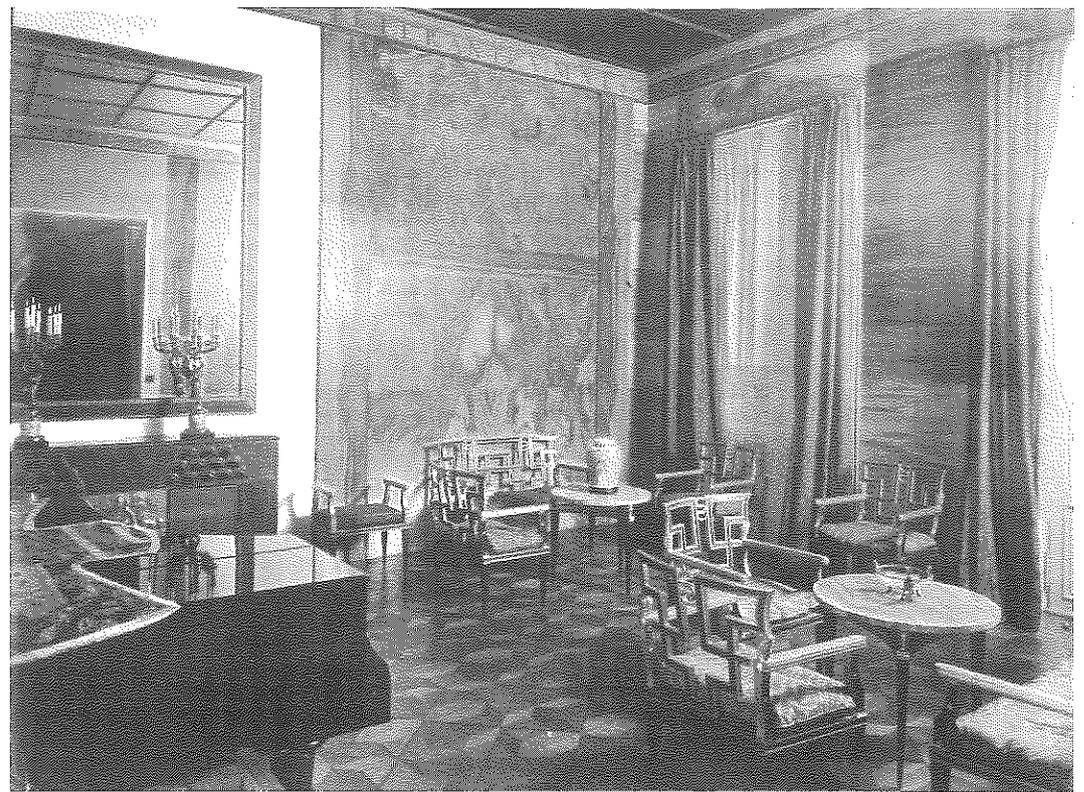
Nell'ambiente della *Technische Hochschule*, soprattutto intorno a Carl König e a Max Fabiani<sup>100</sup>, suo assistente, questi sono argomenti che sembrano godere di una certa fortuna. Nel 1910, una prima tesi di dottorato ha come argomento Alberti; si tratta di *Über die ursprüngliche Gestalt der kirchlichen Bauten des Leone Battista Alberti*, discussa da Josef Frank<sup>101</sup>. Non è questo il luogo per discutere il peso della formazione classica nella successiva produzione teorica di Frank, soprattutto in alcuni aspetti della critica al *Neues Bauen*. Già nel 1910, per Frank Alberti rappresenta, in quanto fondatore di uno 'stile moderno', un argine: «Per primo [Alberti] riadatta lo stile romano alle situazioni moderne e solo in questo modo viene fondato uno stile moderno. Ogni volta che il barocco arretra, lo stile romano viene nuovamente adattato alle mutate circostanze, segnando così un grande passo in avanti nello sviluppo dell'architettura»<sup>102</sup>. Questa lettura storiografica viene confermata nel 1927, con qualche riadattamento e ulteriori implicazioni critiche: «Gli stili vengono inventati, e lo stile moderno risale al 1420. Per quanto ne so, è allora che un architetto per la prima volta dichiara "da oggi in avanti costruisco in uno stile moderno"»<sup>103</sup>. Il riferimento alla tradizione classica come tradizione culturale di appartenenza e modello alternativo di modernità – alternativo a *Sezession* e *Wagnerschule*, all'inizio del secolo, a *Neues*

*Bauen* e *Neue Sachlichkeit*, nel corso degli anni venti – permea profondamente un certo ambiente viennese: a partire da Loos e Frank, tutta la generazione dei *Wiener Moderne*<sup>104</sup>. È significativo che gran parte dello studio che introduce la ricostruzione delle architetture, nella tesi di dottorato di Frank, sia dedicato alla definizione del concetto di ornamento e bellezza nei trattati albertiani, come se si cercassero argomenti autorevoli per il contemporaneo dibattito in ambiente viennese<sup>105</sup>, senza escludere, a tal fine, corruzioni e rimaneggiamenti nelle traduzioni del *De re aedificatoria*<sup>106</sup>.

Frank è in Italia, per uno studio degli edifici albertiani, a partire dall'estate o dall'autunno 1909<sup>107</sup>. Risultato del suo soggiorno sono venti tavole ad acquerello conservate presso l'archivio della *Technische Universität* a Vienna<sup>108</sup>: nelle ricostruzioni suggerite da Frank, l'architettura albertiana è un'architettura policroma e gli impianti sono compositi, come nella ricostruzione del San Francesco a Rimini e del Sant'Andrea a Mantova.

È significativo che nell'ambiente intorno a Frank ancora altri due personaggi, Oskar Strnad e Oskar Wlach, si formino alla *Technische Hochschule* con una tesi di dottorato di argomento storico, entrambe su di un tema italiano<sup>109</sup>. Oskar Strnad, il più anziano dei tre<sup>110</sup>, è la figura centrale di un gruppo di architetti (oltre a Frank e Wlach, anche Victor Lurje e Hugo Gorge) nelle cui realizzazioni, come vedremo, i contemporanei riconoscono tratti di elegante arcaismo e classicità. La collaborazione tra Strnad, Frank e Wlach è piuttosto intensa già dalla metà del primo decennio del secolo: nel 1913 Frank entra a far parte dell'atelier di Strnad e Wlach, costituito ufficialmente soltanto nel 1912 dopo una collaborazione iniziata forse già nel 1907<sup>111</sup>. Wlach è il socio di Frank in «Haus und Garten» durante gli anni venti<sup>112</sup>.

Una copia della tesi di dottorato di Oskar Strnad, *Das Prinzip der Dekoration der frühchristlichen Kunst. Eine kritische Studie ihrer toreutischen Stereotomie mit besonderer Rücksichtnahme der bezuglichen Werke Roms und Ravennas* (il principio della decorazione nell'arte paleocristiana, uno studio critico della sua stereotomia toreutica), discussa nel 1904, è conservata presso l'archivio della *Technische Universität* a Vienna<sup>113</sup>. L'originale, andato perduto, era integrato da un apparato iconografico<sup>114</sup>. La tesi di dottorato di Oskar Strnad è un documento di fondamentale importanza per valutare la ricezione di *Der Stil* nella cultura viennese dei primi anni del secolo e il peso di



14/ O. Strnad, *Wohnung Hellmann*, Wien, 1918 ca. (MAK, *Vorbildersammlung*, 430, K.I. 13.826/8).

una formazione semperiana per la generazione che lavora tra il secondo e il terzo decennio del Novecento. Lo studio di Strnad sviluppa una traccia derivata da Semper, come è evidente già nel riferimento iniziale alla stereotomia toreutica, alla migrazione di simboli e alla ricerca di un *Prinzip der Dekoration*, intento evidente di Semper che Strnad sviluppa nel caso specifico dell'architettura paleocristiana. Ma solo a una prima lettura il rapporto tra lo studio di Strnad e *Der Stil* appare di semplice ed esclusiva derivazione.

Anche la tesi di Wlach è un documento fondamentale per la ricezione di temi semperiani nel primo decennio del secolo. *Die farbige Inkrustation in der Florentiner Protorenaissance. Eine Studie über die Verwendung der Farbe in Architektur*, consegnata il 20 aprile 1906<sup>115</sup>, è uno studio sui rivestimenti marmorei medievali in area fiorentina e sull'uso del colore in architettura. Gli acquerelli che corredano la tesi<sup>116</sup> vengono realizzati dopo un viaggio in Italia durante l'autunno 1905, come scrive Wlach stesso nel curriculum allegato alla tesi<sup>117</sup>, *tour* che lo porta non solo in Toscana, ma anche a Bologna, a Ravenna e in Veneto.

La discussione vera e propria del tema viene preceduta da un'ampia introduzione su questioni metodologiche, sull'uso del colore in architettura, nel tentativo di definirne le leggi<sup>118</sup>, e sul rapporto tra forma e colore<sup>119</sup>; segue un excursus sull'uso storico della tecnica dell'*Inkrustation*, ancora secondo una terminologia semperiana di *Bekleidungsmaterialismus* e trasmutazione delle forme<sup>120</sup>.

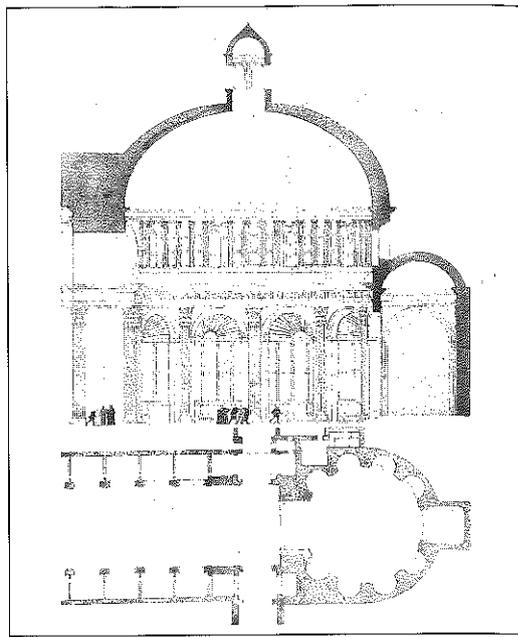
In una sorta di conclusione, Wlach utilizza i risultati della ricerca per un'analisi dell'architettura contemporanea sulla base del rapporto tra forma e colore<sup>121</sup>; questa circostanza dimostra chiaramente che la preparazione accademica, lo studio dell'architettura storica, italiana, in questo caso, ha delle ricadute nella prassi architettonica e nell'atteggiamento nei confronti del contemporaneo. Wlach analizza un'architettura di Wagner, la casa per appartamenti sulla *Linke Wienzeile*, la cosiddetta *Majolikahaus*, sulla base di principi estetici di libera derivazione semperiana e sulla base di riferimenti a un'architettura storica<sup>122</sup>. Nelle architetture realizzate dall'intera generazione dei *Wiener Moderne* già negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mon-



15/ O. Strnad, O. Wlach, *Haus Hoch*, Wien, 1912 (Österreichisches Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv, 69083 A/B).

diale e poi soprattutto nel corso degli anni Venti è evidente un deciso riferimento a modelli classici, in stretta relazione con gli studi alla *Technische Hochschule* nelle classi di König e con la formazione accademica<sup>123</sup>, di cui i contemporanei sono consapevoli. Ecco cosa scrive Hartwig Fischel a proposito della sala allestita da Josef Frank, Oskar Strnad, Viktor Lurje e Hugo Gorge in occasione della *Jahresausstellung* 1911-1912 nei locali dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie:

«Ci sono anche oggi molti artisti assolutamente moderni nella sensibilità e nelle aspirazioni che si sentono epigoni del passato; possiedono una conoscenza precisa e profonda delle forme storiche e tuttavia ne deplorano un uso indiscriminato. Sottolineando lo scopo e la struttura, attraverso un disegno oggettivo, viene eliminato tutto ciò che impedisce alla nostra epoca di utilizzare forme antiche e consolidate. Calarsi appieno nell'arte del passato, avvicinarsi all'effetto dell'arte antica attraverso principi compositivi moderni utilizzati in maniera oggettiva, tutto ciò è particolarmente riuscito in due spazi espositivi progettati da giovani architetti dalla formazione accademica. Il dott. Frank, H. Gorge, V. Lurje, il dott. Strnad, hanno allestito uno spazio con soffitti dipinti, mobili dipinti, intarsi, bronzi e pezzi di ceramica che possiedono tratti fortemente arcaici. Il loro scopo, evidentemente, è quello di giungere a un'atmosfera



16/ J. Frank, *Sezione longitudinale e pianta della Santissima Annunziata* (FRANK, *Ueber die urspruengliche Gestalt...*, 1910, tav. 1).

forte attraverso gli strumenti tecnici più elementari e i principi compositivi originari<sup>124</sup>.

Per i contemporanei il riferimento a una tradizione classica non è in contraddizione con la ricerca dei principi di un'architettura moderna, come risulta soprattutto dalle critiche dei medaglioni in stucco realizzati da Viktor Lurje per il museo di Kassel, tra il 1921 e il 1923<sup>125</sup>. La decorazione della *Antikensaal* non è soltanto una citazione colta di oculi e medaglioni imperiali, ma testimonia una raffinata ricerca intellettuale sulle tecniche e sui risultati concreti e materiali dell'architettura antica. Insieme a Strnad, infatti, Lurje avrebbe affinato una propria tecnica per la realizzazione di stucchi già alla fine del primo decennio del Novecento<sup>126</sup>; interesse cui potrebbe non essere del tutto estraneo Max Fabiani<sup>127</sup>. Il classicismo di Lurje non ha, secondo i contemporanei, intenzioni rappresentative e monumentali; al contrario, vi si coglie l'espressione di una vera modernità: «non si tratta di un tradizionalismo esteriore e neanche di un gioco ozioso con un repertorio formale che viene imitato senza alcun pudore, ma di una giusta prosecuzione e rinascita dell'essenza della tradizione, per un'intima e vera affinità ai modelli [...]». Perché gli oggetti di Lurje sono soprattutto assolutamente moderni<sup>128</sup>.

In un intarsio realizzato per le Wiener Werk-



17/ V. Lurje, *Venus pudica*, tarsia (da «Deutsche Kunst und Dekoration», XLVIII, 1921, Juli, p. 187).

18/ V. Lurje, *Due figure sullo sfondo di piazza San Marco*, 1932 (MAK, *Bleistiftzeichnungen Deutsch*, XXIIe/7, 10.455/26).

stätte, esposto in occasione del *Kunstschau* del 1920, Lurje riprende il tipo statuuario della *Venus pudica*<sup>129</sup>. Su di una scatola in bronzo cita la frottola amorosa del primo Cinquecento che decora la stanza del Labirinto nel palazzo Ducale di Mantova, «forse che sì, forse che no»<sup>130</sup>. I riferimenti alla cultura classica e rinascimentale, sebbene sottoposti a una raffinata rielaborazione, sono quindi estremamente colti e puntuali. Durante gli anni di esilio volontario, o fuga, dall'Europa in guerra – anche Lurje come tutti gli altri del «circolo» è di religione ebraica<sup>131</sup> – i riferimenti alla cultura classica ritornano con la forza della lontananza. A Katapahar, tra il 1940 e il 1942, Lurje si ritrae insieme a una donna, probabilmente la moglie, sullo sfondo di un'altana, in un rigoroso inquadramento prospettico centrale<sup>132</sup>. Sullo stesso foglio, in alto, è incollata la veduta prospettica di una città rinascimentale: un palazzo bugnato al centro, come quinta di una piazza poco abitata, i due archi di una loggia sulla destra, e dall'altro lato, più arretrato, un palazzo porticato con ordini sovrapposti, uno scorcio che richiama immediatamente una cultura urbinata quattrocentesca. La piazzetta di San Marco, con il palazzo Ducale di scorcio sulla sinistra, la sagoma di San Giorgio Maggiore in lontananza a segnare l'asse della composizione, la colonna leggermente spostata a sinistra, costituisce lo sfondo per un ulteriore autoritratto con la moglie (1932), inserito in una raccolta compilata ad Hazaribagh dieci anni dopo<sup>133</sup>. Su di un altro foglio la *mise en scène* cambia ancora, ma di poco: una loggia in-

cornicia il paesaggio sullo sfondo che la colonna centrale divide in due, Lurje e la moglie sono sistemati al centro di ognuno dei due scomparti<sup>134</sup>.

Ad anni di distanza, in lontananza, la tradizione classica assume però una connotazione differente, perché adesso non è più possibile prescindere dall'appropriazione nazista dei «simboli». L'antico non è più un riferimento e un rifugio sicuro. Una didascalia «How the genius visualized greek and german accord – and how this has worked out a hundred years later»<sup>135</sup> viene tristemente illustrata da Lurje. Da un lato il sogno germanico della conquista della classicità, dall'altro, la sua agghiacciante realizzazione negli anni in cui Lurje compila la sua raccolta: un uomo in divisa, con le insegne naziste sullo sfondo, presiede a esecuzioni capitali davanti alla calma indifferente di un tempio greco. Sullo stesso foglio, accanto a una Madonna con Bambino, due gorilla con svastiche arringano la folla – in uno schizzo che rappresenta una specie di silenziosa e sorda vendetta personale – mentre, in alto, in un riquadro, una donna siede alla finestra in una tranquilla atmosfera classica<sup>136</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> O. WAGNER, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien 1895, trad. it.: *Architettura moderna e altri scritti*, Bologna 1980, pp. 56-57. Per la versione tedesca del passo ci-

tato cfr. O.A. GRAF, *Otto Wagner. 1. Das Werk des Architekten 1860-1902*, Wien-Köln-Weimar 1994, p. 269.

<sup>2</sup> WAGNER, *Architettura moderna...*, 1980, p. 57 e GRAF, *Otto Wagner...*, 1994, p. 269.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> A. LOOS, *Aus der Wagner-Schule*, «Neue Freie Presse», 31 luglio 1898, p. 12, ora in Id. *Die pottemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933. Herausgegeben von Adolf Opel*, Wien 1983, pp. 50-52. Per un catalogo critico degli scritti editi di Loos si rimanda a S. ECKEL, *Das frühe schriftstellerische Werk des Wiener Architekten Adolf Loos*, tesi di dottorato, Heidelberg 1995. La traduzione dei passi citati, se non altrimenti segnalato, è di chi scrive. Per esigenze redazionali e per necessità di scorrevolezza del testo ho rinunciato a trascrivere in nota i passaggi originali in tedesco.

<sup>5</sup> A. LOOS, *Meine Bauschule*, «Der Architekt», 10, 1913, pp. 70-71, ora in Id., *Trotzdem*, Wien 1982 (prima ed. Innsbruck 1931), pp. 64-67, trad. it. *La mia scuola di architettura*, in Id., *Parole nel vuoto*, Milano 1993, p. 262. Loos esplicita la sua posizione in numerosi punti della sua produzione teorica. Cfr. (a solo titolo di esempio) A. LOOS, *Kunstgewerbliche Rundschau I*, «Die Wage» 40, 1898, pp. 664-667, ora in Id., *Ins Leere gesprochen*, Wien, 1981 (prima ed. Paris 1921), pp. 35-40; *Glas und Ton*, «Neue Freie Presse», 26 giugno 1898, p. 16, ora in Id., *Ins Leere gesprochen...*, 1981, pp. 88-93; *Architektur*, (testo conferenza, dicembre 1910; pubblicata nella traduzione francese *L'architecture et le style moderne* in «Les Cahiers d'aujourd'hui», 1912, 2, pp. 82-92), in *Trotzdem...*, 1982, pp. 90-104.

<sup>6</sup> Si rimanda a C. CARDAMONE, *Loos e il classico*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 1996, 89-90, pp. 155-161.

<sup>7</sup> Lo schizzo (ALA, 215) viene riferito al progetto per i Modenagründe (1922). Vedi B. RUKSCHCIO, R. SCHAKEL, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg-Wien 1982, cat. 151.

<sup>8</sup> ALA, 217. Nella catalogazione dell'Albertina anche questo disegno viene messo in relazione con il progetto per i Modenagründe. Non viene menzionato, invece, tra i riferimenti pubblicati da Rukschcio e Schakel (cat. 151).

<sup>9</sup> Calcoli di Loos per il «corretto» proporzionamento degli ordini sono presenti anche su altri fogli: ALA, 176, ancora riferito al Modenapark e ALA, 106, 433 e 439, fra gli altri, per il Verbauung der Gartenbau-gründe (1917).

<sup>10</sup> Loos, *La mia scuola di architettura...*, 1993, p. 243. Sono noti i motivi che spingono Loos a iniziare una propria scuola di architettura alternativa alla *Specialschule* dell'accademia, dopo la nomina di Plečnik come successore di Wagner, nel 1912. Cfr. RUKSCHCIO, SCHAKEL, *Adolf Loos...*, 1982, pp. [168-169].

<sup>11</sup> Ivi, p. [169].

<sup>12</sup> Ivi, p. [170].

<sup>13</sup> Sul viaggio in Italia di Olbrich si veda E. GODOLI, *Il*

*periodo viennese di Olbrich*, in J.M. OLBRICH, *Idee, Architetture e interni viennesi*, Firenze 1991, pp. 7-30, in particolare p. 11: «I disegni eseguiti da Olbrich in Italia non rientrano nello stereotipo dello schizzo di viaggio dell'architetto attento a memorizzare, fissandoli con essenziali e rapidi tratti, schemi compositivi, motivi formali e soluzioni costruttive. Da essi traspare un'inclinazione piuttosto pittorica, un piacere del disegno che lo induce a sperimentare diverse tecniche e a soffermarsi non di rado su ambienti pittorici, su tipi del popolo e su suggestivi scorci del paesaggio. Raramente l'architettura viene astratta dal suo contesto ambientale per essere attentamente indagata nelle sue strutture costitutive». Su Hoffmann e l'Italia vedi il recente contributo di R. FRANZ, *Josef Hoffmann und Italien*, in corso di pubblicazione, messo cortesemente a disposizione di chi scrive dall'autore. Franz fa notare che, nel caso di *Architektonisches von der Insel Capri*, anche Hoffmann cerca di contribuire alla definizione di un senso pittorico dell'architettura, come emerge già dal sottotitolo dell'articolo (*Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen*, «Der Architekt», III, 1897, p. 13).

<sup>14</sup> Per una descrizione più puntuale dell'itinerario si rimanda a GODOLI, *Il periodo viennese...*, 1991, pp. 11-12. I disegni che documentano il viaggio in Italia di Olbrich sono conservati presso la Kunstbibliothek di Berlino e a Darmstadt. Dei disegni di Berlino esiste un catalogo critico (*Reisestudien 1893-1894*, in K.H. SCHREYLL, *Joseph Maria Olbrich. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog*, Berlin 1972, pp. 18-20, Hdz. 10021-10061 e *Vier Skizzenbücher der Italienreise 1893-1894*, ivi, p. 22, Hdz. 10062); alcuni di questi sono pubblicati nel 1895 nel primo volume di «Der Architekt» (10024, *Padua, Sant'Antonio, Ansicht des zweiten Klosterhofs*, tav. 64; 10030, *Rom, SS. Apostoli, Blick vom Mittelschiff auf die Eingangswand*, tav. 95; 10048, *Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Kardinal D'Albret*, tav. 16; 10055, *Rom, Palazzo Massimi alle Colonne, Hof*, tav. 48). Per i disegni di Darmstadt vedi *Joseph Maria Olbrich*, catalogo della mostra, Darmstadt 1983.

<sup>15</sup> J.M. Olbrich a Karl Lanckoronski-Brzezine, 18 novembre 1893, cit. in GODOLI, *Il periodo viennese...*, 1991, p. 10.

<sup>16</sup> Ivi, p. 11.

<sup>17</sup> E. SEKLER, *Gli schizzi del viaggio in Italia di Josef Hoffmann e Josef Olbrich*, in *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione. Österreichische Künstler und Rom vom Barock zur Secession*, catalogo della mostra (Akademie der bildenden Künste, 1972), Roma 1972, p. 2, cit. in GODOLI, *Il periodo viennese...*, 1991, p. 11.

<sup>18</sup> «Der Architekt», I, 1895, tav. 32.

<sup>19</sup> Sui viaggi di Schinkel in Italia cfr. K.F. SCHINKEL, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, a cura di G. Reimann, Berlin 1979. A Capri già durante il primo viaggio (1803-1805) e poi nuovamente nel settembre 1824,

Schinkel sembra apprezzare soprattutto la pittoricità delle vedute (ivi, pp. 73, 94 e sgg.).

<sup>20</sup> J. HOFFMANN, *Architektonisches von der Insel Capri...*, 1897.

<sup>21</sup> *Ibidem*: «L'ambiente, quasi sempre unico, è delimitato da muri bianchi e luminosissimi, con finestre piccole e profonde per via della luce troppo intensa. Una cupola ribassata o una volta a botte fanno da copertura. Vi si accede attraverso il cortile, per una scala ampia, con uno spiazzo davanti e un pergolato; i vari spazi di servizio, più o meno importanti, sono raggruppati tutt'intorno, in una disposizione pittorica che offre diverse zone d'ombra, costituendo sempre un'immagine unitaria e conclusa che risalta con chiarezza contro il cielo azzurro o lo sfondo scuro della montagna, con i suoi colori delicati e il suo profilo semplice».

<sup>22</sup> E.F. SEKLER, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Milano 1991 (prima ed. Salzburg-Wien 1982), p. 33.

<sup>23</sup> *Ibidem*. Molti dei disegni vanno dispersi dopo la seconda guerra mondiale. Sul viaggio in Italia di Hoffmann vedi anche SEKLER, *Gli schizzi...*, 1972.

<sup>24</sup> SEKLER, *Josef Hoffmann...*, 1991, p. 26 e p. 294. Il progetto *Forum Orbis insula pacis* viene pubblicato su «Der Architekt», I, 1895, pp. 53, 55-56, tavv. 93-94.

<sup>25</sup> La ricostruzione potrebbe in effetti essere parziale (cfr. nota 23). Alcuni dei disegni di viaggio vengono pubblicati su «Der Architekt» nel 1897 (III, pp. 1 e 13-14), altri solo da Sekler nel 1972 (SEKLER, *Gli schizzi...*, 1972).

<sup>26</sup> SEKLER, *Josef Hoffmann...*, 1991, p. 34.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> SEKLER, *Josef Hoffmann...*, 1991, p. 125. Il riferimento è a villa Beer-Hofmann, il cui progetto viene approvato nel settembre del 1905 (ivi, p. 341). Già nel 1901, per la *Winteraustellung* dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Hoffmann propone arredi Biedermeier.

<sup>29</sup> Ivi, p. 168.

<sup>30</sup> Hoffmann utilizza fasce scanalate (lesene) in villa Ast (1909-1911), nella colonia di ville a Kaasgraben (1912-1913, come lesene angolari), in villa Bernatzik (1912, solo al secondo livello) e in villa Skiwa Primavesi (1913-1915); come pilastri scanalati in un progetto per la biennale di Venezia del 1912 (edificio a pianta centrale, con finestre termali, pilastri scanalati e timpano; una seconda versione presenta tratti invece paleocristiani o antichi nell'impianto centrico ottagonale), nel padiglione austriaco a Colonia (1914); come elemento decorativo esteso a tutta la parete negli interni del Palais Stoclet, nell'allestimento per l'esposizione *österreichisches Kunstgewerbe* del 1911-1912 e nella *Frühjahraustellung* del 1912 (entrambe presso l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie).

<sup>31</sup> FRANZ, *Josef Hoffmann...*, f. 2

<sup>32</sup> Su Plečnik e l'Italia cfr. M. POZZETTO, *Jože Plečnik e la scuola di Wagner*, Torino 1968, pp. 21 sgg., D. PRELOVŠEK, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979, pp. 37 sgg., P. KREČIČ, *Plečnik. Lettura delle forme*, Milano 1993, pp. 17 sgg., e so-

prattutto F. STELÈ, *Arb. Jože Plečnik v Italiji*, Lubiana 1967.

<sup>33</sup> Cfr. ad esempio KREČIČ, *Plečnik...*, 1993, p. 19, e POZZETTO, *Jože Plečnik...*, 1968, pp. 29-30. Per i disegni del viaggio in Italia che Plečnik espone all'*Akademie* nel 1899, cfr. M. DREGER, *Die neue Bauschule. Ausstellung der Schüler Otto Wagners*, «Ver Sacrum», II, 1899, 8, p. 22, cit. in PRELOVŠEK, *Josef Plečnik...*, 1979, p. 37.

<sup>34</sup> Ivi, p. 31. «Sto pensando intensamente all'intonaco. Ho la sensazione che sia meglio lasciare perdere questo pasticcio, che oltretutto si stacca; la pietra e il mattone, solo questo è giusto». Diario da Bologna, 16 gennaio 1899, ora in STELÈ, *Arb. Jože Plečnik...*, 1967, p. 106.

<sup>35</sup> POZZETTO, *Jože Plečnik...*, 1968, p. 23 (da Torino), ora in STELÈ, *Arb. Jože Plečnik...*, 1967, p. 49.

<sup>36</sup> «Der Architekt», II, 1896, tav. 85.

<sup>37</sup> «Der Architekt», IV, 1898, tav. 29.

<sup>38</sup> Cfr., ad esempio, il *Marmorkandelaber von Barbarini*, in *Museo Plus Clementino im Vatican in Rom*, secondo un rilievo di Robert Oerley («Der Architekt», IV 1898, p. 5).

<sup>39</sup> Diversi allievi di König frequentano le *Meisterklassen* di Wagner all'*Akademie*. Franz Böhm, Josef Costapateria, Max Fellner (che in effetti studia prima all'Accademia e si perfeziona poi con König), Anton Floderer, Hans Fritz, Justin Fukala, Rolf Geyling, Alfred Kinski, Oskar Laske, Anton Notthaft, Emil Pirchan, Ivan Vurnik, Hugo Wanderley, Karl Wolschner, Rudolf Wondracek, Hugo Zimmermann. Altri si perfezionano all'Accademia con Friedrich Ohman, a sua volta allievo di König: tra di loro c'è anche Oskar Wlach. Vedi l'elenco degli allievi di König pubblicato da M. KRISTAN, *Carl König 1841-1915. Ein neubarocker Großstadtarchitekt in Wien*, Wien 1999, pp. 144-145.

<sup>40</sup> W. SOBOTKA, *Principles of Design*, dattiloscritto inedito, 1970, conservato nella Avery Library, Columbia University, f. 363. Il passaggio è tratto da una sorta di breve introduzione che Sobotka antepone, in appendice, alla traduzione della corrispondenza scambiata con Frank tra il 1942 e il 1966. Sul ruolo di Carl König come educatore, per l'intera generazione dei *Moderne*, cfr. M. WELZIG, *Josef Frank 1885-1967. Das architektonisches Werk*, Wien 1998; su Carl König il contributo più recente è lo studio di KRISTAN, *Carl König...*, 1999. Un articolo di Marco Pozzetto, nel 1984 - *Carl König e gli architetti del Politecnico*, in *Le arti a Vienna*, catalogo della mostra (Venezia), a cura di M. Marchetti, Milano 1984, pp. 563-564 - riporta per primo l'attenzione sull'architetto. Kristan segnala inoltre due tesi di laurea discusse nel corso degli anni novanta: U. PROKOP, *Die Geschäftshäuser der Wiener Innenstadt von 1910-1914 und ihre architekturgeschichtliche Voraussetzungen*, Universität Wien, Kunsthistorisches Institut, 1991, e J. BRANDSTETTER, *Carl König 1841-1915. Das architektonisches Werk*, Universität Wien, Kunsthistorisches Institut, 1996.

<sup>41</sup> Josef Frank a Walter Sobotka, Stoccolma, marzo

[sic] 1962 in SOBOŤKA, *Principles of Design...*, 1970, f. 400.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Per la figura di Karl Mayreder vedi soprattutto, nell'archivio della Technische Universität di Vienna, il *Personalakt Mayreder Karl 797* al cui interno sono conservati i curricula che Mayreder è tenuto a consegnare ogni cinque anni nel corso della sua carriera accademica. Per una biografia schematica cfr. il paragrafo *Karl Mayreder*, in appendice a C. CARDAMONE, *La tradizione classica negli scritti di architettura di Josef Frank*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2001-2002, pp. 350-353. Mayreder per primo tiene lezioni di urbanistica al Politecnico, a partire dall'anno accademico 1901-1902. Nello studio di Mayreder lavora Adolf Loos, di ritorno dagli Stati Uniti, nel 1896: cfr. RUKSCHICIO, SCHAKEL, *Adolf Loos...*, 1982, pp. [35-36].

<sup>44</sup> *Lektionskatalog, Studienpläne und Personalstand der Technischen Hochschule in Wien für das Studienjahr 1903/1904*, Wien 1903, pp. 37-38 (n. 136): «A. Compiti generali dell'architettura dal punto di vista tecnico e artistico. B. Forme decorative derivate dalle arti tessili per l'accentuazione di euritmia, simmetria, proporzione e direzione. C. Le forme artistiche classiche della ceramica. D. della tettonica. E. della stereotomia. F. Il tempio greco e gli ordini greci. G. Il tempio romano, gli ordini e il sistema ad arco dei romani». Vedi anche K. MAYREDER, *Die Lehrkanzel für architektonische Formenlehre, architektonisches Zeichnen und malerische Perspektive, Kollegium für Städtebau*, in *Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815-1915*, a cura di J. Neuwirth, Wien 1915, pp. 528-529: «Le lezioni di *Architektonische Formenlehre* [...] si concentrano soprattutto sull'opera di Gottfried Semper *Der Styl in den technischen Künsten* [sic]. I contenuti e gli argomenti sono stati comunque più volte riadattati e ampliati da König con riferimento alle esigenze delle lezioni ex cathedra».

<sup>45</sup> *Bericht über die feierliche Inauguration des für das Studienjahr 1901/1902 gewählten Rectors o. ö. Professors der Baukunst Carl König am 26. October 1901*, Wien 1901, soprattutto p. 47, ora in KRISTAN, *Carl König...*, 1999, p. 39.

<sup>46</sup> K. HOLEY, *Karl König*, «Mitteilungen der Zentral-Vereinigung der Architekten», 12, 1915, p. 1, cit. in KRISTAN, *Carl König...*, 1999, p. 18.

<sup>47</sup> *Bericht...*, 1901, p. [52], ora in KRISTAN, *Carl König...*, 1999, p. 41.

<sup>48</sup> Il discorso di König viene pronunciato nel 1901; siamo proprio negli anni in cui si forma la generazione dei cosiddetti *Moderne* e questo permette di ipotizzare che si tratti di argomenti sviluppati nel corso delle lezioni e che dovevano costituire una sorta di patrimonio comune. Una testimonianza di Max Fabiani (*Karl König. Gedenkrede, gehalten in der Zentralvereinigung der Architekten am 14. Mai 1914*, «Wiener Bauindustrie Zeitung», XXXII, 1914-15, 38, p. 61) e un articolo sulla «Neue Freie Presse» (*Professor Karl König 70. Geburtstag*, «Neue Freie

*Presse*, 2 dicembre 1911, p. 9) documentano un simile atteggiamento di König anche nei rapporti con gli studenti: non si tratta di imporre un determinato vocabolario formale, che sia quello dello storicismo o dell'architettura moderna, ma solo della ricerca di un 'ordine' (cfr. KRISTAN, *Carl König...*, 1999, p. 25).

<sup>49</sup> *Bericht...*, 1901, pp. 54-55 (KRISTAN, *Carl König...*, 1999, pp. 41-42).

<sup>50</sup> FABIANI, *Karl König...*, 1914-15, pp. 60 sgg., cit. in KRISTAN, *Carl König...*, 1999, p. 26.

<sup>51</sup> HOLEY, *Carl König...*, 1915, p. 10, cit. in KRISTAN, *Carl König...*, 1999, p. 26. König è in effetti allievo di Friedrich von Schmidt, ma sembra abbastanza evidente, da alcuni dei passaggi del *Rektorrede*, una naturale avversione per il neogotico.

<sup>52</sup> TU, *Personalakten König*, Standestabelle, curriculum 12 maggio 1913, f. 1v.

<sup>53</sup> Si ha notizia, inoltre, di alcune escursioni a più breve raggio: a Salisburgo nel 1886 (*Bericht über die am 15. October 1887 stattgefundene feierliche Inauguration des für das Studienjahr 1887-1888 Rectors Franz Ritter von Ržiba*, Wien 1888, p. 47), e visite a edifici viennesi nel 1907-1908 (*Bericht über die feierliche Inauguration für das Studienjahr 1908-1909...*, Wien 1909, p. 60).

<sup>54</sup> *Bericht über die am 13. October 1879 stattgefundene feierliche Inauguration des für das Studienjahr 1879-1880 gewählten Rectors Dr. Andreas Kornhuber*, Wien, s.d.: *Rede des abtretenden Rectors Dr. Hugo Franz Brachelli*, pp. 17-18 (il corsivo è di chi scrive). Il viaggio del 1879 risulta relativamente ben documentato anche dalle incisioni che compaiono nelle «Publikationen des Vereines Wiener Bauhütte»: il «portale di casa Sanmichele» [sic] a Verona (Bd. XIV, tavv. 3-4), il Tempio di Giove (Bd. XVI, tavv. 1-2; Bd. XXIII, tavv. 49-50), il Palazzo municipale (Bd. XIII, tavv. 3-4) e un palazzo a Brescia (Bd. XV, tav. 5), la copia del progetto di Peruzzi per il San Petronio (Bd. XVII, tavv. 6-7).

<sup>55</sup> *Bericht über die am 10. October 1885 stattgefundene feierliche Inauguration des für das Studienjahr 1885-1886 gewählten Rectors Job. G. Schoen*, Wien 1886: *Excursionen im Studienjahr 1884-1885*, p. 31. Un'indicazione più precisa sulla data del viaggio proviene dalle «Publikationen des Vereines Wiener Bauhütte», XX, 1893, tav. 6.

<sup>56</sup> Bd. XIX, tavv. 9-10 (*Dom von Como. Chor / Querwand*) e Bd. XX, tav. 6 (*Grundriss des Domes von Como*).

<sup>57</sup> Il viaggio è documentato attraverso diversi disegni del tempio di Augusto e dell'arco dei Sergi. Per l'arco di Augusto cfr. Bd. X, tavv. 41-42 (*Kapitel vom Tempel des Augustus zu Pola*) e Bd. X, tavv. 21-22 (*Restaurierte Ansicht des Augustus-Tempel in Pola nach der Originalzeichnung des Hr. Prof. Carl König*). Per l'arco dei Sergi cfr. Bd. X, tavv. 31-32 (*Restaurierte Ansicht vom Monumente der Sergier zu Pola*) e Bd. XII, tavv. 3-4 (*Vom Monumente der Sergier zu Pola, Porta Aurea*); si veda inoltre il rilievo di *Villa Trissini bei Vicenza*, Bd. X, tavv. 24-25 e della *Rosenkranz-Kapelle in Venedig*, Bd. X, tav. 23.

<sup>58</sup> *Loggia del Consiglio in Padova* (Biagio Rossetti), Bd. XII, tavv. 6-7; Bd. XVII, tavv. 4-5 (*Façade der Kirche Sa. Maria in Organo in Verona*).

<sup>59</sup> *Thüre in der Sala dell'Orologio im Palazzo Vecchio zu Florenz*, Bd. XII, [tavv. 23-24]; *Detail der Façade vom Palazzo Bevilacqua in Verona*, Bd. XII, tav. 16.

<sup>60</sup> Bd. XXIII (1898), tavv. 11-12.

<sup>61</sup> Bd. XXIII (1898), tav. 8 (*Palazzo Fantuzzi in Bologna*) e tav. 13 (*Bologna, Casa Tacconi Bovi*).

<sup>62</sup> Bd. XXIV (1900).

<sup>63</sup> Bd. XXIII (1898), tavv. 21 (*Von der Porta del Lido in Venedig*) e tavv. 44-45 (*Palazzo Bartolini*).

<sup>64</sup> Nel 1864, all'inizio della carriera, su incarico di un organo imperialregio, la *Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, König rileva la cripta di San Marco a Venezia e la basilica di San Zeno a Verona. Cfr. TU, *Personalakten König*, Standestabelle, curriculum 12 maggio 1913, f. 1r.

<sup>65</sup> *Bericht über die am 14. October 1891 stattgefundene feierliche Inauguration des für das Studienjahr 1891-1892 gewählten Rectors Johann Radinger*, Wien 1892; *Excursionen im Studienjahr 1890-1891*, p. 31.

<sup>66</sup> *Bericht über die am 14. October 1893 stattgefundene feierliche Inauguration des für das Studienjahr 1892-1893 gewählten Rectors Dr. Franz Toula*, Wien s. d., p. 59.

<sup>67</sup> *Bericht über die am 19. October 1895 stattgefundene feierliche Inauguration des für das Studienjahr 1895-1896 gewählten Rectors Friedrich Kick*, Wien 1895, p. 46.

<sup>68</sup> Bd. II-1, tav. 2 (*Pianta del Duomo di Firenze, 1863-64*); tavv. 5, 23-24 (*Loggia dei Lanzi zu Florenz*); tavv. 6-27 (*Bigallo in Florenz*); tav. 13 (sezioni del duomo di Firenze).

<sup>69</sup> Bd. III-1 tav. 32 (*Palazzo Strozzi*) e tav. 44 (*Hof des Palazzo Strozzi in Florenz*).

<sup>70</sup> Bd. IV-1, tavv. 43-44, tavv. 49-51 (*Facciata di S. Maria Novella*).

<sup>71</sup> Bd. XVII, tavv. 8-9.

<sup>72</sup> Bd. XXIII, tav. 17 (*Firenze. Campanile di Badia*); tav. 44-45 (*Palazzo Bartolini*).

<sup>73</sup> Bd. II-1, tav. 3 (*Geländer am Altar der Kirche Or San Michele zu Florenz*).

<sup>74</sup> Bd. XXIV, (*Lettner aus der Kirche St. Miniato bei Florenz*).

<sup>75</sup> Bd. XXIII, tav. 9 (*Kanzel aus St. Croce in Florenz*).

<sup>76</sup> Bd. IV-1, tav. 65 (*Brunnen in der Sakristei der Kirche S. Lorenzo in Florenz*); tav. 73 (*Brunnen in der Certosa bei Florenz [...] Wandgetafel in der Sakristei der Kirche Sta. Croce in Florenz*).

<sup>77</sup> Bd. XX, tav. 3 (*Grabmonument des Conte Ugo in der Badia zu Florenz*).

<sup>78</sup> Bd. XXIII, tav. 16 (*Firenze chiesa di S. Trinita. Detail vom Abschluss-Gitter der Capella Bartolini Salimbeni*).

<sup>79</sup> Bd. XXIV (*Fenster in Florenz - via de' Ginori*).

<sup>80</sup> Bd. VII-1 (*Rahmen eines Altarbildes in St. Spirito zu Florenz*).

<sup>81</sup> TU, *Skizzenblöcke*, Zeichnungen Federico Leonhard (senza numero di inventario): il materiale consiste in due blocchi di 32 fogli l'uno e in una serie di fogli sciolti non numerati, a matita e acquerello.

<sup>82</sup> Il riferimento è al f. 10v datato 23.11.83 (Palazzo Serristori) e 27.11.83 (Santissima Annunziata) del blocco che porta sul frontespizio come indicazione «Federico Leonhard».

<sup>83</sup> Ivi, f. 8r. Tra Fiesole e Firenze Leonhard disegna, oltre alla Badia Fiesolana, il *Franciskanerkloster in Fiesole* (21.11.81, f. 8v), *S. Domenico di Fiesole* (21.11, f. 9r) e la Certosa (22.11, f. 9r-v, f. 10r); il già citato Palazzo Serristori e la Santissima Annunziata (f. 10v), Santa Croce (28.11, f. 11r; 7.12, f. 14r-v), Piazza Santissima Annunziata (30.11, f. 11v), la Madonna delle Carceri a Prato e il duomo di Prato (3.12, f. 12r), la villa di Poggio a Caiano (3.12, f. 12v); Palazzo Vecchio (8.12, f. 15r), Santo Spirito (19.11, f. 28v), via Porta Rossa (f. 31v). Tra i disegni sciolti e non numerati (ad acquerello, se non indicato diversamente) cinque riguardano Santa Croce e il suo complesso (*Kanzel*, 27.11; *Grabmal* 28.11, a matita; *Grabmal - Desiderio da Settignano*, 28.11; *Vorballe der Capella Pazzi*, 7.12; *Capella Pazzi*, 8.12), altri cinque gli Uffici (due a matita) e uno la sacrestia di Santo Spirito (30.11, a matita).

<sup>84</sup> Disegno a matita su foglio sciolto non numerato.

<sup>85</sup> Disegno a matita non numerato di Palazzo Stanga a Cremona, del 10 ottobre 1883; sei disegni a matita (altare maggiore di San Francesco) e un acquerello di Brescia (Madonna dei Miracoli), tra il 12 e il 14 ottobre; un acquerello del San Lorenzo a Milano, datato 27 ottobre.

<sup>86</sup> I numerosi disegni di Genova sono realizzati tra il 3 e il 13 novembre; a Pisa Leonhard si ferma forse solo due giorni, 15 e 16 novembre (cfr. blocco «Friedrich Leonhard», ff. 4r-6v).

<sup>87</sup> Quattro disegni ad acquerello non numerati di palazzo Ducale (due della sala dei Marmi, 1.10.83 e 3.10; uno della sala della Storia naturale, 7.10; uno della camera di Giove, 5.10) e tre di palazzo del Te: «Stanzine» (6.10), la camera dello Zodiaco (7.10), la camera di Fetonte (9.10).

<sup>88</sup> Hermann Herdtle (1848-1926) insegna alla *Kunstgewerbeschule Ornamentales Zeichnen* tra il 1876 e il 1877, e poi alla *Fachschule für Architektur* fino al 1913. Vedi G. FRIED, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918*, Salzburg-Wien 1986, p. 395.

<sup>89</sup> MAK, *Kunstblättersammlung*, Hermann Herdtle, *Italianische Frührenaissance Decken*, K.I. 8301/1-10, in particolare 8301/6-10. I disegni, realizzati sulla base di schizzi in loco di Herdtle, sono datati in effetti alla seconda metà degli anni Ottanta. Si tratta di cinque acquerelli del palazzo Ducale (*Bemalte Holzdecke aus dem Palazzo Ducale in Mantua*, 8301/6, Oct. 1884; 8301/7 Juni 1881; *Theil einer Decke aus dem Palazzo Ducale in Mantua, Zimmer des Isabella d'Este*, 8301/8 Oct. 1887; 8301/10 Nov. 1887; *Decoration eines Tonnengewölbes im Palazzo Gonzaga*, archivio reale, in Mantua, 8301/9, Juni

1884).

<sup>90</sup> RUKSCHCIO, SCHAKEL, *Adolf Loos...*, 1982, p. [170].<sup>91</sup> MAK, *Kunstblättersammlung*, Hermann Herdtle, K.I. 8284 (*Aus S. Trinita in Florenz, Weibwasser-Becken*, matita), 8285 (*Aus der Certosa bei Florenz. Weibwasser-Becken in der Krypta*, matita e inchiostro).<sup>92</sup> Ivi, K.I. 8286 (*Aus der «Opera» des Domes in Florenz, Cartouche in Stein*, matita).<sup>93</sup> Ivi, K.I. 8268/1-2: si tratta in effetti della tomba del marchese Ugo di Toscana, sotto la cantoria della Badia Fiorentina.<sup>94</sup> Ivi, K.I. 8269 (*Aus dem Hofe des «Bargello» in Florenz, in Stein gemaiseltes Wappen eines ehemals. Podestà von Florenz im Jahre 1473*, matita), 8271 (*Robbia Altarchen «Bargello» in Florenz. Cassa-banca «Bargello» Florenz, Aug. 75*, matita), 8278.<sup>95</sup> Ivi, K.I. 8274/1-3 (*Fenstermotiv aus dem Palazzo Vecchio in Florenz von Giuliano di Baccio d'Agnolo*, matita e acquerello; *Decke aus dem Palazzo Vecchio in Florenz, Michelozzo 15. Jb.*, matita; *Decke aus dem Palazzo Vecchio in Florenz, Sala dell'udienza v. Michelozzo und Benedetto da Majano*, Aug. 75, matita).<sup>96</sup> Ivi, K.I. 8275, 8277.<sup>97</sup> Ivi, K.I. 8282.<sup>98</sup> MAK, *Vorbildersammlung*, 314 B. All'interno di un'altra filza (VS, 282 B) sono conservate due foto di codici albertiani, ma l'interesse sembra limitato all'abilità del miniatore, Marco Attavante, nei capoletera.<sup>99</sup> TU, *Rigorosen-Journal*, n. 2/4 ex 1911/12 (discussa il 16 febbraio 1912). Cfr. *Vorwort des Herausgebers*, in *Leon Battista Alberti's zehn Bücher über die Baukunst ins Deutsche übertrügen eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer*, Wien-Leipzig 1912, pp. XXII-XXIII: «Sono grato innanzitutto ai miei due illustri referenti presso la *Technische Hochschule* per i numerosi e preziosi suggerimenti: l'Hofrat professor Carl König, che ha messo a mia disposizione, con straordinaria disponibilità, non solo la copia in suo possesso dell'opera di Alberti nell'edizione di Strasburgo del 1541, ma anche gli appunti manoscritti usati da Karl von Lütow per le sue lezioni; l'Hofrat professor Josef Neuwirth, che mi ha assistito e sostenuto con i consigli di un valido storico dell'architettura». In questa sede è possibile soltanto un accenno agli influssi della scuola di Vienna di storia dell'arte nella lettura del rinascimento da parte degli architetti a inizio secolo. Esistono alcune figure di mediazione sulle quali è possibile continuare le ricerche: Cyriak Bodenstein, ad esempio, che insegna *Kunstgeschichte* alla *Technische Hochschule* negli anni in cui anche Strnad, Frank e Wlach seguono le classi di architettura e che si è formato all'*Universität* con Thausing; Max Dvořák e Heinrich Swoboda, che Theuer cita nell'introduzione della sua traduzione di Alberti; Dagobert Frey, che studia a sua volta alla *Technische Hochschule*, di soli due anni più anziano di Frank; Hans Tietze, Ludwig Hevesi, Hans Ankwicz von Kleehoven; Wolfgang Born, Max Ermers, quest'ulti-mo allievo di Strzygowski, tutti storici dell'arte che si occupano di architettura contemporanea; Max Eisler, molto vicino al *kleiner Kreis* raccolto intorno a Strnad e Lurje, che ha una formazione come storico dell'arte e insegna all'*Universität*. Alcuni spunti per la ricerca possono provenire da S. DIMITRIU, *Rapporti con l'architettura contemporanea*, in *La scuola viennese di storia dell'arte*, Gorizia 1996, pp. 101-106.<sup>100</sup> Per una discussione più approfondita di questo aspetto della *Rezeption* dell'architettura classica si rimanda a CARDAMONE, *La tradizione classica...*, 2001-2002, *passim*. Per quanto riguarda Fabiani, è documentato un suo viaggio a Rimini nel 1907, con gli studenti del politecnico, che potrebbe avere avuto il San Francesco come meta (WELZIG, *Josef Frank...*, 1998, p. 15; TU, *Personalakten Fabiani*, Dienstabelle nr. 381, Blatt 2, curriculum giugno 1916). L'interesse di Fabiani per le architetture albertiane risulta evidente anche in un documento del 1918: si tratta di trovare un sostituto per il corso di *Baukunst* I che Fabiani non può più seguire; Fabiani propone esplicitamente Theuer come suo supplente: «Chi scrive vede perciò nel dott. arch. Max Theuer un elemento particolarmente idoneo per questo scopo, avendo egli già in precedenza sostituito con competenza lo Hofrat K. König durante alcune lezioni e avendo egli lavorato negli stessi campi della storia dell'arte», cioè, come aggiunge in nota, «la traduzione di Leon Battista Alberti e gli studi sul tempio dorico» (TU, *Personalakten Fabiani*, an das hochlöbliche Rektorat der k.k. Technischen Hochschule in Wien, 16 März 1918).<sup>101</sup> J. FRANK, *Ueber die urspruengliche Gestalt der kirchlichen Bauten des Leone Battista Alberti*, 1910, TU, 304-1909/10.<sup>102</sup> Ivi, pp. 56-57.<sup>103</sup> J. FRANK, *Vom neuen Stil. Ein Interview von Josef Frank*, «Baukunst», III, 1927, 8, ora in *Josef Frank 1885-1967*, a cura di J. Spalt, H. Czech, Wien 1981, p. 178.<sup>104</sup> Cfr. O. STRNAD, *Kultur und Form. Vortrag des Herrn Professor Strnad am 12. Jänner 1918*, dattiloscritto, Bibliothek der Universität für angewandte Kunst Wien, 7723, ff. 25-26.<sup>105</sup> Anche la *Vorwort des Herausgebers* nella traduzione di Theuer del *De re aedificatoria* può essere letta in questo senso. Si pensi all'accento posto da Theuer sulle «kubische Raumgesetze» che informano l'architettura albertiana, o alla traduzione del termine *utilitas* come *Zweckmäßigkeit* (THEUER, *Einleitung*, in *Leon Battista Alberti's zehn Bücher...*, 1912, p. XLVI): «in tutti gli edifici è presupposto imprescindibile che il disegno proceda funzionalmente [“zweckentsprechend”] dall'interno all'esterno. Non solo i singoli spazi devono succedersi in maniera armonica, anche le misure della stanza devono avere tra di loro precisi rapporti. «Qui per la prima volta l'architettura del rinascimento diventa chiaramente e consapevolmente architettura di spazio e di volume» (ivi, p. L). Il linguaggio utilizzato per la descrizione delle architetture di Alberti risulta straordinariamente «moder-no'. Già nel *De re aedificatoria* sarebbero contenuti, infatti, precetti attualissimi: costruire dall'interno verso l'esterno, con un'attenzione particolare per la disposizione di masse e volumi e per le regole proporzionali nel dimensionamento tridimensionale degli spazi.<sup>106</sup> Per una trattazione più dettagliata cfr. la sezione *La tesi di dottorato di Frank* in CARDAMONE, *La tradizione classica...*, 2001-2002, pp. 71-86.<sup>107</sup> WELZIG, *Josef Frank...*, 1998, p. 21.<sup>108</sup> *Von der Kirche S. Annunziata in Florenz Schnitt durch die Tribuna und Grundriss* (tav. 1); *Von der Kirche S. Pancrazio in Florenz Längsschnitt d. die Kapelle Rucellai und Ansicht des Heiligen Grabes* (tav. 2); *Von der Kirche S. Sebastiano in Mantua Hauptansicht der Kirche* (tav. 3); *Von der Kirche S. Andrea in Mantua Ansicht der Vorhalle* (tav. 4); *Von der Kirche S. Andrea in Mantua Laengsschnitt durch die Kirche* (tav. 5); *Von der Kirche S. Francesco in Rimini Vorderansicht der Kirche* (tav. 6); *Von der Kirche S. Francesco in Rimini Ansicht der rechten Seite der Kirche* (tav. 7); *Von der Kirche S. Francesco in Rimini Längsschnitt durch die Kirche* (tav. 8); *Von der Kirche S. Andrea in Mantua Grundriß der Kirche* (tav. 9); *Von der Kirche S. Pancrazio in Florenz Längsschnitt durch die Kapelle Rucellai und d. Heilige Grab u. Grundriß* (tav. 10); *Von der Kirche S. Francesco in Fano Ansicht und Grundriß vom Grabmal des Pandolfo Malatesta* (tav. 11); *Von der Kirche S. Sebastiano in Mantua Grundriß des Unterbaus und des Kirchenraums* (tav. 12); *Von der Kirche S. Sebastiano in Mantua Längsschnitt durch die Kirche* (tav. 13); *Von der Kirche S. Andrea in Mantua Querschnitt durch die Kirche* (tav. 14); *Von der Kirche S. Francesco in Rimini Querschnitt durch die Kirche* (tav. 15); *Von der Kirche S. Martino a Gangalandi bei Lastra a Signa Ansicht und Grundriss des Chors* (tav. 16); *Von der Kirche S. Pancrazio in Florenz Vorderansicht des Heiligen Grabes in der Kapelle Rucellai* (tav. 17); *Von der Kirche S. Francesco in Rimini Grundriß der Kirche* (tav. 18); *Von der Kirche S. Andrea in Mantua Grundriß und Innenansicht der Grabkapelle des Andrea Mantegna* (tav. 19); *Von der Kirche S. Maria Novella in Florenz Vorderansicht der Kirche* (tav. 20).<sup>109</sup> Concludere la propria formazione con una dissertazione non è una scelta consueta per gli architetti che studiano alla *Technische Hochschule* nel primo decennio del novecento. Il titolo di *Doktor der technischen Wissenschaften* è stato istituito soltanto nel 1901; delle ventotto tesi che vengono discusse fino al 1919, sedici hanno un tema storico (i dati provengono da un'analisi dei titoli pubblicati in *Abhandlungen des österreichischen Dokumentationszentrum für Technik und Wirtschaft*, Heft 26: *Die Dissertationen der Technischen Hochschule in Wien aus den Jahren 1901-1953*, Wien 1955, pp. 27 sgg.). Sono soltanto due le tesi sul rinascimento italiano, se si esclude il lavoro di Hermann Egger sulla collezione dei disegni di architettura della *k.k. Hofbibliothek* viennese(ivi, p. 29: *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k.k. Hofbibliothek in Wien*, discussa nel 1903): quella di Frank, appunto, discussa nel 1910, e quella di Max Theuer, presentata l'anno successivo. Tra i dottori alla *Technische Hochschule* nel primo decennio del novecento ci sono Max Fabiani, Dagobert Frey, Emil Artmann, Stefan Fayans, Karl Holey, Emil Tranquillini.<sup>110</sup> Su Oskar Strnad vedi O. NIEDERMOSER, *Oskar Strnad 1879-1935*, Wien 1965, e *Der Architekt Oskar Strnad*, a cura di J. Spalt, Wien 1979.<sup>111</sup> WELZIG, *Josef Frank...*, 1998, p. 32.<sup>112</sup> Ivi, p. 82.<sup>113</sup> TU, 2/093-1901-11.<sup>114</sup> Secondo una segnalazione della direttrice dell'archivio, Juliane Mikoletsky, i disegni si trovano attualmente a far parte di una collezione privata. Sulla tesi di Strnad cfr. anche la tesi di laurea di Ulla Weich (*Zu Lebren, Theorie und Arbeiten von Oskar Strnad*) discussa al *Kunsthistorisches Institut* dell'Università di Vienna nel 1994.<sup>115</sup> TU, 2/148 - 1901/11, *Rigorosen Journal*, n. 148.<sup>116</sup> Dalla lettura del testo risulta che le 83 pagine dattiloscritte (su carta velina) erano originariamente integrate da una serie di foto e da 13 tavole ad acquerello. L'intero apparato iconografico è andato perduto, ma è possibile ricostruire un indice delle tavole: 1. Battistero, 2. Badia Fiesolana, 3. San Miniato al Monte, 4. San Andrea [sic] a Empoli, 5. San Jacopo, 6. Cappella di San Salvatore arcivescovado, 7. [?], 8. Duomo di Santa Maria del Fiore: transetto meridionale, particolare, 9. Santa Maria Novella, 10. Duomo di Pisa: campanile, particolare, 11. Duomo di Prato, portali laterali, 12. San Domenico a Prato 13. Santa Maria delle Carceri.<sup>117</sup> TU, Oskar Wlach, curriculum vitae.<sup>118</sup> Testo di riferimento, pur senza che Wlach ne condivida le posizioni, è A. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893 (trad. it. *Il problema della forma*, Milano 1996).<sup>119</sup> O. WLACH, *Die farbige Inkrustation...*, 1906, p. 4.<sup>120</sup> Ivi, p. 8. Semper viene citato espressamente in diversi punti (ivi, pp. 9, 12, ad esempio).<sup>121</sup> Ivi, pp. 79 sgg.<sup>122</sup> Ivi, pp. 79-82.<sup>123</sup> Alla *Technische Hochschule* studiano oltre Josef Frank (dal 1903 al 1907), Oskar Strnad e Oskar Wlach, anche Viktor Lurje, Walter Sobotka e, probabilmente, Hugo Gorge: in un curriculum di Gorge conservato presso l'archivio della *Universität für angewandte Kunst*, dove Gorge è assistente per i corsi di Strnad, (*Personalakten Hugo Gorge*, Personal-standestabelle, Schuljahr 1910-1911), Gorge afferma di avere frequentato per tre semestri la *Technische Hochschule*. Una verifica attraverso i cataloghi degli iscritti presso l'archivio della *Technische Universität* ha dato però esito negativo: va detto, però, che sono state prese in considerazione soltanto le annate immediatamente successive al 1901, quando Gorge avrebbe avuto 18 anni, e non è da escludere che si

sia iscritto in un momento successivo. Forse in seguito, Gorge è all'*Akademie der bildenden Künste* nella classe di Ohmann (alcuni progetti sono pubblicati in *Arbeiten aus der Ohmann-Schule 1907-1909. Spezialschule für Architektur des Herrn Oberbaurat F. Ohmann an der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien [1910], tavv. 23-25); con Friedrich Ohmann, tra il 1903 e il 1910, collabora anche Strnad.

<sup>124</sup> H. FISCHEL, *Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k.k. österreichischen Museum, «Kunst und Kunsthandwerk», XIV, 1911, 12, pp. 626-627*. Ci sono altri allestimenti che Fischel giudica classicheggianti, ma per altre ragioni: l'atrio di Ernst Lichtblau e il salone di Wimmer.

<sup>125</sup> H.R., *Zu Victor Lurje Stuckarbeiten*, «Deutsche Kunst und Dekoration», LI, 1923, Februar, p. 281. Nello stesso articolo si parla della possibilità di un uso moderno e 'oggettivo' dello stucco (ivi, p. 280).

<sup>126</sup> L. STEINMETZ, *Viktor Lurje - Wien*, «Deutsche Kunst und Dekoration», XLVIII, 1921, Juli, p. 185. La stessa notizia viene riportata alla lettera anche in H. SCHIEBELHUT, *Handwerkliche Lebens-Echtheit, «Innendekoration», XXXVII, 1926, Juni, p. 236*.

<sup>127</sup> Fabiani recensisce su «Der Architekt», nel 1896, una pubblicazione sulle opere in stucco a Klosterneuburg. L'articolo, pubblicato anonimo, compare nella bibliografia di Fabiani in *Max Fabiani 1865-1962*, catalogo della mostra (Wien, 26 maggio-11 giugno 1987), a cura di M. Pozzetto, Wien 1987.

<sup>128</sup> Ivi, p. 234.

<sup>129</sup> *Kunstschau 1920. Wien Juni bis September, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*, Wien 1920. Alcuni attributi, come la brocca a lato o l'acconciatura fanno pensare a citazioni ancora più specifiche da modelli classici (*Lexicon Iconographi-*

*cum Mythologiae Classicae*, VIII, Zürich-München 1994, pp. 203. La figura dell'intarsio copre il pube con la destra e il seno con la sinistra, e non viceversa. La gamba su cui appoggia è la destra: la postura è quindi speculare rispetto all'iconografia tradizionale. Cfr. ivi, p. 202). Il pavimento a scacchi che fa da sfondo alla figura, e che Lurje tratta con calcolata ingenuità prospettica, aperto sul paesaggio lacustre, potrebbe essere una citazione seppur vaga dall'*Allegoria Sacra* di Giovanni Bellini agli Uffizi.

<sup>130</sup> Per l'illustrazione della scatola in bronzo (ancora una realizzazione per le Wiener Werkstätte ante 1921, quindi) cfr. STEINMETZ, *Viktor Lurje...*, 1921, p. 192. Per le vicende della stanza del Labirinto e il riferimento alla frottola amorosa cfr. R. BERZAGHI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano 1992, p. 43.

<sup>131</sup> Come risulta dai cataloghi degli iscritti alla *Technische Hochschule*, sotto i rispettivi nomi.

<sup>132</sup> MAK, *Kunstblättersammlung*, K.I. XXII e/1, f. 25.

<sup>133</sup> Ivi, K.I. 10455/26 (XXII e/7).

<sup>134</sup> Ivi, K.I. 10455/29 (XXII e/8). A questi riferimenti autobiografici e retrospettivi, tra i disegni del fondo sono presenti continue citazioni e ambientazioni classicheggianti: personaggi mitologici, come un centauro nell'atto di rapire una ninfa, in una scena ripetuta in maniera quasi ossessiva all'interno di tutti i quaderni, paesaggi arcadici o scene campestri di gusto rinascimentale, paesaggi di mediterraneità metafisica, copie esplicite dal Beato Angelico e da Pisanello (K.I. 10455/14, XXII e/8; K.I.10457/25, XXII e/61: levriero, come annota Lurje, da «Pisanello 1430»), tondi, studi per gruppi scultorei di chiara ispirazione classica, più esplicite citazioni dalla Grecia antica, città italiane di atmosfera duecentesca.

<sup>135</sup> Ivi, K.I. 10455/46 (XXII e/6).

<sup>136</sup> Ivi, K.I. 10455/47 e 48 (XXII e/6).

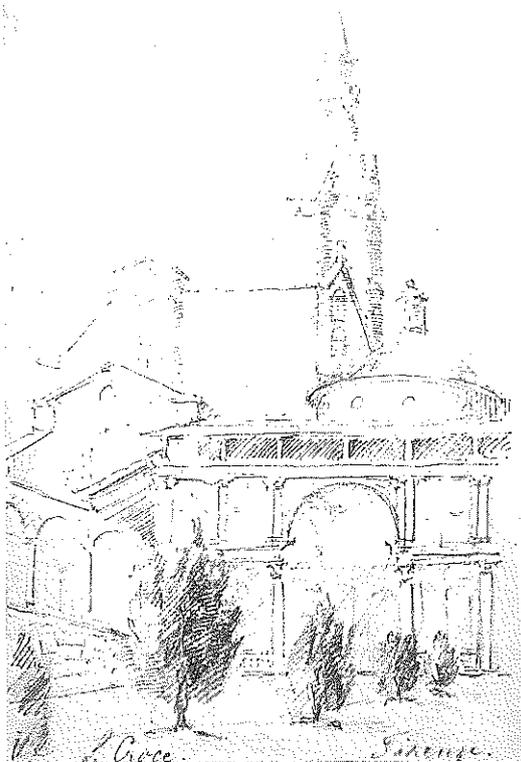
## L'epilogo di una tradizione. Gli architetti finlandesi e il mito del paesaggio toscano, 1902-1925

Fabio Mangone

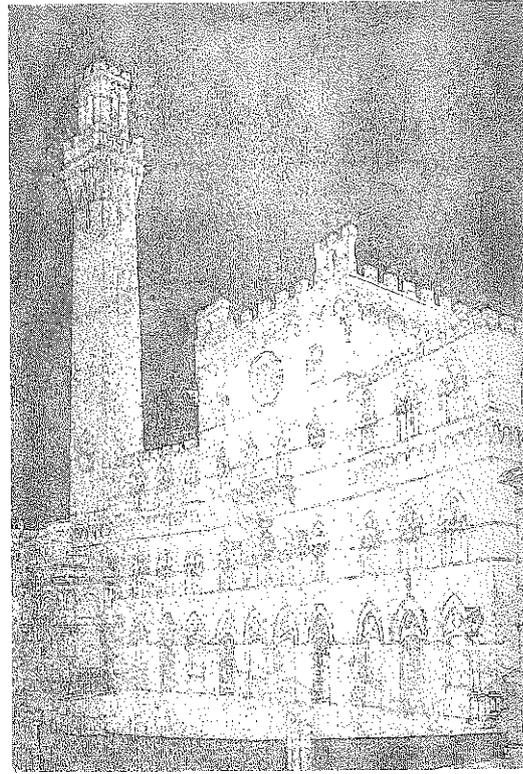
Negli anni intorno alla metà dell'Ottocento, in Finlandia, nell'intento di sopperire alle esigenze di sviluppo edilizio e di crescita urbana senza ricorrere a tecnici stranieri, vengono intrapresi alcuni interventi statali volti a creare finalmente una nuova idonea classe nazionale di professionisti: essi debbono necessariamente formarsi attraverso lunghi periodi all'estero, talora per conseguire i primi rudimenti della disciplina, talora per perfezionarsi al termine di corsi istituzionali nei Politecnici e/o nelle Accademie<sup>1</sup>. Mentre è soprattutto in Germania e in Inghilterra che ci si reca per aggiornarsi tecnicamente, è in Francia ed in Italia che si soggiorna per raffinarsi nei modi progettuali. Nell'opinione generale, mentre Parigi con gli ateliers collegati all'École des Beaux-Arts assicura la conoscenza dei linguaggi e delle metodologie compositive più avanzate<sup>2</sup>, è l'Italia nel suo complesso che consente di acquisire, attraverso il contatto diretto con l'antico e con rinomati monumenti di varie epoche e "stili", quella cultura storica ritenuta indispensabile in una prospettiva eclettica. Pervenuti da ultimi alla prassi del viaggio architettonico in Italia, consolidata già da un secolo nei paesi scandinavi, i giovani finlandesi architetti o aspiranti tali risentono molto degli approcci e delle scelte compiute dai colleghi danesi e soprattutto svedesi: entrano appieno nella tradizione, dalle radici remote ma ancora viva e operante del perfezionamento italiano, dove un complesso sistema di permanenze e mutazioni segna, in termini di mete e miti, di interessi e itinerari, il passaggio da una generazione all'altra<sup>3</sup>. Dal 1863, si giunge gradualmente configurare a Helsinki studi superiori di architettura, dall'indirizzo prevalente-

mente tecnico, che presuppongono un completamento «artistico» della preparazione da maturare altrove. Una serie di borse di studio, elargite dallo stato o da fondazioni private, assicureranno il sostegno economico per i più promettenti diplomati in architettura, per i quali non è previsto alcun Grand Prix analogo a quelli istituiti - sul modello Beaux-Arts francese - nelle Accademie di Copenhagen e Stoccolma. Dopo l'Unità d'Italia, la Toscana conferma e consolida la sua importanza formativa per i giovani architetti nordici, grazie anche a un crescente interesse per la molteplicità fenomenica delle manifestazioni dell'architettura sia medievale sia rinascimentale, «scoperte» e interpretate anche sulla scorta del *Cicerone* di Jacob Burckhardt<sup>4</sup> rimasto a lungo, sino agli anni venti del Novecento, un importante strumento e viatico. In una prima fase, mentre assurge ad autonomia categoria stilistica il modello del palazzo fiorentino<sup>5</sup>, è soprattutto il capoluogo ad essere considerato una tappa pressoché imprescindibile, e meritevole di soggiorni piuttosto lunghi: accade persino che un borsista dell'Accademia danese, Vilhelm Valdemar Petersen, associ lo studio dei monumenti toscani dell'età di mezzo ad un'ipotesi di «completamento» della facciata di Santa Maria del Fiore, partecipando con qualche successo all'importante concorso del 1861-62<sup>6</sup>.

Più avanti, e soprattutto negli ultimi decenni dell'Ottocento, cresce l'importanza di altre località toscane, sempre più frequentemente visitate, e soprattutto delle città d'arte dalla marcata impronta medievale: anche sulla scorta della suggestione degli scritti di Ruskin e delle nuove poetiche Arts & Crafts<sup>7</sup>, nell'ambito di un pelle-



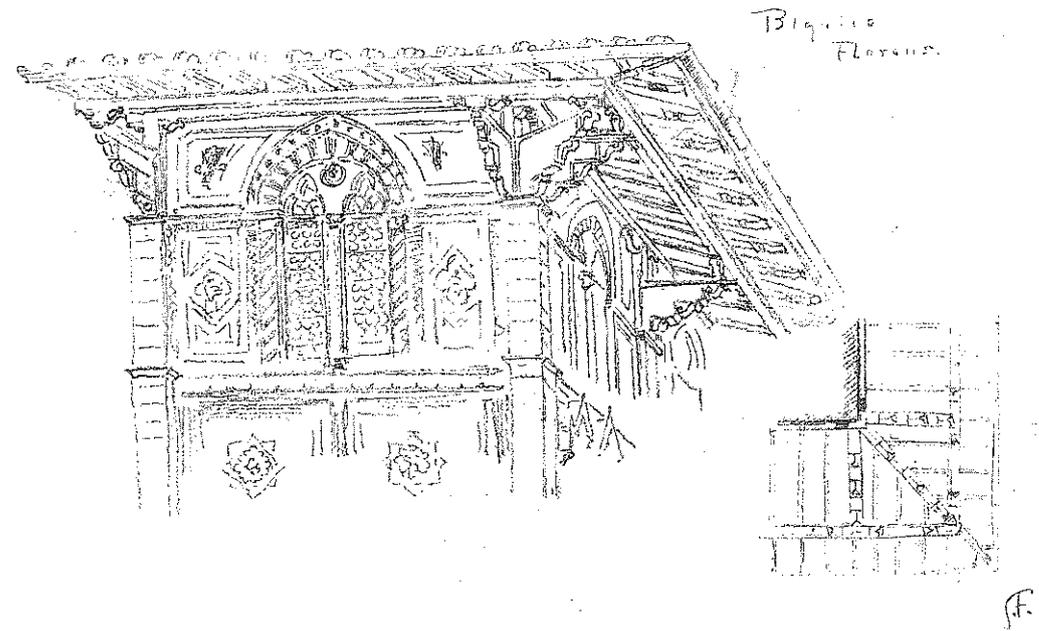
1/ K. Wrede, Firenze, cappella Pazzi, 1886.



2/ R. Ostberg, Siena, Palazzo Comunale, 1897.

grinaggio laico alla ricerca di «verità» e «bellezza», alcuni centri come Siena e San Gimignano diventano tappe imprescindibili. Dai taccuini dei futuri protagonisti delle varie declinazioni del romanticismo nordico, quali ad esempio i danesi Hack Kampmann e Martin Nyrop, gli svedesi Isak Gustaf Clason, Ferdinand Boberg e Ragnar Östberg, emerge tutto un nuovo campo di interessi, spesso sconosciuti alle generazioni precedenti<sup>8</sup>. Un approccio marcatamente fenomenologico permette di cogliere soprattutto quegli spunti che si ritiene possano entrare in un futuro linguaggio individuale: a Fiesole, ad esempio, Nyrop non disegna sui taccuini soltanto elementi artistici o architettonici, ma riporta con cura una serie di elementi vegetali<sup>9</sup> che la moderna sensibilità consiglia di valutare come importanti spunti decorativi. Nello specifico dell'architettura storica, non è l'astrattezza dei linguaggi e degli «stili» ad appassionarli, quanto le specifiche qualità materiche e cromatiche di un monumento, i suoi dettagli costruttivi, le sue decorazioni più minute. Talora i monumenti, attraverso scorci prospettici che si approssimano alle più note vedute fotografiche, vengono disegnati con il loro immediato intor-

no, a testimoniare un seppur embrionale interesse per il pittoresco urbano. Lo speciale fascino emanato dalle testimonianze di una mitizzata era dei Comuni e delle Signorie, le rende ai loro occhi emblemi civici per eccellenza, ingredienti perfetti per lo stile nazional-romantico di cui si va in cerca: né a Nyrop, né a Östberg allorché si tratterà di costruire i palazzi comunali delle capitali dei loro rispettivi paesi, non sembrerà contraddittorio ispirarsi ai celebrati monumenti italiani, tra cui significativi «frammenti» di Toscana. Tra le tante citazioni presenti nel Municipio di Copenhagen, lombarde, toscane e ravennati, spicca soprattutto la torre liberamente ma esplicitamente ispirata quella del palazzo pubblico di Siena. Nel Municipio di Stoccolma, a completamento degli espliciti accenti veneziani, nella sala blu una scalea monumentale che mette insieme il cortile del Bargello e il portico di San Miniato. D'altra parte nel creare una delle più fortunate icone pittoriche del romanticismo nazionale finlandese, nel 1901 l'artista-architetto Akseli Gallen-Kallela non si rifà esplicitamente al notissimo *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini, per dar forma all'affresco epico *Kullervo parte per la guerra*



3/ S. Frosterus, Firenze, Loggia del Bargello, 1900 ca.

posto nella sede dell'Unione studentesca di Helsinki?

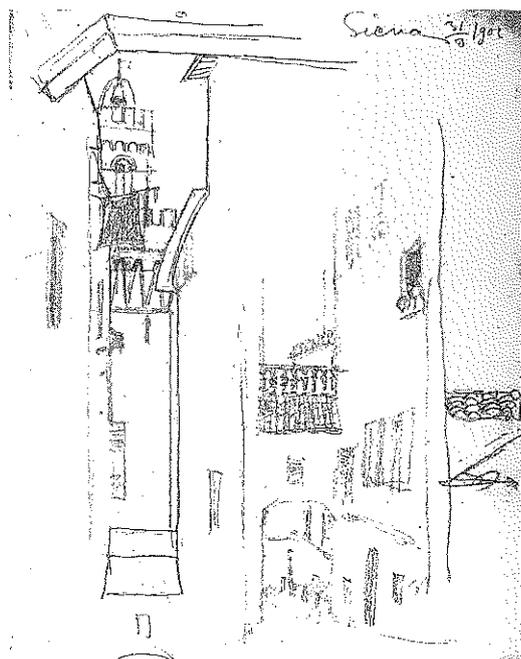
Rispetto ai colleghi danesi e scandinavi, i neo-architetti finlandesi risentono forse dalla mancanza di una scuola di belle arti, e se sembrano più liberi da pregiudizi talora mostrano una minore raffinatezza grafica; per il resto però, come dimostrano ad esempio i taccuini di Helge Rancken<sup>10</sup> e di Karl Wrede<sup>11</sup>, in giro per il Bel Paese rispettivamente nel 1882 e nel 1885-86, condividono interessi e itinerari, attribuendo la medesima rilevanza alle escursioni toscane, mostrando talora una maggiore attenzione per i valori urbani, e per l'intorno dei monumenti. Per Wrede, ad esempio, non è solo il pittoresco complesso di San Miniato ad essere considerato un monumento inseparabile dal proprio ambiente; anche la brunelleschiana Cappella Pazzi non è intesa come un oggetto architettonico perentoriamente in sé concluso, ma viene rilevata nel rapporto instaurato con il piccolo giardino antistante, con il portico e con la più ampia e articolata massa di Santa Croce. Nella direzione di un certo interesse per l'estetica urbana, peraltro, spinge anche il magistero di Gustaf Nyström, dal 1879 libero docente, poi professore (1895) e direttore (1903) al Poli-

tecnico di Helsinki. Prima del rituale viaggio italiano, nel 1879, Nyström, ha seguito i corsi della Scuola di architettura dell'Istituto politecnico di Vienna, e l'atelier di Heinrich von Ferstel, entrando in contatto con la nuova riflessione urbanistica mitteleuropea: possiede sicuramente con i testi di Baumeister<sup>12</sup> e con molta probabilità conoscerà tempestivamente anche con quelli di Sitte. Ne raccoglierà appieno l'eredità il suo allievo, collaboratore, e infine successore al Politecnico dal 1919, Armas Lindgren, architetto e studioso di storia dell'arte<sup>13</sup>. Le sue aperture culturali e le sue passioni – l'infatuazione per il rinascimento italiano<sup>14</sup> come l'impegno nelle spedizioni della Società antiquaria per rilevare le antiche chiese lignee nelle contrade più periferiche della Finlandia – confluiscono anche nella sua attività di docente, risulteranno decisive per un'intera generazione di architetti finlandesi, e proprio per gli entusiasti interpreti finlandesi del «classicismo nordico»<sup>15</sup>, nati tra il 1885 e il 1900, pellegrini in Italia nei primi anni venti. Nel 1902, in due riprese, Lindgren visita per la prima volta l'Italia, di cui ama specialmente Toscana e Umbria: a marzo è segnalata la sua presenza a Pistoia<sup>16</sup>, a Montelupo Fiorentino, a Siena e a



Montelupo 20

4/ A. Lindgren, Montelupo, scorcio urbano, 1902.



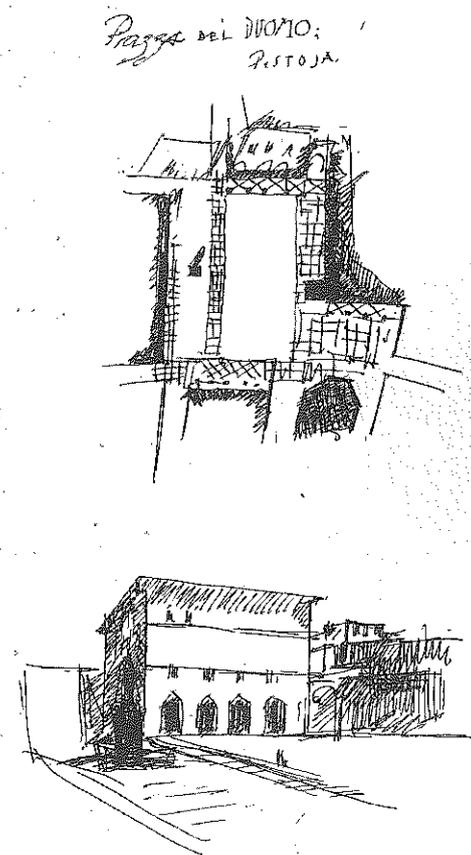
Siena 21/1902

5/ A. Lindgren, Siena, scorcio urbano, 1902.

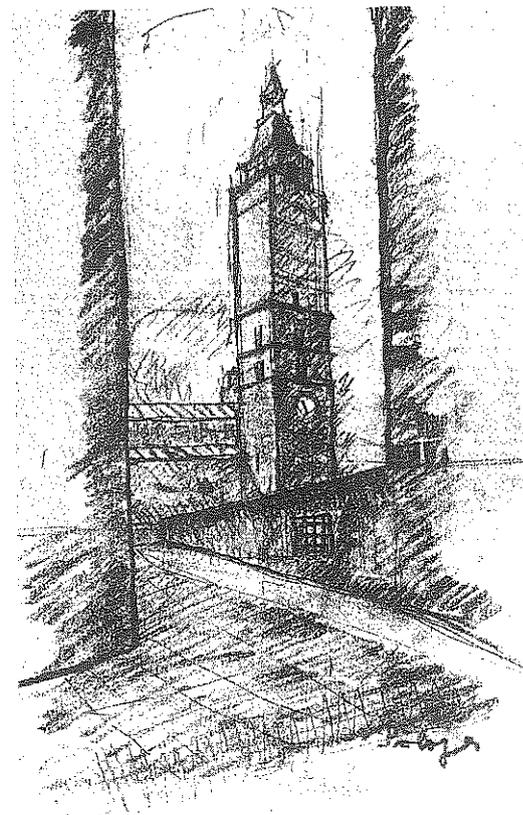
Orvieto; vi torna a ottobre – probabilmente per vistare a Torino l'Esposizione internazionale di arte decorativa moderna, essendo stato da poco nominato direttore del Dipartimento superiore della Scuola centrale di Arti applicate – e si spinge di nuovo a Firenze dove visita la Certosa. Alcuni superstiti schizzi odeporici relativi a località toscane e ombre<sup>17</sup> lo rivelano un sensibile interprete dei felici connubi di natura e storia, attento a sintetizzare nell'essenzialità dello schizzo la suggestione delle costruzioni tradizionali abbarbicate sulle strade in pendenza, le imprevedute interrelazioni tra gli agglomerati urbani e il paesaggio agricolo collinare.

A inizio Novecento, d'altronde, prosegue con vigore la tradizione del tour italiano, come dimostrano tra gli altri i casi dei finlandesi Sigurd Frosterus, e di Uno Ullberg<sup>18</sup>, dei quali pure conosciamo grafici relativi alla Toscana, e soprattutto quello eccezionale e notissimo dello svedese Erik Gunnar Asplund, proprio alla vigilia del conflitto<sup>19</sup>. Dopo la guerra, questa consuetudine, mentre in linea di massima va man mano a declinare nei paesi dalla più antica tradizione accademica, conosce una rinnovata fortuna in paesi come la Finlandia e la Norvegia pervenuti da ultimi a formare autonomamente una vera e propria classe professionale. In particolare i giovani diplomati al Politecnico di Helsinki, allievi di Nyström e di Lindgren, innestano sugli itinerari consolidati dai loro prede-

cessori e colleghi ottocenteschi nuovi orizzonti culturali e nuove curiosità. Nel segno della recente infatuazione per il duttile «classicismo astratto» si ricerca una vera e propria lingua comune preta della nuova cultura urbana: cosicché guardando all'immenso repertorio della tradizione italiana si ricercano tanto spunti per i grandi capisaldi monumentali, quanto per una decorosa edilizia di routine, mentre in parallelo cresce notevolmente l'attenzione per il paesaggio urbano e rurale. Il palazzetto quattrocentesco o il casolare rustico non appassionano meno dei capolavori brunelleschiani o albertiani; e tanto dell'edilizia «minore» quanto del monumento eccezionale il rapporto con l'intorno, le relazioni con le strade e le piazze risultano spesso più interessanti delle qualità formali intrinseche. Con tali prospettive, non sono pochi – in rapporto alla relativamente esigua consistenza della categoria – i futuri protagonisti della scena finlandese a imboccare la via dell'Italia<sup>20</sup>, soggiornandovi pochi giorni o parecchi mesi: nel 1920 Erik Bryggman e Marius af Schultén, nel 1921 Hilding Ekelund, Eva Kuhlefelt Ekelund, Johan Sigfried Sirén e Martti Välikangas, nel 1924 Pauli Blomstedt, Alvar Aalto e Aino Marsio, oltre che una seconda volta Sirén, nel 1925 Oiva Kallio. Per quasi tutti loro è comprovata una sosta in Toscana per studiare i borghi medievali e le piazze storiche, ma mentre di alcuni viaggi si hanno solo scarse



Piazza del Duomo; PISTOIA.



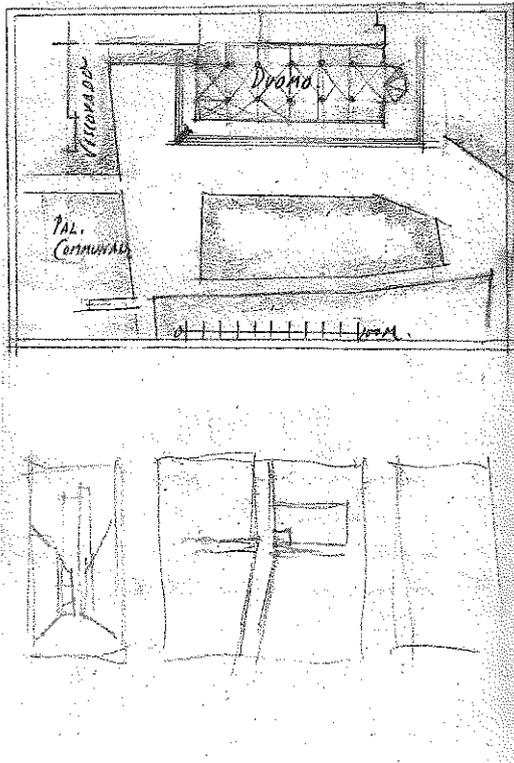
6/7/ E. Bryggmann, Pistoia, piazza Duomo.

e frammentarie notizie, altri sono ricostruibili più approfonditamente. Tra questi ultimi si collocano le esperienze di Erik Bryggmann e dei coniugi Ekelund, entrambe particolarmente interessanti e dense.

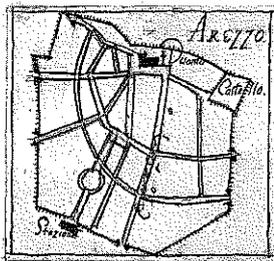
Diplomatosi al Politecnico di Helsinki da tre anni, Erik Bryggmann nel 1919 chiede una borsa di studio della fondazione Sjöström, per un soggiorno di studio in Svezia e Danimarca; ma quando l'anno successivo ottiene la sovvenzione governativa la utilizza per un fruttuoso viaggio in Italia<sup>21</sup>, tra la primavera e l'estate del 1920. Prima di partire ha già maturato alcune esperienze che in qualche misura si rifletteranno su questo tour: nel 1914, con Hilding Ekelund, ha compiuto una spedizione per ricercare in Svezia e in Danimarca le fonti medievali di quello che appare il più legittimo linguaggio contemporaneo, lo stile nazional-romantico; dopo il diploma ha collaborato con Armas Lindgren, restando probabilmente influenzato dalla sua passione per la Toscana, ed inoltre è stato assistente di Otto I. Meurmann architetto del Dipartimento di pianificazione di

Helsinki, luogo di sperimentazione delle più moderne teorie urbanistiche.

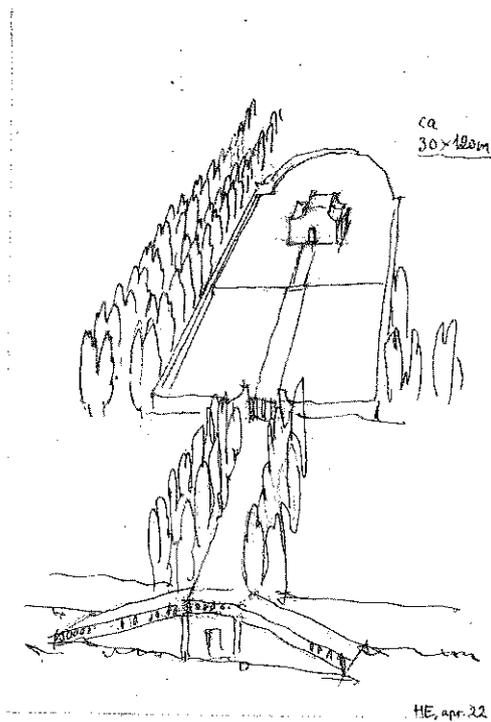
Le mete toscane – Firenze, Fiesole, Pisa, Lucca, Pistoia, Certaldo, San Gimignano, Siena – costituiscono gran parte del suo itinerario<sup>22</sup>, comprendente rapide escursioni in Umbria e in Veneto e a Roma, senza spingersi più in giù. Sicuramente non si tratta del tour più esteso, ma in compenso gli interessi in gioco sono molti, come dimostra – molto più degli scatti fotografici – la nutrita serie delle annotazioni grafiche, con una gamma che spazia dai rapidi appunti a matita alle composizioni ad acquerello. Bryggmann mostra un punto di vista assai differente rispetto agli architetti-viaggiatori delle generazioni precedenti: raramente annota le caratteristiche cromatiche e materiche delle superfici, quasi mai si sofferma sulla decorazione. All'interno dei conclamati monumenti individua specifiche parti – il transetto di San Giovanni a Lucca o il cortile di Palazzo Vecchio a Firenze – per riportarne soprattutto l'effetto spaziale riferito a significativi punti di vista reali piuttosto che ad astratte rappresentazioni con-



AREZZO. <sup>15.000</sup> tamligen plats beligen med domus som lig punkt. Heltan dromkring sammantaga ge (AREZZUM) torna från stadportarna. Dessa radiella gator sammanknyter av strögator i segmentform. På sin utsträckning av sin avstånd. En ny, alldeles bred gata sammanknyter platsen med släta ren (Att märka att varken ej överflyttats här på fortgår på sin tamligen trängri gamla plats) Sampletten av god form och dimensioner. De delar. Ren, bar ett väl placerat, vackert torn och fin dekorations i tre svingar.



8/ H. ed E. Ekelund, Libro delle città: Arezzo, 1922.

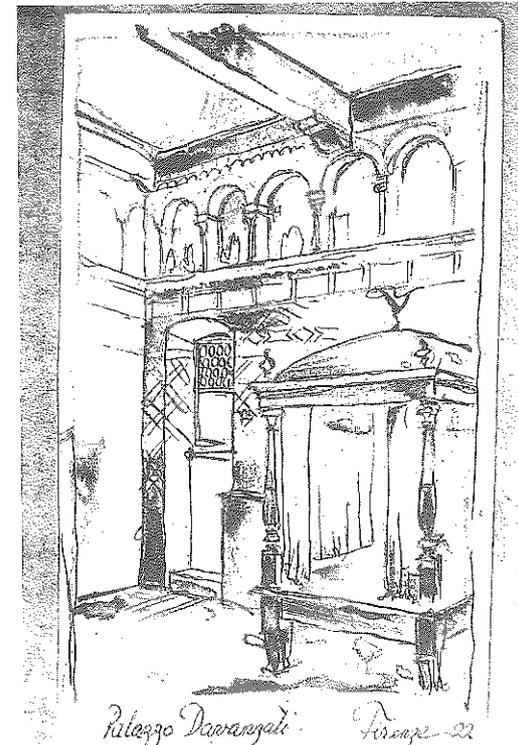


venzionali. Condizionato più da Sitte che da Ruskin, è però più attratto dagli insiemi urbani che non dai singoli edifici. Per un verso studia le piazze tradizionali – del Campo a Siena, del Carmine a Firenze, nonché quelle Duomo a Siena, a Pistoia e a San Gimignano – affascinato soprattutto da quelle dotate di un impianto chiaro ma non perfetto dal punto di vista geometrico. All'interesse per le strutture planimetriche, rilevate nel rapporto con l'immediato intorno, coniuga una speciale attenzione per le visuali, studiando per un verso gli scorci dalle strade di accesso, per l'altro il rapporto tra il vuoto urbano e gli elementi che più fortemente lo qualificano architettonicamente, come soprattutto torri e campanili. Possiede poi una nuova e più matura consapevolezza dei valori storico-estetici del paesaggio, da lui percepiti come straordinaria «combinazione di natura e arte, consapevole o inconsapevole». Di questa sensibilità tutta moderna danno conto certe straordinarie rappresentazioni «panoramiche» del paesaggio toscano, dei territori di Fiesole, di Siena, di San Gimignano. Con la passione per questi temi e questi luoghi, ha ereditato da Armas Lindgren anche la capacità di individuare i tratti fondamentali di un territorio esteso e

9/ H. Ekelund, Montepulciano, il cimitero, 1922.



10/ H. Ekelund, Firenze, Santo Spirito, 1922.

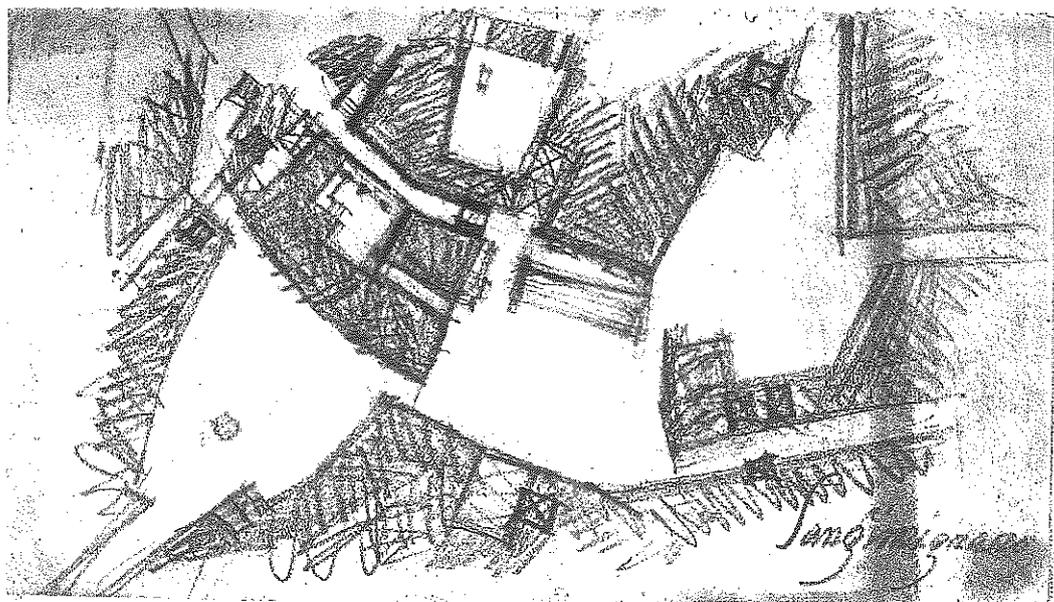


11/ H. Ekelund, Firenze, Palazzo Davanzati, 1922.

di ricondurli rapidamente a icastiche rappresentazioni grafiche: ma nel rendere l'ineffabile dimensione cromatica fa tesoro dell'esperienza di Paul Cézanne, a cui per molti aspetti si approssimano i suoi acquerelli.

Nell'anno successivo, partono per l'Italia di Helsinki, Hilding Ekelund (1893-1984) e Eva Kuhlefelt Ekelund (1892-1985), pure loro diplomati al Politenico di Helsinki nel 1916 e da poco uniti in matrimonio. Oltre che delle esperienze di Lindgren e di Bryggmann, risentono fortemente dell'influenza dell'amico dell'amico e coetaneo svedese Hakon Ahlberg<sup>23</sup>, tornato da poco dall'Italia dove si è particolarmente dedicato a «ritratti» panoramici di alcune città, tra cui Siena e Fiesole. Il lungo itinerario dei coniugi finlandesi dal Trentino alla Sicilia<sup>24</sup>, compiuto tra l'ottobre 1921 e il maggio 1922, compendia plurimi interessi, dal paesaggio alle arti applicate. Visitata in due riprese, nel novembre 1920 (Firenze e dintorni, Siena) e nell'aprile 1921 (Arezzo, Siena, Montepulciano, Pienza, Quirico, Firenze, Lucca, Prato Pistoia, Fiesole, Pisa), la Toscana si conferma – insieme all'Umbria – luogo privilegiato per lo studio dei valori urbani tradizionali.

Nei disegni e nelle note del diario<sup>25</sup>, gli Ekelund – e soprattutto Hilding – prendono nota di molte cose: costruzioni anonime e grandi monumenti, affreschi e dettagli decorativi, «interni» architettonici ed «esterni» urbani. Se modesta appare loro la produzione architettonica contemporanea – appare ad esempio esecrabile lo «stile da pasticceria» di tombe e cappelle nel cimitero di San Miniato – è soprattutto il ricercato Rinascimento ad apparire loro meritevole di studi più approfonditi. Del paesaggio colpisce più la quotidianità che l'eccezionalità: più che i panorami celebrati, gli armonici conubi tra elementi antropici che si ha l'impressione di scoprire un po' dovunque, come ad esempio nel piccolo cimitero ottocentesco presso Montepulciano, o nelle contrade della campagna senese. Il desiderio di un approccio più analitico alla forma urbis, oltre la conformazione delle celebrate piazze, spinge gli Ekelund a inaugurare nel marzo 1921 a Roma, il «libro delle città». Pensato come bozza di una futura pubblicazione mai realizzata, il quaderno è dedicato a un circoscritto numero di rilevanti casi italiani di città storiche, tra cui Arezzo, Siena, Montepulciano, Pienza, Firenze, Prato, Lucca, Pistoia, Pisa, analizzate tanto nella struttura quanto nei principali spazi, attraverso profili planimetrici, schizzi prospettici, fotografie e descrizioni. Non mancano una certa capacità di

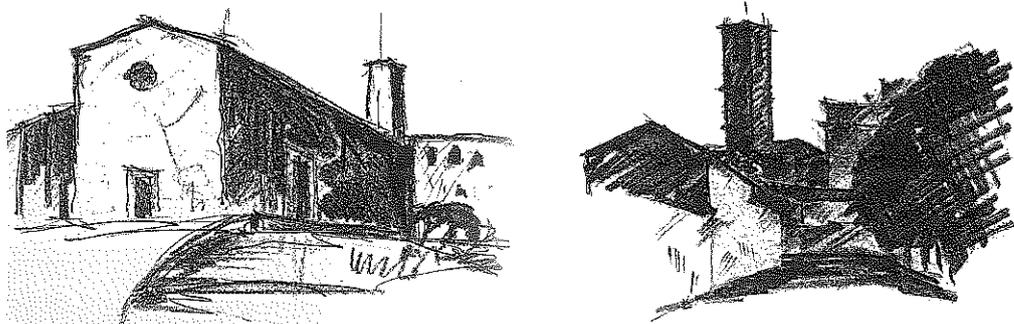


12/ M. Valikangas, San Gimignano, il sistema delle piazze, 1921.

coniugare l'analisi della *urbs* a quella della *civitas*: il retroterra di studi etnografici e folkloristici compiuti dai coniugi in patria si rivela nella specifica attenzione per la vita e le attività che animano i centri storici. Di Pienza, ad esempio, colpisce tanto l'aura da primo Rinascimento della piazza e del palazzo Piccolomini, quanto il rapido popolarsi di contadini, di carretti e bancarelle nel giorno del mercato.

Le esperienze di Bryggmann e degli Ekelund diventano in qualche misura patrimonio condiviso con i colleghi. Nel 1923, Bryggmann scrive un pionieristico e influente saggio sul rapporto tra paesaggio e architettura rurale<sup>26</sup>, sollecitando l'attenzione sulla necessità di assicurare la sopravvivenza della specifica caratterizzazione regionale dei paesaggi finlandesi mediante opportuni criteri di pianificazione delle aree non

urbane. Nello stesso anno 1923 sulla rivista di categoria, «Arkkittehti», Hilding Ekelund pubblica un breve e lirico resoconto del suo viaggio italiano, intitolato *Italia la bella. Rapsodia di un viaggio*<sup>27</sup>, illustrato con disegni suoi e di Bryggmann. La scrittura rapida e tuttavia incisiva traspare in una dimensione mitica il caratteristico connubio di paesaggio, arte e vita. «Il panorama di Firenze è seducente, bello – si potrebbe dire quasi meravigliosamente bello – adiacenti colline orlano le cittadine e la valle, dove slanciati cipressi si ergono dal suolo fertile. La torre della città di San Gimignano si profila per un istante, ma Siena si alza memorabile in profilo collinare ondeggiante come il mare. Siena è vasta nella sua naturalezza medievale, fra i tre gruppi di catene di colline si collocano gruppi di costruzioni che dominano, come uno



13/ P.E. Blomstedt, Pistoia, scorcio urbano, 1924

squillo di tromba, il cielo verso la Torre del Mangia e il Duomo con una sagoma a strisce bianche e nere. La vita vivace è decorata da rudici palazzi gotici...»<sup>28</sup>

La Toscana costituisce ormai parte essenziale dell'immaginario e del retroterra culturale dei giovani architetti finnici: di chi ha rilevato quinte stradali a Pistoia, come Pauli E. Blomstedt<sup>29</sup>, di chi ha studiato i vuoti di San Gimignano, come Martti Välikangas<sup>30</sup>, e persino di chi non ha visitata o quasi. È il caso di Alvar Aalto<sup>31</sup>, convinto assertore di un «rinascimento finlandese»<sup>32</sup>, che propone un nuovo campo di identificazione: «Ci sono molti esempi di paesaggi antropici puri e armoniosi nel mondo (...). Quello della Finlandia centrale ricorda frequentemente quello toscano, la patria delle città costruite in collina, che possono indicare quanto bella potrebbe essere la nostra provincia se costruita con appropriatezza»<sup>33</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. J. SINISALO, *Architects' studies abroad 1852-1865*, in *Matkalla! Suomalaiset arkkitehdit opintielä - En route! Finnish architects' studies abroad*, catalogo della mostra, Helsinki 1999, pp. 60-67

<sup>2</sup> Molti architetti finlandesi frequentano l'atelier, dapprima «libre» e dal 1867 «officiel», di Jules André (1819-90).

<sup>3</sup> F. MANGONE, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli 2002.

<sup>4</sup> J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basilea 1855.

<sup>5</sup> Si considerino tra gli esempi più emblematici la Banca Nazionale (1866-70) a Copenhagen di Johan Daniel Heroldt, nonché il Liceo Norra Latin (1876) a Stoccolma di Helgo Zettervall.

<sup>6</sup> Cfr. C. CRESTI, M. COZZI, G. CARAPPELLI, *Il Duomo di Firenze 1882-1887. L'avventura della facciata*, Firenze 1987.

<sup>7</sup> Cfr. B. MILLER-LANE, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and Scandinavian Countries*, Cambridge 2000; R. WÄRE, *From Historicist Architecture to Early Modernism, in Finland. 20th-Century Architecture*, a cura di M.R. Norri, E. Standertskjöld, W. Wang, Francoforte-Helsinki 2000, pp. 17-37.

<sup>8</sup> Sui viaggi di questi architetti si vedano F. MANGONE, ..., 2002, pp. 33-44; *Ur Ragnar Östberg skissbok 1897*, Stoccolma 1941; K. DE FINE LICHT, *Danske arkitekter i Italien, in Italien og Danmark. 100 års inspiration*, a cura di J. Moestrup e E. Nyholm, Copenhagen 1989; *Voyage pittoresque: 1881 till 1941. Reseskisser och måleri av Anna och Ferdinand Boberg*, a cura di A. Thorson Walton, catalogo della mostra (22 febbraio-22 marzo 1992), Stoccolma 1992; I. HAUGSTED,

*«Saa smaat og med Lempe»*. Martin Nyrop rejse 1881-83, in «Architectura. Arkitekturhistorisk Årsskrift», n. 18, 1996, pp. 43-74.

<sup>9</sup> L. FUNDER, *Arkitekten Martin Nyrop*, Copenhagen 1979, pp. 12-16.

<sup>10</sup> Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, 006/78, 006/133-140.

<sup>11</sup> Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, 006/9 e 006/10.

<sup>12</sup> T. TUOMI, *Picturesque or Functional? Travel and urban planning in the latter half of the 19th century*, in *Matkalla! ...*, 1999, pp. 77-78.

<sup>13</sup> Cfr. R. NIKULA, *Armas Lindgren 1874-1929. Arkkitehti*. *Architect*, Helsinki 1988.

<sup>14</sup> G. SCHILDT, *Alvar Aalto. The Early Years*, New York 1984, p. 82.

<sup>15</sup> Cfr. *Nordisk klassicism*, catalogo della mostra, Helsinki 1982, trad. it. *Classicismo nordico*, Milano 1988.

<sup>16</sup> Il suo nome è nell'albo dei visitatori della Chiesa di San Francesco alla data 8 marzo. Cfr. G. CHELUCCI, *Visitatori scandinavi a Pistoia fra Otto e Novecento*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XXVIII, Roma 2001, pp. 205-223. Nel suo archivio si conserva uno schizzo del palazzo Pretorio di Pistoia; cfr. SRM, 006/153.

<sup>17</sup> Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, 006/153.

<sup>18</sup> Frosterus viene più volte in Italia, nel 1900, nel 1906 e nel 1907. Ullberg vi giunge nel 1909.

<sup>19</sup> Cfr. *Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Plan sketches and photographs*, a cura di G. Holmdahl, S. I. Lind, K. Ödeen, con un saggio critico di H. Ahlberg, Stoccolma 1950, pp. 19-30; F. FOGH, *Resan e la sua protezione. Il viaggio in Italia di Erik Gunnar Asplund*, in *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti*, a cura di F. Alison, Milano 1985, pp. 128-138; L. Ortelli, *Heading South. Asplund's Impressions*, in «Lotus», n. 68, 1991, pp. 22-33.

<sup>20</sup> M.(arius) af S.(chultén), *Muutamia merkintöjä matkahuonnosnäyttelystä (Alcune note su un'esposizione di schizzi di viaggio)*, in «Arkkittehti», nn. 6-7, 1947.

<sup>21</sup> H. SCHILDT, *Erik Bryggman in Italy*, in *Erik Bryggman 1891-1955. Arkkitehti - arkitekt - architect*, Helsinki 1991, p. 107.

<sup>22</sup> Dall'insieme dei suoi disegni di viaggio – alcuni conservati nel Museo Finlandese di Architettura di Helsinki (*Erik Bryggman, cart. 47, Matkahuonoksia*), altri nel Museo d'arte di Turku – spesso datati, si deduce l'itinerario: Roma (11-14 maggio), Orvieto, Firenze (18-21 maggio), Fiesole (26-30 maggio), Firenze (1 giugno), Pisa, Lucca (4 giugno), Pistoia (5 giugno), Certaldo, San Gimignano, Siena (14 giugno), Perugia, Gubbio, Assisi (20 giugno), Bologna, Venezia, Padova (3 luglio), Vicenza (4-5 luglio), Verona, Milano.

<sup>23</sup> Ekelund lavora nel piccolo studio di Ahlberg dal marzo all'ottobre 1920, appunto fino a quando cioè l'architetto svedese deve recarsi in Italia. È proprio Ahlberg, con cui si stabilisce un duraturo rapporto di

amicizia, a trovargli un impiego sostitutivo presso Tengbom, lasciandogli a disposizione il proprio studio per abitarvi e lavorare. In questo periodo peraltro il finlandese collabora con Ahlberg al progetto del padiglione delle arti decorative all'Esposizione di Göteborg del 1923, caratterizzato da vistosi richiami alla casa pompeiana (cfr. J. HANSSON, *The architectural-historical journeys of Hilding Ekelund and Eva Kubiefelt and their early links with Sweden*, in *Hilding Ekelund (1893-1984). Arkkitehti - arkitekt - architect*, Helsinki 1997, p. 62). Sappiamo inoltre che Ahlberg gli suggerisce alcuni indirizzi di alberghi.

<sup>24</sup> Trento (20 ottobre 1921), Verona (21-24 ottobre), Vicenza (24 ottobre), Padova (24-27 ottobre), Venezia (27 ottobre-1 novembre), Ferrara (1 novembre), Bologna (2-3 novembre), Ravenna (3-5 novembre), Firenze e dintorni (5-21 novembre), Siena (21-25 novembre), Orvieto (25-28 novembre), Viterbo e Tuscania (28 novembre-1 dicembre), Roma (1 dicembre 1921-2 gennaio 1922), Napoli e Paestum (2-9 gennaio), Messina (9 gennaio), Taormina (10-13 gennaio), Randazzo (13 gennaio), Catania (13-20 gennaio), Siracusa e dintorni (20-26 gennaio), Caltanissetta (26 gennaio), Agrigento (26-30 gennaio), Palermo (30 gennaio-7 febbraio), Napoli (7 febbraio), Pompei (7-19 febbraio), Vietri, Minori e Ravello (19 febbraio), Atrani e Amalfi (20 febbraio), Positano, Castellammare, Napoli (23 febbraio), Ischia (26 febbraio), Roma (4 marzo), Tivoli (7 marzo), Subiaco (8-9 marzo), Olevano (9-11 marzo), Palestrina (11 marzo), Frascati (11-13 marzo), Rocca di Papa, Monte Cavo, Nemi, Genzano, Albano, Castel Gandolfo e Marino (13 marzo), Fiumicino (14 marzo), Ostia (15 marzo), Roma (15-29 marzo), Frascati (29 marzo-1 aprile), Spoleto (1-3 aprile), Assisi (3-4 aprile), Peru-

gia e dintorni (4-9 aprile), Arezzo (9-10 aprile), Siena (10-13 aprile; con escursioni di Hilding a Montepulciano, Pienza, Quirico), Firenze (13-17 aprile), Lucca, Prato, Pistoia, Fiesole, Gubbio, Pisa (29 aprile), Genova, Brescia, Pavia (30 aprile-1 maggio), Milano (2 maggio), Mantova, Bergamo.

<sup>25</sup> Di recente sono stati pubblicati appunti e grafici del viaggio: cfr. *Italia la Bella. Arkitekterna Hilding och Eva Ekelunds Resedagbok 1921-1922*, a cura di K. Björklund, Helsinki 2004.

<sup>26</sup> Cfr. E. BRYGGMAN, *Våra landsbygder arkitektoniska gestaltning (Architettura rurale)*, in «Västra Finland», 29 marzo 1923.

<sup>27</sup> Cfr. H. EKELUND, *Italia la bella. Matkarapsodia*, in «Arkkitehti», n. 2, 1923, pp. 17-28.

<sup>28</sup> Ivi, p. 19.

<sup>29</sup> Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, *Pauli E. Blomstedt*.

<sup>30</sup> Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, *Välkangas*, 37/9.

<sup>31</sup> L'analisi del taccuino di viaggio, custodito presso gli eredi, nonché degli altri materiali archivistici conservati presso la fondazione Aalto a Helsinki, l'esigua durata complessiva del viaggio rendono piuttosto improbabile un'escursione toscana durante la luna di miele, e primo viaggio italiano, di Alvar e Aino Aalto; né d'altronde sembrano credibili le affascinante ipotesi di un repentino, isolato emergere di interessi filologici a Firenze (Cfr. F. DAL CO, *Aalto e Alberti*, in «Casabella», n. 659, settembre 1998, pp. 66-71).

<sup>32</sup> Cfr. F. MANGONE, *Verso un rinascimento finlandese*, in F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Alvar Aalto*, Roma-Bari 1993, pp. 1-30.

<sup>33</sup> A. AALTO, *Keskisuomalaisen maiseman rakennustaide*, in «Sisa-Suomi», 28 giugno 1925.