

SRSA

Studi e ricerche di storia dell'architettura

18

volume 2 | 2025

Scales

Giochi di scala



SRSA

Studi e ricerche di storia dell'architettura

18

volume 2 | 2025

Scales

Giochi di scala



Direttore responsabile

Marco Folin (Università di Genova)

Comitato scientifico

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

Consiglio editoriale

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

Journal manager

Sofia Nannini (Politecnico di Torino), Marco Felicioni (Università della Svizzera italiana)

Comitato di redazione

Arianna Carannante (Sapienza Università di Roma), Rosa Maria Caruso (Politecnico di Torino), Giulia De Lucia (Politecnico di Torino), Lorenzo Fecchio (Università per Stranieri di Siena), Lorenzo Grieco (Università di Roma Tor Vergata), Fabio Marino (Politecnico di Milano), Aurora Riviezzo (Politecnico di Torino), Fulvia Vannuzzi (Sapienza Università di Roma)

Progetto grafico

Lorenzo Fecchio (Università per Stranieri di Siena)

Impaginazione

Erica Bacigalupi (Università di Genova)

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

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

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

INDICE

7	Marco Folin	Editoriale <i>(Sulle didascalie delle immagini d'architettura)</i>
16	Daniel Sherer	Invited Scales/Giochi di scala Lessons of Scale. Transformations of the Giant Order from Michelangelo to Piranesi, 1536-1750. I, From Sixteenth-Century Italy to Seventeenth-Century France <i>Le lezioni della scala. Trasformazioni dell'ordine gigante da Michelangelo a Piranesi, 1536-1750. I. Dall'Italia del Cinquecento alla Francia del Seicento</i>
58	Preston Scott Cohen	Colossal Stereotomy <i>Stereotomia colossale</i>
66	Maroš Krivý	The Inhuman Scale: Jan Gehl, Capitalism and the Making of Livable Cities <i>La scala inumana: Jan Gehl, il capitalismo e la costruzione di città vivibili</i>
76	Mario Edoardo Viale	Scales/Giochi di scala Porta del Popolo, un progetto su scala urbana per la Roma di papa Pio IV <i>Porta del Popolo, an Urban-Scale project for the Rome of Pope Pius IV</i>
92	Marco Di Salvo	«Mi hanno fatto conoscere le cose grandi in esse piccioline»: Pirro Ligorio, navi palaziali e fenomeni multi-scalari <i>"They showed me great things in small things": Pirro Ligorio, palatial ships and multi-scalar phenomena</i>
106	Daniele Pisani	Ridge and furrow e wardian case: o il sogno di uno scrigno di vetro indifferente alla scala <i>Ridge and furrow and wardian case: or the dream of a scale-indifferent glass box</i>
126	Lidia Preti	Blended Spaces in Beijing's Hutong Fabric: The Case of Baitasi Hutong <i>Spazi ibridi nel tessuto degli hutong di Pechino: il caso di Baitasi Hutong</i>
142	Chiara Velicogna	...That Corbusian arch – it's so elegant, so intelligent. The Palace of the Soviets and Rome Termini Station cross in Scotland <i>...Quell'arco corbusiano – è così elegante, così intelligente. Il Palazzo dei Soviet e la Stazione Termini di Roma si incontrano in Scozia</i>
160	Domonkos Wettstein	The Emergence of Regional Scale: Lake Balaton Conceptualizations by the Architect-Ethnographer János Tóth (1936–46) <i>L'emergere della scala regionale: le concettualizzazioni del lago Balaton dell'architetto-etnografo János Tóth (1936-1946)</i>
176	Sina Zarei Hajiabadi	Measured Sovereignty: Scale as a Political Strategy from Shahestan Pahlavi to the Great Mosalla of Tehran <i>Sovranità misurata: la scala come strategia politica dallo Shahestan Pahlavi alla Grande Mosalla di Teheran</i>

196	Tancredi Bella, Silvia Beltramo, Fabio Linguanti	Varia L'abbazia cistercense del Murgo in Sicilia: architettura e materiali di un cantiere del Duecento <i>The Cistercian Abbey of Murgo in Sicily: Architecture and Materials of a Thirteenth-Century Construction Site</i>
210	Giuseppe Resta, Sidh Losa Mendiratta, Tiago Cruz	The Discalced Carmelite Architectural Canon of the 17th Century in Asia <i>Il canone architettonico dei Carmelitani Scalzi del XVII secolo in Asia</i>
222	Michele Rinaldi	Abitazioni per persone sole nella Milano del primo Novecento: l'esperienza cooperativa e il caso dell'Albergo Popolare <i>Housing for Single People in Early Twentieth-Century Milan: The Cooperative Experience and the Case of the Albergo Popolare</i>
236	Marco Frati	Attualità I manuali scolastici fra storia dell'architettura e pedagogia del patrimonio <i>School Textbooks between Architectural History and Heritage Pedagogy</i>
251	Maria Clara Ghia, Silvia Groaz	Forum La Biennale e la storia <i>The Biennale and Architectural History</i>
259	Giovanni Maria Fara	Libri Morgan Ng, <i>Form and Fortification. The Art of Military Architecture in Renaissance Italy</i>, 2025
261	Micaela Antonucci	Marco Rosario Nobile, “et pour cela préfère l'Impair. Plus vague et plus soluble dans l'air”. Colonne e finestre angolari a Palermo e in Sicilia tra XV e XVI secolo, 2025
263	Sara Bova	Maurizio Ricci (a cura di), <i>Tra patria particolare e patria comune. L'architettura e le arti a Bologna 1534-1584</i>, 2021
267	Martina Motta	André Tavares, <i>Architecture Follows Fish: An Amphibious History of the North Atlantic</i>, 2024
269	Claudio Varagnoli	Richard Wittman, <i>Ricostruire la Chiesa. San Paolo fuori le mura nella Roma dell'Ottocento</i>, traduzione di Claudio Marcello, 2023
273	Paola Barbera	Barbara Boifava, <i>La quarta natura della città. Le Corbusier, Burle Marx, Halprin</i>, 2025
279	Lorenzo Mingardi	Eventi Stadi. Architettura e mito

Marco Folin

Università di Genova

Editoriale (Sulle didascalie delle immagini d'architettura)

Fra le incombenze che spettano a chi dirige una rivista come SRSA c'è l'obbligo di confrontarsi con questioni che nella pratica di ricerca individuale tendiamo spesso ad accantonare come marginali, ma che nel lavoro editoriale acquisiscono un peso specifico e non possono essere eluse. Fra queste, i criteri con cui si redigono le didascalie delle fotografie di edifici e complessi architettonici: un aspetto solo apparentemente di dettaglio, e che solleva invece problemi di carattere storiografico e concettuale di non poco conto. In materia non esistono convenzioni formalmente codificate, e anzi non mancano forti difformità a seconda dei contesti editoriali, delle predilezioni individuali e, in parte, delle tradizioni nazionali. Nel corso del secolo scorso, tuttavia, nella pubblicistica non solo italiana sembra essersi affermata una consuetudine, fondata sull'individuazione di una triade di elementi distintivi, generalmente presentati nella sequenza: *nome dell'architetto, nome dell'edificio, datazione del medesimo*. Così, sotto una fotografia della facciata della chiesa di Sant'Andrea a Mantova, non sorprende imbattersi nell'indicazione: «Leon Battista Alberti, Chiesa di Sant'Andrea, 1472» – o, nelle varianti più avvertite, «Leon Battista Alberti, Chiesa di Sant'Andrea, costruita dal... / progettata nel...»¹. Sono diciture oggi abbastanza correnti nella bibliografia scienti-

fica non meno che nei manuali scolastici (le troviamo per esempio nell'*Itinerario nell'arte* di Giorgio Cricco e Francesco Paolo Di Teodoro, 2003-...), e che hanno alle spalle una tradizione consolidata: anche Bruno Zevi e Manfredo Tafuri – tanto per citare qualche nome – vi ricorrevano con una certa frequenza, sia pure in forme assai duttili e mai esclusive².

Nessuno, se non erro, si è mai proposto di ricostruire le matrici di questa formulazione triadica – tutt'altro che 'neutrale', come ogni dispositivo paratestuale, e di per sé fortemente ideologica – né di chiarire come e quando essa sia divenuta canonica negli usi del nostro settore³. A me pare plausibile ipotizzarne la derivazione dagli analoghi dispositivi diffusi nel corso dell'Ottocento negli apparati illustrativi delle pubblicazioni di argomento storico-artistico, oltre che in ambito museale, dove questo formato trovava fondamento nell'antica pratica della firma d'autore, che nei costumi artistici del tempo (così nei *salons* e nei loro *Catalogues illustrés*, per esempio) si accompagnava spesso e volentieri all'indicazione del titolo e della data di un'opera come parte integrante della stessa⁴. Certo, inizialmente l'individuazione secca, senza ulteriori specifiche, dell'"autore" e della "data" di un edificio doveva apparire una forzatura poco pertinente se non fuorviante, agli occhi di molti; tant'è che nel

¹ David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale* (Zanichelli, 2016³), 206; Frederick Hartt e David Wilkins, *A History of Italian Renaissance art. Painting, sculpture, architecture* (Pearson, 2011³), fig. 10.7.

² Per esempio, Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Einaudi, 1948); Manfredo Tafuri, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo* (Officina, 1966).

³ Sulla natura intrinsecamente interpretativa dei paratesti e in particolare delle didascalie: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge Univ. Press, 1997); Anna Chiara Cimoli, Maria Chiara Ciaccheri e Nicole Moolhuijsen, a cura di, *Senza titolo. Le metafore della didascalia* (Nomos, 2020).

⁴ Sui *salons* ottocenteschi: Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge Univ. Press, 1994); James Kearns e Pierre Vaisse, a cura di, *«Ce Salon à quoi tout se ramène». Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890* (Peter Lang, 2010).

campo della storia dell'architettura questo genere di 'didascalie attributive' sembra essersi affermato con sensibile ritardo rispetto all'ambito storico-artistico. Nella letteratura specialistica dell'Ottocento e ancora del primo Novecento esse figurano di rado: non ne troviamo traccia, per esempio, in volumi quali la *Geschichte des Barockstiles in Italien* di Cornelius Gurlitt (1886-1889), l'*Histoire de l'architecture* di Auguste Choisy (1899) o ancora le *Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* di Paul Frankl (1914). Neppure Banister Fletcher pare prediligere nella sua fortunata *History of Architecture on the Comparative Method* (1896), mentre in un classico come i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* di Heinrich Wölfflin (1915) si mantengono due formati di didascalie ben distinti, a seconda che si abbia a che fare con riproduzioni di opere d'arte (autore-titolo) o con vedute di edifici (città-nome dell'edificio).

Di fatto, è solo negli anni a cavallo della Seconda guerra mondiale che le didascalie imperniate sulla triade progettista-edificio-data sembrano essere entrate nell'uso corrente tra i cultori di storia dell'architettura. Mi pare verosimile che in questa evoluzione siano state determinanti due spinte distinte, ma in definitiva convergenti: in primo luogo, il crescente prestigio professionale degli architetti moderni, la cui consacrazione come 'creatori di forme' ha finito per comportare una rilettura retrospettiva dell'intero albero genealogico dei loro predecessori, ridefinendone il profilo 'autorale'. Un dato significativo, da questo punto di vista, è che fra i primi libri ad adottare sistematicamente il 'nuovo' formato di didascalie figurano proprio testi di dichiarata militanza modernista, quali *Space,*

Time and Architecture di Sigfried Giedion (1941) o *An Outline of European Architecture* di Nikolaus Pevsner (1942)⁵. La seconda spinta è rappresentata dalle esigenze editoriali di alcune opere di grande diffusione, come la *History of Art* di Gombrich (1950), o le generazioni di manuali universitari pubblicati su entrambe le sponde dell'Atlantico, a partire dai volumi della Pelican History of Art, diretti per quasi trent'anni dallo stesso Pevsner (1950-1977)⁶. È lungo queste traiettorie che gli usi in questione si sono progressivamente canonizzati, imponendosi – soprattutto nel mondo anglosassone – come standard di riferimento quasi scontati, recepiti tuttora come tali in collane e riviste di riconosciuta autorevolezza quali il *Journal of the Society of Architectural Historians*⁷.

Se risultano ben comprensibili le ragioni di questa parabola, ci si può chiedere che senso abbia, *oggi*, continuare a impiegare formule nate oltre un secolo fa, in un contesto culturale profondamente diverso dal nostro. È davvero necessario ribadire la natura complessa dei processi di costruzione, e il dato di fatto (attorno a cui, per inciso, ruotava la nostra call n. 17 *Collaborations/Collaborazioni*) che l'architettura costituisce un'attività intrinsecamente collaborativa? Qual è allora l'utilità, se non la pertinenza, della prassi di associare sempre e comunque all'immagine di un edificio il nome di un autore-demiurgo, tanto più nelle forme apodittiche proprie di un dispositivo necessariamente sintetico come una didascalia?

Non meno problematica risulta la questione della data. Quale data potremmo indicare, per esempio, sotto la fotografia di un edificio identificato come «Leon Battista Alberti.

⁵ Per un altro esempio precoce, e influente nel panorama italiano: Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna* (Hoepli, 1932).

⁶ Si vedano per esempio Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, 1958; Ludwig H. Heydenreich e Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy, 1400 to 1600*, 1974. In Italia, troviamo il sistema 'triadico' adottato già nella *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, con una interessante progressione temporale: abbastanza occasionalmente ne *L'architettura del Quattrocento* (Hoepli, 1923-24), in modo più sistematico nel successivo *L'architettura del Cinquecento* (Hoepli, 1938-1940).

⁷ JSAH, July 2024, 5-6 (<https://sah.org/publications/jsah/>).

Chiesa di Sant'Andrea»? L'ipotetico anno in cui è stato elaborato un progetto di cui non ci rimane alcuna testimonianza materiale? Quello in cui sono stati avviati i lavori di costruzione – postumi, in questo caso, e protrattisi per secoli? Oppure l'anno in cui l'edificio ha iniziato a esistere e funzionare davvero, ossia quello della sua inaugurazione – ma quale: la consacrazione dell'altar maggiore oppure la dedicazione dell'intero organismo ecclesiastico? Non sarebbe meno scivoloso fare riferimento alla chiusura effettiva del cantiere, che però in questo caso cade quasi tre secoli dopo la morte di Leon Battista Alberti e l'inizio dei lavori? Ma perché allora non far parola dei rimaneggiamenti, delle ristrutturazioni e dei restauri che – lo sappiamo – hanno profondamente trasformato l'aspetto della chiesa di secolo in secolo, sino ai giorni nostri? La questione (su cui mira a puntare lo sguardo anche la nostra call n. 19 *Anachronisms/Anacronismi*) non riguarda soltanto gli edifici più antichi: analoghi problemi si incontrano pure quando si ha a che fare con architetture recenti, come mette bene in evidenza l'esempio di Villa Savoye e delle sue successive vicende di degrado e 'rigenerazione autoriale', su cui sono tornati più volte Carlo Olmo e Susanna Caccia Gherardini⁸.

È sull'onda di queste considerazioni che una delle mie prime decisioni come direttore di SRSA è stata quella di mettere mano a una revisione complessiva del nostro sistema di didascalie, introducendo una netta distinzione a seconda che si abbia a che fare con riproduzioni di elaborati d'autore (disegni, progetti, dipinti, plastici, manufatti...), oppure con vedute fotografiche – siano esse

storiche o scattate ai nostri giorni – di spazi, edifici o dettagli architettonici raffigurati nel loro stato di fatto. Nel primo caso, l'oggetto della didascalia è un elaborato potenzialmente attribuibile, oltre che puntualmente databile, e che dunque risulta pienamente legittimo identificare riportandone concisamente le tradizionali coordinate: «Autore, Titolo o soggetto, data. Collocazione. Credits»⁹. Nel secondo, perché voler estrapolare a tutti i costi un nome e una data, che rischiano di risultare fuorvianti se assunti aprioristicamente, al di fuori di un discorso critico che una didascalia – per definizione – non è? Se è vero che le didascalie migliori sono le più semplici, brevi e concise, allora tanto vale limitarsi a una dicitura del tipo: «Mantova. Chiesa di Sant'Andrea. Foto di N.N., anno».

Non mi pareva un gesto rivoluzionario, ma una semplice scelta di buon senso, del resto tutt'altro che isolato: i primi volumi della *Storia dell'architettura italiana* Electa dedicati al Quattro e al Cinquecento (1998-2002) adottano criteri affini, così come parte della manualistica più recente¹⁰. Né analoghe esigenze di ripensamento sembrano avvertite solo in Italia, se è vero che già nel 2015 il CCA di Montréal si era fatto promotore di una *Call for Captions* mirata alla ricerca di nuovi formati di didascalie più consapevoli delle loro implicazioni interpretative¹¹. Sono stato dunque preso alla sprovvista quando, nel lavorare all'editing di questo numero, il tema delle didascalie si è trovato al centro di un puntuto scambio di email con Daniel Sherer, che mi ha manifestato tutta la sua contrarietà nei confronti di un criterio che reputava inutilmente «polemico»: non solo

⁸ Susanna Caccia e Carlo Olmo, *La villa Savoye. Icona rovina restauro 1948-1968* (Donzelli, 2016); Susanna Caccia Gherardini, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale* (Firenze University Press, 2023).

⁹ Si vedano le Norme editoriali di SRSA, 2026: <https://www.aistarch.org/studi-e-ricerche-srsa/informazioni/>.

¹⁰ Salvatore Settis e Tommaso Montanari, a cura di, *Arte. Una storia naturale e civile* (Mondadori, 2019); Alireza Naser Eslami e Marco Nobile, a cura di, *Storia dell'architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo, VII-XVII secolo* (Pearson, 2022).

¹¹ <https://worldarchitecture.org/architecture-news/cpgnm/call-for-captions-canadian-centre-for-architecture-cca-.html> (ringrazio Massimiliano Savorra per la segnalazione). Più recentemente, sul sito del CCA sono uscite tre interessanti discussioni sul medesimo argomento: Martien de Vletter, "The Discovery of Absences"; Shukri Sultan et al., "Caption This"; e Jennifer Préfontaine et al., "A Matter of Terms" (<https://www.cca.qc.ca/en/articles>).

in controtendenza rispetto alle prassi più comuni, ma anche immotivato – perché la storia dell'architettura, così come la conosciamo dal Rinascimento in poi, è di fatto una storia di architetti – e persino dannoso, dal momento che le didascalie dovrebbero assolvere anche una funzione didattica, consentendo ai lettori meno avvertiti di «conoscere i nomi degli autori». Del resto, come negare a questi ultimi uno status da protagonisti, dal momento che l'architettura è “un'arte del disegno”, né più né meno della scultura? Vano ogni tentativo di spiegazione, e l'incidente si sarebbe probabilmente chiuso lì se, nel revisionare il saggio di Preston Scott Cohen (*Colossal Stereotomy*, pp. 15-57), non mi fossi di nuovo imbattuto nelle consuete

didascalie attributive, che nella fattispecie si riferivano però a edifici progettati, fra gli altri, da Ludwig Mies van der Rohe, Rem Koolhaas e... dallo stesso Preston Scott Cohen. In questo caso, mi sono detto che la scelta di omettere il nome dell'architetto richiamandosi alla complessità delle dinamiche costruttive rischiava di risultare effettivamente pretestuosa. Forse che la cappella di Ronchamp e l'Unité d'Habitation non sono, a tutti gli effetti, il frutto di un'idea architettonica pienamente riconducibile alla personalità di Le Corbusier? Forse che nel corso del Novecento non si è affermata una concezione autoriale dell'architettura, appunto quella su cui si fondano le didascalie di cui sopra, che – per gli stessi motivi per cui non può essere retroproiettata anacronistica-



René Magritte, *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), 1929. Los Angeles County Museum of Art.

mente – sarebbe scorretto (e non meno anacronistico) voler bandire dal discorso storiografico sul contemporaneo? Eppure... come regolarci nel caso della Sagrada Família, che possiamo senz'altro considerare il prodotto di una concezione squisitamente autoriale dell'architettura, ma il cui cantiere continua a evolversi grazie a tecnologie digitali – e ormai anche a strumenti di intelligenza artificiale – inimmaginabili ai tempi di Gaudí? Come sciogliere le impasse metodologiche sollevate dall'esempio di Villa Savoye o della chiesa di Sant'Andrea? Come tracciare nette linee di demarcazione in un panorama che è per sua natura continuo, composito, privo di cesure chiaramente identificabili? In fin dei conti, ho preso due decisioni: la prima – d'accordo con la redazione – è stata prevedere la possibilità, nei casi in cui un autore lo ritenga necessario, di includere nelle didascalie la dicitura «progetto di» e affini («Barcellona. Sagrada Família, progetto originario di Antoni Gaudí»; «Poissy. Villa Savoye, progetto di Le Corbusier»). Scrivere questo editoriale è stata la seconda.

* * *

Ancora una volta ci troviamo a licenziare un volume molto corposo, grazie all'ampio riscontro ottenuto dalla call *Scales/Giochi di scala*, attorno a cui ruota la prima sezione tematica di questo numero. La call si proponeva di richiamare l'attenzione sul problema degli ordini di grandezza nella storia dell'architettura e sul ruolo dei fattori di scala nelle pratiche progettuali, nei processi di costruzione, ma anche nelle nostre stesse prospettive storiografiche. La sezione si apre con i saggi scritti da tre studiosi di riferimento nel

panorama della nostra disciplina, che abbiamo invitato a confrontarsi con queste sollecitazioni declinandole secondo i loro interessi di ricerca. Daniel Sherer ripercorre la fortuna e la diffusione geografica dell'ordine gigante nell'architettura europea, da Michelangelo a Piranesi, in un contributo di *scala* e respiro non inferiori al proprio oggetto di studio, e che per limiti di spazio pubblichiamo in due puntate (la seconda apparirà nel prossimo numero). Muovendo dalle intuizioni di Hugh Ferriss, Preston Scott Cohen si confronta con la trasformazione della scala urbana nel Novecento, ponendo l'accento su due tendenze parallele, e in parte intrecciate: da un lato l'emergere, nell'immaginario contemporaneo, di forme architettoniche che si presentano come monolitiche e colossali; dall'altro una progressiva attenuazione della dimensione autoriale, a vantaggio di processi guidati da vincoli normativi, sistemici, impersonali. Maroš Krivý rilegge infine la figura di Jan Gehl e la sua fortuna critica, sottolineandone le contraddizioni e mostrando come, sotto l'apparente inclusività delle sue proposte fondate sulla nozione di scala umana, operino spesso dinamiche e progetti riconducibili a politiche di impianto neoliberistico.

Seguono i contributi pervenuti in risposta alla call, che ne hanno sviluppato gli spunti nelle direzioni più varie, mettendone in luce le molteplici potenzialità. In particolare, i saggi di Marco Di Salvo e Daniele Pisani – dedicati rispettivamente ai palazzi in forma di nave di Pirro Ligorio e alle serre ottocentesche come laboratori di sperimentazione architettonica – invitano a riflettere su come la scala minuta possa funzionare come terreno privilegiato di elaborazione concet-

tuale, capace di generare idee, immagini e traslazioni progettuali tali da andare molto al di là del caso di studio. I contributi di Mario Viale, Lidia Preti e Chiara Velicogna si confrontano invece con la scala architettonica, o meglio con le interazioni fra questa e quella più ampia della città. Viale rilegge la trasformazione di Porta del Popolo nella Roma di Pio IV, spostando l'attenzione dall'oggetto architettonico al contesto urbano, cerimoniale e infrastrutturale in cui esso si inserisce; Preti analizza il tessuto degli *hutong* di Pechino, mettendo in evidenza le alterazioni prodotte dall'espansione metropolitana e le relative conseguenze sulle pratiche d'uso quotidiane degli spazi; Velicogna segue gli itinerari di un'idea strutturale – l'arco parabolico in cemento armato – attraverso progetti e realizzazioni di diversa scala e funzione, dal Palazzo dei Soviet al terminal aeroportuale di Renfrew, passando per gli hangar di Orly e la stazione di Roma Termini. I saggi di Domonkos Wettstein e Sina Zarei Hajiabadi spostano infine l'attenzione sulla scala regionale e territoriale: Wettstein analizza il caso emblematico dell'attività di János Tóth e del suo ruolo nell'elaborazione del piano regionale del Lago Balaton (1946); Zarei Hajiabadi prende invece in esame i grandi progetti sull'altopiano di Abbas Abad a Teheran, interpretando la scala come strumento politico e mettendone in evidenza tanto la forza simbolica quanto le tensioni e le incompiutezze che ne derivano. Per ragioni di spazio, nel numero precedente

di SRSA eravamo stati costretti a rinunciare alle rubriche **Varia** e **Attualità**, che tornano ora con quattro saggi dedicati ad argomenti di particolare rilievo. Nella prima trovano posto l'articolo di Tancredi Bella, Silvia Beltramo e Fabio Linguanti sul cantiere duecentesco dell'abbazia cistercense del Murgo; lo studio di Giuseppe Resta, Sidh Losa Mendiratta e Tiago Cruz sulla circolazione asiatica dei modelli architettonici carmelitani nel XVII secolo, nell'ambito del progetto ERC ID-SCAPES – *Building Identity: Religious Architecture and Sacral Landscapes of Christian Minorities in India and Bangladesh*; e il contributo di Michele Rinaldi su un episodio poco noto della storia dell'edilizia residenziale a cavallo tra Otto e Novecento, ovvero l'istituzione dell'Albergo Popolare di Milano nel contesto delle esperienze cooperative del tempo. La sezione **Attualità** ospita invece l'intervento di Marco Frati sul ruolo e l'importanza della storia dell'architettura – e oggi anche della pedagogia del patrimonio – nei manuali e nei programmi scolastici di vario livello, che continuano a rappresentare uno dei principali punti di riferimento nella formazione degli studenti delle nostre università. Chiudono il numero alcuni dei contributi presentati al Terzo Forum di SRSA, consacrato al rapporto tra la Biennale e la storia dell'architettura; e le consuete rubriche dedicate alle recensioni e alla segnalazione di eventi, in questo caso la mostra sull'architettura degli stadi recentemente allestita al MAXXI.



Henry Parke, *Student surveying the Castor and Pollux temple in Rome*, 1819. Sir John Soane's Museum.

Invited
Scales/Giochi di scala

Le lezioni della scala. Trasformazioni dell'ordine gigante da Michelangelo a Piranesi, 1536-1750. I. Dall'Italia del Cinquecento alla Francia del Seicento

Keywords

Scale, Reception, Michelangelo, Orders, Polycentric Analysis, Architectural Geography

Abstract

Against all academic theorization, which prescribes specific proportional schemes for each order, the giant order was codified by Michelangelo around 1540. It played a pivotal role in his new design for the Capitoline Hill, enabling him to reorganize the façades of pre-existing medieval structures. The order did not carry its own measure within itself but utilized a flexible scale for the shaft, unifying the vertical supports of façades that needed to be adjusted to buildings of different dimensions. This motif, which has left a scant theoretical footprint, drew a sharply negative response from Claude Perrault and was a point of contention in Perrault's debate with Bernini regarding the latter's Louvre of 1664 proposal where it was a key factor in his defeat in the competition for that building. Despite this setback, due to the effects of grandeur and sublimity that became closely associated with it (and especially with the idea of the sublime invoked in the period from 1543 onwards), it spread rapidly throughout Europe, becoming a signature of Baroque architecture, particularly in lavish palaces and large-scale churches.

Biography

Dr. Daniel Sherer (PhD Harvard 2000) teaches architectural history and theory at Princeton University School of Architecture. His areas of research include Italian Renaissance and Baroque Architecture; Modern Architecture in Europe and the USA; modern receptions of humanist architecture; Italian modern architecture and its interactions with art and design; modern architecture and film; historiography and theory, with an emphasis on Manfredo Tafuri. His translation of Tafuri's *Ricerca del Rinascimento: Principi, Città, Architetti* (1992) into English (*Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects* (Yale U. P. 2006) won the Sir Nikolaus Pevsner Book Award. Dr. Sherer has published widely in European and American journals including *AA Files*, *Artforum*, *Art Journal*, *Assemblage*, *Domus*, *Journal of Architecture*, *JSAH*, *Log*, *Perspecta*, *Potlatch*, *Vesper*, and *Zodiac*. In 2018 he curated the exhibition "Aldo Rossi: The Architecture and Art of the Analogous City," at Princeton SoA. In 2022-23 he was Visiting Professor in Architectural History and Theory at the IUAV, University of Venice, Dipartimento Cultura del Progetto. In 2026 he will be Visiting Professor at Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani.

Daniel Sherer

Princeton University School of Architecture

Lessons of Scale. Transformations of the Giant Order from Michelangelo to Piranesi, 1536-1750.

I, From Sixteenth-Century Italy to Seventeenth-Century France

Thereupon, Micromegas uttered, "I see more clearly than ever that we should judge nothing by its apparent importance. O God, Who hast bestowed intelligence upon things which seemed so despicable, the infinitely little is as much Thy concern as the infinitely great; and, if it is possible that there should be living things smaller than these, they may be endowed with minds superior even to those of the magnificent creatures I have seen in the sky, who with one foot could cover this globe upon which I have alighted".

Voltaire, *Micromegas* (1752)¹

The truth is that the Quarrel of the Ancients and the Moderns is permanent.

François Le Lionnais, *Lipo First Manifesto* (1973)²

In memory of Howard Burns

1.1, 1.2

Sometime between 1536 and 1564 – the *terminus ante* and *post quem* of his work on the Capitoline Hill and Saint Peter's – Michelangelo codified what is now known as the *ordine gigante*, or giant order, which figures prominently in both of these projects, his most important architectural undertakings in Rome³. Within a decade of his death in 1564, numerous examples of the new order were standing or under construction, inspired by the "mighty pilasters" rising through the façades of his Capitoline palaces⁴. The following pages trace a series of varied, often contrasting receptions of Michelangelo's reinvention of this order, which served as a model for Palladio, Vignola, Alessi, Bernini, Borromini, Guarini, Juvarra, Vittone and Piranesi, across national borders into Central and Northern Europe. When analyzing its European dissemination, particular attention will be paid to Perrault and Louis Le Vau in France, Wren, Hawksmoor and Vanbrugh in Britain, Fischer von Erlach in Austria, and Santini-Aichel in Bohemia. Earlier iterations and anticipations of the order in question, starting with Alberti and extending through Bramante, Raphael, Giulio Romano and Peruzzi are also explored: but it is with Michelangelo's codification and its impact that I am chiefly concerned. Each of these receptions represents a different moment in the history of the giant order, imbued with its own internal characteristics, modes of invention, and critical stances towards inherited

¹ Voltaire, *Micromegas: A Comic romance Being A Severe Satire Upon the Philosophy, Ignorance, and Self-Conceit of Mankind* (D. Wilson and T. Dunham, 1753), 30. I would like to warmly thank Preston Scott Cohen, Marco Folini, Sherrilyn Roush, and Ahmad Ali Sardar-Afkhami for discussing the themes and problems raised in this essay.

² François L. Le Lionnais, "Lipo: First Manifesto," in *Oulipo: A Primer of Potential Literature*, ed. Warren E. Motte Jr. (Dalkey Archive Press, 1986), 26.

³ To be more precise, Michelangelo codified his newly minted versions of the giant order between 1553 and 1567: if the first date marks the completion of the Palazzo dei Senatori, the second marks his death: James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo* (Univ. of Chicago Press, 1986), 136-70. Corroborating evidence is provided by Palladio's fourth trip to Rome of 1554, when he could have seen the complete façade with its giant order before the design and construction of Palazzo Valmarana (1565), the first use of the giant order rising through two floors after Michelangelo. Erik Forsmann, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento* (Laterza, 1989), 37, n. 58, disagrees, but on shaky grounds: he claims Michelangelo was the first to design the giant order, and Palladio the first to actually construct it in Palazzo Valmarana. Even if the Palazzo Senatorio was not finished by then (the first on the Capitoline Hill in which the giant order was used), the only widely disseminated source for the Capitoline palaces showing the giant orders, Dupérac—which appeared in 1568-9 – was published after the Palazzo Valmarana was built; so one may plausibly infer that the Palazzo Senatorio was Palladio's source. One can raise the objection that Alessi's giant pilasters in Santa Maria Assunta Carignano in Genoa (1552-72) predate Palladio; but we have no proof that they were not designed before Palazzo Valmarana or the completion of Michelangelo's Palazzo Senatorio. As to the earlier (1545) façade with ample Corinthian pilasters on the Palazzo Thiene usually attributed to Giulio Romano, with Palladio as mason, and perhaps collaborator, these do not belong to the giant order at all, as they only extend on the *piano nobile*, both on the exterior and in the *cortile*. Then there is no reason not to believe that Palazzo Valmarana is the first "citation" of Michelangelo's giant order. On Palazzo Valmarana and Palazzo Thiene, see James S. Ackerman, *Palladio* (Pelican Books, 1967), chap. 3.

⁴ The description is by Charles Burroughs, "The Demotic Campidoglio: Ritual, Social Unrest, and A Case of Wizardry," *Res* 49 (2006), 171-87: 171.

⁵ One of these lessons is conceptual, aimed at clearing up a confusion that often arises in discussions of the giant order: issues of scale and size are not the same. If the first denotes modes of measurement, and the relative size of objects when they are compared to one another, the second denotes what is being measured, and refers to the physical dimensions of each single object, apart from any comparison. At the risk of sounding overly didactic, to conflate scale and size confuses cause and effect; it also implies a failure to distinguish criteria of objective accuracy in mensuration from the vagaries of subjective perception. See on these and related questions, Erwin Panofsky, "The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles," in *Meaning in the Visual Arts* (Doubleday, 1955); Matthew A. Cohen and Maarten Delbeke, eds., *Proportional Systems in the History of Architecture: A Critical Reconsideration* (Leiden Univ. Press, 2018); Paul H. Schofield, *The Theory of Proportion in Architecture* (Cambridge Univ. Press, 1958); Charles W. Moore and Gerald Allen, *Dimensions: Space, Shape and Scale in Architecture* (McGraw Hill, 1976).

⁶ Christof Thoenes, "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?", in *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, eds. Id. and James S. Ackerman, (Electa, 1998), 124; Christof Thoenes, "La Regola delli cinque ordini del Vignola," in *Sostegno e adornamento*, 77-107. In 1615, Scamozzi spoke as if the Orders, which had only been stabilized a generation earlier with Vignola, had been immutable since the time of the ancient Greeks. *Idea dell'Architettura Universale* (Giorgio Valentini, 1615), II, 15ff.

⁷ John Summerson, *The Classical Language of Architecture* (Thames and Hudson, 1980), 13. This passage seems like a gloss on Alberti's plea for a non-binding, anti-legalistic and openminded approach to the columnar orders and the entire question of imitation: "Although other famous architects seem to recommend by their work either the Doric, Ionic, Corinthian, or Tuscan division as being the most convenient, there is no reason why we should follow their design in our work, as though legally obliged. Rather, inspired by their example, we should strive to produce our own inventions, to rival, or, if possible, to surpass the glory of theirs". Alberti, *De re aedificatoria*, I, 9.

⁸ Monika Melters, *Die Kolossalordnung: Zum Palastbau in Italien und Frankreich zwischen 1420 und 1670* (Deutscher Kunstverlag, 2008) comes closest to a more comprehensive investigation, but it gives short shrift to a very important side of the problem, church façades, in its emphasis on palace typologies.



norms. By expanding and testing the flexibility of the *columnatio* across a wide variety of contexts, it enlarged the scope of the classical orders and, with them, the boundaries of the discipline, eliciting novel critical responses. The giant or colossal order furnished a lens through which a new conception of scale could be seen, and a novel means of mediation between urban space and architectural space. As such, it constituted a new paradigm for a monumental rereading of *all* the canonical orders, multiplying them into so many "lessons of scale"⁵.

The *ordine gigante* is the ideal model of an order which continually exceeds itself: mediating between old and new, stateliness and extravagance, the authority of tradition and the radicalism of license, it preserves the form and ornaments of each order while deviating from the established proportions governing the canon as a whole. These were proportions that, admittedly, varied from one theorist and epoch to another, yet were regarded as fixed from Vignola onwards⁶. As such the *ordine gigante* fits into the historical development of the orders without much difficulty: as Sir John Summerson once observed, "all through the history of classical architecture speculation as to the ideal types of each of the orders has continued oscillating between antiquarian reverence on the one hand and sheer personal invention on the other"⁷. That the genuinely innovative factor in the giant order was the leap in scale does not make it any less radical or transformative. What it transformed above all is the code of reading of the columnar orders and everything they had meant up to Michelangelo. This is another reason why he is such a pivotal figure in the history of the orders as in so many other areas.

Although the giant order has been the subject of numerous studies, its historical and formal development has never been comprehensively investigated⁸. Its importance across a wide variety of architectural contexts can hardly be doubted. The speed with which it captured the imagination of architects and was adopted in practice from the mid-16th century onwards shows that it answered a need for the renewal of ornament on exteriors and interiors. This process was accompanied by a corresponding leap in scale in the lavish new palaces and churches that marked the second half of the Renaissance and the Baroque era (itself a subset of the wider transition from the small-scaled



1.2

Rome. St. Peter's exterior, designed by Michelangelo.

planar architecture of the 15th century to the monumental wall and mass architecture of Bramante and his 16th-century followers)⁹. As a result, the giant order quickly established itself as a ubiquitous element of the European Baroque vocabulary and as one of the more easily recognizable "signatures" of the style¹⁰.

Throughout the discussion several factors that have shaped perceptions of the giant order will be considered. These include the formal problems the order resolved, its anomalous position *vis-à-vis* the canonized systems, the critical readings of theorists and architects, and the aesthetic effects of grandeur and sublimity associated with its use, along with specific period engagements of ancient rhetorical categories. Yet the most important factor to consider is the wide diversity of semantic potentials linked to this new variant of *columnatio* shaped by its unprecedented articulation of scale.

The giant order occupied an ambiguous position between the traditional columnar orders, while straddling a prestigious margin between architecture and the city. It changed the way early modern architects and observers perceived scalar contrast across built and urban contexts. It did this by adding an unexpected inflection to the problem of scalar transformation, at once too imposing to be overlooked and too flexible to be easily absorbed into any systematic theorization.

Redefining the Giant Order

So far we have noted the key role of the giant order as a site of mediation between the normative and the anomalous, but we have not yet defined it. The most concise definition is that it is an order whose columns or pilasters rise through two or more storeys. Yet the order does not simply presuppose a sudden increase in scale, allowing it to cover more surface area than previous kinds of *columnatio*. The term (and its equivalents in other European languages: *ordine gigante*, *le grand ordre*, *die Kolossalordnung*) is usually used for elongated columns, or representations thereof, often pilasters, passing through several floors of a building, a practice unknown in antiquity.

In a looser sense the term designates colossal freestanding columns, as in the case of the Louvre

⁹ On this transition, see James S. Ackerman, "Leonardo da Vinci's Church Designs," in *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts* (MIT Press, 2002), 72. Within just a few years of Michelangelo's codification of the giant order, Palladio's Palazzo Valmarana (1565) and Villa Sereno (1560-70), and Galeazzo Alessi in Genova were using it in Santa Maria Assunta in Carignano (1552-72); Both Vignola and Sanmicheli employed it, the first in the Portico dei Banchi in Bologna, the second in the Palazzo Grimani in Venice. On Palladio's use of the giant order, see Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Warburg Institute, 1949), 76ff; Ackerman, *Palladio*, chap. 3; David Hemssoll, "Palladio's Architectural Orders: From Practice to Theory," *Architectural History* 58 (2015): 22ff; on Alessi's, Howard Burns, "Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e gli ordini," in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (Sagep, 1975), 147-66. On Vignola, Richard J. Tuttle, "Vignola's Facciata dei Banchi in Bologna," *JSAH* 52, 1 (March 1993): 68-87; on Sanmicheli, see Norbert Huse and Wolfgang Wolters, *Art in Venice: Painting, Sculpture, Architecture, 1460-1590* (Univ. of Chicago Press, 1996), 24, 29, 73. On the expanded scale of princely residences and churches in the late sixteenth and seventeenth centuries, see from among a large bibliography Christof L. Frommel, *Die Römische Palastbau der Hochrenaissance* (Ernst Wasmuth Verlag, 1973); Frommel, "Living all'antica: Palaces and Villas from Brunelleschi to Bramante," in *Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo*, ed. Henry A. Millon (Thames and Hudson, 1996), 195; James S. Ackerman, "Architectural Practice in the Italian Renaissance," *JSAH* 13, 3 (Oct. 1954), 8-9; Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro, Manfredo Tafuri, eds., *Via Giulia: Un'utopia urbanistica del '500* (Aristide Staderini, 1973); Manfredo Tafuri, *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects* (Yale Univ. Press, 2006); Patricia Waddy, *Seventeenth-century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan* (MIT Press, 1990); Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500-1700* (Yale Univ. Press, 1999), 21-9, 38-57; 91-3; Id., ed., *Baroque and Rococo Architecture and Decoration* (Harper and Row, 1978), 276-7.

¹⁰ Style is neither an innocent nor a neutral concept but is imbued with theoretical and ideological connotations which are anything but inconsiderable. To reframe this concept, the following contributions have been helpful: Joost Keizer, "Style and Authorship in Early Renaissance Art," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78, 3-4 (2015): 370-85; Svetlana Alpers, "Style is What You Make It: The Visual Arts Once Again," in *The Concept of Style*, ed. Berel Lang (Cornell Univ. Press, 1987), 137-62; Carlo Ginzburg, "Style: Inclusion and Exclusion," in *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance* (Columbia Univ. Press, 2001), 109-38; and the classic essays of Meyer Schapiro, "Style," in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society* (Braziller, 1994), 51-103 and George Kubler, "Towards a Reductive Theory of Visual Style," in *The Concept of Style*, 166-73.

¹¹ On magnificence (*magnificentia*), among a large literature, see the recent Nele de Raedt, "Magnificence, Dignity, and the Sociopolitical Function of Architectural Ornament: Cortesi's Discussion of the Cardinal's Architectural Patronage," *Renaissance Quarterly* 76 (Spring 2023), 1-38, with its extensive bibliography.

¹² Otherwise, as in the case of Temanza and Milizia, in the era of Neoclassicism, it was criticized on a case-by-case basis, in connection with specific uses by particular architects, above all Palladio: see Tommaso Temanza, *Vita di Andrea Palladio Vicentino* (Giambattista Pasquali, 1762), XXV; Wittkower, *Architectural Principles*, 77; Ackerman, "Palladio: Classical in What Sense?," in *Origins, Imitation, Conventions*, 250, 252.

¹³ As Christof Thoenes points out, the term *ordine* and its derivative term *ordinatio* in the modern sense was never used by Alberti or Vitruvius ("Gli ordini architettonici", 127). The term for what we know call the columnar orders – *columnatio* – was concrete, not abstract. No one term was used even for the groupings of the orders, but an entire slew of them: *genus, spetie, opera, ratio, figura* ("Gli ordini...", 128). Only after Vignola, did *ordinatio* come into use: it was made famous in France by Perrault's *Ordonnance* (1683) which had totally different implications as a term within the prescriptive system of the orders than earlier usages, Vignola's included.

¹⁴ See, on the proportional systems of the orders, from a large bibliography Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present* (Princeton Univ. Press, 1994), chap. 1, 6, 11-12; Ingrid Rowland, "Raphael, Angelo Colucci, and the Genesis of the Architectural Orders," *Art Bulletin* 76, 1 (1994): 81-104; Ead., "The Genera of Things," *Log* 53 (Fall 2021): 53-6; *Le Projet de Vitruve, Objet, destinataires et réception du De architectura* (École française de Rome, 1994); Pierre Gros, "Vitruve et les orders", in *Les Traités d'architecture de la Renaissance* (Picard, 1988), 49-59; Thoenes, "Gli ordini architettonici"; James S. Ackerman, "The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture", *JSAH* 52 (1983), 15-34, repr. in *Distance Points* (MIT Press, 1991), 495ff; Forsmann, *Dorico, ionico, corinzio*; Yves Pauwels, *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance* (Mardaga, 2008); Hubertus Günther, "Serlio e gli ordini architettonici", in *Sebastiano Serlio*, ed. Christof Thoenes (Electa, 1989), 154-6; Christiane Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante* (Wernersche Verlagsgesellschaft, 1990); Scott Opler, "Palladio and Vignola on the Orders," in *Coming about: A Festschrift for John Shearman*, ed. Lars R. Jones and Louisa C. Matthew (Harvard Univ. Art Museums, 2001), 255-65; Hubertus Günther, "Palladio e gli ordini di colonne," in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, ed. André Chastel and Renato Cevese (Electa, 1990), 182-97. For the *Letter to Leo X*, the most reliable edition is Salvatore Settis and Giulia Ammannati, *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela* (Skira, 2022).

Colonnade. In both cases the giant order signifies the ability to adopt, in theory, any scale, in the service of an aesthetic of magnificence (*magnificenza*), usually only briefly remarked upon in the 16th- and 17th-century treatises. This uniquely flexible term has a semantic range that includes qualities as diverse as grandeur, stateliness, richness, sumptuousness and variety¹¹. On this reading, the giant order helps to resolve problems posed by the expanded scale of Baroque buildings.

Of all the variants of the classical orders, the *ordine gigante* is probably the hardest to pin down, since it was almost never an object of theorization, except (to the best of my knowledge) only once, when it was condemned outright by no less a figure than Perrault (an episode not without a certain paradoxical aspect discussed later in this essay)¹². This order came into its own when, due to the scalar augmentation of palace façades, a regularized system of columns or pilasters was used to disguise irregularities in plan and section, or to accentuate the role of church side aisles in relation to the main entrance. The novel order allowed for greater control over the vertical axis by integrating surface and ornament along large wall expanses, thereby enlarging the representational scope of the columnar orders.

Given the normative concepts of measure informing the traditional apparatus of *columnatio*, proportion was fundamental from the advent of the original ancient and Vitruvian triad of Doric, Ionic and Corinthian to the subsequent academic codification of five orders (*ordinatio*), with the addition of the Tuscan and the Composite¹³. This cumulative process began in Raphael's circle around 1519, in the Letter to Leo X — the first conception of the orders' idea in its now conventional sense — and culminated in Serlio's *Regole generali dell'Architettura* (1537) and Vignola's *Regola delle Cinque Ordini* (1562)¹⁴.

Yet the historical unfolding of the canon of the orders has a far longer temporal frame. From its ancient origins in Greece through Vitruvius, Alberti, Serlio, before Michelangelo's codification of the giant order, and after it, in Palladio, Vignola, Scamozzi and key French theoreticians, including Delorme, Perrault, Blondel, Fréart de Chambray and d'Aviler, the giant order appears as an exception that casts an unexpected light on the logic of the orders as a whole. And this highly selective enumeration only gives a skeletal idea of the complexity of the *norm-process* informing theoretical reflection on the tension between rule and exception at the heart of the classical orders¹⁵. Despite considerable divergences, all these theorists established fixed, *a priori* modular relationships between the orders, the ratios within each column and the intercolumniations¹⁶. These proportional relationships – whether metaphysically grounded, or based on averages arithmetically applied, as in the case of Perrault – ensured a precise visual impact and a harmonious organization of part/whole relationships¹⁷.

All these systematizations – which attempted to subsume the immense variety of antique theory and practice under a single set of rules – offered different solutions to the same problem: constituting each order in relation to its specific role and to the others. Eventually, the Renaissance response led to the formulation of the five orders of architecture, achieved in the first edition of Serlio's *Regole generali* of 1537. Before then, the understanding of the orders was unsettled, with architects still striving to grasp their proportions, form, and ornamentation: a partial comprehension that was unstable, shifting between diverse perspectives and systems. By the turn of the 15th century, architectural theory was in a tenuous situation. Vitruvius provided

mixed guidance: his descriptions, at times clear and more often obscure, were little known or understood, due to his opaque Latin and to the dearth of illustrations until 1486 (Sulpizio da Veroli, *editio princeps*). Alberti's *De re aedificatoria*, completed by 1452 and first printed in 1485, also described the orders, but the fact that it only appeared in Latin limited its accessibility to architects, who frequently had no knowledge of that language, just as its lack of images limited its appeal to patrons, who often had no technical understanding, as accurate illustrations would have helped them to better grasp difficult passages in the text. Faced with the bewildering variety of antiquities and the different forms and uses of the columnar orders, Serlio, Palladio, and Vignola sought to impose a rigorous taxonomy, in part through a process of strenuous selection¹⁸.

In the long run, however, Vignola's canon, with its fixed proportions and clear classification of the orders, triumphed and was consecrated as the academic ideal¹⁹. Vignola tried to impose order on a chaotic variety of inherited readings and variants of the *columnatio*, for which even a stable nomenclature was lacking. Cammy Brothers has pointed out that Vignola "massively simplified the classical orders"²⁰. Yet, though Brothers is not wrong in a literal sense, her remark about Vignola being a '*terrible simplificateur*' is itself a bit simplistic, since Vignola was not an inflexible rigorist, but the proponent of an eminently workable normative approach. In the midst of an uncertainty that beset every choice regarding the orders, he faced the daunting task of reducing a contradictory set of complicated problems to a single coherent system²¹. This cleared the path for a basic canonization, for the sovereign gesture of transforming a historically layered ensemble of strategies of columnar articulation into a single *corpus* of principles specifying proportion, form, decorum and ornament for each order²². Vignola's canon, with its passion for *Gründlichkeit*, marked a turning point in the history of the orders, even if it built on the shoulders of his predecessors, Serlio above all, who was the first to visualize the five orders in an illustrated printed treatise²³.

It is particularly significant that Vignola, in his treatise, did not account for the significant exception he put into practice in his Portico dei Banchi in Bologna: the giant order. With this conspicuous, yet undertheorized exception, the established system of normative relationships that informs this sovereign act of canonization is reversed: emphasis on sheer visual impact surpasses any traditional concern with a precise, fixed proportion which, in the process, becomes of secondary interest. With the advent of the giant order, proportionality as an overriding mathematical and aesthetic concern is not governed by an abstract measure of the column itself but extends over the entire length and breadth of the façade in which it appears.

As noted above, in contrast to the canonized systems, the *ordine gigante* does not carry its own measure in itself, but is subject to external factors that condition its scale. One can easily understand why Michelangelo's novel device is excluded from Vignola's canon, since the giant order resists every effort to impose abstract norms of proportion. This should not be taken to mean that proportional concerns were neglected; rather, they are handled in ways that depart from the rules governing the canonical orders. Here contrasts of scale between the giant order and smaller orders on the façade become crucial and may even displace the conventional analogies of proportion that govern the canonical triad inherited from Vitruvius and ancient practice and subsequent-

¹⁵ On the notion of *norm-process*, derived from Foucault's re-reading of Georges Canguilhem, see my essay "Le Corbusier's Discovery of Palladio in 1922 and the Modernist Transformation of the Classical Code," *Perspecta* 35 (Jan. 2004), 20-30: 21; Michel Foucault, "Introduction," in Georges Canguilhem, *The Normal and the Pathological* (Zone Books, 1991), 7ff.

¹⁶ Although Palladio was surely not the only theorist to deal with this aspect of the classical orders, he brought a special clarity to this problem: see Howard Burns, "Ornamenti e Ornamentation in Palladio's Theory and Practice," *Pegasus. Berliner Beiträge zur Nachleben der Antike* 11 (2009): 37ff.

¹⁷ Here I rely on Thoenes, "Gli ordini architettonici"; and take as my point of departure Vitruvius *De Architectura* II, 1-5.

¹⁸ These last two paragraphs are indebted to Cammy Brothers, "Introduction," in *Variety, Archeology, and Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice* (Univ. of Virginia Art Museum, 2012), 5-6.

¹⁹ On Vignola's canon and its European reception, see Frédérique Lemerle, "Les versions françaises de la Regola de Vignole au XVII^e siècle," *Monte Artium* 1 (2008): 101-21; Thoenes, "La Regola delli cinque ordini"; Claude Mignot, "Vignola e viginolismo in Francia nel Sei e Settecento," in *Vignola e i Farnese*, eds. Christoph L. Frommel, Richard J. Tuttle and Maurizio Ricci (Electa, 2003), 354-8; Carolina Mangone, "Vernacular Vignola," *Art in Translation* 10, 1 (2018): 30-54. On Vignola's reception of the giant order, see Wolfgang Lotz, "Sixteenth-Century Italian Squares," in *Studies in Italian Renaissance Architecture* (MIT Press, 1972), 74-116: 81-2.

²⁰ Brothers, "Introduction," 5-6.

²¹ One must not place at his doorstep the inflexible attitude of many of his dogmatic followers, especially in the École des Beaux arts tradition, who fully deserve the exorcism Le Corbusier meted out to them: see Jean-Louis Cohen, "Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France," *Architectural Histories* 1, 2 (Sept. 2014), 1-14, accessed Dec. 2, 2025.

²² The classical orders are a stratified system in which aeternal and temporal planes intersect, as it is at once fixed at its inner nucleus of three (Doric, Ionic, Corinthian) and outer nucleus of five (Tuscan and Composite, variants of the Doric and the Corinthian respectively): see Thoenes, "Gli ordini architettonici".

²³ Brothers, "Introduction". For the contextualization of Serlio's treatise within the Renaissance literature: Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance* (Cambridge Univ. Press, 1999), 113-69.

²⁴ The *locus classicus* for the proportional control of the *genera*, before their codification as the orders, is found in Vitruvius, *De architectura* VI, 1.6-7. Christof Thoenes's contention, in a classic essay co-authored with Hubertus Günther, that the orders are constantly being reinvented, rather than being imitated strictly, is the most plausible reading among the other alternatives: "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?," in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, ed. Marcello Fagiolo (IEI, 1985), 261-310. Since Vitruvian proportions deviate from those used by the ancients at different phases of Roman architecture (on which see Mark Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture* (Yale Univ. Press, 2003), and given the fact that the proportions assigned to the various orders varied considerably, from one theorist to another, in the 15th to 17th centuries, the infraction of presumably stable, but actually quite variable norms shows that the giant order was merely one site of transgression among many (albeit a very dramatic one as far as scale is concerned).

²⁵ Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (Praeger, 1982), 74-5, 152-60, Le Corbusier, *Vers une architecture* (Crès, 1924.), 60; 132ff.

²⁶ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 152-60.

²⁷ On this passage see Alina Payne, "Michelangelo Contra Palladio. From Le Corbusier to Robert Venturi," in *Michelangelo e il Novecento*, ed. Ead. (Silvana Editoriale, 2014), 9; Jean-Louis Cohen, "Rome: A Lesson in Urban Landscape," in *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes* (MoMA, 2013), 110-118; Denise Costanzo, "Horror and Heroes, Renaissance and Recent: Rome as Architecture School," in *Visualizing the Past in Italian Renaissance Art. Essays in Honor of Brian A. Curran* (Brill, 2021), 9-39.

²⁸ Perrault called it a modern abuse, to be largely avoided; on the other end of the spectrum Bernini acknowledged Michelangelo's codification of the order: we know this because of a conversation Sieur de Chantelou had with his assistant Mattia' de Rossi, v. infra n. 104. Instances of the columnar orders anticipating the giant order have been identified in classical antiquity: but these are the result of a misunderstanding, a category mistake. Mark Wilson Jones has identified the Basilica at Fano (which appears to have been rediscovered just recently, and which Vitruvius was proud to design) portico in the forum in Pompeii, the columns of the Temple of Bacchus at Baalbek, and the free-standing columns in the *natatio* side of Baths of Diocletian, and the Columns of San Lorenzo in Milan, the remains of a great bath structure, as precocious instances of the *ordine gigante*. He even calls the huge columns at the Basilica of Fano actual instances of the giant order, but this identification is premature (*Principles of Roman Architecture*, 46, 117). One could also add the colossal columns that adorned the temple of Artemis at Ephesus and the Mausoleum of Halicarnassus, in the diverse recon-

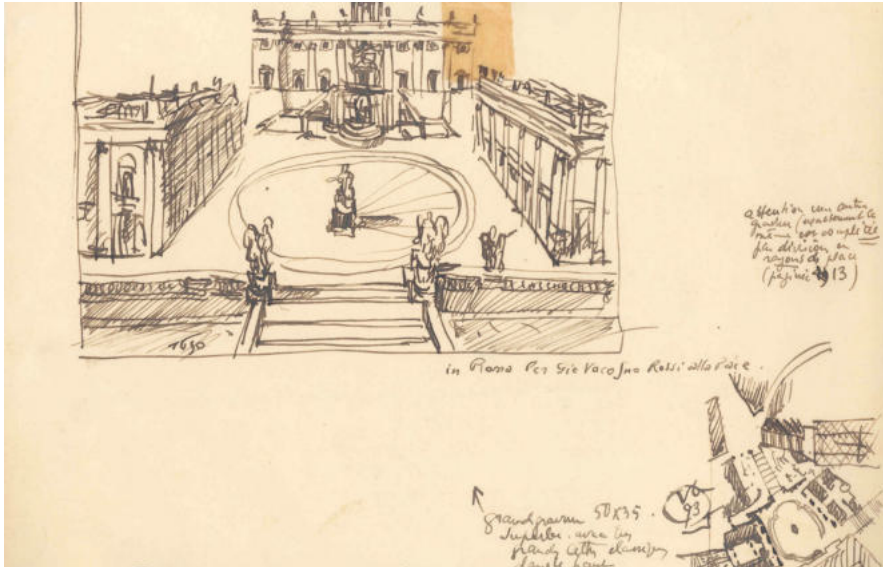
ly re-elaborated (with the addition of two others) from Alberti to Scamozzi. Above all, this is due to the unprecedented elongation of the columnar shaft, which upset Vitruvian proportional schemes for the Doric, Ionic and Corinthian and established a pattern of deviation affecting later additions to the triad (especially the Composite) in the architect/theorists, among others, just mentioned²⁴.

To more fully grasp the significance of the *ordine gigante*, however, we must also turn to modern architecture, and in particular to Le Corbusier: the Swiss-French pioneer stands out for his pronounced interest in the order, even if he never identifies it by name. This much is clear from his response to the imposing, precise and majestic form Michelangelo gave to the order on the exterior of Saint Peter's. Not only did he famously invoke the "*leçon de Rome*", comprising classical, early Christian and Renaissance architecture, but he emphasized the overwhelming importance of the contribution of Michelangelo in particular, and it is telling that he chose the two privileged sites in that architect's trajectory where the giant order played a pivotal role.

Besides Le Corbusier's profound admiration for Michelangelo's Palazzo Senatorio, his epiphany of scale in the presence of Saint Peter's, provoked particularly by the monumental treatment of the giant order on the exterior of the nave and transepts of the basilica, stands out quite clearly.²⁵ Without explicitly mentioning the order, yet responding to the ensemble as a whole, Jeanneret writes: "*L'architecture est chose plastique*" concluding that it contains "emotion, passion"²⁶. For Le Corbusier the sculptural quality of Michelangelo's architecture was the essence of his contribution and of his significance as "*l'homme des nos derniers mille ans*", just as Phidias had been of the previous millennium. "*Tel homme, tel drame, tel architecture*"²⁷. At the core of the *leçon de Rome* is, for Le Corbusier, the lesson of Michelangelo, and one large part of that lesson was the 'lesson of scale' it provided for all time, as well as for the particular moment of encounter between the modern architect and the giant order at the Capitoline palaces and at Saint Peter's. In its impressive articulation of volume and mass, the giant order was for Le Corbusier not so much a site where time and timelessness intersect but rather a point where a clamorous 'event' in the 16th-century history of the orders encounters deeper historical rhythms shaping the architectural discipline.

1.3, 1.4

Given this new, monumental relation to scale, the giant order is best understood not in terms of a particular measure or proportionality of its own, but in the context of the entire organism. This reconfigures the classical problem of parts and wholes in an enlarged format. The measure of the order is no longer contained within itself but is adjusted to the entire building from the outset. This challenges widely established and even ingrained art historical and architectural historical habits of thought and perception. For the giant order asks us to strip the inherited apparatus of the orders of its self-evidence and to see the entire system anew. In so doing, the giant order provides a unique mode of exemplarity that enables a transhistorical dialogue between the ancients and the moderns, making the antiquities 'speak' through the innovations of Renaissance and Baroque and from these historical moments to the present – indeed, to *any* present. It thus brought about a dramatic new relation to scale, as the motif was never part of the architectural vocabulary of antiquity, a fact acknowledged by architects and theorists of the 17th century across a wide spectrum of positions²⁸.



Grandiose Rhetoric: Reframing the *Ordine Gigante*

The best way to define the giant order is to identify what it *does*, rather than what it *is*. Frankl describes it as “the supports [...] that draw together the entire height of the façade in a unit”²⁹. Thus, the problem of unifying private and civic façades is resolved by a leap in scale. And this dialectic drives the development of the *ordine gigante* through its entire historical trajectory. Frankl nonetheless sees the giant order as part of a wider set of formal strategies that pit vertical forces against horizontal stratification, concluding that “the interruption of horizontal layers by vertical forces effected by the giant order is only a special case of interpenetration in general, fusing originally isolated entities into a unit”³⁰. The stylistic threshold ensures the dominance of formal unity over multiplicity, a hallmark of 16th century façades.

However this argument can only take us so far. The need to solve specific architectural and urban problems, in all of their formal, spatial, and functional specificity, prompted the rise of the giant order, motivating Michelangelo to rework earlier forms so as to make the orders sufficiently elastic to adjust to pre-existing structures lacking canonized, ‘correct’ proportions.

This becomes especially evident in the case of the decaying medieval buildings on the Capitoline Hill before 1537, which could not readily accommodate a double-tier columnar order in accordance with schemes derived from Vitruvius or from ancient practice. What started as a device for renovating difficult and disorderly urban contexts quickly became a novel ‘code’ that revolutionized the design of new projects, traversing national boundaries and architectural cultures through its scalar transformation of the classical language.

While fulfilling the need for pragmatic codification, the giant order also catered to a taste for the exception that more flexible uses of the classical lexicon had satisfied by the middle of the 17th century³¹. It was thus eminently suited to the non- or anti-normative component of Baroque sensibility, even as it appealed to the demand for immensity and grandeur appropriate to the propagandistic tendencies of Counterreformation and absolutist mentalities, fascinated by theatricality and spectacle³². In this regard, José Antonio Maravall has underscored the link between absolutism and the Baroque – one that extends, with qualifications, to Papal power as well³³.

Social values are not inscribed unambiguously in the giant order; nor do its formal configurations directly mirror the conflicts for prestige and political rivalries of the period. On the one hand, it can be seen as a vertical emancipation of the free-standing column, engaged column, or pilaster strip. On the other, its unbridled verticalism and ‘heroic’ scale register, if only in a mediated fashion, the

1.3

Le Corbusier, Capitoline Hill With Michelangelo's Design, 1911. From “La construction des villes”, FLC B2/20/220.

1.4

Le Corbusier, Exterior of St. Peter's. From *Vers une architecture* (G. Cres, 1923), 164.

structions relying on the ekphrases of Vitruvius and Pliny and the archeological record. These intriguing suggestions do not correspond to the definition of the giant order provided by Frankl, Bruschi, Melters, and others, the key element of which is its rising through more than one storey of a façade, offering a unifying framework. These are partial precedents, rather than genuine instances of the phenomenon, given that the Renaissance and Baroque normative versions of the giant order are all a) attached to the surfaces of a façade, rather than being free-standing columns as part of a portico and b) tend to be engaged columns or pilasters, i.e. *columnatio* in a close relation to the wall mass. For an argument attempting to bridge the gap between the outsized columnar orders of antiquity, as transmitted through the Vitruvian commentaries and illustrations, and the *ordine gigante* proper in the Renaissance, see the suggestive examples, taken above all from Cesariano's illustrations of the Basilica of Fano, in his Vitruvius edition of 1521, in Adriano Ghisetti Ghiavarina, “Note sull'ordine gigante nell'illusionismo dell'architettura romana e nelle sperimentazioni rinascimentali,” in *Classicismo e Modernità. Atti del convegno e presentazione della mostra L'Architettura del Quotidiano (1930-1940)*, ed. Ghisetti Ghiavarina, (dierre, 1996), 21-9. This argument is worth considering, but falls short, as it only provides one (albeit significant) source for the idea of a genuine giant order, rather than a comprehensive reading of how it developed in concrete instances in the Renaissance and Baroque periods.

²⁹ Paul Frankl, *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900*, (MIT Press 1968 [1914]), 116-21.

³⁰ Frankl, *Principles of Architectural History*, 116-21.

³¹ Caroline Elam, "Tuscan dispositions: Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its reception," *Renaissance Studies* 19, 1 (2005): 46-82; and my essay "Error or Invention? Critical Reception of Michelangelo's Architecture from Pirro Ligorio to Teofilo Gallacini," *Perspecta* 46 (2013): 76-121.

³² On the Baroque transformation of the classical language, presupposing a delicate balance between norm and license, see above all Anthony Blunt, *Borromini* (Harvard Univ. Press, 1979), chap. 2-3, 6; Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture* (Harper & Row, 1980), 19ff; Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750* (Penguin, 1958), I, 23-84, II; and my essay "Error or Invention", III, with bibliography. On spectacle and theatricality in the Baroque, see Wittkower, *Art and Architecture*, II, 97-114; Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII* (Princeton Univ. Press, 1985), chap. 4, 6; Irving Lavin, "Bernini and the Theater," in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini* (Pindar Press, 2007), I, 15-32; Manfredo Tafuri, "Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi," in *Teatri e scenografie* (Touring Club, 1976), 25-39; Id., *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (MIT Press, 1980); Jean-Pierre Cavaille, *Theatrum Mundi. Notes sur la théâtralité du monde baroque* (European Univ. Institute, 1987); Andrew Horn, "Andrea Pozzo and the Jesuit Theaters of the Seventeenth Century," *Journal of Jesuit Studies* 6, 2, 21 (June 2019): 213-48.

³³ José Antonio Maravall, *Culture of the baroque: analysis of a historical structure* (Univ. of Minnesota Press, 1986). Charles S. Burroughs has characterized the giant order with a touch of hyperbole, as "a motif that would become an architectural emblem for absolutist rule throughout Europe": Burroughs, "The Demotic Campidoglio," 171.

³⁴ Hubert Damisch, "Perrault's Colonnade of the Louvre and Functions of the Classical Order," in *Noah's Ark. Essays on Architecture* (MIT Press, 2016), 79ff; Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, 6.

³⁵ The metaphor, rather straightforward at first glance, has its origins in the German Idealist theory of architecture, and more specifically in Schelling's approach to the Orders based on his idea of *Potenzen*, laid out in his *Philosophy of Fine Art*, published after his lectures on that subject in Jena and Würzburg (1802-6). On Schelling's theory of architecture and his treatment of the Orders see Petra Lohmann, "The Influences of German Idealism on Nineteenth-Century Architectural Theory: Schelling and Leo von Klenze," in *The Impact of German Idealism: The Legacy of Post-Kantian Thought*, eds. Nicholas Boyle and Liz Disley (Cambridge Univ. Press, 2013), vol. 3, 224-243.

³⁶ Paul Frankl, *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900*, (MIT Press 1968 [1914]), 116-21.

³⁷ Krautheimer, *Rome of Alexander VII*, 47-74.

³⁸ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 136-70; 193-220.

social status of patrons who made it a key element of their ideological strategy of dynastic or personal self-assertion, whether used in lavish palaces, on the façades or in the interiors of churches. Undue reliance on either the formal-optical or the social-sumptuary side of the argument can easily lead to equivocations, since the meaning of the giant order shifts considerably with architectural context and culture. At the same time, the vertical congruence of its components, along with the measured horizontal rhythms, despite the fact that neither adheres to a fixed proportion, is a constant of the giant order across time and space.

Close study of these contexts of reception sheds light on the formal means through which Michelangelo generated his innovative paradigm and how later architects took it up and transformed it. Such investigation inevitably modifies our understanding of contexts of production as well, despite – or because of – the radical alterity of Michelangelo's practice, which conditioned the multiple strata of his *fortuna critica* at different historical moments.

Receptions internal to architecture are as vital and legitimate as those external to it: the former are constructed, the latter textually articulated. The circuit between built and textual receptions is central to the present study, and whenever we choose to intervene in it we encounter different formal variations on the theme of the giant order and the specific meanings they carry.

Since the canonical classical orders constitute a sign system in its own right, the giant order may be read, in a way seemingly paradoxical, both as an extension of and an exception to the canon. Like all exceptions, it discloses the meaning of the norm – that is, of the proper ratio or proportion associated with each of the canonical orders, whether three or five – through the very act of transgressing it³⁴. By pursuing its unique path, the giant order came to designate a mode of *columnatio* that is liberated from canonical restraints so that it can freely traverse the vertical axis, potentially without limit. In this respect, it is a columnar order unlike any other, due to a decisive difference: an internal dynamism that allows it to move beyond Vitruvian rules and ancient built precedents alike. For this reason, it can be considered an order raised to a higher power³⁵.

Historiographical Overview

To the best of my knowledge, no study devoted to the history and definition of the giant order – from Paul Frankl³⁶, Richard Krautheimer³⁷, James S. Ackerman³⁸, Erik Forsmann³⁹, Arnaldo Bruschi⁴⁰, Lionello Puppi⁴¹, Giulio Carlo Argan and Bruno Contardi⁴², Anthony Blunt⁴³, Rudolf Wittkower⁴⁴, Sir John Summerson⁴⁵, Manfredo Tafuri⁴⁶ to more recent works by Christof Thoenes⁴⁷, Hubert Damisch⁴⁸, Charles Burroughs⁴⁹, Anna Bedon⁵⁰, Joseph Connors⁵¹, and Monika Melters⁵² – offers a comprehensive overview of the subject, preferring to subordinate their readings to the criteria of the monographic approach. The result has been a piecemeal set of analyses, rather than a coherent understanding of the complex terrain occupied by the *ordine gigante*. With the exception of Melters and, to a lesser degree, Frankl and Forsmann, most historians have confined their efforts to analyzing the way it was handled by specific architects. Ackerman's reading of Michelangelo and Wittkower's account of Borromini are fundamental in this respect, but this focus has also produced a regrettable compartmentalization. The present study seeks at least partly to

decompartmentalize this field by adopting a geographical and reception-historical perspective that brings to light implicit and explicit interconnections, as well as deeper genealogies of the giant order across early modern Europe.

Like Melters' contribution, the present study adopts a cross-cultural and polycentric approach; yet unlike hers, it proceeds from a specific focus on the roles of Bernini and Borromini as "midwives" of a child fathered by Michelangelo, whose grandparents and great-grandparents were Bramante and Alberti, respectively. Rather than aiming at a comprehensive overview, it offers a representative cross-section that deliberately sidesteps rigid divisions between national cultures of architecture inherited from traditional historiography.

My genealogical reading builds upon the work of Frankl (who traced the way the order operates formally at different historical phases of Western architecture), Forsmann (who studied its European dissemination) and Sir John Summerson (who focused on the syntactical aspects of the classical tradition in terms of the architecture/language analogy). Although these scholars approach the giant order from different angles, they share, in varying degrees, an underlying geographic focus. This maintains that the 'heroic' dimension of the giant order is nowhere more evident than in Rome, its birthplace, above all in the *renovatio* of key sites from Michelangelo's Capitoline palaces and Saint Peter's (the two key sites where the definitive form of the giant order first appeared in the 16th century) to the mid to late 17th-century churches of Bernini and Borromini (in which they attain exemplary Baroque forms, at least as far as the Roman context is concerned).

Polycentric Histories and Architectural Geographies: Mapping the Reception of the Giant Order

Like many other forms of architectural expression in the 16th and 17th centuries, the giant order moves within an expanded artistic geography, where the drawing of boundaries between centers and peripheries is an ongoing process. Its dissemination therefore cannot be reduced to an Italo-centric narrative, even if the European repercussions of the struggle between Borromini and Bernini over Michelangelo's legacy, and the *ordine gigante* in particular, inevitably originates in Rome. Inspired by Manfredo Tafuri's notion of polycentric history, in what follows I seek to show how each reception – indeed, each use – of the order generates new modifications under the pressure of forces both internal and external to itself⁵⁴. These all unfolded within the broader "project of the orders" and across diverse Italian and European architectural cultures⁵⁵.

Building on Jean Guillaume's idea of a 'polycentric history of Renaissance architecture', what is being attempted here is the extension of this approach to the Baroque, using the giant order as the focus of a study of formal and semantic transformation. At the same time, they address a recurrent discrepancy in the historiography between a close attention to the temporal aspect of architecture (one which is taken for granted in our discipline) and the spatial aspect of the succession of different projects on a single site or, alternatively, the reception and dissemination of readings of a single work in its geographical extension. This discrepancy is methodologically paradoxical, as site or locus is a specific aspect of architecture that no historian of architecture can ignore. In this sense, the choices made evident on a single site, through its architecture, as well as between sites, made evident

³⁹ Forsmann, *Dorico, ionico, corinzio*, 26ff.

⁴⁰ Arnaldo Bruschi, "Michelangelo in Campidoglio e l'"invenzione' dell'ordine gigante," in *Storia architettura*, IV (1979), 7-28.

⁴¹ Lionello Puppi, "Prospetto di palazzo e ordine gigante nell'esperienza architettonica del '500," *Storia dell'Arte* 38-40 (1980), 267-75.

⁴² Giulio Carlo Argan and Bruno Contardi, *Michelangelo Architetto* (Phaidon, 2004); Bruno Contardi, "Il progetto di Michelangelo," in *Il Palazzo dei conservatori e il Palazzo nuovo in Campidoglio: momenti della storia urbana di Roma*, ed. Maria Elisa Tittoni (Pacini, 1996), 51-62.

⁴³ Blunt, *Borromini*, 72-4.

⁴⁴ Wittkower, *Art and Architecture*, II, 31, 43ff; III, 32, 114.

⁴⁵ Summerson, *The Classical Language*, 27ff.

⁴⁶ Manfredo Tafuri, "Michelangelo architetto," *Civiltà delle macchine* 23, 3-6 (1975): 49-60.

⁴⁷ Christof Thoenes, "Michelangelo e Architettura," in *Michelangelo Architetto a Roma*, ed. Mauro Mussolin (Silvana, 2009), 25-37: 33-4.

⁴⁸ Damisch, "Perrault's Colonnade".

⁴⁹ Charles Burroughs, "Michelangelo at the Campidoglio: Artistic Identity, Patronage, Manufacture," *Artibus et Historiae* 4, 28 (2003): 85-111; Id., "The Demotic Campidoglio," 171-87.

⁵⁰ Anna Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma Papale* (Electa, 2008), 53, 121; Bedon, "Piazza del Campidoglio," in *Michelangelo Architetto a Roma*, 128-38.

⁵¹ Joseph Connors, "Un Teorema Sacro: San Carlo alle Quattro Fontane," in *Il Giovane Borromini: dagli Esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, ed. Manuela Kahn-Rossi (Skira, 1999), 459-74: 464ff.

⁵² Melters, *Die Kolossalordnung*.

⁵³ Enrico Castelnuovo and Carlo Ginzburg, "Center and Periphery," in *History of Italian Art* (Polity, 1996 [1979]), I, 29-112; Stephen J. Campbell, "Artistic Geographies," in *Cambridge Companion to the Italian Renaissance* (Cambridge Univ. Press, 2014), 17-39; Cora Presezi, "Policentrismo e resistenze periferiche nella storia dell'arte italiana: 'Centro e periferia' di Castelnuovo e Ginzburg," *Storicamente* 15 (2019): 1-32; A few 'a posteriori' reflections by Ginzburg can be found in his preface to the reprinted essay: Enrico Castelnuovo and Carlo Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana* (Officina libraria, 2019), 7-12. For significant contributions assessing the impact of the essay on international scholarship, see Irving Lavin, ed., "Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style," in *World Art. Themes of Unity and Diversity* (Pennsylvania State Univ. Press, 1986), I, 43-156; Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago Univ. Press, 2004); R. Bösel, "Found and Reshaped in Translation: Architectural Models from the Centre to the Periphery," *Citation and Quotation in Early Modern Architecture: Lost and Found in Translation*, ed. A. Hopkins (De Gruyter, 2025), v. 5, 347-78; Tafuri, *Interpreting the Re-*



naissance, chap. 5; Peter Burke, *The European Renaissance: Centers and Peripheries* (Wiley/Blackwell, 1998); Klemens Kaps and Andrea Komlosy, "Centers and Peripheries Revisited: Polycentric Connections or Entangled Hierarchies?," *Review (Fernand Braudel Center)* 36, 3-4 (2013): 237-64; Olivier Bonfait, "Périphérie versus centre, ou problématiques de domination symbolique. L'essai d'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg," *Histoires sociales de l'art*, ed. Neil McWilliam (Les Presses du réel, 2016.), 2, 217-225.

⁵⁴ Manfredo Tafuri and Antonio Foscari, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500* (Einaudi, 1983). For methodological reflection on the idea of polycentric histories of architecture, in relation to Tafuri's response to Carlo Ginzburg's vision of microhistory, see Yehuda Safran and Daniel Sherer, "An Interview with Carlo Ginzburg," *Potlatch* 5 (2022), 21-22; and Gundula Rakowitz, ed., *Architettura e Storia: Un incontro polifonico con Carlo Ginzburg* (Bembo Officina, 2024), 37-38, 78-90.

⁵⁵ Sara Galletti, "Before the Academy: Research Trends in the History of Early Modern Architecture before the Age of Louis XIV," *Perspective* 1 (2013): 43-65.

⁵⁶ Here I have adapted the following sentence from Franco Moretti, transposing the geographical referent from the literary to the architectural and artistic field: "geography is not an inert container, is not a box where cultural history 'happens' but an active force, that pervades the literary field and shapes it in depth": *Atlas of the European Novel 1800-1900* (Verso, 1999), 3. Moretti, was following the footsteps of the *geohistoire* of the second generation *Annalistes*, e.g. Fernand Braudel (Moretti, *Atlas of the European Novel*, 6). As to my own inspiration, besides Braudel, I have relied on the remarkable overview of the history and theory of geography by Franco Farinelli, *Geografia: Un'introduzione ai modelli del mondo* (Einaudi, 2000).

⁵⁷ Galletti, "Before the Academy", 44.

⁵⁸ On Wren's ability to fuse the most diverse stylistic codes and his detached, experimental attitude, a function of his

through the reception history of its earlier architectures, show that in historical as well as formal terms "geography is not an inert container, a box where cultural history 'happens', but an active force that pervades the architectural and artistic field and shapes it in depth"⁵⁶.

If the polycentric approach can help us to map the field of reception in an active, geographical sense, the architects themselves display an even greater agency when pursuing clearly opposed ways of reinventing the giant order. This was achieved by choosing to emphasize the reception paths pursued by Bernini and Borromini, aware that they were mutually exclusive options elaborated by archrivals locked in a contest with each other and with their chief precursor, Michelangelo. Although the struggle over the legacy of Michelangelo, channelled through the alternatives of these key Baroque figures, is illuminating in its own right, it has the disadvantage of obscuring other factors and filiations that weighed upon their choices. In this way, the giant order appears as an *unicum* located at the center of an entire set of proliferating relationships, making their underlying ideological, formal and theoretical tensions visible from the Renaissance to the Baroque. More precisely, when 17th-century architects of the most disparate cultural backgrounds, confessions and national origins adopted the giant order, the opposed readings of Bernini and Borromini offered a potent and almost obligatory lens through which to refract Michelangelo's innovation⁵⁷.

Their contest offered practitioners attuned to the latest innovations a choice between more normative and more licentious paths. As a result, the reading of Michelangelo's invention was a double-edged sword: although the reception of the order was wide, the choice about how to engage the order itself – and what form it would take – narrowed considerably, even if each architect who utilized this motif drew on one or the other alternative in various ways and for different reasons. Exceptions to this rule do exist: Wren, in particular, fuses elements from both Bernini and Borromini, a feat possible only for an architect with a detached, almost "scientific" attitude able to absorb the most disparate stimuli. His mature understanding of the orders was deeply informed by Perrault's theoretical approach, which, as will be seen, both dismantled the metaphysical grounding of the orders in general and criticized the pretensions of the giant order, whose break with canonical proportions had anticipated Perrault's theoretical project of demystification by over a century⁵⁹.



1.6

Roccaverano. S. Maria Annunziata, designed by Bramante.

The diverse practical and theoretical receptions of Michelangelo's *ordine gigante* – in the built universe of forms and the textual universe of responses – yield valuable clues to this dynamic. On the one hand, they appear as specific instances of the continuous “invention of the orders” that forms part of the *longue durée* of the classical tradition⁶⁰; on the other, they underpin the emergent stylistic and formal codes associated with the giant order on a European scale. In this respect, the formal differences between 16th- and 17th-century receptions are compounded by the geographical contrast between Italian and Northern European manifestations of the giant order. It follows that, even if Michelangelo's innovation may be credited as the major turning point, the rise of the giant order did not occur all at once, but was the cumulative result of successive reworkings and strategies of invention across generations.

Although Bernini and Borromini developed different potentials within Michelangelo's definitive version of the giant order, they faced similar problems: exercising unifying control over the vertical dimension of façades, mediating between side and frontal views, responding to the demands of different sacred and secular typologies, and negotiating the tension between the frequent interdependence and the growing autonomy of ornament and underlying structural conditions. None of these issues concern Piranesi, except in his one built project, Santa Maria del Priorato: in all other cases, he represented the order in prints, as an object of his formidable antiquarian imagination and as a salient feature of the *all'antica* tradition running from Michelangelo through Bernini and Borromini to himself.

15th- and 16th-Century Precedents for the Giant Order: Alberti to Giulio Romano

Let us now move farther back along the family tree of the order, away from the mid-16th century codification and the problems of definition and exegesis with which we began. This ‘genealogical’ move requires a shift in parameters, from attempts at definition and the emphasis on concepts and functions to the reading of concrete problems and formal proposals. Neither Alberti – generally credited with having invented in 1472 the earliest version of the giant order in the façade of Sant'Andrea in Mantua – nor Bramante, who quickly adopted the Albertian solution in the parish church of Roccaverano (1509), and then in the monumental project of the new Saint Peter's – a

“placing of architecture, like Guarini, in the context of a wide range of scientific interests”, see above all Tafuri, *Theories and History of Architecture*, 24, 118ff.

⁵⁹ On Wren's reliance on Perrault, see John Summerson, “The Mind of Wren,” in *Heavenly Mansions* (Cresset Press, 1949), 51-86. In an important article, Joseph A. BenNET shows that Wren owned the 1708 edition of Perrault's *Ordonnance*, and that certain aspects of his theoretical approach involving the argument for the primacy of geometry owe as much to Fréart de Chambray's *Parallèle*, rather than Perrault. Wren had access to a copy of John Evelyn's English translation of Fréart's treatise as early as 1665: “Christopher Wren: The Natural Causes of Beauty,” *Architectural History* 15 (1972), 5-22: 17-18.

⁶⁰ Christof Thoenes, “Architectural Orders: Rebirth or Invention?,” *Art in Translation*, 9, 3 (2017): 296-311.

1.5

1.6

1.7

Giovanni Battista Naldini, Old St. Peter's crossing,
drawing, c. 1505.





1.8

Carpi. S. Maria in Castello, façade, designed by Baldassarre Peruzzi.

cantiere that functioned as a laboratory for both forward-looking innovations of 16th-century architecture and the more orthodox solutions that would come to fruition during the 17th century⁶¹ – offer sufficient anchorage for a comprehensive history of scalar innovation of the orders prior to Michelangelo.

This notwithstanding, Bramante's use of the order at Roccaverano can plausibly be seen as a rehearsal for greater things: it prefigures, *inter alia*, the interlocking temple fronts of Palladio's Venetian churches, even as, in a shorter time frame, it paved the way for Bramante's own external use of four corresponding giant orders in the form of pilaster strips on the unexecuted façade design of 1506 for Saint Peter's (without the interlocking façade motif, however)⁶². These correspond to the four points of the crossing in drawings by Maarten van Heemskerck and Giovanni Battista Naldini⁶³. As Tafuri noted, the motif of interlocking minor and major orders is in any case a key theme of 16th-century *all'antica* architecture, which profoundly meditated upon its consequences and implications, particularly the idea of *consonantia*⁶⁴.

The reception of this motif was crucial for the design of 16th-century Italian church façades. Palladio was not alone in drawing on it: at S. Maria in Castello in Carpi (1515) Peruzzi adopted a double articulation between major and minor pilasters to frame his façade, expressing nave and aisles externally. This scheme developed from the interior of his unexecuted design for Saint Peter's

⁶¹ On this church and its place within Bramante's career, see Arnaldo Bruschi, *Bramante* (Laterza, 1973), 42, 209, 232-4, 237; Manuela Morresi, "Bramante, Enrico Bruno, e la parrocchiale di Roccaverano," in *La piazza, la chiesa, il parco*, ed. Manfredo Tafuri (Electa, 1991), 96-165; Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, 113, 147.

⁶² Bruschi, *Bramante*, 214, fig. 74.

⁶³ On the medal is unclear whether or not the Corinthian was intended to be used on the façade, but one could perhaps infer that it was, to match the Corinthian pilasters on the interior, whose early design is attested to by Heemskerck's *Roman Sketchbook* III, f. 52r, Berlin, Kupferstichkabinett, 1532-3 (Bruschi, *Bramante*, 215, fig. 78); and Naldini's view of Saint Peter's, 1513-4 (Henry Millon and Vittorio Magnago Lampugnani, eds., *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture* (Rizzoli, 1994), 666, fig. 398).

⁶⁴ Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, 106.



(1505), which in turn led the Bramantean scheme of the *ordine gigante* and its minor interwoven secondary order in a new direction⁶⁵.

From this perspective, our task is not only to retrace how the giant order was deployed in secular and sacred typologies between Alberti and Michelangelo, but also to understand the reasons for its use in each case. The first pioneers of this strategy – Bramante and Peruzzi above all – resolved the discrepancy between the temple front, with its privileged central entry, and the basilican plan with two side entries for the flanking aisles by interweaving major and minor orders across the different portals⁶⁶. Yet Alberti, who carefully studied ancient triumphal arches when designing the colossal pilasters of S. Andrea, and Bramante at the parish church of Roccaverano a generation later, did not handle the giant order in the same way. Their strategies diverged above all in the treatment of the temple front rather than of the triumphal arch, so Wittkower's claim that Alberti was the first to superimpose the contradictory typologies of classical temple front and Christian basilica is not entirely accurate, for at least two reasons⁶⁷.

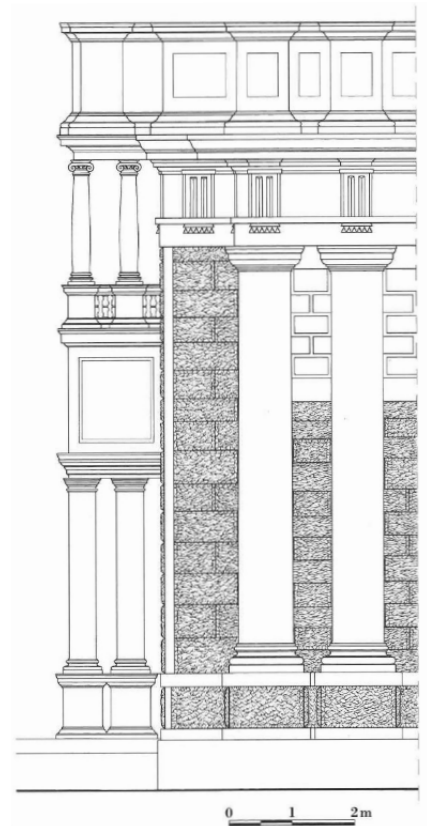
Wittkower's reading is imprecise first because Alberti, in Sant'Andrea, added from the outset a third type, the triumphal arch, which provided the model for a system of giant pilasters flanking two smaller ones at the central portal. Secondly, the first superimposition of this kind, expressed clearly in the synthesis of the triangular pediments, only sets in with Roccaverano, over four decades after Alberti's death, and from that point on it is further developed in Palladio's San Giorgio Maggiore and the Redentore.

The trajectory just sketched out does not only delineate the direction followed by architects in applying the giant order to church façades from Alberti to Palladio. It also contrasts sharply with secular developments in residential typologies. In palace fronts the phases of development of the giant order are more complex, both within each phase and at their junctures. The giant pilaster

⁶⁵ On the Carpi project by Peruzzi, see Christoph L. Frommel, *The Architecture of the Italian Renaissance* (Thames and Hudson, 2007), 148.

⁶⁶ Wittkower, *Architectural Principles*, 90ff.

⁶⁷ Wittkower, *Architectural Principles*, 39ff.



1.10 appears in straightforward form in the garden façade of the Villa Madama of 1519-21 but assumes a more complex role on the valley façade, where a series that lapses into the wall mass anticipates conditions later associated with the *Hungerbarock* in Northern Europe⁶⁸.

This increasing abstraction of the order, in which the traditional Albertian opposition between column and wall architecture is resolved by synthesizing the two, is anticipated by *modanatura*, which tends to be quite abstract and similar to applied framework of Giulio Romano's Palazzo Stati Maccarani façade of 1521: Frommel has argued that Giulio, then Raphael's young collaborator, is responsible for the valley façade giant pilasters of the Villa Madama⁶⁹.

It is worth noting that, in the upper floors of the Palazzo Stati Maccarani *cortile*, Giulio employs unusually elongated giant orders spanning more than one floor and raised on high pedestals: this solution, repeated twice and subjected to intricate variations in relation to the internal fenestration and stairwells, is then brought down to earth, as it were, and placed on exterior and interior façades in syntactically complicated senses in the Palazzo Te from 1525 to 1535. There it helps to regulate pre-existing parts of the structure (the earlier stables of Duke Federico Gonzaga II) by juxtaposing the lilliputian and the gigantic, producing what is in all likelihood the greatest scalar contrast in Italian Renaissance architecture⁷⁰.

1.11 In this sharply contrasting use of scaled orders, Giulio was both precocious and original, possibly inspiring Michelangelo to take the path that he would subsequently pursue⁷¹. As noted at the outset, the codification of this form took almost thirty years, from 1537 to 1564, the final decades of Michelangelo's career, even if Ackerman dates the first construction of the Palazzo Senatorio loggia – the earliest building in which the giant order appears, since the Palazzo dei Conservatori was completed later – to the beginning of this period. Diverse handlings of Michelangelo's legacy

1.10

Rome. Villa Madama, garden façade, designed by Raphael and Giulio Romano. Fratelli Alinari, 1939.

1.11

Grazia Sgrilli, The left corner of Palazzo Te's northern façade. From Tafuri, "Giulio Romano," 22.

⁶⁸ See my forthcoming article *Lessons of Scale. Transformations of the Giant Order from Michelangelo to Piranesi, 1537-1750*, II, *From Baroque Rome to Europe and Back Again*, on the next issue of this journal.

⁶⁹ C. L. Frommel, *The Architecture of the Italian Renaissance*, 123. One of the most insightful statements on *modanatura* is the essay by Luigi Moretti, "The Values of Profiles," *Oppositions* 4 (October 1974 [1952]), 109-39.

⁷⁰ Manfredo Tafuri, "Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti," in *Giulio Romano* (Electa, 1989), 15ff.

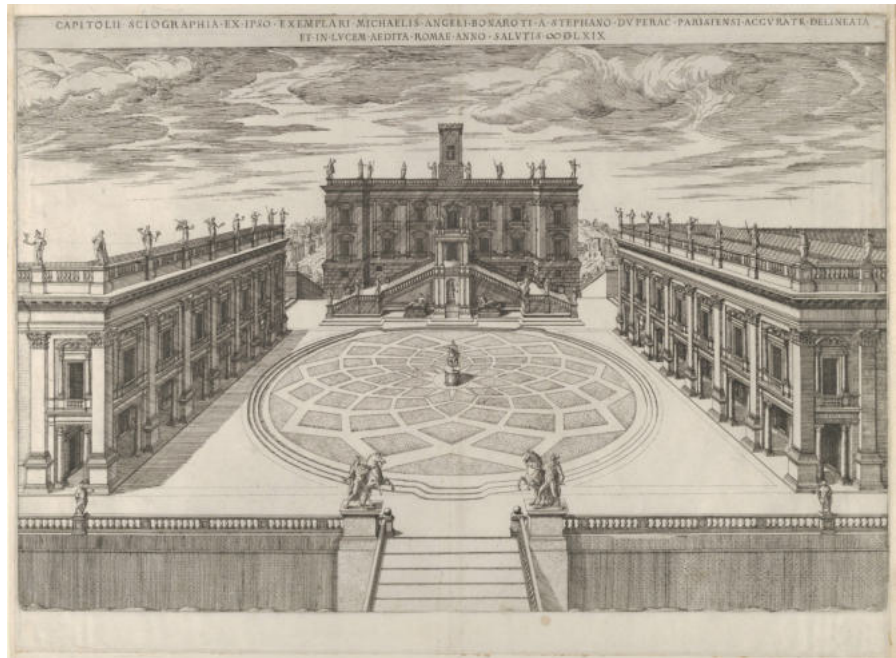
⁷¹ Giulio's experimental use of the orders appears to have sparked Michelangelo's interest, given the fact that other areas of his approach, in the Laurentian Library Reading Room, especially in the combination of the blind mezzanine windows flanked with balusters, as in earlier Palazzo Stati Maccarani cortile reveal the impact of Giulio: see Frommel *The Architecture of the Italian Renaissance*, 171-2. As Frommel put it, "Giulio's rebellious streak helped Michelangelo to find a quite novel architectural style of his own". (176).

1.12

Etienne Dupérac, *Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli*, 1569. From *Speculum Romanae Magnificentiae*.

1.13

Unknown author, Capitoline Hill before Michelangelo's intervention, drawing showing Palazzo Senatorio and Palazzo dei Conservatori, 1559-61. Paris, musée du Louvre.



of invention presupposed different emphases, shaping subsequent readings of the 15th-century genealogies inherent in his *nuova usanza* and developing possibilities previously left unexplored. At this point, the giant order began its career – or its extended afterlife – which includes both its formal transformations and its critical and theoretical reception⁷². Yet, although Michelangelo can be credited with disseminating this colossal version of the orders, its 15th-century origins were never entirely forgotten, even as they came to be largely eclipsed by the *scala terribile*, the sovereign exemplarity of Buonarroti.

Michelangelo's Codification: From the Capitoline Palaces to Saint Peter's

We now arrive at the center of gravity of the discussion: isolating those features that attest to the formal coherence of the organism secured by the giant order in Michelangelo, the architect who codified it and ensured its dissemination in Italy and across Europe in the later 16th century. Although Sanmicheli, Vignola, Palladio and Alessi quickly adopted the giant order in works such as Palazzo Grimani at San Luca (1559), the Portico dei Banchi (1562-5), Palazzo Valmarana (1565) and Santa Maria Assunta in Carignano (1567), it was Michelangelo who, in his Campidoglio design – known throughout Europe via Etienne Dupérac's famous print of 1569) – first bound the two storeys with a single giant pilaster with the aim of organizing large expanses of façade vertically and horizontally by coordinating major and minor members.

Close coordination between the two scales is achieved by a rhythmical interweaving of levels, often extending to relations between inside and outside, so that interior and exterior are woven together by a dynamic interaction of column and wall. At the urban dimension, the use of the giant order to unify large façades on *piazze* and other public spaces invites a fresh look at the shifting relationship between Baroque urban scalar transformations of the orders and the new visibility required of architecture in Rome and other European capitals in this period⁷³.

In his analysis of Michelangelo's transformation of the Capitoline Hill, Ackerman describes an imposition of order on chaos⁷⁴. The giant order was a key element of this strategy, underpinning a design that skillfully balances axiality and centrality in the articulation of architecture and urban space. By exploiting an elliptical geometry – the first use of this figure in an urban plan – Michelangelo devised a “plan that transformed the disorderly complex of the medieval site into a symmetrical composition unifying five entrances, a piazza and three palace fronts”⁷⁵. In this ample open-air *salone*, or ‘urban room’, space-defining facades matter more as surfaces of an ‘inside-outside space’ than what lies behind them. The giant order, in relation to the minor orders interwoven with it, thereby defines and shapes the urban space, even as it visually articulates the surfaces that border that space.

As noted earlier, the sequence of giant pilasters belongs as much to the piazza as to the palaces that frame it, functioning as a conceptually detachable framework that simultaneously binds the space to the surrounding architectures. It does this even as each bay in the separate palaces defines their façades vertically over against the horizontal entablatures, generating an ideal as well as real grid of forces that fixes each front in place while dynamizing the civic space unfolding before it.

This dynamism tending towards order is a key aspect of the rhetorical force of the giant order in

⁷² Warburg's notion of survival or ‘afterlife’ (*Nachleben*), which occurs in his writings almost always in the phrase *der Nachleben der Antike*, proposes that the archaic or antique lives on within the modern and may erupt within it as pathology. In my adoption of the term, it is the reinvention, and codification of an archaic and/or antique earlier codification, the *genera* that were later drawn up as the orders, that lives on in amplified form in the giant order. On the idea of *Nachleben* in Warburg, see Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Warburg Institute, 1970), 25-42; Carlo Ginzburg, “From A. Warburg to E. H. Gombrich: A Problem of Method,” in *Clues, Myths and the Historical Method* (Johns Hopkins Univ. Press, 1989), 17-59; Claudia Cieri Via, “Aby Warburg and the Afterlife of Antiquity,” *Ikon*, 13, 1 (2020): 9-18.

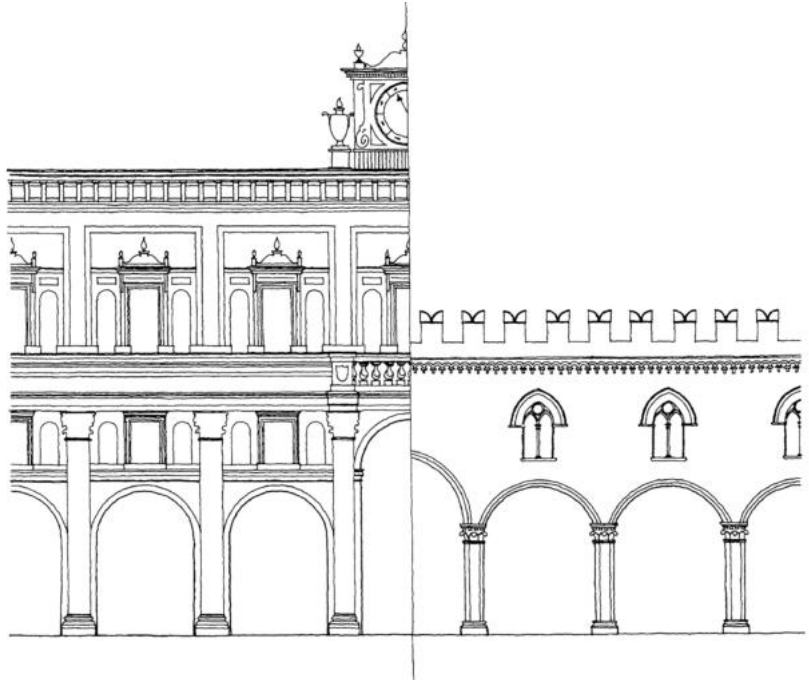
⁷³ Krautheimer, *Rome of Alexander VII*, chap. 4.

⁷⁴ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 144-5.

⁷⁵ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 144-5.

1.14

B.J. Siegel, Reconstruction of Vignola's project (reproportioned) with Portico di San Petronio. From Tuttle, "Vignola's Facciata dei Banchi," 81.



the scheme, insofar as Michelangelo's colossal pilasters mediate between the architectural and the urban scales exemplified by the piazza itself. Yet even if the *ordine gigante* appears as a purely formal invention, one can discern a specific programmatic motivation. Michelangelo combines his giant pilasters with smaller columns framing the *piano nobile* windows, thereby placing greater emphasis on the level occupied by the municipal government and symbolizing political order and civic authority, while placing the guild spaces occupy the lower floor⁷⁶. In this way the giant order, in unifying the façades formally, produced a functional social and political differentiation that offers a vision of potential civic cohesion.

To grasp what is at stake in Michelangelo's reinvention of the giant order, a closer look at the Capitoline palaces is essential. Here, the famously un-Vitruvian architect is at his least transgressive, adhering to Vitruvian rules as decorously as possible while innovating radically in terms of scale. He chooses the most impressive of the orders, the Corinthian, and applies the pilaster in an impeccable and correct way (except for its unprecedented massive scale)⁷⁷. This is, however, a far cry from the patently licentious impulses evident in his other works, from the Laurentian Library to the Medici Chapel to the Porta Pia, where the orders are a mixed genus, and do not conform to any one Vitruvian norm either for ornament or proportionality⁷⁸.

The *ordine gigante* occupies the limit between architectural order and disorderly, historically stratified, often chaotic urban sites. Both Michelangelo on the Capitoline Hill in Rome and Vignola on Piazza Maggiore in Bologna had to renovate palazzi with ground floor porticoes that were recalcitrant to the usual Vitruvian solutions or to ancient built precedents, both proportionally and structurally⁷⁹. In many ways they faced comparable tasks. The clue is provided not only by Michelangelo, at the Capitoline Hill, where he had to regularize the facades of the pre-existing ruinous duo of the Palazzo Senatorio and Palazzo dei Conservatori, but also in an architect close to him, Vignola, who confronted a similar problem in Bologna slightly later, a decade or so after he had redesigned the two palaces and then the entire Roman piazza. Vignola was charged with transforming a Gothic portico with ogival arches fronting the main piazza of Bologna, just as Michelangelo had to adapt a medieval structure whose actual size and underlying proportions did not fit the Vitruvian prescriptions for the orders. Both performed with great mastery, formal imagination and technical skill, imposing a humanist vision of order on a medieval jumble that, as Ackerman notes for Michelangelo, would have defeated architects of more ordinary ability⁸⁰.

⁷⁶ Burroughs, "Michelangelo on the Campidoglio," 92.

⁷⁷ Vitruvius, *De Architectura* III, 2.7 (Temple of Artemis at Ephesus); VI, 2.17 (Temple of Jupiter Olympius at Athens; II, 8.11 (Mausoleum of Halicarnassus). On Vitruvius' description of the Mausoleum and its reception in the 17th century, see the discussion in my forthcoming essay, "Hawksmoor's St. George Bloomsbury, Hogarth's *Gin Lane* and the Reception of the Mausoleum of Halicarnassus in Georgian London, 1716–1751", in *Re-Conceiving an Ancient Wonder. The Afterlife of the Mausoleum of Halicarnassus*, eds. Desmond Kraege and Felix Martin (Cambridge Univ. Press, 2026).

⁷⁸ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 69–94; 243–59.

⁷⁹ On Vignola's solution for the Portico dei Banchi, see Tuttle, "Vignola's Facciata dei Banchi".

⁸⁰ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 243–59.



It is a supreme irony that Vignola, while emulating Michelangelo through his own use of the giant order in Bologna, chose to omit any mention of it from his treatise, a silence that can be read as a tacit acknowledgement that he did not regard it as part of the canon but rather as a highly effective expedient for the practicing architect. In both projects, the Capitoline and the Portico dei Banchi, the new façades look organic with respect to both the buildings they fronted and to the piazza itself, whereas from 1565 onwards the situation is reversed and the giant increasingly functions as an autonomous design instrument to compose buildings from the ground up.

From its initial instrumentality as a practical scalar tool for *a posteriori* renovation, it assumed the role of a scalar device for designing not only façades from scratch, but whole projects and urban complexes *a priori*. With this new representational autonomy came a new mimetic plasticity, as the early pragmatic device was reproduced in countless ways, rendering its original reparative purpose obsolete while enabling new formal applications across Europe.

In all of Michelangelo's Roman projects, with the exception of San Giovanni dei Fiorentini, the giant order is Corinthian, and this choice has a specific rationale. The Corinthian, the most elaborate of the orders, is usually associated with high status, so that the building expresses its dignity according to its *genus* or type⁸¹; 'high' here refers both to an aesthetic or stylistic register – akin to a *sermo elevatus* as opposed to a *sermo humilis*, corresponding to the Tuscan/Rustic – and, perhaps, to the vertical extension expressive of this elevation⁸².

The civil and public, and hence outward-facing, character provides a clue as to why Michelangelo's Roman giant orders are the most Vitruvian among his uses of the orders, when compared to the private, inward-looking Florentine sites, where his invented orders defy Vitruvian and classical precedent. In Rome the orders had to remain conventional yet flexible in scalar terms to fulfil their task, and the solution he adopted may well have been inspired by Bramante's giant Corinthian pilasters at the four crossing piers of Saint Peter's, which, as shown in Heemskerck's and Naldini's views, were already standing around the *tegurio* by the time of Bramante's death in 1514 and clearly visible when Michelangelo became architect of Saint Peter's in 1543⁸³. He could thus transpose Bramante's Corinthian pilasters to those façade areas at the Campidoglio that required unified solutions, thereby simultaneously reinventing Alberti and Bramante's original invention and codifying the *ordine gigante* as a model destined to enjoy immense critical fortune for centuries.

1.15

Bologna. Palazzo dei Banchi (Portico del Pavaglione), designed by Jacopo Barozzi da Vignola.

⁸¹ John Onians, *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance* (Princeton Univ. Press, 1988), 186. Vitruvius, 1.4, associates the Corinthian with the delicacy of a young maiden, however, not with any robustness or grandeur.

⁸² It appeared often in the most grandiose Roman architecture, as befits imperial significance, such as the porch and interior of the Pantheon and the top storey of the Colosseum, where its elevation is associated with its physical height. In general, as in Palazzo Rucellai, along with the Composite, the highest from the ground, following the succession from simplest to the most elaborate: Doric – Ionic – Corinthian or Composite (understood as a variant of the Corinthian). The elevated meaning and tone of the Corinthian would thus make it the most appropriate and decorous decorative scheme for the giant order; moreover, since Vitruvius did not give it a proportion of its own, it may in fact have been apt in that way for an order that was giant or could become so because it be elongated when necessary. On the Corinthian, see Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art* (Cornell Univ. Press, 1979), 188; Onians, *Bearers of Meaning*, 19–20, 25, 26, 28, 210–4. On *sermo elevatus* and *sermo humilis*, see Erich Auerbach, *Literary Language and Its Public in Late Antiquity and the Latin Middle Ages* (Princeton University Press, 1993).

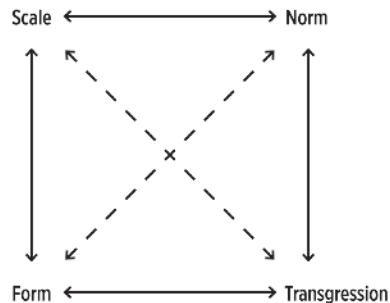
⁸³ This hypothesis of a Bramantean root for the giant order of Michelangelo was suggested in another way by Frommel, who cites the proto-giant order on the unexecuted Palazzo dei Tribunali façade in Rome (1506) as a possible precedent: *The Architecture of the Italian Renaissance*, 108. But this is less likely, as the giant pilasters in the crossing of St Peter's already existed at Bramante's death and were incorporated into the design of Michelangelo when he was appointed chief architect of the *fabbrica* in 1543.

In a fundamental essay, Christof Thoenes contrasts the two diametrically opposed sides of Michelangelo's architecture. These he identifies with Florentine, inward-looking experiment and hermeticism, and Roman, outward-looking *'impegno civile'*:

Vorrei intendere questo nel senso di un processo di "socializzazione" che attraversa l'architettura di Michelangelo durante gli anni quaranta: dall'ermetico, e chiuso in sé, stile personale dell'epoca fiorentina alla discussione aperta tra libertà e ordine, innovazione e tradizione, che vediamo svolgersi nella facciata del palazzo dei Conservatori o nella tribuna di San Pietro. Ciò corrisponde allo scarto tra l'autosufficienza virtuosa dell'architetto mediceo e l'attività nella sfera politico-sociale. Di fatto, mentre a Firenze l'opera architettonica era diventata un affare più o meno privato fra artista e committente, a Roma bisognava presentarsi in pubblico e, allo stesso tempo, connettersi con un contesto storicamente prestabilito, sia semantico sia strutturale⁸⁴.

The opposition between 'hermetic' and 'socialized', or then again, between 'closed in on itself' and 'open', and ultimately between hard to decipher 'license' and clearly understandable 'order' which Thoenes establishes in this passage is persuasive. The point holds even if, in the case of the Porta Pia, Michelangelo's approach is as licentious as in his Florentine works – a feature that Ackerman explains by referring to the festive character of gates⁸⁵.

Thoenes's analysis is essential reading for grasping Michelangelo's diverse modes of transgression, which break down along a division between his Roman civic architecture and his Florentine private, Medicean architecture. There is here an interplay between norm and exception, it being understood that there are diverse kinds of rules that can be broken and diverse kinds of ways of breaking them. This set of relations is visualized in the following diagram:



If one reads the diagram along the diagonal linking *scale* and *transgression*, crossing the other diagonal line joining the ideas of *form* and *norm*, it becomes clear that the first diagonal refers to Michelangelo's Roman giant order and its mode of transgression of traditional norms of scale, while the second refers to the Michelangelo's Florentine orders in the Laurentian Library and New Sacristy and their mode of transgression of inherited rules for the orders.

⁸⁴ Thoenes, "Michelangelo e Architettura," 33.

⁸⁵ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 244-5.

Michelangelo's giant order transcends the usual typological distinctions in its openness to experiment, as is made clear through this chiasmus. Formal transgression of the orders occurs both in an ecclesiastical context (in a sepulchral typology) and in a private secular context (a library vestibule), whereas the scalar transgression of the giant order is used both in a civic typology (Capitoline palaces) and an ecclesiastical typology (Saint Peter's), so that his genius for breaking rules serves to found new conventions beyond the usual constraints of type.

Even on the more normative, 'socialized' side of his practice, Michelangelo shows his inventiveness with the orders, precisely in three variants, of the *ordine gigante*. The elongated pilaster spanning both storeys of the Capitoline palaces gives way first to the giant pilaster, confined to a single storey at San Giovanni dei Fiorentini (1559), and finally to the clustered orders at the corners of the massive, articulated body of Saint Peter's (1546-64), where the vertical thrust of great height is set against the dense, partly exposed superimposition at the corners to create a sense of restless movement.

It is not so much the initial impression that the order exists in its clustering of the supports, which partly conceal one another – a condition implying the *concetto* of a series of screen-like pilasters pulled out of the wall mass from a relatively shallow point of origin – but rather another reading that takes on a new cogency here. Anticipated in Raphael's Palazzo Jacopo da Brescia of 1515-1519 and Giulio's Villa Lante of 1520, this layered articulation of the pilaster, which gives the impression of being extracted from different depths within the wall mass, is a complex fiction proposed by Michelangelo. What results is an overlapping rhythmic organization that differs from the multi-bay unity in the Capitoline palaces which, by eschewing the clustered form of the orders, allows each bay to be grasped more clearly as a unit, rather than as an interwoven synthesis.

In privileging the clustered scheme, the exterior of Saint Peter's is composed of giant pilasters that dramatize the vertical axes. These counteract the single horizontal axis of the entablature, thereby escaping the logic that subordinates each bay to the measure of the whole, as in the Capitoline palaces.

A secondary reading, grounded in processes of lamination, works against the primary effect of upward thrust in Saint Peter's, engaging the closely linked values of *amplificatio* and *magnificentia*. In this respect, Michelangelo's columnar innovation at the Capitoline palaces follows a new direction when it is applied to the exterior of the basilica, enhancing its majesty through the layered impact of the clustered travertine strips – where one pilaster seems to emerge from another – and through the greater scale required by the church's immense dimensions (approximately 46.2 meters for the nave)⁸⁶.

The intermediate step between the non-layered giant order in the Capitoline palaces and the layered imbrication in Saint Peter's is the clustering of pilaster triads on the top tier of the Palazzo Farnese *cortile*⁸⁷. Symmetrically organized like the Capitoline pilasters, these triads anticipate the asymmetrical clustering and hence also the layering of the pilasters on St. Peter's exterior, even if they do not rise up through multiple floors⁸⁸.

Among these treatments of the giant order, a specific relationship of continuity emerges: they are not mere variants on the same theme, but solutions linked by a common logic, inflected by requirements specific to each project. These requirements are at once visual and conditioned by the idea of decorum. In the Capitoline palaces and Saint Peter's, the dialectic of the mid- and far view predomi-

⁸⁶ For the dimensional measurements of St. Peter's, see Richard J. Betts, "Structural Innovation and Structural Design in Renaissance Architecture," *JSAH* 52, 1, (1993): 5-25; Paul M. Baumgarten, "Basilica of St. Peter," *Catholic Encyclopaedia* (Robert Appleton, 1912), XIII.

⁸⁷ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 180.

⁸⁸ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 204ff.

brates, while in the Palazzo Farnese *cortile* the near to mid-view matters most⁸⁹. And all three cases, but especially at Saint Peter's – the order is conditioned by the trope of *amplificatio*, serving to assert a level of *magnificentia* adequate to the political, religious and symbolic center of the Catholic world. Two further traits mark the more normative side of Michelangelo's use of the giant order. Quantitatively, as Summerson points out, it fully deserves its name, as the pilasters are very tall indeed, of about forty-five feet. At Saint Peter's, they are simply immense: ninety feet high⁹⁰. Qualitatively speaking not only do the giant orders rise through two or more storeys – a feature, as mentioned above, unknown in antiquity – but they also simplify the reading of the palatial block, in the case of the Capitoline palaces, lending it more cohesion – or as Frankl puts it, making it read as a unit, as the upper wall rests on an entablature supported by Ionic columns, two to a bay. This intertwined rhythmic arrangement, making two scales of the order work together to organize a façade of a two-storey building, is one of Michelangelo's most powerful and, at the same time, most compelling inventions⁹¹. And its effects are largely due to its sheer scale, in conjunction with the sense of grandeur conveyed by the vertical congruity of its components, and the overall commensurability of its horizontal rhythms⁹².

In this regard, although the *ordine gigante* is not as patently radical and hybridized as his Florentine vocabulary of the orders, as a key element of his Roman idiom, it enabled Michelangelo to question the inherited grammar and rhetoric of the columnar orders transmitted by Vitruvius, the antique, and previous Quattrocento and Cinquecento practice. He thereby used the colossal scale of the order to bring into focus both the parameters of his radical approach to architecture and the power of his original conceptions. In addition to providing different manifestations of the 'colossal code' in the same urban context, both Michelangelo's Capitoline palaces and Saint Peter's inspired a wide range of architects and projects. Ultimately, this code proved unusually fertile, if only because, when inaugurating it, Michelangelo managed to straddle a fine line between the demands of rule and the powers of license. In so doing, the *ordine gigante* occasioned a subtle, yet decisive shift in the center of gravity of the system of the orders.

Michelangelo's inventive practice and context-sensitive rethinking of space and surface contributed to readings that stressed the giant order's masking or representational character and its deceptive, illusionistic potentials. This is hardly surprising, given that this order enabled new methods of design to emerge and be applied within a flexible yet broadly traditional framework. Its scalar versatility drew out new powers of invention, with the aim of conferring an overall effect of grandeur on the built project. Put differently, the giant order is an *emphatic* use of *columnatio*, a built approximation of the Ciceronian trope of *amplificatio*, notably elaborated in the *Rhetorica ad Herennium* and *De Oratore*⁹³.

The Use and Abuse of Scale. Claude Perrault's Criticism of the *Grand Ordre* (1683)

To the best of my knowledge, the term *ordine gigante* did not exist in Italian during the 15th and 16th centuries, and no corresponding term exists in Latin⁹⁴. Its origin is French, and 17th century – the *grand ordre* – and it owes its earliest iteration, in print, to the broader context of the *Querelle des anciens et modernes*, the focus of intense debate in learned circles in France from 1682 to 1694,

⁸⁹ Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 171ff.

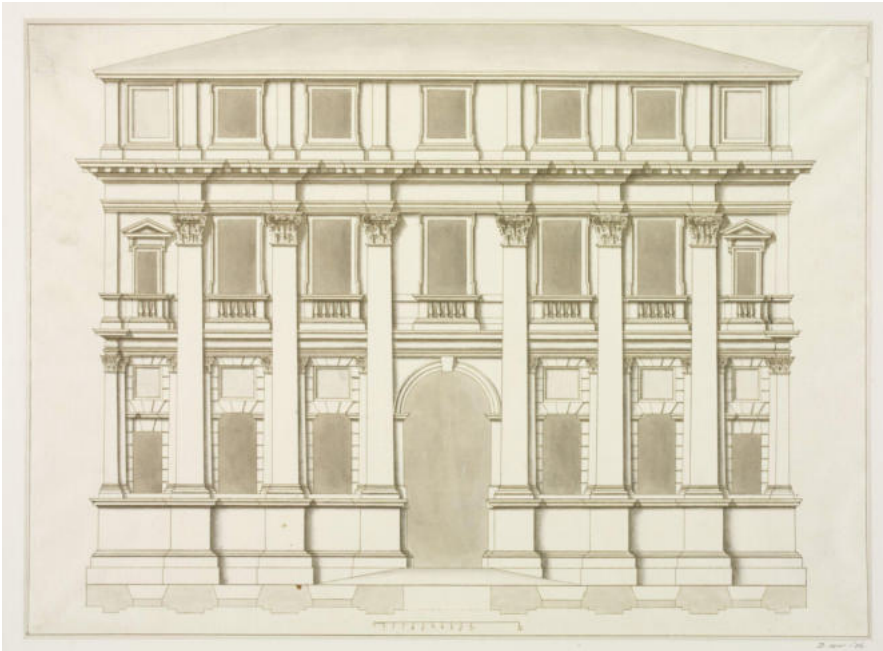
⁹⁰ Summerson, *The Classical Language*, 27–28.

⁹¹ Summerson, *The Classical Language*, 27–28.

⁹² Tod Marder and Mark Wilson Jones, "Introduction," in *The Pantheon from Antiquity to the Present*, eds. Marder and Wilson Jones. (Cambridge Univ. Press, 2015), 28, 34.

⁹³ On *amplificatio* see Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric* (Brill, 1990), 220ff; Lucia Calboli Montefusco, "Stylistic and Argumentative Function of Rhetorical *Amplificatio*," *Hermes* 132, 1 (2004): 69–81.

⁹⁴ Nothing even remotely like it turns up in Francesco Maria Grapaldi's *De partibus aedium* (1516), Daniele Barbaro's edition and commentary on Vitruvius (1567), or in the *Vocabolario della Crusca* (1612).



1.16

Ottavio Bertotti Scamozzi, Palladio's façade of Palazzo Valmarana. From *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* (Giovanni Rossi, 1796), pl. XXI.

touched off by Charles Perrault's polemical text, the *Parallèle des Anciens et modernes* (1682), with the author militating in favor of the moderns. The term seems to be coined by his brother Claude, who identifies it as one of the lamentable abuses introduced by the moderns, an error unknown among the ancients. And here we confront the most significant instance of a theoretical and textual reception of the giant order in the 17th century, before we can turn to the built receptions.

In his *Ordonnance des cinq espèces des colonnes* (1683), Claude Perrault identifies the *grand ordre* as the sixth abuse perpetrated by the *modernes*⁹⁵. In the process, he associates it with what the ancients and Vitruvius called the *cavaedium*, a courtyard area ringed by giant Corinthian columns⁹⁶. There, the entablature of the surrounding building was supported by columns extending from the bottom to the top over several storeys. Palladio, both in the incomplete *cavaedium*, ringed by giant pilasters, of Palazzo Valmarana, and in the half-*cortile*, surrounded by a walkway supported by giant rustic columns, of Villa Serego, seems to interpret this passage from Vitruvius a *modo suo*⁹⁷. Although Perrault says that the intention behind the extension of the *grand ordre* through several storeys is to increase magnificence, as is the use of enormous columns lending stateliness to buildings such as temples, theaters, baths and the like, it often has the opposite effect, giving "a mean and paltry appearance to the building"⁹⁸.

When Perrault found fault with the giant order, Bernini was high on his list, and perhaps the very

⁹⁵ Claude Perrault, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns After the Method of the Ancients* (Getty Center for the History of the Arts and Humanities, 1993), 171-2.

⁹⁶ Perrault, *Ordonnance*, 171; Vitruvius, *De Architectura*, VI, 3.

⁹⁷ Palladio, *Four Books of Architecture*, II, xv.

⁹⁸ Perrault, *Ordonnance*, 118-9.

⁹⁹ Paul Fréart de Chantelou, *Diary of the cavaliere Bernini's visit to France* (Princeton Univ. Press, 1985), 47-78; Carolina Mangone, *Bernini's Michelangelo* (Yale University Press, 2020), 130.

¹⁰⁰ Blunt, *Art and Architecture in France*, 220ff; Wittkower, *Art and Architecture*, II, 31-2, 73-4; Mangone, *Bernini's Michelangelo*, 130; Daniela Del Pesco, *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (Electa Napoli, 2007); Steven F. Ostrow, "Bernini's Voice: From Chantelou's Journal to the *Vite*," in *Bernini's Biographies: Critical Essays*, eds. Maarten Delbeke, Evonne Levy and Steven F. Ostrow (Pennsylvania Univ. Press, 2006), 111-42.

¹⁰¹ See my essay "Error or Invention," 94ff. One might ask: if Perrault had no qualms about attacking Bernini, why did he spare Michelangelo? The answer seems clear: Bernini was a direct, living threat to the cultural dominance of French architecture; Michelangelo, however famous, was far less so. In any case in Perrault's time Michelangelo found an influential and powerful champion in André Félibien, the historian of art, academician and court historian to Louis XIV: Geneviève Bre-sc-Bautier, "Reinvestire nel Barocco?" in *La Francia nel Grand Siècle e il Barocco: fortuna e sfortuna di una nozione*, ed. Olivier Bonfait (Sagep, 2022), 127. At least part of Félibien's reverence for Michelangelo is caught with, one can surmise, for his admiration for Vasari, who was the inspiration for the French historian's *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-88). On Félibien and Vasari, see Olivier Bonfait, "Vasari e Félibien: due storie dell'arte a confronto," in *Vasari als Paradigma*, eds. Fabian Jonietz and Alessandro Nova (Kunsthistorische Institut, 2016), 257-64.

¹⁰² Perrault, *Ordonnance*, 171-72.

¹⁰³ Forsmann, in his discussion of Perrault's critique of the *grand ordre* emphasizes not only the negative side of the French theorist and architects' attitude towards it, which he deems a 'curious explanation' but also underscores the fact that Perrault did not reject the use of the order outright, allowing its adoption for certain determinate purposes, such as those of religious architecture ("Dorico, ionico, corinzio," 39 and no. 47).

highest, among those who spread this modern abuse. Indeed, the specific complaint that the Italian architect/sculptor refused the advice of others, particularly Colbert, that the Louvre façade was too high, that it dwarfed the adjoining buildings, and the columns would seem disproportionate when seen from a distance, indicates quite strongly that the giant order, in Bernini's handling of it, was to blame, along with the *hauteur* and stubborn intractability of Bernini himself⁹⁹. This hypothesis is supported by his sharp critique of the Italian architect's 1664 proposals for the Louvre, which contributed to their rejection¹⁰⁰. And though Perrault does not identify Michelangelo by name as the *fons et origo* of the problem (as is also the case in Palladio's lively chapter on *abusi* – the broken pediments, excessive garlands and *cartocci* and so on – that Michelangelo invented), this silence is preserved for reasons of prudence, most probably, one of the recognized virtues of the architect in this period¹⁰¹. The sharp polemic against the *grand ordre* by one of the 17th-century French architecture and theory's protagonists was thus accompanied by a caustic parable about the decadence of great families. Significantly, this kind of order is listed as an 'abuse', that is

the extending of a larger order over several storeys, instead of giving each storey its own order as the Ancients did [...]. Even though a large order gives stateliness to temples, theaters, porticoes, peristyles, reception rooms, entrance halls, chapels, and other buildings that can sustain, or even require, great height, we may say that the practice, on the contrary [...] has something mean and paltry about it. It is as if private individuals had taken up lodging in a vast, abandoned half-ruined palace, and finding it inconvenient or wishing to save space, they had a series of mezzanines built¹⁰².

This 'parable' is remarkable for many reasons, yet above all for the fantasy it offers of persons, aristocratic or not, in possession of a large ruined palace, altering it by means of the *grand ordre* so as to give the impression, through the ostentatious effect thereby obtained, of being higher up the social ladder than they really are. This account engages the theme of a pervasive anxiety concerning social status, which the giant order is called upon to overcome. At the very least, it points to the existence of genuine tensions surrounding the use of this order. One might call this cautionary tale Perrault has spun about the *grand ordre* a socially mediated imaginary of scale, informed by an acute awareness of the decadence implied in a precipitous fall from the heights of *gloire*¹⁰³. Here we confront a situation that is quite different than that of 17th-century Rome, which took the rhetorical power and grandiose effect of the giant order for granted, along with its symbolic capital as marker of exalted rank and guarantor of social distinction: indeed, in Paris, the giant order signifies the attempt to mitigate and cover over disgrace, not the realization of personal or familial glory, as it did in Rome. While offering a window into the mental universe of an insightful theorist, Perrault's remarks on the giant order register a discernible ambivalence about the dissemination of the order. On the one hand, it is taken for granted that the extensive spread of this 'abuse' made it a force to be reckoned with; on the other, he maintained that in trying to impress, it fell flat. Perrault's reading of the giant order offers evidence of a crisis of architectural signs. The *punctum*

dolens resides in the fragility of a situation in which the meaning (and the theoretical basis) of all architectural conventions rests on a social consensus that could be abrogated at any moment. The rhetoric/architecture analogy, adopted by Perrault when theorizing the columnar orders, breaks down precisely when the pretensions to grandeur associated with the *grand ordre* do not live up to expectations, and signify the precise opposite of what they claim.

Given the grounding of a considerable aspect of his theory in custom (*acoûtumance*), the sources of this crisis are partly social, clearly linked to a decline in *mores*. Perrault's critique of the giant order as an 'abuse' of the normal apparatus of columnar articulation balances formal and social assumptions about ostentation in architecture in unique ways in 17th-century French architectural thought. This is partly due to its association of formal motifs with specific social classes, a fact which has received insufficient scholarly attention to date. Unique in French theory – but not in Italian, insofar as, in an even more literal and systematic way, Serlio provides different 'ascending' typologies of residences, equipped with orders and their ornaments, for different social classes, from the well-to-do peasant and merchant all the way up to royal personages¹⁰⁴.

To more thoroughly examine this link between formal articulation and social meaning, a focus is needed on the assumptions in the language/architecture analogy, which involves a key operative distinction: if the orders constitute a set of grammatical rules inwardly focused on the functioning of this specific architectural element, the giant order can be seen as a rhetorical mode outwardly directed at the observer, seeking to enhance the affective impact of the *all'antica* lexicon.

Yet to maintain that the giant order is merely a device which one might fall back upon to obtain spectacular results, often with relatively poor materials (i.e. pilaster strips instead of real columns) – is clearly unsatisfactory, both from a hermeneutic and a theoretical point of view. Moreover, even if architecture, and the giant order in particular, can be considered a language or, as Hubert Damisch has argued, a signifying system in its own right, this should not be construed as indicating that tensions between theory and practice did not often destabilize the analogy, rendering it problematic¹⁰⁵.

The giant order is both a grammatical feature and a rhetorical instrument, and was understood mainly in its rhetorical dimension by Perrault. Not surprisingly rhetorical concepts were applied to problems of classical architecture in late 17th-century France, as they contributed to a closely related yet even larger view comparing architecture to language, encompassing notions of grammar and rhetoric in various forms in the early modern period¹⁰⁶. Such a linguistic orientation was well established from the humanist era, since Alberti's *De re aedificatoria* (1452), which made extensive use of Ciceronian models of rhetoric¹⁰⁷.

The use of rhetorical tropes as a framework for the theory of painting underwent a resurgence at the same time, particularly in the color theory of Roger de Piles enunciated in the *Dialogue sur le coloris* of 1673, and in a related academic and aristocratic milieu in which the giant order came to be sharply criticized by Claude Perrault, partly on rhetorical, partly on social grounds (distinct criteria, though ultimately inseparable in his view)¹⁰⁸.

Moreover, it was during this conjuncture in the historical development of French society and

¹⁰⁴ Sebastiano Serlio, *Tutte le Opere dell'Architettura e Prospettiva* (Francesco de' Franceschi, 1584), VI; and Myra Nan Rosenfeld, *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace* (Architectural History Foundation, 1978).

¹⁰⁵ Damisch, "Perrault's Colonnade," 79ff.

¹⁰⁶ Here a passage from Charles Perrault's *Parallèle* is particularly eloquent: "Figures of rhetoric are available to all, and just as they offer an equal advantage to all those who desire to speak, so it is that the five orders of architecture are equally in the hands of all architects. The merit of an architect therefore is not to use columns, but to place them with judgment, and to compose beautiful buildings with them": *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (Jean-Baptiste Coignard, 1688), 128-9. On early modern architecture and the traditions of classical rhetoric, see from a large bibliography Caroline Van Eck, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe* (Cambridge Univ. Press, 2014), with bibliography.

¹⁰⁷ On Alberti's reliance on classical rhetorical categories in his architectural and pictorial theory see now Caspar Pearson, *The Chameleon's Eye: Leon Battista Alberti* (Reaktion, 2023); and my review in *JSAH* 82. 4 (2023), 70-95; Hans-Karl Lücke, "Alberti, Vitruvius, and Cicero," in Anne Engel, *Leon Battista Alberti* (Electa, 1994); Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observes of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450* (Clarendon Press, 1971), chapter 3.

¹⁰⁸ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique* (Flammarion, 1989); Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV* (Bibliothèque des arts, 1957); Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles's Theory of Art* (Yale Univ. Press, 1985).

culture that the class which, more than any other, theorized architecture, exemplified by Perrault himself, was marked more by the ascension of the *noblesse de robe* than by the rearguard actions of the *noblesse d'épée*¹⁰⁹. Perrault's critique of the giant order, which is shot through with ironic barbs directed at those aristocratic or *haut bourgeois* families, who, having fallen into disrepute, vainly try to use the giant order to cover up their disgrace by seeming greater than they are, should be seen against this background.

But the question must be placed within a wider context. What matters most in this regard is not that Perrault belongs to a certain high-ranking echelon of 17th-century French society whose class position provides, at least in part, an adequate basis for reading his theoretical attack on the order, but the other way around: the attack reveals something that Perrault was not necessarily aware of: namely, the objective social content of his own critique of the aspiration to use it as a specific technique of classicizing, yet not ancient representation. In fact, Perrault saw it as a modern abuse of classicizing representation that had no precise parallel in ancient theory or practice, and no place in modern practice either.

As such the giant order flies in the face of the project of comparing ancients and moderns that he and his brother Charles were pursuing – one which ideologically expressed their own social ascent by supporting the moderns, as they did not belong to an established aristocratic family, but to the class of upwardly mobile *haut bourgeois* who achieved distinction as members of an intellectual elite with access to royal favor. On this reading, it comes as no surprise that Claude understood the *grand ordre* to express the ruin of great families pretending to still be great, in its status as 'reversed signifier' of a downwardly mobile aristocracy (most probably a financially ruined representative of the *noblesse d'épée*) who are trying desperately, through an architectural conceit of scale, to cover up their fall from the heights of glory. The paradox here is that the higher the order becomes, the more it signifies the actual depths of the misfortune of those who utilize it.

One might object that, rather than the giant order *per se*, it is the façade, primary focus of appearance in the 17th century palace, that is the wider object, albeit unconsciously articulated, of Perrault's critique of the flawed and deceptive rhetoric of the *grand ordre*. Certainly, Perrault takes it for granted that the order only makes sense in such a context.

Unexpected support for this argument is provided by Riegl, who pointed out that with such works as Peruzzi's Palazzo Massimo alle Colonne or Sangallo and Michelangelo's Palazzo Farnese, the façade declares its status as illusion masking an indeterminate space behind, exactly as Perrault himself argued. Riegl noted: "The façade lets slip that there is something behind. The architecture of classical antiquity did not have façades; it was self-contained, was not intended to recall anything invisible. The façade recalls something that cannot be immediately seen, much less touched"¹¹⁰. According to Matthew Rampley, the prominence that Riegl gives to the extended façade as a characteristic feature of Baroque architecture might be fruitfully compared to the wider recognition of the inherent theatricality of Baroque culture, most obviously apparent in the literary motif of the world as a stage, at the center of the fictive universes of Shakespeare and Calderon¹¹¹.

¹⁰⁹ Albert Cremer, "La genèse de la notion de noblesse de robe," *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1, 46 (1999), 22-38; Robert Descimon, "The Birth of the Nobility of the Robe: Dignity versus Privilege in the Parlement of Paris, 1500-1700," in *Changing Identities in Early Modern France* (Duke Univ. Press, 1997), 95-123; Brian Sandberg, *Warrior Pursuits. Noble Culture and Civil Conflict Early Modern France* (Johns Hopkins Univ. Press, 2010); Norbert Elias, *The Court Society* (Univ. of Chicago Press, 1983).

¹¹⁰ Alois Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome* (Getty Research Institute, 2010), 59. On the theme of the illusionistic power of façades in the Renaissance, Charles S. Burroughs, *The Italian Renaissance Façade: Structures of Authority, Surfaces of Sense* (Cambridge Univ. Press, 2002); Ackerman, "Palladio, Michelangelo and publica magnificentia".

¹¹¹ Matthew Rampley, "Subjectivity and Modernism: Riegl and the Rediscovery of the Baroque," in *Framing Formalism: Riegl's Work*, ed. Saul Ostrow (G+B Arts International 2001), 272.

Yet one must be careful not put the cart before the horse. The giant order, in regulating the façade's illusionistic, and in a wider sense, representational function, fulfills the double task of keeping up aesthetic and social appearances, framing and organizing it both as an integrated formal organism and as a specific mode of ornament. In Baroque architectural culture, as much or possibly even more so than in the Renaissance, artifice – or illusion – matters, and this tendency already arose, as Riegl notes, with Peruzzi, Antonio da Sangallo the Younger, and Michelangelo (he does not mention, strangely, Bramante and Raphael)¹¹². Yet only Michelangelo fully developed a device to regulate the illusion, the giant order itself, which as it turns out, when exported abroad, did not have the same representational value it did in Italy. So even if ample palace façades existed before Michelangelo, they did not function with the same degree of representational efficacy, nor with the same illusionistic logic, in other national cultures, so that this logic did not prove to be 'exportable' in all cases.

In his most famous urban palace in Rome, Palazzo Massimo alle Colonne (1532-6), Peruzzi, moreover, did not take the momentous step that Michelangelo took; but this palace in any case makes a powerful impression, with its large columns not yet gigantic, which seem to be waiting in the wings to take over the leading role in façade articulation of the secular palace type on the eve of Michelangelo's intervention at the Capitoline Hill. On the other hand, Peruzzi did develop Alberti's and Bramante's uses of the giant pilaster in an ecclesiastical context in Santa Maria in Castello in Carpi (1515), whose façade is a tightly controlled, impressive composition that paved the way for later developments. There, Peruzzi takes a step beyond both of his precursors towards the kind of double articulation, with a giant order framing a smaller one, that one will later find in Palladio's Venetian churches. What is more, the crossing has four Corinthian giant pilasters at each corner, which seem to respond to Bramante's built giant pilasters for the crossing of Saint Peter's, as seen both in the Heemskerck and Naldini drawings¹¹³. As noted, Perrault first used the term giant order (*le grand ordre*) in print. It seems to have been used in conversation in Italian even earlier, in 1665, as reported by the *Diary* of the Sieur de Chantelou, in a way that shows conclusively – as opposed to the strategic silence of Perrault himself on the origin of the colossal order in Michelangelo – that Bernini himself and those in his immediate circle were acutely aware that Bernini was emulating and attempting to surpass Michelangelo when adopting the giant order. In a diary entry from 20 August 1665, Chantelou recounted a conversation with Bernini's assistant, Mattia de Rossi, regarding the most recent design for the elevation of the Louvre façade, particularly Bernini's employment of a colossal order. Mattia justified his master's use of these giant pilasters by referring to Michelangelo, who, he claimed, "was the first to use the colossal order in this way, there being no example of it in ancient buildings"¹¹⁴.

With his severe judgment on the *grand ordre*, Perrault proposed that the latter was a specific kind of error, and more precisely a specific abuse of the orders. This comes closest to his own medical gaze as pathologist: instead of elevating it to a genuine alternative way of handling the orders as such, defined by its scalar 'gigantism', an option imbued with its own potential rhetorical force, he sees it as invariably falling into the opposite extreme, an impression of puniness,

¹¹² Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, chap. 1.

¹¹³ Claudio Franzoni, "Alberto III Pio, Baldassarre Peruzzi e la Sagra di Carpi: la messa in scena del Medioevo," *Opus Incertum* 8, 1 (2022): 80-85; Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, 151-52, fig. 85.

¹¹⁴ Chantelou, *Diary of the cavaliere Bernini*, 133; see the discussion of this passage in Mangone, *Bernini's Michelangelo*, 159 and no. 2.

The Politics of Sumptuary Display: Contexts and Implications of Perrault's Critique

Another way to look at Perrault's denunciation of the *grand ordre* is to see it in terms of the eccentric position of the latter relative to the general theory of the orders (*ordinatio*), rather than simply as a practical application of scalar expansion in the column (*columnatio*)¹¹⁹. As a baseline for the discussion, it is taken for granted that the orders, under the abstract concept of *ordinatio*, correspond to a broader theoretical category than the giant order: this category includes the giant order, but is not reducible to it. Thus the giant order is also and must be considered a variant of all the classical orders, modulated solely by scale.

The giant order's *démarche* in Michelangelo's wake does not imply a radical contradiction to the idea of a system of the orders (*ordinatio*), nor is it simply a new way of translating the theory of the orders into built reality of columnar articulation (*columnatio*); nor does it only mark the emergence of a parallel history of proportional ideas, but presupposes instead the occupation of a position, an epistemic space, tangent to, or in the margins of, the normative placement of the orders in their traditional series. The order has a scalar pertinence, not categorical: it cuts across the existing categories, though it favors the upper end of the traditional hierarchy of the orders (Corinthian and Composite). This occupation of a shifting yet persistent margin can be seen as part of a wider process that Yves Pauwels has described as a noteworthy change in scope in the theoretical construction of rule. This opened a peripheral zone of acceptability, a kind of penumbra around the norm, initiated in the treatises with Serlio, though in practice this widened margin had already set in with Bramante, Raphael and above all Giulio Romano: "*la Renaissance a formalisé à la fois la règle et ses marges audacieuses, ces dernières ayant occupé dans la production architecturale une place de choix pour ces artistes inventifs*"¹²⁰.

In addition to the idea of expanded theoretical margins, we are now dealing with the fraught situation of *overlapping or contested jurisdictions* which such an expansion makes possible: a state of affairs in which the orders in general and the giant order in particular enter a complex negotiation whose outcome cannot be taken for granted. By enlarging the Corinthian and the Composite, and less frequently the Ionic, Doric, and Tuscan, only in terms of scale, but not usually in terms of formal or ornamental components, the giant order represents a modulation or parallel development of the canonized system of the orders, rather than an autonomous or novel order in the traditional sense.

It seems that we have arrived at the right moment to refer to a closely related epistemic model, namely medical epistemology, one of Perrault's areas of strongest competence¹²¹. In this respect, the giant order is a condition with which all the other orders (but, more often than not, the most grandiose and ornate, the Corinthian) may at some point in their trajectories be afflicted. From this perspective, a kind of *gigantism* can happen to *any* order under specific circumstances. Of course, these analogies are a kind of approximations, yet it is not the first time that epistemic models pertaining to medicine, physiology and, in particular, pathology enter the domain of architectural theory¹²². After all, Perrault, the only theorist to write about the giant order at any length before Temanza and Milizia, was trained as a physician, and was a physiologist and anatomist who taught

¹¹⁸ The impact of the giant order should be seen not only on its own, in light of a convention that had become separate from the question of the impact of Michelangelo, but also in terms of precisely the opposite, namely, of the reception of his art and architecture in France. Frequently Michelangelo was regarded not only with suspicion, but condemned outright, as responsible for the excesses (*libertinage*) of Borromini and Guarini: see the minutes of the academic meetings convened by the head of the Academy, Fréart de Chambray (*Procès-Verbaux de l'Académie Royale d'architecture 1671-1793*, ed. Henri Lemonnier (Jean Schemit, 1911), I, Viff), cited in Krufft, *A History of Architectural Theory*, 129 and n. 12. See on the reception of Michelangelo's architecture in France, Claude Mignot, "MichelAnge et la France: libertinage architectural et classicisme," in *Il se rendit en Italie: études offertes à André Chastel* (Edizioni dell'Elefante/Flammarion, 1987), 523-36; André Chastel, "Influence de Michelange en France," *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* (1964), 103; Sabine Frommel, ed., *Primaticcio Architetto* (Electa, 2005), 150-85; Blunt, *Art and Architecture*, 26ff; Henri Zerner, *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism* (Flammarion, 2002), 61-7; Bresc-Bautier, "Reinvestire nel Barocco?", 127. This as much as anything else belongs to the history of strong critical condemnations elicited by the radical *licenza* of Michelangelo *architetto*, which is traced in Italian criticism and theory in my essay "Error or Invention".

¹¹⁹ '*Ordinatio*' was usually translated in English as 'order', when not as 'fitness': see Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (Jean-Baptiste Coignard, 1673), 9. On *ordinatio* vs. *columnatio* see Krufft, *A History of Architectural Theory*, chap. 4-6, 10; Summerson, *The Classical Language*, 10; Cosmin Ungearanu, "The Idea of a French Order. Ribaut de Chamouss and the Questioning of Architectural Origins," in *New Europe College Stefan Odolbleja Program Yearbook*, ed. Irina Vainovski-Mihai (New Europe College, 2013), 253ff.

¹²⁰ Denyse Rodriguez Tomé, review of Yves Pauwels' book *Aux marges de la règle*, in *Documents pour l'histoire des techniques* 18, 2 (2009): 228-230.

¹²¹ Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, 9.

¹²² On architecture and medicine, see my remarks, and the exchange with Carlo Ginzburg regarding the classification of the arts and sciences discussed by Robert Klein, in Rakowitz, *Architettura e Storia*, 90ff. On Perrault's physiological research and his scientific activities, see Picon, *Claude Perrault*; Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, 8ff.

¹²³ Sherer, "Error or Invention"; Alina Payne "Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence: Teofilo Gallaccini," *JSAH* 58, 2 (June 1999), 146-69; Payne, *The Telescope and the Compass: Teofilo Gallaccini between Architecture and Science in the Age of Galileo* (Olschki, 2012); Payne, ed., *Teofilo Gallaccini: Selected Writings and Library* (Olschki, 2012); Ackerman, "Palladio: In What Sense Classical?" 242ff.



1.18
Hyacinthe Rigaud, Portrait of Louis XIV, 1701. Paris, musée du Louvre.

both physiology and pathology at the University of Paris. Coming from this background, it makes sense that he approached the problem presented by the *grand ordre* as an anomalous case, to be resolved in terms of the social body, rather than in terms of the physical body of architecture. On the other hand, Perrault never compared the *grand ordre* to a disorder or illness, as the Siennese physician and architectural critic Teofilo Gallaccini did when criticizing the other licentious abuses that Michelangelo perpetrated in reinventing the orders and in his entire attitude to the classical language more generally¹²³. Instead, Perrault saw the giant order as an imposture, a social or class deception, which he associated with Italian architectural excess, and hence as a kind of metaphor for what he regarded to be the disordered style of the Baroque. We shall have more to say on this tendency to pomposity of the order later in our reading of the uses of architecture for the cultural domination of French modes over Italian ones at the court of Louis XIV. Whether we consider the giant order to be a magnified problem-solving device aimed at unifying the otherwise unwieldy and disparately organized façades of palaces and churches, or alternatively as some sort of pathological gigantism of the orders, or yet again as the translation into scalar terms of the will to power of socially elevated protagonists in an age of princes (ecclesiastical princes included), one must be sure not to omit an emphasis on its uniquely expressive aspect.

This search for new modes of expression is implicit in all of these readings: for with reference to the problem-solving option, which presupposes a masking function that compensates for the irregularity of the plan (effected by the imposition of the primary rhythm in the colossal pilasters dividing up the façade and the secondary order threaded through the first one), a new power of expression is unleashed by the vertical thrust of the giant pilasters. Melters identifies this process as a novel form of self-referential signification, arising from the symbolic form given to programmatic elements, drawing on a commonplace of Enlightenment French theory associated with Le-doux: the '*motif parlant*'.

This raises the question, what is the order speaking of? The most direct answer is power itself. Through its sheer scale and grandeur, it expresses *auctoritas*, more than *potestas*, even in those cases where the plan is disordered, the materials inexpensive or 'poor', and the fortunes of the patron compromised or even endangered. This signifying power becomes particularly evident when we recall that for Alberti, and indeed for much French academic theory, the orders were seen as a form of dressing, as an ornament to the body of the structure in keeping with Vitruvius' basic distinction between *fabrica* and *ratio*, utilizing a well-defined system simultaneously emphasizing and covering up their relationship¹²⁴. From this standpoint the giant order is bound to disclose its sumptuary character: in this respect it functions as a paradigm of *controlled excess*, similar to the flowing robes that the *noblesse d'épée* and their apogee, absolutist monarchs, wore as signs of their elevated status, whether this takes the form of the elaborate royal attire worn by Louis XIV in his imposing portrait by Hyacinthe Rigaud (1701), or the equally lavish dress of his Spanish or Austrian Habsburg rivals in their aristocratic portraits.

A close examination of Rigaud's portrayal of the King may be useful in this regard¹²⁵. A significant feature, often overlooked in the literature on this painting, is its architectural setting: a partly dra-

¹²⁴ Vitruvius, *De Architectura* I, 1.1; Alberti, *De re aedificatoria*, VI.

¹²⁵ Myriam Tsikounas, "De la gloire à l'émotion, Louis XIV en costume de sacré par Hyacinthe Rigaud," *Sociétés & Représentations* 2, 26 (2008): 57-70; Charles Maumené and Louis d'Harcourt, *Iconographie des rois de France* (Colin, 1931), V, 91-5. On state portraits and their conventions, see in general Édouard Pommier, "Le portrait du pouvoir de la norme à la réalité," in *Les portraits du pouvoir*, eds. Olivier Bonfait, Brigitte Marin and Anne-Lise Desmas (Somogy, 2003), 3-17.

ped single colossal column, reminiscent in some ways of the *Cour de Marbre* in Versailles, but most probably representing a generalized idea of the vast interior of a palatial *demeure*. In 1682, Louis installed his court and government in Versailles, which from that point onwards became his central and preferred residence and the nerve center of power in France. Louis XIV, as is well known, used the *ballet de cour* as a way of controlling his fractious aristocrats, threatening with banishment and disgrace those who did not attend the *ballet de nuit* where he was star performer¹²⁶. When Louis XIV was dancing before the court, he quite literally performed his power. Overuse and illegitimate extension of the idea of the 'performative' in art, architectural and cultural history, not to mention literary theory, has been in recent decades out of control; but it is appropriate in this case, because there is a one-to-one correspondence, an almost literal homology between the King's dance performances and his strategy of subjugation of his courtiers, whose clear traces are evident in this painting. Within this context the architectural element of Rigaud's portrait is not simply a neutral backdrop, but effectively frames the body of the monarch in a proud and slightly confrontational ballet pose in what is certainly one of the most powerful and memorable images of his rule – capturing his presence with a grandeur meant both for the gaze of the court and for the eyes of posterity. This image shows us the King as he wished to be seen at the time the portrait was painted for posterity: stately, placed on a diagonal line extending from the partly veiled colossal column to his turned-out muscular legs, covered in gleaming white silk, which are at once the living equivalent of that column (part of the overall architectural apparatus of the grandeur of his courtly setting) and testimony to his skill as master of ballet. A subtle analogy between the body of the monarch and his architecture is represented here: like the legs of the King, the giant column is sumptuously 'dressed', even provocatively so.

The columnar shaft reveals more of its heft than the limb of the monarch, who shows off his muscular, youthful dancing legs – shown in the *quatrième position* – in contrast to his aging face¹²⁷. The message here is clear: the King's mortal body may grow old, but he is always able to perform the dance of power, reminding us that he is bearer of the immortal *Dignitas* or Crown. In light of the preceding, this portrait implicitly registers the venerable trope of the King's Two Bodies, not as an intended or explicit reference, but as a political ideology or *représentation collective* shared by this portrait and many other cultural phenomena in this period, especially French royal tombs and funeral ceremonies¹²⁸.

Rigaud's visual registration of this ideology is achieved by emphasizing the explicit proximity, as well as the latent analogy, between the human figure of Louis XIV, who represents the Body Natural of the King, and the architectural figure of the giant order, representing, if only obliquely, his Body Politic, just as the robes – in fact coronation robes – emblazoned with the fleur-de-lys of France do: if the background represents the Crown and his domain, here architecturally expressed by the colossal column, metonym of authority and of Versailles's splendid construction, the foreground shows the aging but still very capable and deft body of the mortal Louis Bourbon. But here we are not only confronted by the part/whole logic of metonymy: the whole/whole logic of comparison is just as crucial to this mode of representation, as the giant order becomes a metaphor for

¹²⁶ Elias, *The Court Society*, 85-127; Elias, *Power and Civility* (Blackwell, 1982), 196-201; Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale Univ. Press, 1982), 90-110.

¹²⁷ The same dialectic of covered and uncovered is evident not only in his literal clothing, but in the fashion of the aristocratic wig, came to be used first at the court of Louis XIII and was considered *de rigueur* in the fashion at the court of Louis XIV: at the time it was thought – and here we must rely on the late testimony of Diderot – that the ancient Gauls were long-haired warriors, and that their primitive kings should be emulated by the modern monarchs of France. See Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert, eds., "Cheveu," in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers* (Paris, 1751-65), III, 317-319. On wigs at the court of the Sun King and in the 18th century more generally, see Michael Kwass, "Big Hair: A Wig History of Consumption in Eighteenth Century France," *American Historical Review* 111, 3 (2006): 631-59.

¹²⁸ Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton Univ. Press, 1957). On French royal funeral ceremonies and tombs and their gisants representing the King's Two Bodies, see Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Droz, 1960), chapters 1, 4, 7; ; Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (Harry N. Abrams, 1964), 63-67.

1.19

Gian Lorenzo Bernini, First project for the eastern facade of the Louvre, 1664. Paris, musée du Louvre, CPVA 217.4r.



court society itself, for the *Höfische Gesellschaft*¹²⁹. The column, like the palace of which it is a part, thus represents enduring Sovereignty, whereas the particular mortal person Louis Bourbon – the individual, as opposed to the institution called Louis XIV, the *Dignitas* of the Crown – ostensibly the only focus of the portrait, represents the mortality, ephemerality, and decay of the human body which occupies the royal office.

It is important, here, to signal the limits and purpose of such a reading, to avoid any misunderstandings. I am not claiming that Louis XIV or Rigaud consciously intended to include references to this key concept of period political theology in this portrait. What I am saying is that traces of this ideology are present in all representations of the King, in varying degrees, as the King's Two Bodies was a paradigmatic conception of the royal power, and in fact the principal one. Kantorowicz points out that one of two the main birthplaces of the ideology is the medieval French monarchy, along with the English one, and it comes as no surprise that he includes, as part of his demonstrative discourse, an 1840 caricature by the great Victorian novelist and cartoonist William Makepeace Thackeray of Rigaud's portrait of Louis XIV with and without his wig and royal trappings, next to a dummy of the said monarch, "juxtaposing the final pompous state portrait and its two components: the king's pitiful body natural and a dummy decorated with the regalia" as a vivid illustration of the ideology of the *gemina persona*¹³⁰. There is a sense, then, that real subject of the Rigaud portrait is not Louis XIV, but his *gemina persona* or twin role as King of France, bearer of the royal Dignitas, and as the individual person Louis Bourbon¹³¹.

At this point it is relevant to recall the central oval pavilion in the form of a crown in Bernini's

¹²⁹ Elias, *The Court Society*, 127ff. My understanding of the giant order, and the classical orders more generally, as metaphors for society, for power, and for social and political relations, relies on the groundbreaking work of Christof Thoenes, in particular "*Sostegno e adornamento*. Gli Ordini architettonici come simbolo sociale", in *Sostegno e adornamento*, 67-75. On the column in state portraits of the early modern period as a symbol of monarchical or Imperial power, and hence of the *Dignitas*, see Emilia Olechnowicz, "The Queen's Two Faces: The Portraiture of Elizabeth I of England," in *Premodern Rulership and Contemporary Political Power: The King's Body Never Dies*, ed. Karolina Mroziewicz and Aleksander Sroczynski (Amsterdam University Press, 2017), 217ff.

¹³⁰ Kantorowicz, *King's Two Bodies*, 423, fig. 26.

¹³¹ On the *gemina persona* or *persona mixta*, see Kantorowicz, *King's Two Bodies*, 49ff.

drawing of 1664 for his design of the Louvre: the Italian architect explicitly identified the form of the central oval pavilion, supported by the giant order, with the Crown of France so as to refer to the second body of the King, the *Dignitas* or Crown. Here, grandiose architecture too is mobilized as part of the ideologization of the *Dignitas* and enters the orbit of the King's Two Bodies by that symbolic route. This led to total failure due to the resistance of Perrault and Colbert and, more generally, to the atmosphere of tension fostered by the intense Italo-French contest for cultural dominance on the European stage. That said, it still provides a useful clue, by showing that in Louis's immediate milieu, and before his royal gaze, architecture and regality, the art of building and the art of ruling, were intercommunicating metaphors of sovereign power. And if it is likely (as I am arguing) that the giant order is an architectonic metaphor not only for the court society, but for the figure occupying its royal zenith, just as the classical orders, in providing an image of a hierarchical system in transformation, function as the architectural equivalents of a wider, rigidly hierarchical society at whose summit is perched the court society, it becomes necessary to ask: how could Perrault mock and degrade the order? He did so precisely because of its metaphorical efficacy – he took it down one or several notches because, in his view, the wrong class of persons appropriated this tallest of all the orders to make themselves seem to be of a more elevated social status than they merited.

Ultimately, in light of this reading, the partly exposed columnar shaft and the entirely clothed royal leg thrust out from beneath the ermine-trimmed blue robe of state, studded with fleurs-de-lys reveal new semantic dimensions. The King, dressed and yet partly showing his body in a provocative but dignified pose, is an object-lesson in political representation, through his evoked presence, and an artistic lesson in grandeur, in terms of the portrayal itself: through this technique of doubling of areas covered and less-covered the royal figure is disclosed and concealed at the same moment, thereby playing up the half sacralized, half secular/political *arcnum* or mystery of his dual constitution, half-mortal being, half immortal Crown. This last, in the end, is given its place by the column that duplicates the monarch's presence and underscores its strategic role as a reiteration of the familiar trope of the body/column analogy found in the treatises of the period. The contours of this argument can be brought into clear relief when we bear the following points in mind. The undressed column vs. the dressed or partly dressed monarch: the dialectic of the veiling and showing of power is contained in this potent image in which culture and politics intermingle. In addition to giving the architect a design instrument of great flexibility, the order in question also enabled, through an intensification of the visual impact of the *columnatio* of the façade, an insistent reminder, as seen already in the depiction of the column as analogue to the monarchical figure in the interior, that every political authority has a need for self-representation, whether it is in the language of the visual arts in general or architecture in particular.

In this context a certain 'thick description' of the social behavior of the aristocracy, involving an attention to the sumptuary uses of luxurious dress, pomp, and decoration, and ultimately an approach used to describe the 'techniques of the body' as theorized by Marcel Mauss, offers an interpretive lens for the practices and codes of adornment aimed at covering and ornamenting

not only the actual bodies of the King and the nobles, but also the constructed bodies of the *corps de logis* of immense complexes such as the Louvre and Versailles¹³². Utilizing such strategies, these centers of power of the *gloire* of the King were ultimately successful in their attempt to bring the aristocracy to heel, making all of its illustrious members quite literally into royal servants through a meticulous orchestration of the arts of spectacle and protocol in which Louis XIV served both as principal instigator and radiant center¹³³.

The objective of such modes of artifice, practices and codes of hierarchical reinforcement is to enhance the status of those persons and buildings that are so 'dressed': something that was strictly regulated in early modern Europe, and Italy and France in particular, on which one should recall the incisive comment about the dialectic of rule and transgression in Michel de Montaigne's essay *On Sumptuary Laws*:

The way by which our laws attempt to regulate idle and vain expenses in meat and clothes, seems to be quite contrary to the end designed [...]. For to enact that none but princes shall eat turbot, shall wear velvet or gold lace and interdict these things to the people, what is it but to bring them into a greater esteem, and to set every one more agog to eat and wear them?¹³⁴

In such cases, what we are dealing with, in terms of the expanded margin of a normative area of theoretical regulation, is a classic instance of excessive expenditure or *potlatch*, an ornamentation of the body generated by the rivalry between powerful individuals and social groups. Ultimately, this object, corresponding to the ethnographic and historical category of the sumptuary, presupposes a symbolic deployment of luxurious attire: its field of action is preeminently social and its aim is the preservation or enhancement of status; moreover it is driven forward by the same center/margin dialectic that shaped the orders and that permitted the valorization and use of excess in the giant order that such a dialectic enables.

Here an important distinction needs to be borne in mind. Usually error in the classical tradition of architecture, in the norm/exception dialectic common to all normative systems, is conceived of as an active instance of potentially dangerous heterogeneity, or, alternatively, as a passive moment, a lack, a failure to live up to the letter of the law, or – even more egregiously and perilously – as a limit-case of monstrosity, that blends positive and negative until their edges are blurred in a process of hybridization.

One of the most prominent errors mentioned in Vitruvius and the architectural treatises of the 16th and 17th centuries is the mixing of parts from different orders (*mescolanza*), whether one is speaking of Vitruvius, always attentive to the scope of normative principle, or Serlio, who popularized the term, or of strict rigorists like Teofilo Gallaccini. Vitruvius sharply criticized that kind of error by referring above all to the architectural ornament found in Pompeian Second Style painting, with its grotesques, but more specifically Gallaccini called attention to that situation by labeling it as totally unacceptable, found above all in Michelangelo's Florentine *columnatio* in the Medici Chapel and the Laurentian library, which in his view are instances of

¹³² "Techniques of the Body," *Economy and Society* 2 (1973), 70-88; William Beik, *Louis XIV and Absolutism: A Brief Study with Documents* (Palgrave Macmillan, 2000).

¹³³ Elias, *The Court Society*, chap. 2-3; Burke, *The Fabrication of Louis XIV*; Emmanuel Le Roy Ladurie, *Saint-Simon and the Court of Louis XIV* (Univ. of Chicago Press, 2001); Robert W. Berger, *Versailles: The Château of Louis XIV* (Pennsylvania State Univ. Press, 1985), 3 vols.; Ralph E. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine: XV^e – XVII^e siècle* (Armand Colin, 1987), 85.

¹³⁴ Michel de Montaigne, "Of Sumptuary Laws" (1595), in *The Essays of Michael Seigneur de Montaigne* (J. Pote et alii, 1759), 339-41.

¹³⁵ V. *supra*, no. 123. On *mescolanza*, see Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici* (Francesco Marcolini, 1537), c. 5v; Tafuri, *Interpreting the Renaissance*, 11; Sergio Bettini, "La mescolanza nel trattato di Sebastiano Serlio," in *Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)*, ed. Carla Mazzarelli and David G. Cueto (Artemide, 2020), 29-47. On Serlio's codification, composite ornament, and license, see Thoenes and Günther, "Gli ordini architettonici"; Onians, *Bearers of Meaning*, 263-86; Sherer, "Error or Invention"; Ackerman, "The Tuscan/Rustic Order"; Elam, "Tuscan Dispositions".

an offense against the discipline of architecture itself, and not only the classical language¹³⁵. The giant order does not pertain to this most dangerous category of *mescolanza*, which may also be described as monstrous offenses against the norm. The proof of this is that it has left all other substantive part/whole relations, and above all, the iconography and symbolism of the ornamentation of the orders, especially in the capitals, wholly intact.

Earlier, we asked what the giant order, once seen as an instance of ‘speaking’ architecture, spoke about. The answer given, power itself, is too general: it is, to be more precise, power in the formal and legal sense, the royal power, the ultimate and absolute source of *potestas* in the era of Louis XIV. Yet there is also a question of what might be termed not cultural power but cultural authority (*auctoritas*), an informal cultural reserve of power that conditions the contest between Italian and French cultural dominance. The giant order, as it was invented by a great Italian architect (Michelangelo) and ‘imported’ to France, where it played a key role in the proposed designs for the Louvre façade by one of his greatest admirers (Bernini), could not but be perceived as a signifier or token within the Italo-French contest for cultural superiority on the European stage¹³⁶. There it could only be disputed, an object of fierce polemic in its role as the potential reserve of cultural *auctoritas* that could be drawn upon by those with *potestas*, namely, the Sun King and his ministers.

But we can go further in this direction. The entire condemnation of the giant order by Perrault is rooted in the wider period of Franco-Italian rivalry – a theme which is not as frivolous as it might initially seem to be: it ended up, just before and immediately after the death of Louis XIV, embracing not only architecture and the visual arts, but also the musical and theatrical debates that resonated through the *Grand siècle* and beyond and absorbed the likes of figures like Rousseau and Melchior Grimm, the Baron d’Holbach, and Rameau (e.g. the *Querelle des Bouffons*, the controversies over operatic style, over the relative – or absolute – merits of French and Italian opera, and the problem of Italianisms in the French language)¹³⁷. In connection with the acrimonious debates over Italian music and acting, ‘Baroque’ came to be a term of opprobrium: according to a well-known etymology which refers to its origin to a word describing irregular pearls, it had a negative connotation associated with Italian ‘extravagance’, whereas, generally speaking, French art and architecture was seen as more severe, classical and restrained. This much is clear from the critical assaults on Italian music during the *Querelle des Bouffons*¹³⁸.

The Bernini-Perrault conflict can be seen as an opening salvo in this wider cultural dispute over cultural dominance. In his polemic against the *grand ordre*, Perrault’s message was distinctly pro-French, and reflexively anti-Italian, a tendency which was only sharpened by his animus against Bernini on the personal level and the tensions between what the Italian architect stood for, given his connection to the cultural politics of Alexander VII, and what the French theorist represented on the cultural and political level¹³⁹.

What we are dealing with, as far as Perrault’s attitude towards the giant order is concerned, is not so much the detached scientist and physiologist as the theoretician of *autorité* and *acoûtumance* who acknowledged the glory of Louis XIV and the French cause in architecture, and who

¹³⁵ Jeanne Morgan Zarucchi, “Bernini and Louis XIV: A Duel of Egos,” *Source: Notes in the History of Art* 25, 2 (2006): 32-38; Jeanne M. Zarucchi, “Perrault’s Memoirs and Bernini: A Reconsideration,” *Renaissance Studies* 27, 3 (2013): 356-70; Cecil Gould, *Bernini in France: An Episode in Seventeenth-century History* (Princeton Univ. Press, 1982).

¹³⁷ In the field of architecture, in a parallel case contemporary with the Perrault/Bernini *scontro*, Le Vau was criticized for relying too heavily on Italian Baroque style and models in the Collège des Quatre Nations: see Hilary Ballon, *Louis Le Vau: Mazarin’s College, Colbert’s Revenge* (Princeton Univ., 1999); Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau. Les débuts d’un architecte parisien (1612-1654)*, PhD Thesis, École nationale des Chartes, 2000; Blunt, *Art and Architecture*. More generally, on proposals for a French order, see Françoise Lemerle, “Antiquity to Modernity. Sixteenth to Eighteenth Century French Architecture,” in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, ed. Karl Enenkel and Konrad Ottenheym (Brill, 2019), 187-209; Picon, *Claude Perrault*; Joseph Rykwert, *On Adam’s House in Paradise, the Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (MoMA, 1972), 77ff.; Krufft, *A History of Architectural Theory*, chap. 12; Manfredo Tafuri, “*Architettura artificialis*: Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico,” in *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino*, ed. Pier Fausto Palumbo (Centro di Studi Salentini, 1970), 375-98. In the field of music, the *querelle des bouffons* took place a generation later, in the reign of Louis XV: Richard Taruskin, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Oxford Univ. Press, 2011), 277ff.; William Brooks, “Louis XIV dismissal of the Italian actors: the Episode of ‘La Fausse Prude,’” *Modern Language Review* 91 (1996): 840-7. On the debate about the intrusion of ‘Italianisms’ into the French language in the 17th century, see Mario Mormile, *Storia polemica tra italiano e francese, 1200-1800* (Bagatto, 1986); Pierre Scavée and Pietro Intravai, *Langues en contact: Français et Italien* (Klincksieck, 1979); Alan Paten, “The Humanist Roots of Linguistic Nationalism,” *History of Political Thought* 27, 2 (2006), 221-62.

¹³⁸ Bresc-Bautier, “Reinvestire nel Barocco?”, 124-35. On the term ‘Baroque’ deriving from the Portuguese word for irregular pearls, see Erwin Panofsky, “What is Baroque?”, in *Three Essays on Style*, ed. Irving Lavin (MIT Press, 1995), 19ff.

¹³⁹ For France/Italian rivalry as a context for Bernini’s fortune in the France of Louis XIV, see the discussion in Claudia Lehmann and Karen J. Lloyd, “Introduction: Stars, Water Wings, and Hairs. Bernini’s Career in Metaphor,” in *A Transitory Star. The Late Bernini and His Reception*, ed. Lehmann and Lloyd (De Gruyter, 2015), 9-11. I have been unable to consult Daniela Del Pesco, *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV* (Fiorentino, 1984).

owed his position, as did his brother Claude, to the favor and support of the Sun King's powerful *Surintendant des Bâtiments*, from 1664, Jean-Baptiste Colbert¹⁴⁰. The anti-Italian sentiment expressed by Perrault against the Michelangelo-inspired *grand ordre* discloses the full measure of its cultural significance and rhetorical impact in this milieu, which dovetails with that of the rise of the academies in the field of the visual arts in the 1660s in France and the consolidation of absolutism, which made this institutional structure and activity possible¹⁴¹. In this context, the giant order acted as a potent signifier in the lively, vituperative Italo-French cultural debate, a highly contested element in the disputes carried out under a purely theoretical disagreement over architecture, inscribed within the increasingly volatile cultural politics of the day. Specifically, this context is important for the polemical exchange between Bernini, on the one hand, in his capacity as *de facto* artistic representative of the Papacy, and Perrault, on the other, in his capacity as *de facto* architectural and political representative of the Crown of France.

Architecture thus becomes an index of the wider struggle for cultural hegemony. A complex sort of political struggle, performed by way of a mandatory detour, was fought out on the level of otherwise purely formal debates. Perrault's polemic against the giant order attacked the Italian incursions into French cultural territory, not denying, but rather tacitly admitting that a feature of such scale posed a potential cultural risk, as it carried specific stakes for the politics of culture from 1660 to 1715.

To drive this point home all we need to do is recall how the emerging layers of the giant pilasters at the colossal corners of the Palazzo Chigi Oldescalchi, one of the most impressive works of aristocratic residential architecture by Bernini, is strongly reminiscent of the similar clustering of the giant order in the corners of his Louvre façade in the 1664 drawing mentioned above. Once we do this, we can immediately see that neither Perrault nor Colbert, nor Louis XIV, could imagine having a Roman Baroque palace in the middle of Paris. It was far too Italian, not even far too Baroque (even though the two terms were often used interchangeably).

In other words: Bernini's project was *insufficiently French*. In opposition to that identifiably French colonnade and façade which was so afterwards designed and executed largely by Perrault, with the assistance of Le Vau and Le Brun, for the same building whose coupled giant columns, freestanding, offer a sharp response to the single Roman-style giant pilasters, which seem meager by comparison. For this reason, it never had a chance. Add to this the fact that Perrault saw the doubling as a subtle reference to the thing hated most in Italy by Baroque classicists like Bernini – the Gothic double columns – and we can see that in fact nationalism in architecture had arrived with the East façade of the Louvre, in the wake of the defeat of Bernini, one of the greatest setbacks of his otherwise triumphant career¹⁴².

By the latter half of the 18th century, this cycle of cultural competition was already ending. Yet it is precisely this integration of the *ordine gigante* into wider political, social, economic and cultural spheres, as much as its purely aesthetic resources, the main reason for its flourishing from the inception of the Baroque to the end of the Enlightenment.

Architecture, when conceived at the scale the giant order demanded, is inextricably bound

¹⁴⁰ Cf. the remark of his brother Charles: "*La belle Antiquité fut toujours vénérable, mais jamais je ne crus jamais qu'elle fut adorable*", the implication being that though Antiquity was venerable, the moderns, under the Sun King, can rival and outdo anything the ancients ever accomplished (*Le Siècle de Louis-le-Grand. Poème* (Jean-Baptiste Coignard, 1687), 3). On this passage in light of the *querelle des Anciens et Modernes*, Antoine Picon, "Erudition et polémique. Le Vitruve de Claude Perrault," in Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, facsimilé de la première édition de 1673* (Bibliothèque de l'Image, 1995). On the contentious exchange between Perrault and Bernini, in which the latter responded to the former's criticisms of his design for the Louvre by saying that that Perrault was not worthy of licking his boots, see Chantelou, *Diary of the Cavaliere Bernini*, 197.

¹⁴¹ Kruff, *A History of Architectural Theory*, 128.

¹⁴² On the reference to the Gothic in classical garb in the Louvre east façade, see Alexandre Cojannot, "Claude Perrault et le Louvre de Louis XIV. À propos de deux livres récents," *Bulletin Monumental* 161, 3 (2003): 231-9; Blunt, *Art and Architecture*, 188ff.



1.20
Sébastien Leclerc, frontispiece of Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (Jean Baptiste Coignard, 1673).

up with power relations and the question of the representability of power, and hence within the dialectics of representation, sociability, and culture at all levels. This is the case with every mode and convention of the *res aedificatoria*: but given its rhetorical reach and unique capacity to link architecture and urban space, this observation applies to the giant order with special force. In studying this process, my aim is not to reset the balance between the ideological and the aesthetic dimensions of the *ordine gigante*. My objective is more modest: to show how the advent of the giant order provoked new reactions that drew on an aesthetics of the sublime and, in so doing, changed the way that the entire apparatus of the orders was perceived in the early modern period.

Fuori Scala and Terribilità: The Giant Order as Herald of the Sublime

The colossal or ‘heroic’ scale assumed by the coupled columns of the *grand ordre* on the Louvre in the closest that Perrault ever came to the sublime, a topic very much in fashion in the intellectual discourse in his immediate circle, just as the colossal or ‘heroic’ scale the giant order at Saint Peter’s is perhaps the closest that *Michelangelo architetto* ever came to the concept (and to the aesthetic experience) of the sublime, along with the notion of *terribilità* associated with his artistic personality¹⁴³. Vasari, too, in the thick of Michelangelo’s immediate intellectual and cultural milieu, was exposed to Longinus’s idea of the sublime, as recent research has shown¹⁴⁴. But the connections are stronger to the discourse of the sublime in Perrault’s case. And indeed the potential scalelessness – the impression of being so immense that neither the eye nor the mind can grasp it – of this order in both works, the Louvre and Saint Peter’s, not to mention the Capitoline Hill, skirts the terrain of this category, or, if one prefers, may enter into some meaningful tangency with it. Here we confront a complex relationship which inevitably involves a disproportion between the viewing subject and the powerful visual impact of the order itself, a δύναις that can be understood both quantitatively and qualitatively¹⁴⁵.

The concept of the sublime has played a fundamental role in the tradition of classical rhetoric since antiquity and was revived most significantly by Burke and Kant in the 18th century. Burke, before Kant, seems to have been the first to articulate a specific conception of the architectural sublime, probably the first in Western philosophical aesthetics, of a completely scalar mathematical nature. In his *Philosophical Enquiry* (1757), the sublime in architecture required for Burke ‘magnitude in building’: “To the sublime in building, greatness of dimension seems requisite; for on a few parts, and those small, the imagination cannot rise to any idea of infinity”¹⁴⁶. Such musings read like a gloss on the giant order and seem to evoke Piranesian immensities or ancient monumentality. Kant, picking up on Burke, will speak of the mathematical sublime, in terms of scale that will overwhelm our imagination, but inspire and give a powerful impetus to our reason, as it is only through our rational faculties, rather than our sensory and imaginative faculties, that we can truly grasp an idea of the infinite, the very touchstone, or core of any aesthetic theory of the sublime since Longinus¹⁴⁷.

Gombrich maintains that the focus of the rhetorical tradition is the effect on the beholder, more

¹⁴³ Martin Gaier, “Terribilità,” *Kritische Berichte* 3 (2007): 18–22; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton Univ. Press, 1981), 234–41.

¹⁴⁴ V. *infra*, n. 151.

¹⁴⁵ Notions of the sublime were a commonplace of Michelangelo criticism from Vasari onwards, but became most frequently utilized in English criticism after Burke, in the Romantic period: see Michael H. Duffy, “Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism,” *Journal of the History of Ideas* 56 (1995): 217–38.

¹⁴⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton, 1759 (Univ. of Notre Dame Press, 1968), 74–6, 139–42. On this passage, see Richard A. Etlin, “The Pantheon in the Modern Age,” in *The Pantheon from Antiquity to the Present*, 418ff.

¹⁴⁷ Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer (Cambridge Univ. Press, 2000), II, 23–30.

than on the powers of the artist¹⁴⁸. And in fact, in the context of this tradition, the only way to measure the former is by concentrating on the latter¹⁴⁹. He continues:

Burke as a student of emotional effects is indebted to the tradition of ancient rhetoric, to which he also owes the concept of the sublime. It centers on the power of the poet, the musician and the painter to arouse or to calm the passions. What psychological disposition enables the artist to play on the keyboard of the soul is much less at issue. M.H. Abrams in his classic study *The Mirror and the Lamp* has described the decisive reorientation that led from the aesthetics of effect to the aesthetics of self-expression at the time of Romanticism and its after-math in our age¹⁵⁰.

Although rather schematic, Gombrich's observation is worth bearing in mind when approaching the conceptual parameters of the Baroque reception of the giant order. I say 'schematic' because even if Gombrich's account gives the main lines of development in question, it overlooks other significant moments in the genesis and diffusion of the sublime. Another way to say this is to observe that reference to both Burke and Kant is essential, but it does not exhaust the problem of assessing the impact of the sublime in the early modern period. Here, a reconsideration of the primary sources and their chronology is necessary. Boileau's translation and paraphrase of Longinus in France preceded Burke's in Britain by three-quarters of a century (Burke's *Essay* is published in 1756, Boileau's translation and adaptation of Longinus appears in 1674) – a chronological fact whose wider implications for the perception of the giant order will be dealt with in a moment. Notwithstanding the well-grounded arguments of Gustavo Costa, who suggests that the circulation of Longinus' treatise in the Farnese milieu at the end of the 15th century and the beginning of the 16th could have played an important role in Michelangelo's art, especially in connection with the notion of *terribilità*, nothing in Michelangelo's restricted corpus of theoretical writings on architecture would seem to suggest, however, that he was interested in problems of the sublime, the *terribile*, or the cultivation of similar aesthetic or rhetorical effects¹⁵¹. His main text of architectural theory, a letter written to an unknown recipient (most probably Cardinal Rodolfo Pio) of ca. 1540, Michelangelo is preoccupied instead with problems of symmetry, balance and body/architecture analogism, that is, with the side of the aesthetic spectrum concerned more with beauty than with the sublime¹⁵². On the other hand, it is hard to accept that those who experienced his work, both architectural and artistic, had no exposure to the Longinian aesthetic category (his close friend and champion, Vasari, being a case in point)¹⁵³. The complexity of this situation requires attention to both tangencies and disparities between production and reception. Even if one wished to elaborate a Longinian reading of Michelangelo's architecture based on the concept of the sublime, and the giant order in particular, that would be anachronistic, from the point of view of production (though not from that of reception, or at least not in its entirety). Although it is true that the translations of the text of Longinus, Περὶ Ὕψους, circulated extensively among scholars in Italy and on the wider European scale in the latter half

¹⁴⁸ Ernst. H. Gombrich, "Verbal Wit as a Paradigm of Art: The Aesthetic Theories of Sigmund Freud," in *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition* (Cornell Univ. Press, 1984), 93-4; also compare the same art historian's account of the historical development of the ideas of the sublime in *The Preference for the Primitive* (Phaidon, 2002), 45-86.

¹⁴⁹ Gombrich, "Verbal Wit," 93-4.

¹⁵⁰ Gombrich, "Verbal Wit," 93-4.

¹⁵¹ Gustavo Costa, "The Latin Translations of Longinus's *Peri Hupsous* in Renaissance Italy," in *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, ed. Richard J. Schoek (Medieval and Renaissance Texts & Studies, 1985), 225-38. For a contrasting, more plausible position, see Eugenio Refini, "Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory," in *Translations of the Sublime: The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, ed. Caroline Van Eck et al. (Brill, 2012), 36, asserting "Michelangelo's possible acquaintance with Longinus [does] not reveal a conscious knowledge of Longinus' categories", regarding especially the notion of sublime and terrible beauty."

¹⁵² Cited in Ackerman, *Architecture of Michelangelo*, 37 (Michelangelo writes: "He who has not been a master of the figure, and above all of anatomy, will understand nothing of it [architecture]"). On the paucity of theory of architecture by Michelangelo, which have led posterity to have little more than tantalizing and fragmentary views of his ideas on that art, see David Summers, "Michelangelo on Architecture," *Art Bulletin* 54, 2 (1972), 146-57.

¹⁵³ V. *infra*, n. 164.

¹⁵⁴ Bernard Weinberg, "Translations and commentaries of Longinus On the Sublime to 1600: a Bibliography," *Modern Philology* 47, 3 (1950): 145-51; Weinberg, "ps. Longinus, Dionysius Cassius," in *Catalogus Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, ed. Paul Oskar Kristeller and F. Edward Cranz (Catholic Univ. of America Press, 1971), II, 193-8; Refini, "Longinus and Poetic Imagination". On Bembo's text and its reliance on Longinus, see Jan Blanc, "Sensible Natures: Allart Van Everdingen and the Tradition of Sublime Landscape in Seventeenth-Century Dutch Painting," *Journal of Historians of Netherlandish Art* 8, 2 (Summer 2016), 1-35.

¹⁵⁵ Hana Gründler, "Orrore, terrore, timore, Vasari und das Erhabene," in *Translations of the Sublime*, 81-116.

¹⁵⁶ See on Vasari's judgments of Michelangelo's architecture my essay "Error or Invention," with bibliography, to which one should add Alina Payne, "Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art," *Res* 40 (Autumn, 2001): 51-76.

¹⁵⁷ On the *Kunst- und Wunderkammer* and their role within the wider culture of curiosity in the late Renaissance and Baroque periods, see Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine* (Markus Wiener Publishers, 2016); Laura Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Univ. of California Press, 1994); Lorraine Daston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750* (Princeton Univ. Press, 1998); Oliver Impey and Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosity in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe* (Oxford Univ. Press, 2001); Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, Amateurs, Curieux, Paris-Venise XVI^e-XVIII^e siècles* (Gallimard, 1987); Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance* (Klinkhart und Biermann, 1908).

¹⁵⁸ On Cassiano dal Pozzo and Borromini, see Joseph Connors, "Virtuoso Architecture in Cassiano's Rome," in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum* (Olivetti, 1992), II, 23-40; David Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History* (Univ. of Chicago Press, 2002), 15-64; Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (Hirmer, 1999).

¹⁵⁹ Susanne Berger, *Deformations. Attention and Discernment in Catholic Reformation Art and Architecture* (Princeton Univ. Press, 2025), 39.

¹⁶⁰ Clélia Nau, *Le Temps du Sublime, Longin et le paysage pousinien* (Presses Universitaires de Rennes, 2005). On Allacci see Carlo Ginzburg, "Clues: Notes Towards an Evidentiary Paradigm," in *Clues, Myths and the Historical Method* (Johns Hopkins Univ. Press, 1985), 111ff.

of the 16th century, including some of the most distinguished humanists of the period (Francesco Robortello, Paolo Manuzio, and Francesco Porto), not to mention a 1524 critical text dealing with Longinus' ideas by Pietro Bembo, only the most bold interpretive leap would be necessary (and not very convincing) when trying to bring this textual reception into some kind of pertinent connection with Michelangelo's working methods and general approach, not to mention his conception of the orders¹⁵⁴.

On the other hand, Vasari, who could have transmitted critical ideas linked to the sublime to his friend Michelangelo, does seem to have had a certain familiarity with the text of Longinus, as Hana Gründler has argued¹⁵⁵. However, Michelangelo's artistic theory has an entirely different aesthetic orientation in line with what we tend to identify with the beautiful, rather than with the sublime: a divergence suggests, in a paradoxical sense (starting with Vasari), that the work could be considered to be beautiful by the artist who made it, but the effect of the work itself is not beautiful but is rather sublime¹⁵⁶. The divergence here is not only between the categories used to understand and conceptually frame the work, but also, and most crucially, between the artist's own productive understanding of the work and its reception by other viewers. A certain asymmetry between production and reception is registered in this complex art-historical situation, one that justifies the idea of 'tangency' between art and its critical and theoretical understanding.

The conditions of reception at first change gradually, then more rapidly once we cross the threshold of the 17th century: from that point forward concepts of awe, wonder, the marvelous, and terror play a greater role in the response to works of nature and art collected in *Kunst- und Wunderkammer*, and, in different registers, in relation to the impact of painting, sculpture, and architecture, to say nothing of the question of the range of affective response to specific architectural conventions such as the giant order itself¹⁵⁷. Each cultural phenomenon and artistic field in this constellation of *artificialia*, *naturalia* and the affective dimensions of reception that linked them can help us historically situate and better understand the parameters of reception of any of the others.

At this juncture, it is pertinent to recall that Borromini cultivated a small but significant *Wunderkammer* of his own and was close to Cassiano dal Pozzo, whose name conjures up a highly ramified culture of curiosity in which ideas of the sublime, closely related to notions of the marvelous and the awe-inspiring, could be seen as part of his conceptual universe¹⁵⁸. He too participated in a wider culture of curiosity that Susanna Berger, in her recent book on the cognitive value of deformed perspectives, anamorphoses, optically manipulated architectures and spatially tricky colonnades like that of Palazzo Spada, has summarized in the following way: "Wonder stimulated attention, and attention in turn stimulated the curiosity required for prolonged inquiry"¹⁵⁹. In 1635, nearly forty years before Boileau's French translation of Longinus (1674), and almost eighty years after Robortello's *editio princeps* of the Greek original (1554), the Vatican Librarian Leone Allacci produced an unpublished translation of the Greek original into Latin, which circulated in Roman artistic milieux at that time¹⁶⁰. In the circle of Bernini as well, architectural and artistic judgment was caught up with both negative and positive conceptions of the sublime, the former being

linked, more or less ambiguously, with notions of what has been designated by Marten Delbeke as the 'vicious sublime', including effects of fear, repulsion and horror, not unmixed with astonishment, fascination, awe and wonder¹⁶¹.

One would search in vain for a genuine, verifiable and precise parallel between the parameters of reception of the period impact of the giant order and the category of the sublime¹⁶². Such precision is not being sought here. What is being sought is nothing more than rough approximations, tangencies, and overlaps of categories of aesthetic perception in the visual arts and rhetoric. Even these margins or points of interference between expressive domains contribute to our understanding of the conditions of the giant order's reception. What is more, this sort of approach, however approximate, has the merit of casting an unexpected light on the sublime as an aesthetic category and its historical contexts, while throwing into question what we thought we knew about the temporal extension of the concept of the sublime, and the aesthetic, or purely formal effects connected with it. Finally, we cannot exclude the possibility, which to the best of my knowledge has not been considered up to now by any historian, that the proliferation of the giant order all over Europe – the order which mathematically is similar to the idea of that which overwhelms the spectator with its sheer immensity – did not only register an interest in the idea of the sublime but may have actively contributed to it.

¹⁶¹ Marten Delbeke, "Elevated Twins and the Vicious Sublime: Gianlorenzo Bernini and Louis XIV," in *Translations of the Sublime*, 117-37.

¹⁶² The most accurate mapping of the aesthetic effects and category of the sublime onto Baroque architecture is found in Guarini. See the discussion and documentation in the thorough and well-researched MA thesis by Carol A. Goetting, *Guarini: His Architecture and the Sublime*, (Univ. of California at Riverside, 2012): Guarini's openminded view of the orders is discussed 70ff. Vittone, in his *Architettura Civile*, identified Guarini's architecture with the sublime: "essendo tale l'intenzione di formare un architetto, lo va innalzando a poco a poco dalle cose più facili e piane alle più difficili e sublimi". Moreover, Guarini uses the word to describe his perception of a cornice in the Roman Colosseum (Guarini, *Architettura Civile*, III.V.8, 98; Goetting, *Guarino Guarini*, 91-2). These passages and others discussed in Goetting, *Guarino Guarini*, 78ff, demonstrate that the notion of the sublime was an integral part of Guarini's critical vocabulary and the way of thinking about his architecture by his contemporaries and in his circle.

DOI: 10.6093/2532-2699/13176

Stereotomia colossale

Keywords

Hugh Ferriss, Lithic, Sublime, Stereotomy, Unauthored

Abstract

The text interprets Hugh Ferriss's work as a decisive shift in modern architecture, in which immaterial regulatory forces are rendered as vast, stone-like forms. Ferriss represents zoning envelopes as geological masses – paradoxically stereotomic yet necessarily hollow – producing a condition of “stereotomy by other means”. At the same historical moment, Ferriss's hollow, monolithic forms coincide with the emergence of the framed building, in which structure retreats behind façades and classical language is reduced to skin-deep cladding. What appears massive is in fact thin, assembled, and lightweight rather than loadbearing. By translating abstract regulation into apparent stone at an immense urban scale, these images evoke the aesthetic of the sublime, overwhelming architectural authorship through scale and constraint rather than composition. Architecture thus appears unauthored, shaped by zoning, density, and accumulation rather than by formal intention. This transformation aligns architecture with broader cultural shifts toward the unauthored found in film, Dada, and process-based art, where form is generated rather than designed. Ferriss's stereotomic or lithic figures unexpectedly anticipate later architectural works that deliberately pursue an unauthored aesthetic, adapting similar stone-like abstractions across different building types and scales.

Biography

Preston Scott Cohen is the Gerald McCue Professor at the Harvard University Graduate School of Design, where he served as Chair of the Department of Architecture from 2008 to 2013. He is the principal of Preston Scott Cohen, Inc., an internationally acclaimed architecture and urban design firm. The firm's most renowned projects include the Anhui Province Science Center, Hefei (2024); Congregation Beth Shalom, Kansas (2025); Datong City Library (2021); Taubman Building, University of Michigan (2017); Tel Aviv Museum of Art (2011); the Goldman Sachs Canopy, New York (2008), and numerous houses and theoretical projects. Cohen is the author of *Taiyuan Museum*, *Lightfall*, and *Contested Symmetries*, and of several influential theoretical and historical essays, including “The Isomorphic Imperative,” “Successive Architecture,” “The Hidden Core of Architecture,” “Elegance, Attenuation, Geometry,” and “Dexterous Architecture.” His honors include induction as an Academician at the National Academy of Art, the Award in Architecture from the American Academy of Arts and Letters, and five Progressive Architecture Awards. His work is widely published and exhibited and is held in major museum collections worldwide.

Preston Scott Cohen

Harvard University Graduate School of Design

Colossal Stereotomy

2.1

In his abstract rendering of the first stage of the four-step sequence *Evolution of a City Building Under the Zoning Law* (“New York Times,” March 19, 1922), Hugh Ferriss depicts an urban block as a colossal, carved or crystalline form. It reads as stereotomic: lithic, monolithic, and continuous, as if the work of a stonemason at the scale of the city. Yet this form is anything but hand-carved or wrought with instruments disciplined by projective geometry. It is generated by immaterial, pragmatic constraints – the need to mitigate the shadows cast by sheer-walled buildings that arose from rapid urban growth and extreme density. The result is a paradoxical object: stereotomy by other means.

2.2

Ferriss’s outsized block – double the size of a typical New York block – is defined by a volume that implies solid mass. Though rendered as geological substance, we know – historically, technically, and empirically – that it must be hollow. It encloses a frame that supports stacked floors, the vertical succession of spaces that defines the tall building. Needless to say, skyscrapers are not solid, and with very few exceptions – most notably the Monadnock Building in Chicago – they are not supported by load-bearing masonry walls. It follows that the first-stage diagram is not stone, despite its stone-like appearance. Ferriss volunteers to render it as such, nonetheless, and in doing so produces one of the most paradoxical and significant images of twentieth-century urbanism – more polemical than he evidently understood or intended.

2.3, 2.4

Ferriss’s first diagram anticipates the production of the city he would later depict in *The Metropolis of Tomorrow* (1929), where a lone figure stands on a mound, overwhelmed by the immensity of the urban field before him – an image that unmistakably recalls Caspar David Friedrich’s paintings, in which human figures are dwarfed by infinite seas, mountains, or voided skies. The zoning envelope rendered in the diagram thus appears not merely as a regulatory abstraction but as the generative cause of a metropolitan scale comparable to the aesthetic category of the sublime. Ferriss emerges, in effect, as a painter of zoning, treating it as a force more determinative than architectural composition and with effects comparable to the magnitude of nature itself.

For Edmund Burke, the sublime arises from vastness, obscurity, and power – conditions that overwhelm the senses and suspend rational comprehension. For Immanuel Kant, the sublime marks the moment at which the imagination fails to grasp magnitude or force, compelling reason to confront what exceeds representation altogether. In this sense, the sublime cannot be authored; it can

2.1

Hugh Ferriss, *Evolution of a City Building Under the Zoning Law*. From "The New Architecture," *New York Times Magazine* (March 19, 1922): 9.

2.2

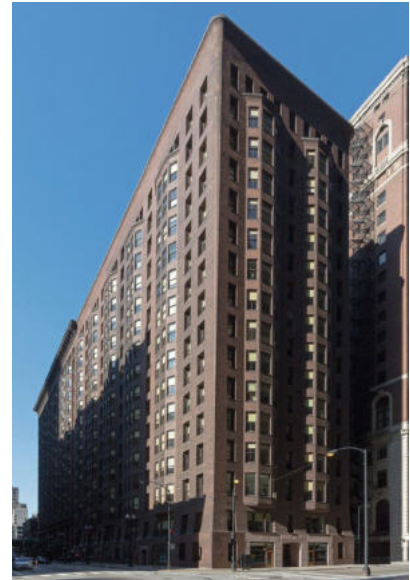
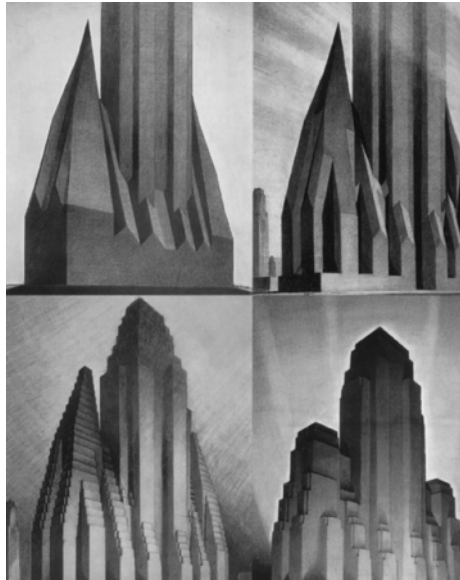
Chicago. Monadnock Building, designed by Burnham & Root, 1891.

2.3

Hugh Ferriss, *The Lure of the City*. From *The Metropolis of Tomorrow* (Washburn, 1929), 57.

2.4

Caspar David Friedrich, *Wanderer Above the Sea of Fog*, ca. 1818. Hamburg, Hamburger Kunsthalle. Public domain.



only be evoked¹. Ferriss's diagrams do not compose the city so much as disclose the scale effects of zoning, projecting an urban condition whose enormity overwhelms architectural authorship.

The zoning law occurs at a decisive moment in the transformation of architecture. It corresponds to the inauguration of an architecture that is skin-deep: façades enclosing skeletal frames, buildings defined not by mass but by accumulation. I have elsewhere described this condition as *Successive Architecture*: an architecture of vertical, repetitive stacking, fundamentally unrelated to variable, stereotomic unity². The multi-story building – the ur-type of modern architecture – produces an intractable conflict between the singularity and hierarchy of its exterior form and the multiplicity and seriality of its interior spaces.

Early skyscraper architects attempted to master this conflict by applying Gothic and classical façades, but, stretched thin beyond their syntactical limits, these linguistic systems disintegrated³. With the collapse of historical signification and ornament, the modern aesthetic was brought to bear: structural expression became a salient aesthetic imperative, a direct response to the pragmatic, determining systems governing construction. Mies van der Rohe exhibited structural components and refined them to the point of classicization⁴. In Crown Hall, steel extrusions serve alternately as columns and mullions which, in relationship with the dropped ceiling plane, represent a centrifugally extended spatial form. In SOM's Inland Steel Building, the structural system is not a typical classical frame: the vertical members are segments cut from indeterminately extruded piers, while the floor plates appear compressed between parallel rows of structure rather than

¹ For these general remarks on the sublime, I am indebted to Dan Sherer.

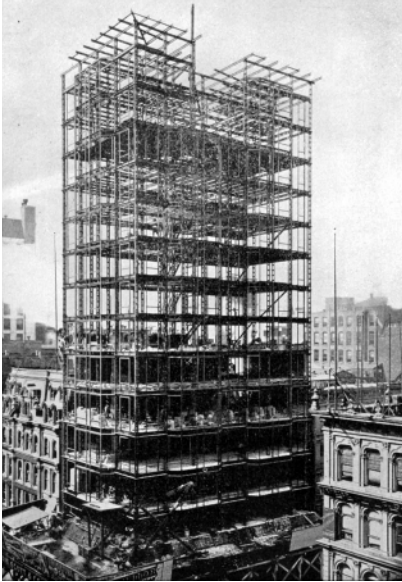
² Preston Scott Cohen, "Successive Architecture," *Log* 32 (2014): 153-63.

³ Manfredo Tafuri, "Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City," in *The American City: From the Civil War to the New Deal* (MIT Press, 1979), 389-528.

⁴ Fritz Neumeyer, "A World in Itself: Architecture and Technology," in *The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins (Princeton Architectural Press, 1994), 64-84.

2.5

2.6



2.5

Chicago. Reliance Building, designed by Burnham & Root (John Root & Charles Atwood), 1890-1895.

2.6

Chicago. Inland Steel Building, designed by SOM, 1957.

2.7

Plano, Illinois. Farnsworth House, designed by Ludwig Mies van der Rohe, 1951.

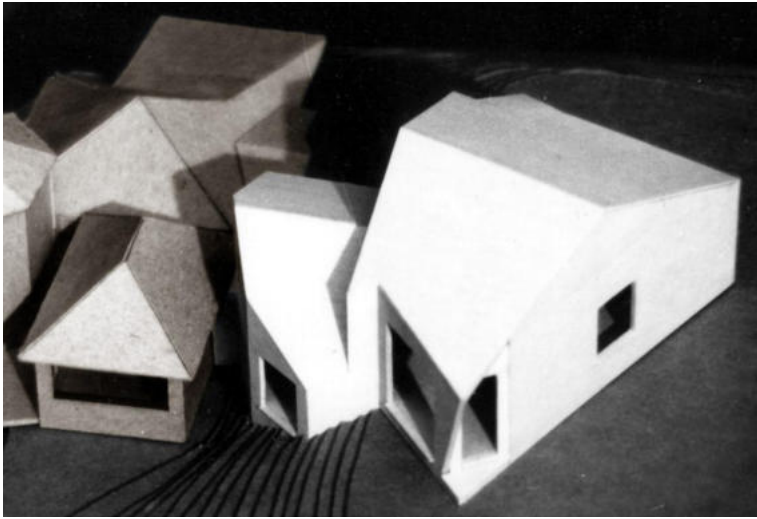


simply supported. Yet, even after modern architects replaced historic conventions with an abstract tectonic language of modern space expressed through structural frames and curtain wall systems, the disparity between exterior form and interior spatial organization remained intractable. The advent of exposed structural componentry as a formal idiom failed to eliminate the inherent contradictions of the modern tall building and its descendants⁵.

Against this backdrop, Ferriss's first stage diagram – the most abstract of the four, yet rendered as if materially real – invokes precisely the opposite: monoliths of masonry projected at a scale so large that they can exist only as hollow fictions. The diagram does not function merely as a preliminary abstraction awaiting elaboration; it already reads as architecture. Ferriss's three subsequent diagrams – introducing light, floor plates, and Beaux-Arts or Deco façades – establish operativity and plausibility by verifying the reasonableness and marketability of the massive form of stage one.

Scale operates here as analogy. Geological carving stands in for zoning logic; rock-like mass stands in for setback envelopes. Architecture is driven beyond its disciplinary limits, asked to inhabit a rhetorically articulated solidity at a scale it cannot linguistically sustain. Architecture is forced

⁵ Preston Scott Cohen, "The Isomorphic Imperative," *Log* 64 (2025): 24-32.



2.8

Preston Scott Cohen, Model for Wydra House (Montague, NJ), 1987.

2.9

Genuine clear quartz crystal cluster point from Brazil (372.7 grams).

2.10

Stuttgart. 134 Wood House, designed by Jacques Herzog and Pierre de Meuron, 1995.

2.11

Carl Andre, *Tau and Right Threshold (Element Series)*, 1960.

⁶ Colin Rowe, "Neo-'Classicism' and Modern Architecture II," in *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (MIT Press, 1976), 125.

to resolve what begins as abstraction; it runs backward relative to modern abstraction. Instead of moving from the concrete toward the abstract as the modernists did, Ferriss begins with abstraction and shows how architecture must accommodate it.

For the modernists, analogy operated at another level. The new idiom of structural expression – purportedly an honest reflection of the spirit of the age⁶ – was compelled to function as an international architectural language, not only for tall buildings but for architecture as a whole. In order to demonstrate this imperative, houses and small buildings therefore adopted several of the salient formal and organizational logics of the skyscraper. Mies's Farnsworth House, which translates the structural morphology of the Inland Steel Building into only two horizontal slabs, can be read as a single story extracted from a high-rise. Likewise, Le Corbusier's Villa Savoye condenses the logic of his *Five Points of Architecture*: its principal level functions as one layer within a vertically repeatable system – lobby at the base, followed by successive functional layers, capped by a roof garden. The villa thus operates as an analog of a three-story skyscraper. Effectively, the idiomatically articulated principle of successive architecture became a generative origin across building scales.

The exponential jump in metropolitan scale and the disappearance of solidity in architecture coincided with a broader transformation across the arts: the emergence of the unauthored. Film

2.7



2.12

Zeller See. Austrian House, designed by Rem Koolhaas, 2018-23.

2.13

Clastic sedimentary rock, Switzerland.

arose from technological and commercial imperatives and only retroactively became an artistic medium⁷. Dada displaced authorship with the industrially produced readymade. Process-based practices – from Jackson Pollock to Richard Serra – replaced compositional control with material behavior as causation. In these works, form was no longer composed but generated. Under conditions of extreme urban density, architecture underwent a parallel paradigmatic redefinition. As Colin Rowe – and later Rem Koolhaas – observed, its most original and consequential effects, like those of film, were inaugurated not by aesthetic intention but by technical invention and social and cultural demands⁸. Capitalism thus propelled architecture away from representation and disciplinary synthesis, despite the ethical and social ambitions asserted by modernism.

Following the precedent set by modern architects, who applied the formal logic of the tall building type to all of architecture, the lithic, stereotomic idiom would also later be appropriated for all scales and types of buildings, but this time under fundamentally altered historical conditions. It should be noted that any apparent connection to Ferriss is likely coincidental. Ferriss was not a canonical figure whose aesthetic can be argued to have guided subsequent architectural practice, and it is improbable that architects who later pursued inorganic, stone-like expressions were consciously drawing on his work. Instead, the turn toward stereotomic form in the late twentieth and early twenty-first centuries – particularly among neo-avant-garde architects – reflected a deliberate rejection of postmodernism's stylistic excesses and of its erosion of linguistic and material sources through crude modes of abstraction. The seemingly irreducible, non-referential or unaesthetic abstractions of the lithic kind provided architects a means to conjure unauthored forms. Yet when applied at smaller building scales, where typology reasserts itself, the crystalline or carved forms lose their aura of necessity and become elective. The lithic thus shifts from describing a precondition to serving as an expressive idiom – primarily sculptural rather than documentary.

Instead of beginning with abstraction, the smaller and medium scaled projects start with real, unauthored forms and proceed to abstract them until they are seemingly stereotomic. Vernacular gabled roofs are trimmed of their eaves; volumes are chamfered, faceted, or seemingly chiseled. Retroactive abstraction restores authorship where Ferriss's first-stage diagram had suspended or postponed it. The author's Wydra House appears to be two conjoined vernacular roofed structures that surreptitiously resemble a crystalline formation; Herzog & de Meuron's 134 Wood House reads like solid linear blocks of wood – reminiscent of a Carl Andre sculpture – packed together and cut into the shape of a single hip-roofed house or agricultural shed; and Koolhaas's Austrian

2.8, 2.9

2.10, 2.11

⁷ Erwin Panofsky, *Three Essays on Style* (MIT Press, 1995), 153-78, esp. 153-5, reprinted from his essay "Style and Medium in the Motion Pictures" (1934).

⁸ Colin Rowe, "The Chicago Frame – Chicago's Place in the Modern Movement," *The Architectural Review*, 170, 718 (1956): 285-89; Rem Koolhaas, "'Life in the Metropolis' or 'The Culture of Congestion,'" *Architectural Design* 47, 5 (August 1977), in *Architecture Theory Since 1968*, ed. K. Michael Hays (MIT Press, 2000), 320-31.

2.14

Chicago. John Hancock Center (875 North Michigan Avenue), designed by SOM, 1970.

2.15

Beijing. China Central Television Headquarters, designed by OMA, 2008.



House – riffing on an unusually narrow sawtooth-roofed loft building – evokes a sedimentary rock exhumed from the ground. A transformative effect of all of these is that spatial isomorphism becomes increasingly immanent: what appears as crisply cutaway mass is already empty. Mass and hollowness coincide.

2.12, 2.13

In the most renowned tall buildings of the lithic idiom, the forms seem non-compositional, as if historically inherited and readymade or in some other way generated independently of architectural authorship. SOM's Hancock Tower in Chicago resembles a flat-topped obelisk, a form originating in the signification of permanence, monumentality, and timeless authority. OMA's CCTV Headquarters, by contrast, approaches the logic of a Carl Andre or Tony Smith sculpture, but enlarged to an urban scale – an object that evokes industrial processes of material production rather than compositional intent. Yet its unaesthetic character remains formal, not material. Foster's Park Avenue tower occupies a more ambiguous position. It recalls Ferriss through its reference to immaterial determinants – set back regulation, optimization – by means of its overall shape. Foster alone approaches Ferriss's transformation of constraint into apparent geology. The reversal of abstraction plays out in all three of these canonical examples.

2.14

2.15

2.16

A paradox lies in architecture's structural inability to manifest the material rawness and homogeneity invoked by these stone-like forms. Minimalist sculpture can rely on industrially conditioned materials that resist manipulation, making their physical indifference a salient component – combined with an uninflected shape – in the creation of the anti-aesthetic object, a central aim of the movement. Architecture cannot. For it, rock forms are not an aspect of a material process but an ideological camouflage: a means of representing the unaesthetic and unauthored. Among modern strategies for displacing authorship – ready-made symbol, abstract shape made of expressly raw material, process art – Ferriss' exemplifies process, elevating immaterial forces to the status of surrogate architectural material.

In this sense, Ferriss's work can be read as both a parallel to and a transformation of the problem Michael Fried articulates in *Art and Objecthood*⁹. Fried identifies the framing of objects – typically by a gallery, or what he calls a «room» – along with scale and bodily encounter to be analogous to the experience of theater, conditions under which the conventions that normally govern an object's composition and referentiality dissolve into situation. The viewer is drawn into a physical and psychic experience of interpreting an implicitly interminable work. Ferriss's forms operate within a comparable field of tension, that of the city. They cannot be apprehended in their entirety, from exterior to interior or interior to exterior; rather, they are encountered over time as overwhelming presences that resist closure.

⁹ Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* 5, 10 (Summer 1967): 12-23. Robert Levit has interpreted this essay very convincingly relative to the projects of OMA and the essay by Robert E. Somol, "12 Reasons to Get Back into Shape," *Content*, ed. Rem Koolhaas and AMO (Taschen, 2004), 86-87.



Their a priori indifference to collective understandings of symbolic form aligns architecture with the very condition – theatricality – that Fried sought to critique¹⁰; yet in this case, it is not theatricality but immersion in extremity that ultimately prevails. Architecture escapes objecthood only by surrendering control: by becoming too large, too slow, and too externally determined to be recognized or experienced either as a composition or as an object at all. At this threshold, architecture abandons the illusion of autonomy.

Ferriss's contribution does not lie in the invention of a new language, but in exposing the limits of architecture itself. His work demonstrates how architecture can only appear unauthored by submitting to forces it cannot master, allowing regulation, urbanization, and scale to analogize material rawness as the final determinants of form.

Ferriss' stage one diagram in which the surface stands for everything, unwittingly, prepared the ground for an architecture in which mass is absorbed, suppressed, or dissolved into composite skins. Walls become sandwiches into which structure retreats. Structure reemerges as a discernibly discrete system only under exceptional conditions – cantilevers, mega-forms, or exoskeletally supported giants. Stereotomy is either implied by shapes or analogized not by resemblance to carving but as a structurally reformulated consequence of scale.

Only in large-scale buildings does authorship recede and form become indistinguishable from the processes that generate it. Occasionally, large spans and deep volumes necessitate oblique structural members and mega-trusses. These systems inscribe a form of structural stereotomy independent of the shaping effects of carving. Structure is not applied as expression but asserted through necessity. Its truth lies not in visibility but in causation. The Hancock, CCTV, and 270 Park Avenue are each conceived as vast volumes filled with stacked layers of space and supported by cross-bracing systems that lend visual tension to their envelopes. Whether evoking an obelisk, a voided pyramidal mass, or a stepped and tapered variation on Ferriss, it's the naked presence of the exoskeletal structure that comes closest to the literalist effect of minimalist sculpture that arises from both material and scale, not the visual form or compositional logic¹¹.

Scale, then, is not merely a question of size. It is a system of proportion and analogy through which architecture loses mass while continuing to invoke it. Urban stereotomy today is no longer carved; it is simulated, hollowed, and intermittently reasserted through structure. The city becomes a montage of surfaces that remember stone.

2.16 New York. JPMorgan Chase Tower (270 Park Avenue), designed by Foster and Partners, 2025.

2.17 Chicago. Structural insulated panel (SIP) construction: oriented strand board (OSB) and expanded polystyrene foam (EPS), 2025.

¹⁰ Fried, "Art and Objecthood," 15-16.

¹¹ Fried, "Art and Objecthood," 15-16.

DOI: 10.6093/2532-2699/12631

La scala inumana: Jan Gehl, il capitalismo e la costruzione di città vivibili

Keywords

urbanism, planning, neoliberalism, Italy, Denmark

Abstract

Creating vibrant pedestrian areas is today an aspirational value and a mark of success for affluent municipalities and many private developers the world over. The Danish architect Jan Gehl, and the eponymous urban design consultancy he founded in 2000, have been widely hailed for their achievements toward making cities more livable. This article contributes a history of urban livability, with an emphasis on Gehl's approach to designing cities for the human scale. Drawing on archival and policy research, the article reveals a story taking place in two different settings: mid-century Italy and turn-of-the-century Denmark. In 1965, Gehl toured central Italy to observe how everyday people use the streets and squares of historic cities, testing a variety of methods for recording his observations. Over the subsequent decades, Gehl made Copenhagen his laboratory for standardizing the methods into an operational public-space design toolkit, while foregrounding the idealized image of Southern conviviality as a benchmark for measuring the quality of life across various sites in his Nordic hometown. Yet it was the Danish capital's embrace of neoliberal policy in the 1990s, marked by revanchist urban regeneration targeting social-housing neighborhoods, that created a precondition for the strategic significance of Gehl's ideas — and a viable pathway to the consultancy business. This article contributes toward a dialogue between architectural history and urban political economy. The idea of the inhuman scale highlights the role of global capital and its structural violence in shaping urban design and expertise.

Biography

Maroš Krivý is an urbanist and historian interested in space, power and expertise. He is Professor of Urban Studies at the Estonian Academy of Arts in Tallinn, with previous appointments as Marie Skłodowska-Curie Global Fellow at the Canadian Centre for Architecture in Montreal and Research Associate at the Department of Geography, University of Cambridge. His work has been published in journals such as *Architectural Histories*, *Journal of Architecture*, *JSAH*, *Avery Review*, *Perspecta*, *Antipode*, *Environment and Planning D* and *Planning Theory*, and in many collections, including *Neoliberalism on the Ground* (University of Pittsburgh, 2020), *The Botanical City* (jovis, 2020) and *Urbanizing Suburbia* (jovis, 2023). His ongoing research examines the marginalisation of social justice perspectives in urban planning and design.

Maroš Krivý

Estonian Academy of Arts

The Inhuman Scale: Jan Gehl, Capitalism and the Making of Livable Cities

What is scale and when is it “human”? In *The Human Scale*, a 2012 documentary celebrating the achievements of the Danish architect Jan Gehl toward making cities more livable, the main protagonist conjectures: “we know much more about the good habitat for mountain gorillas or Siberian tigers than we know about the good urban habitat for *Homo sapiens*”¹. An urban design celebrity, Gehl has stepped into the global limelight with the success of Jan Gehl Architects, a consultancy he helped set up in 2000 (recently rebranded as Gehl)². Headquartered in Copenhagen, New York and San Francisco, the consultancy provides affluent municipalities and developers in cities on all major continents with urban design strategies, quality assessment instruments such as the “Public Life toolkit,” and a series of trademark measures recommended to all clients: pedestrianize downtowns, create vibrant blocks with active bottom floors, make public squares into a neighborhood’s living room. In this context, the idea of human scale is not limited to the physical scale of buildings, but has become an aspirational value concerning the patterns of sociality, territoriality and other behavioral characteristics ascribed to the human species as a whole, with an emphasis on open space between buildings. Yet the presumed universality of how individual *Homo sapiens* organisms interact with each other and their physical environment lies in tension with the ways in which Gehl has elevated a particular form of urban culture and configuration as the model for all cities to follow.

My research follows the rise of Gehl Architects to global stardom, on the back of Copenhagen’s redevelopment and rebranding as the world’s most “livable city,” lubricated by the consultancy’s high-visibility projects such as the pilot for pedestrianizing New York’s Times Square (2008). The publication of *Cities for People* in 2010, nothing short of a bible for the livable city movement translated into more than 40 languages, has consolidated the Danish architect’s apotheosis into “the demigod of urban planning”³. My motivating concern is with Gehl and the eponymous consultancy’s roles in naturalizing capitalism, and how their work helps produce ignorance about the gentrification dynamics among the droves of clients and fans they have in the higher echelons of policy, planning and architecture. This article elaborates by focusing on one episode in the historical geography of urban livability.

In the poster for *The Human Scale*, Gehl’s stature is encapsulated in the composition with a close-up, rear-view silhouette of his head overlooking two urban panoramas: the instantly reco-

¹ *The Human Scale*, directed by Andreas Dalsgaard (Final Cut for Real, 2012).

² In the remainder I use “Gehl” to refer to the person and “Gehl Architects” to the consultancy.

³ “more than 40...”: Jan Gehl, “‘On Daylight’ Housing and Urban Planning,” *Daylight and Architecture*, 21 May 2024, <https://www.daylightandarchitecture.com/daylight-talk/on-daylight-housing-and-urban-planning-a-daylight-talk-by-jan-gehl>, last accessed January 14, 2026; “demigod...”: in Eugene McCann and Lise Mahieus, “Everywhere from Copenhagen: Method, Storytelling, and Comparison in the Globalization of Public Space Design,” in Chris Hurl and Anne Vogelpohl, eds., *Professional Service Firms and Politics in a Global Era: Public Policy, Private Expertise* (Springer, 2021), 115–134; 123.

gnizable Piazza del Campo, a medieval square in Siena, Italy famous for various gatherings and social events, and the skyline of a nondescript megacity — a closer scrutiny reveals this is to be Chongqing, China — dominated by high-rises and cranes, placed upside down at the top of the poster. The distinctive black fedora hat that the Dane often sports during public engagements and photoshoots divides the poster in two halves, tapping into the magic mirror archetype with Gehl himself as the truth-telling mirror. Oddly, the hat is squashed as if by the weight of the challenge hovering, quite literally in the poster, above his head: to put cities back on their feet and make them livable again. As the poster invites the audience to observe life on the Italian square through the architect's eyes, it accurately (even if inadvertently) conveys the kernel of Gehl's consultancy work: extrapolating and exporting a historically specific, Eurocentric conceptions of public space in order to revitalize cities the world over, including the narrowing of human conflict to questions of using and improving that space.

A Grand Tour in Italy

Siena, indeed, plays an important role in Gehl's approach to livability. It is here, along with Lucca and other central Italian cities, that the Danish architect first developed the trademark methods for studying public space. In 1965, supported by the Danish Academy in Rome and the New Carl-berg Foundation, the then 29-year old Gehl spent half a year touring Italy (including a month in Greece) to "study the use of squares and plazas in Southern Europe"⁴. However, while commentators, exhibitors and the Dane himself have repeatedly highlighted the formative role of this trip, to my knowledge there hasn't been any deeper engagement with this material⁵. Drawing on privately archived notebooks and sketchbooks, I am analyzing what exactly the Danish architect observed during this trip and how he framed, represented, and interpreted the said observations. I am doing this not to add to the already large chorus of voices venerating Gehl, but to ask how and where urban expertise is created — and how ignorance about capitalism is produced along the way.

For centuries, hordes of architects have criss-crossed what is now Italy to look for inspiration in the architecture and artifacts that have dotted the peninsula since antiquity. Gehl, however, spent the six months sketching, photographing and scribbling notes about its contemporary users. The first stop by the Danish architect and his family — he was travelling by car with his wife Ingrid and their toddler daughter — was in Lucca⁶. Gehl began by measuring the dimensions of Piazza San Michele, Piazza dell'Anfiteatro and the connecting Via Fillungo, but soon turned his focus to counting people in order to chart a typical what he called "day cycle" of these historic places. On August 19, for example, Gehl spent an entire day on Piazza San Michele, noting down how many men, women and children were present on the square at different hours, also counting cyclists and cars (moving and parked) for comparison. From Lucca, the architect ventured to Siena, where he got interested in bollards, noticing their dual function: preventing cars from entering certain zones, while doubling as street furniture. During the trip Gehl took many photos

⁴ Jan Gehl and Ingrid Gehl, "Torve og pladser," *Arkitekten* 16 (1966), 317–329: 317.

⁵ For example, McCann and Mahieus, "Everywhere from Copenhagen"; "Exhibition 'Changing Mindsets'—Jan Gehl's Life of Work," *Danish Cultural Institute*, October 16, 2017, <https://www.dki.lv/exhibition-changing-mindsets-jan-gehl-life-work/>, last accessed January 14, 2026; Ida Kyvsgaard Bentzen, "Jan Gehl: Good Cities Should Feel Like One Big Hug," *Danish Architecture Center*, October 30, 2025, <https://dac.dk/en/magazine/jan-gehl-good-cities-should-feel-like-one-big-hug>, last accessed January 14, 2026.

⁶ The following three paragraphs draw on material in Jan Gehl's private archive.

of people, mostly older men, leaning or sitting on bollards, reading newspapers, feeding pigeons, or watching other people. The archive also includes photos of people leaning against arcade columns and various other elements, including a slightly voyeuristic back view photo of a young woman leaning against a fence: the point seems to be about an unhurried, leisurely, erotically charged even, life on the street, and the everyday as a theatrical performance. Later that year he returned to Siena to sketch Piazza del Campo (the square featured on the *Human Scale* documentary publicity): seen through the eyes of Gehl placed at the intersection of Via dei Pellegrini and Via di Città, the scene is dominated by six bollards marking the proscenium to the theater of everyday life unfolding on the piazza.

From Lucca, Gehl continued northward, crossing the Apennines to Sabbioneta — whose Piazza Castello served the architect as the first test-bed for recording how people distribute themselves in an enclosed open space — then after a few days drove south to the Marchigian town of Ascoli Piceno, where Gehl further developed the method. Around one month into the trip, the Dane started using a dot distribution map to record patterns of human concentration: a map of a place is populated with a series of dots, each representing one individual and their location. While the previous two methods focused, respectively, on rhythms and scenography of a place (with some rudimentary attempt or at least possibility to differentiate users by identity), the third is a kind of heat map representing aggregate human activity. For example, a dot map representing Piazza del Popolo, the town's main square, reveals that people gather near cafés or under porticos where they are shielded from elements — an underwhelming finding to say the least. When Gehl sat down to work he looked no different from those enthusiasts one encounters in the historic Italian cities sketching away old architecture. Yet the fact that he often visited at odd hours sometimes gave him away: in Ascoli Piceno, his presence caught the attention of a local journalist, who went to write a feature describing the Danish architect as “looking like but not being a beatnik”. “The foreigner was constantly taking notes on all the passers-by,” the article noted with bemusement. The article is proudly displayed on Gehl Architects’ website as a token of the office founder’s affable eccentricity⁷.

I have been interested in how observations about apparently ahistorical patterns of human behavior were made at the specific time and place: mid-1960s central Italian historic cities. Gehl’s trip echoes the structure of the early modern Grand Tour, in this case a Northern European benefiting from Denmark’s post-war growth exploring the comparatively poorer European South. It is revealing that Gehl didn’t take the motorway exit to any of the major cities in Northern Italy, where Italy’s own post-war growth was concentrated — presumably a form of primitivism premised on idealizing underdevelopment. That people like to sit on or rest against objects not specifically designed for such ends, or that they congregate in bars, is not much of a discovery, yet it is just these kinds of truisms that the Copenhagen architect would instrumentalize in order to replicate in his Nordic hometown the idealized scenes he found in Southern Europe.

⁷ “It Began With a Love Story,” *Gehl Architects*, <https://www.gehlpeople.com/knowledge-hub/articles/story/>, last accessed January 9, 2026.

⁸ Jan Gehl and Ingrid Gehl, "Torve og pladser," *Arkitekten* 16 (1966): 317–329; Jan Gehl and Ingrid Gehl, "Mennesker i byer," *Arkitekten* 21 (1966): 425–443; Jan Gehl and Ingrid Gehl, "Fire italienske torve," *Arkitekten* 23 (1966): 474–485.

⁹ Jan Gehl, "Mennesker til fods," *Arkitekten* 20 (1968): 429–446. Examples of Gehl being credited for pedestrianizing Strøget: "Strøget District," *Project for Public Spaces*, July 15, 2005, <https://www.pps.org/places/strooget-district>, last accessed January 14, 2026; Richard T. LeGates, Frederic Stout, Roger W. Caves, "Editors' Introduction," in Richard T. LeGates, Frederic Stout, Roger W. Caves, eds., *The City Reader*, 7th Edition (Routledge, 2020), 608–610: 608.

¹⁰ Jan Gehl, "Vore fædre i det høje!," *Havekunst* 48 (1967): 136–143. "Action research": Jan Gehl and Birgitte Svarre, *How to Study Public Life* (Island Press, 2013): 94–95. On the territorial stigmatization of Høje Gladsaxe see also Henriette Steiner, "Gigantic Welfare Landscapes and the Ground Beneath Høje Gladsaxe," *Landscape Research* 46, 4 (2021): 527–41.

¹¹ Jan Gehl and Lars Gemzøe, *Public Spaces—Public Life* (Danish Architectural Press and Royal Danish Academy of Fine Arts School of Architecture, 1996); Gehl and Svarre, *How to Study Public Life*.

¹² "modernistic...": Jan Gehl, *Cities for People* (Island Press, 2010), 25.

¹³ In 2021, for example, 36% of Gehl Architects' annual revenue came from real estate developers, 33% from the private sector, and only 11% from the public sector (which moreover included revenue from business improvement district organization). Gehl, *Gehl Annual Report 2020–2021* (Gehl, 2021), 35.

¹⁴ Jan Gehl, "A Changing Street Life in a Changing Society," *Places* 6, 1 (1989), 8–17: 15.

¹⁵ A key document is the government-commissioned report, Initiativgruppen om Hovedstadsregionen, *Hovedstaden, hvad vil vi med den?* (Statsministeriet, 1989). On Copenhagen's transformation see Henrik Gutzon Larsen and Anders Lund Hansen, "Gentrification—Gentle or Traumatic? Urban Renewal Policies and Socioeconomic Transformations in Copenhagen," *Urban Studies* 45, 12 (2008): 2429–48; Henriette Steiner, "Constructing Copenhagen in a Time of Economic Downturn: Reevaluating 1990s Postmodernist Urban Development before the City Became 'Livable,'" *Architecture and Culture* 10, 1 (2022): 76–95; Deane Simpson, "Between 'Circumscribed' Neoliberalism and Welfarism: Copenhagen under the Metric Regimes of the 'Competitive' and 'Attractive' City," in Jannie Rosenberg Bendsen et al. (Eds.), *Forming Welfare* (Arkitektens Forlag, 2017), 146–71.

Fixing Copenhagen and More

As soon as Gehl returned back to Denmark he plunged himself into operationalizing the methods. Day cycle, public space ergonomics, heat map of the urban everyday: in 1966, three articles appeared in the Danish architecture journal *Arkitekten* — authored by Gehl "in collaboration with Ingrid Gehl" — as the main report on the tour aimed at the Danish audience⁸. Over the subsequent years, enabled by the comfortable professorship as an urban design professor at Copenhagen's Royal Danish Academy of Fine Arts, Gehl undertook a series of public space studies with students across various sites in the Danish capital. The emphasis in this period shifted from learning by observing to assessing, comparing and advocating change: the Italian material is construed as best practice against which to compare and contrast good and bad practices at home. Above all, Gehl directed his and his students' attention to a contrast between two places in Copenhagen. On the one hand, they studied Strøget, the city's main pedestrian shopping street, as a local best practice example (to the point that international commentators have persistently but wrongly credited the Dane for closing the street to vehicular traffic)⁹. On the other hand, representing a form of "worst practice," Høje Gladsaxe, a then-newly built large social-housing project, became a focus for Gehl's and his students' various satirical interventions and "action research" with the intention to fix the place deemed unlivable¹⁰. During the 1980s, Gehl expanded his research to other Nordic cities and to cities on other continents. These efforts culminated with a series of co-authored urban design handbooks introducing the Public Life toolkit, and the opening of Gehl Architects in 2000 with the help of Helle Søholt, a former student¹¹.

By the millenium's turn, Gehl's message solidified into a comfortable "cars-and-Corbusier" narrative: although the Danish architect has undeniably contributed to raising alarm about the dangers of car-oriented urbanism, blithely blaming unlivability on traffic planners, apparently out-of-scale housing programs and vaguely invoked "modernistic planning ideology" represents a whole other danger: naturalizing capital¹². Scroll through the recording of any of the innumerable talks Gehl gave from Helsinki to Hobart and Honolulu and you'll encounter a version of the story about misanthropic planners — as historically simplistic as it is strategically effective as a foil to Gehl Architects' business model premised on neoliberal urban regeneration. Keep delivering more sidewalks, cafés and quality public space is a word of advice directed at city officials, but a finger-wag really — lest your city becomes unlivable! And what about housing? The market will fix that! Indeed, although consulting municipal departments has been key to Gehl Architects' reputation as stewards making cities livable for all citizens, the consultancy's revenue comes overwhelmingly from real estate developers and the private sector: quality public space as an adjunct to luxury housing¹³.

"The Danes indeed were not Italians, but given the spaces and the time a very Italian street life has certainly evolved," Gehl reflected on the transformation of twentieth-century fin-de-siècle Copenhagen¹⁴. Yet it is safe to say that a "very Italian street life" (read: café terraces) developed in Copenhagen not because of Jan Gehl's ideas about human-scaled public spaces, but because of a

series of economic and policy measures promoting the city centre and waterfront redevelopment — which in turn created a precondition for the strategic significance of Gehl's ideas and a viable pathway to the consultancy business. In the years leading up to the new millennium, the national and city governments joined forces to make Copenhagen more competitive as a solution to the downturn that had plagued Denmark's economy since the 1980s¹⁵. While social housing programs were not entirely phased out as planned, the municipality began targeting the existing predominantly social-housing areas for social cleansing and redevelopment. In 2000, for example, Copenhagen's Head of Planning explained that the municipality must transform its housing strategy so as to attract the middle classes and repel the “thrash” people living downtown because housing there was too affordable¹⁶. Other senior city officials have used the same expression to describe Vesterbro, a predominantly working-class, ethnic-minority community, that became the epitome of the Danish capital's state-led gentrification around the millennium's turn — and it was nowhere else than right at the edge of Vesterbro that Gehl Architects opened their first office in 2000.

Denmark's current national-level housing strategy follows in the same vein, targeting social housing areas for redevelopment with a clearly racialized agenda and “ghetto lists,” which the Court of Justice of the European Union (CJEU) declared potentially unlawful¹⁷. In Copenhagen, regeneration operations have expanded farther away from the city centre, to neighborhoods such as Mjølnerparken, whose residents took the initiative of contesting the law by filing a suit against it with the CJEU. Mjølnerparken stands out equally for being abutted by one of the most celebrated urban design projects in twenty-first-century Copenhagen: the Superkilen urban park (BIG, 2012) promoted as a “giant exhibition of urban best practices”¹⁸. Such interventions help facilitate a giant housing grab underwritten by the livability narrative: the municipality commissioned Superkilen in collaboration with RealDania, a powerful private real estate foundation, while a Danish building industry journal envisaged how Mjølnerparken's “unsafe isolated environment” would be “replaced by a vibrant street life” presumably seeping there from the park¹⁹. In 2023, the neighborhood was indeed removed from the ghetto list due to ongoing displacement and redevelopment²⁰. Gehl is part of the story in several ways: while RealDania financially supported his work on *Cities for People*, he used his speaking circuit to promote Superkilen as a decontextualized, best practice example to inspire others²¹. Refracted through boosterist policies and permeated by species-level thinking, the quest toward defining the parameters of a habitat desirable for all members of *Homo sapiens* represents a highly reductive conception of city planning, whose effect ultimately is producing ignorance about the socio-economic conflict and institutional complexity.

The Inhuman Scale of Capital

By revealing an episode in the history of urban expertise — how the notes that Gehl was constantly taking on the passers-by in mid-1960s Italy were transformed into a method toolkit with canonical influence in and beyond urban design — this article contributes toward a dialogue between architectural history and urban political economy. Although it would be wrong to claim that the livable city

¹⁶ Quoted in Larsen and Hansen, “Gentrification—Gentle or Traumatic?”: 2433.

¹⁷ Janni Sørensen, Michael Tophøj Sørensen and Finn Kjær Christensen, “Nuances of ‘ghetto’ policies in Danish spatial planning,” *Nordic Journal of Urban Studies* 4, 1 (2024): 1–9; “Denmark: ECJ ruling that ghetto law is potentially unlawful is important step in protecting basic human rights,” *Amnesty International*, December 18, 2025, <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2025/12/denmark-ecj-ruling-that-ghetto-law-is-potentially-unlawful-is-important-step-in-protecting-basic-human-rights/>, last accessed January 14, 2026.

¹⁸ “Superkilen,” *BIG*, <https://big.dk/projects/superkilen-1621>, last accessed January 9, 2026.

¹⁹ Peter Kargaard, “Arkitektur skal bremse yderligere ghetto-dannelse på Nørrebro,” *Licitationen*, November 13, 2015, https://www.licitationen.dk/article/view/228255/arkitektur_skal_bremse_yderligere_ghettodannelse_pa_norrebro, last accessed January 14, 2026.

²⁰ “EU Top Court to Review Denmark's ‘Racially Discriminatory’ ‘Ghetto Package,’” *Open Society Justice Initiative*, June 17, 2024, <https://www.justiceinitiative.org/newsroom/eu-top-court-to-review-denmark-s-racially-discriminatory-ghetto-package>, last accessed January 14, 2026.

²¹ In a 2017 lecture, Gehl included a slide with images of the Superkilen “activity park” to illustrate the argument about a new phase in urban design, marked by an emphasis on sports and physical activity-oriented public spaces (Jan Gehl, “Livable Cities in the 21st Century,” lecture at the Aalto University, Helsinki, February 21, 2017). RealDania's support is acknowledged in Gehl, *Cities for People*: XI. RealDania also financially supported *The Human Scale* documentary.

movement is directly responsible for gentrification and displacement, the narrow humanism on which it is premised has added a great deal of insult to the injury caused by capitalism and neoliberal policy.

It is therefore equally safe to say that not everyone is happy in, or benefits from, a “livable” city. Gehl’s humanism doesn’t go as far as considering basic universal needs such as food and shelter, or the institutional complexity of specific human societies. The irony is that the human scale so often invoked in the urban design arena is inseparable from the inhuman scale of global capitalism. The notion of inhumanity connects an emphasis on global capital with the structural violence of what the Marxist geographer Neil Smith called the revanchist city: the role of gentrification as a policy of revenge on the poor and vulnerable²². The link between boosterism, revitalization and gentrification was obvious for the critical geographer even before the livable cities marching band really took off: “making cities liveable,” he wrote, means “liveable for the middle class. In fact, of necessity, [cities] have always been ‘liveable’ for the working class”²³.

One lasting contribution by Smith is a rethinking of scale in geography: scale is not an absolute category, an extent over which a phenomenon occurs, but the containers of action we call neighborhood, city or state are themselves historically produced through the simultaneous accumulation of capital in one place or territory and devaluation in another²⁴. There is a clear contribution to architectural and design research, too: not only is the “human scale” irreducible to proportion and representation, it is also reckless to believe that studying *Homo sapiens*’ putative behavioral universals will unlock the mysteries of urban change or address metropolitan inequity. Rather, any effort to make cities more habitable must start by grappling with the structural inhumanity of capitalism to which livability gurus all too easily adhere.

²² Neil Smith, *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City* (Routledge, 1996).

²³ Neil Smith, “Gentrification and Uneven Development,” *Economic Geography* 58, 2 (1982), 139–155: 152.

²⁴ Neil Smith, *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space* (University of Georgia Press, 2008 [1984]).

Scales/Giochi di scala

DOI: 10.6093/2532-2699/12706

Porta del Popolo, an Urban-Scale project for the Rome of Pope Pius IV

Keywords

Porta del Popolo, Nanni di Baccio Bigio, Pius IV, Villa Giulia, Entrate solenni

Abstract

The article examines the transformation of Porta del Popolo (1561–65), designed by Nanni di Baccio Bigio, one of the most significant architectural operations in the Rome of Pius IV. In order to address the many unresolved questions concerning this little-studied architecture, the analysis undertakes a shift in scale: from the architectural artifact to the urban systems of which Porta del Popolo was an integral part during the pontificate of Pius IV. Reconnecting the various papal interventions in the area between Porta del Popolo and Villa Giulia makes it possible to verify the existence of a coherent transformation plan and to understand the specific role of the city gate within it. By drawing a parallel with the construction of Porta Pia, the article discusses the analogies and interconnections between the two urban gates of Pius IV while also highlighting the differences between the two undertakings. Another urban-scale system is embodied by the entrate solenni ceremonies, in which Porta del Popolo plays a central role. By analysing the routes of these celebrations and their features, new hypotheses are advanced regarding the peculiar design of the external façade of Porta del Popolo. The intertwining of these investigations enables original observations on Pius IV's urban projects and on how his architectures were experienced.

Biography

Mario Edoardo Viale is a Ph.D. candidate in History of Architecture at the Università IUAV di Venezia, where he is developing a Ph.D. thesis on civic architecture and identity in 15th-century Arezzo. He graduated in Architecture at the Politecnico di Milano and is currently a teaching assistant in History of Architecture at the Politecnico di Milano and at the Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. His research interests focus on Tuscan patrons and architects in 15th- and 16th-century Arezzo and Rome.

Mario Edoardo Viale

Università Iuav di Venezia

Porta del Popolo, un progetto su scala urbana per la Roma di papa Pio IV

Salito al soglio pontificio con il nome di Pio IV (26 dicembre 1559 – 9 dicembre 1565), Giovanni Angelo Medici di Marignano promuove una vasta serie di imprese architettoniche e urbane che lasciano un'impronta indelebile sulla città di Roma. Coadiuvato dalla cerchia familiare, dagli organi curiali e dalle magistrature capitoline, per sei anni papa Medici è costantemente impegnato a restaurare monumenti antichi, rettificare strade e aprirne di nuove, edificare o rimodellare palazzi e ville, nonché costruire porte urbane¹. Caso peculiare di quest'ultima declinazione della sua committenza è il restauro di Porta del Popolo, già da secoli principale accesso delle mura aureliane².

Realizzato tra l'ottobre 1561 e il dicembre 1565 su disegno dell'architetto Nanni di Baccio Bigio (1513-1568)³, l'intervento papale determina la sostituzione del disadorno fornace tardoantico con un portale di ordine dorico a duplice fronte, la cui mostra esterna, sorretta da due coppie di colonne monolitiche, richiama con grande evidenza un arco di trionfo⁴. Interrotta prima della sua conclusione⁵, quest'opera è oggi di difficile lettura. Un rifacimento postunitario (1877-1879) ne ha infatti alterato l'immagine, sostituendo le torri antiche che affiancavano il singolo fornace con due archi laterali che riprendono mimeticamente le membrature architettoniche cinquecentesche⁶.

4.1

Al contempo, le profonde trasformazioni che, nei secoli, hanno riplasmato l'intero palinsesto urbano di Roma hanno sfilacciato e reciso la rete di relazioni che Porta del Popolo intesseva con la città di Pio IV. Di conseguenza, nonostante la recente riscoperta dei conti di fabbrica abbia permesso di illustrare le vicende del cantiere e tracciare un primo bilancio⁷, rimangono tuttora aperti numerosi interrogativi su un'architettura complessivamente ancora poco indagata: quale rapporto intercorre tra la trasformazione di Porta del Popolo e le iniziative coeve che interessano l'area? Quale relazione sussiste con gli altri interventi urbani di Pio IV e quali analogie presenta con essi? Quali motivazioni sottendono la scelta del tipo trionfale? Quale ruolo, infine, è assegnato a questa architettura nelle cerimonie che coinvolgono le porte di Roma?

Per rispondere a simili quesiti, il presente articolo mette in atto un doppio salto di scala interpretativa. In primo luogo, dalla scala del monumento si passa ad analizzare la scala della città, ricostruendo i sistemi urbani cui Porta del Popolo appartiene originariamente. In secondo luogo, si analizza la scala umana della percezione con l'obiettivo di comprendere come tale architettura dovesse incidere sull'esperienza spaziale di chi vi entrava in contatto, perlomeno nelle intenzioni della committenza. L'intreccio di queste indagini consente di far emergere nuovi dati sulla trasformazione della porta urbana e, al contempo, suggerisce prospettive inedite sulle articolate strategie urbane elaborate durante il pontificato di Pio IV.

¹ Il presente articolo è frutto della rielaborazione di una ricerca da me iniziata nell'ambito della scuola di dottorato in Storia dell'architettura dell'Università IUAV di Venezia, durante il seminario dedicato a "Papa Pio IV Medici e l'architettura" a cura di Francesco Repishti. Desidero ringraziare il collegio di dottorato, i miei compagni e, con particolare gratitudine, Jessica Gritti, Fulvio Lenzo e Mauro Mussolin ai quali devo preziose osservazioni. Questo articolo è dedicato a Francesco Repishti, che seguendo il mio lavoro con rigore ed entusiasmo, ha accompagnato i miei primi passi nella Roma di Pio IV. I documenti riportati provengono dai seguenti archivi e raccolte: Archivio Storico Capitolino = ASC; Archivio di Stato di Roma = ASR; Archivio Apostolico Vaticano = ASV; Biblioteca Apostolica Vaticana = BAV; Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe = GDSU.

Per la committenza di Pio IV resta fondamentale Ludwig von Pastor, *Storia dei papi nel periodo della Riforma e Restaurazione cattolica*, vol. VII, *Pio IV, 1559-1565*, versione italiana di Angelo Mercati, (Desclée, 1928), 551-85. Per le sue iniziative urbane romane: Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, "La 'Civitas Pia', la 'Salus Medica', la 'Custodia Angelica'", *Arte illustrata*, 51, V (1972), 383-402 e Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, "Il sistema dei 'centri direzionali' e la rifondazione della città", *Arte illustrata*, 54, VI (1973), 186-212. Per le porte di Roma è imprescindibile Federico Bellini, "Le porte romane di Pio IV (1559-1565)", *Roma Moderna e Contemporanea*, XII, 1 (2014), 37-61.

² Per la porta in età antica e medievale: Giuseppina Pisani Sartorio, "Porta Flaminia", in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di Maria Antonietta Tomei e Paolo Liverani, vol. III (Quasar, 1996), 303-4.

³ Per Nanni di Baccio Bigio: Maria Grazia Ercolino, "Lippi, Giovanni di Bartolomeo, detto Nanni di Baccio Bigio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65 (Treccani, 2005), 209-12.

⁴ In assenza di uno studio monografico si rimanda a Enzo Bentivoglio, "Vestigia romane nella porta del Popolo integrate nell'ornamentazione di Nanni di Baccio Bigio", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1-10 (1983-1987): 261-72 e, soprattutto, a Bellini, "Le porte", 37-61.

⁵ La mostra interna e il restauro delle torri sono completati da Bernini nel 1655-1658; Enzo Bentivoglio e Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma, con una appendice di documenti inediti sulla Chiesa e su Roma* (Bardi, 1976), 144-5.

⁶ Bentivoglio, "Vestigia romane", 266-7, nota 10.

⁷ Vedi nota 4.



4.1

Roma, Porta del Popolo, veduta della mostra esterna, 2024, ©Interfoto/Alamy Stock Photo.

⁸ Vedi nota 1.

⁹ Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 189.

¹⁰ Come sostenuto da numerosi studi e da ultimo: Federico Bellini, "Michelangelo, la strada e la Porta Pia", *Studi Romani*, 59, 1-4 (2011), 74-109.

¹¹ Bellini, "Michelangelo", 76 e nota 5.

¹² Gran parte opere è finita nel giugno 1561, l'ultimo pagamento è datato 3 giugno 1562; ASC, *Camerale I, Fabbriche 1516*, 58 v-r. Per questi lavori: Bellini, "Michelangelo", 76-7.

¹³ Bellini, "Michelangelo", 90-106.

¹⁴ Claudia Conforti, "Via Pia; rus in urbe", *Paragone Arte*, n. 59, 3, 82 (2008), 21-31: 25-8.

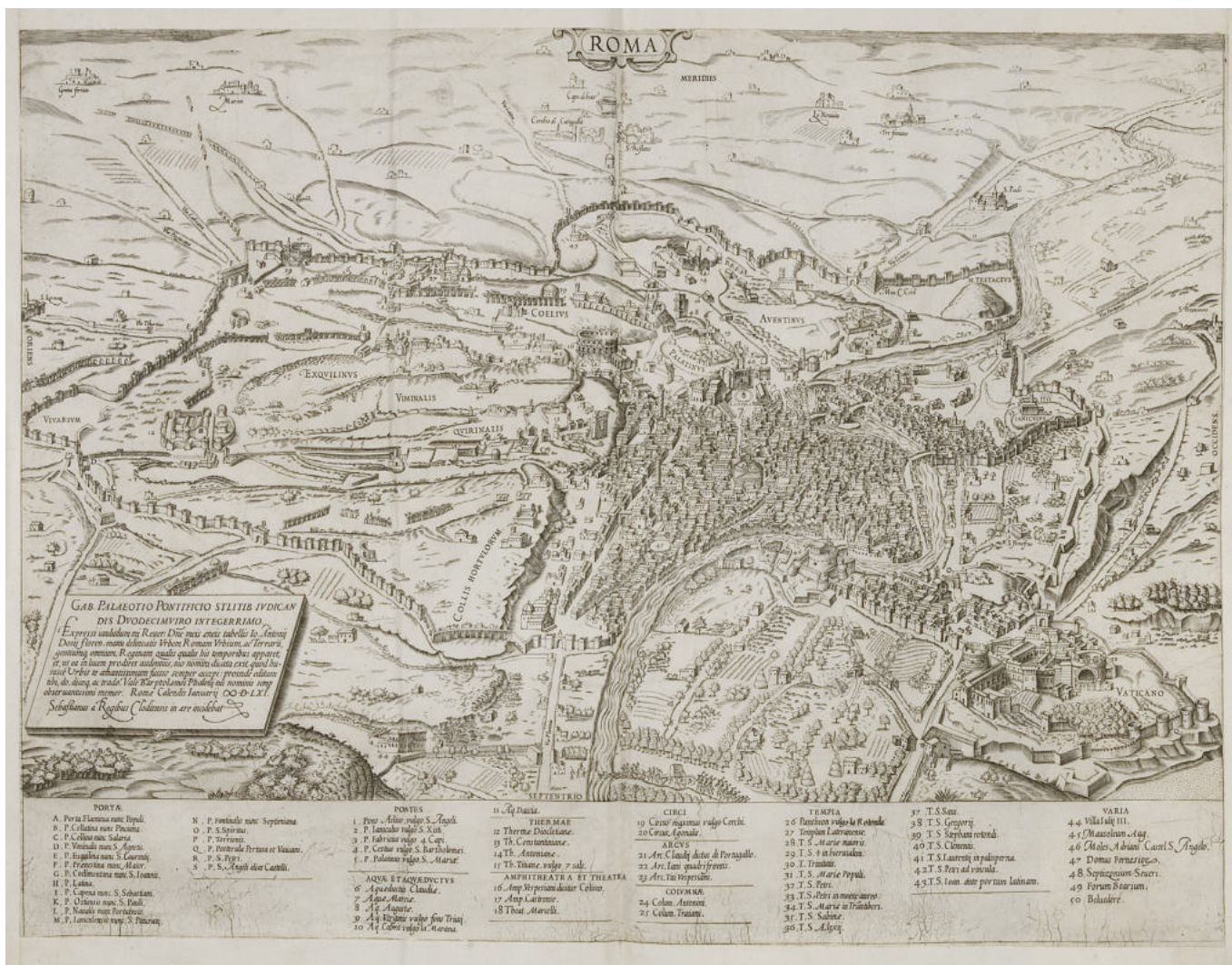
¹⁵ Rodolfo A. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, (Ermanno Loescher & C., 1902-12), vol. II, 140-1.

¹⁶ Alessandro Brodini, "Santa Maria degli Angeli", in *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra a cura di Mauro Mussolin e Clara Altavista (Silvana Editoriale, 2009), 240-5: 242.

La genesi di un sistema papale: Villa Giulia e la strada del Popolo al tempo di Pio IV

All'inizio degli anni Settanta, Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna sono i primi a leggere alla scala urbana le molteplici iniziative architettoniche di Pio IV, interpretandole come frammentarie tracce di un disegno unitario, concepito con l'obiettivo di rifondare simbolicamente Roma⁸. Secondo la loro ricostruzione, la logica che informa l'articolazione spaziale di questo piano è strettamente legata al ruolo che vi assumono le residenze papali, considerate «centri direzionali»⁹ *ante litteram*, capaci di orientare e concentrare attorno a sé l'azione trasformativa del pontefice. Tale intuizione trova conferma nel caso dell'area del Quirinale, dove gli interventi promossi dal papa milanese sono chiaramente interrelati e organici¹⁰.

In questo settore, posto tra l'abitato e le mura, Pio IV dispone di una *vigna* dalla collocazione precisata, il cosiddetto *giardino di Monte Cavallo*, sottoposta a lavori di risistemazione fin dai primi mesi del 1560¹¹. Sempre per volere dei Medici, già nell'ottobre¹² del medesimo anno si inizia a rettificare il tracciato viario che attraversa il colle quirinalizio, l'*Alta Semita*, contestualmente rinominata via Pia, operazione che prelude l'avvio, nell'aprile 1561¹³, del cantiere di Porta Pia, ornata da una mostra interna disegnata dall'anziano Michelangelo. Mentre sorge la nuova porta urbana, dietro le pareti che contornano la strada rimodellata, sono molti i terreni a cambiare proprietà su impulso papale: attorno al 1562¹⁴ via Pia allinea le *vigne* di alti esponenti della curia e della corte, tra i quali figurano i cardinali Alessandro Farnese, Ippolito d'Este, Rodolfo Pio di Carpi e Carlo Borromeo, nipote del pontefice. Quest'ultimo, affittuario dei celebri *Horti Bellaiani* fin dal 6 dicembre 1560¹⁵, è coinvolto anche nella trasformazione del *frigidarium* delle terme di Diocleziano – prospiciente la sua *vigna* – in Santa Maria degli Angeli, unica chiesa romana direttamente fondata da Pio IV, il 5 agosto 1561¹⁶.



Stante tale successione di eventi, la storiografia è oggi concorde nel ritenere che la mostra michelangiolesca di Porta Pia venga realizzata con il preciso scopo di dotare il nuovo sistema suburbano di *vigne* di un fondale monumentale¹⁷, ideale traguardo visivo per chi percorra via Pia. Questa conclusione assume un particolare rilievo ai nostri fini se si considera che, diversamente da quanto affermano alcune letture interpretative, la trasformazione del Quirinale non costituisce realmente un *unicum* nella Roma di Pio IV. Infatti, l'area extraurbana compresa tra il complesso di Villa Giulia e il tratto di mura in cui si apre Porta del Popolo è parallelamente interessata da un processo dallo svolgimento e dagli esiti pressoché analoghi.

Non appena eletto, Pio IV si interessa alle sorti della *vigna* appartenuta a Giulio III (1550-1555), entrata a far parte dei beni della Camera Apostolica nel 1556 quando Fabiano del Monte viene spogliato di tutte le proprietà ereditate dal padre Baldovino, fratello del defunto papa. Tale provvedimento, eseguito su ordine di Paolo IV Carafa, ha motivi prevalentemente politici¹⁸ e non mira in alcun modo a rendere Villa Giulia una residenza papale stabile. Al contrario, Carafa, animato da un profondo odio verso la famiglia del suo predecessore, medita perfino di reimpiegare i fusti marmorei dell'emiciclo della villa nella erigenda Casina del Belvedere (1558)¹⁹, mentre la Camera Apostolica ne abbandona i giardini all'incuria.

Chiudendo questa parentesi, papa Medici si risolve a sfruttare il complesso e a porre rimedio ai

4.2

Sebastiano Del Re e Giovanni Antonio Dosio, Veduta prospettica di Roma, 1555-1561. Museo di Roma. ©Roma, Museo di Roma – Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

¹⁷ Le ipotesi storiografiche sono riassunte in Golo Maurer, "Porta Pia", in *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra a cura di Mauro Mussolin e Clara Altavista (Silvana Editoriale, 2009), 226-39: 226-31.

¹⁸ Per un'analisi della vicenda: Lanciani, *Storia degli scavi*, vol. III, 27-9; David R. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome* (Princeton Univ. Press, 1979), 170-1.

¹⁹ Coffin, *The villa*, 170-1.



4.3

Maarten van Heemskerck, Vista del Muro Torto e di Porta del Popolo, ca. 1532-1536. Berlin, Kupferstichkabinett, 79 D 2, fol. 7 verso. ©Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar KatzPublic Domain Mark 1.0.

²⁰ ASR, *Tesoreria Segreta* 1299, fasc. A, c. 1 r; Tilman Falk, "Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n. 13 (1971), 101-78: 166.

²¹ ASR, *Tesoreria Segreta* 1299, fasc. A e B. Questa documentazione – ancora largamente inedita – è solo in piccola parte pubblicata, con altri documenti, in Falk, "Studien zur Topographie", 166-9.

²² Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 209 nota 41; Coffin, *The villa*, 192-3.

²³ Ad esempio, già il 9 febbraio 1560 si pagano «spalliere bergamasche verdi per servizio delle tavole della vigna»; ASC, *Tesoreria Segreta* 1299, fasc. A, c. 4 v. Inedito.

²⁴ Sono documentate almeno tre visite: Pastor, *Storia dei papi*, vol. VII, 70 (settembre 1560); BAV, Urb. lat. 1039, *Avvisi di Roma*, c. 265 r, 29 marzo 1561 e c. 294 r, 9 agosto 1561. In Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 190 e 208 nota 27 gli autori suggeriscono che tali visite abbiano carattere residenziale, circostanza smentita dalla stessa documentazione citata.

²⁵ Datata 1° gennaio 1560 ma forse tracciata attorno al 1555: Mario Gori Sassoli, "scheda 10. Sebastiano del Re", in *Roma*

guasti che ha subito. A partire dal 9 febbraio 1560, data nella quale si registra un primo versamento di 100 scudi utili a iniziare a «rassettar la vigna dell'illustrissimo signore Fabiano de Monti per uso di sua Santità»²⁰, la documentazione prodotta dalla Tesoreria Segreta²¹ consente di seguire passo passo i lavori, che si protraggono per circa tre anni. Forse affidate a Pirro Ligorio, al contempo responsabile delle modifiche che si apportano al *giardino di Monte Cavallo*²², le opere includono la realizzazione di murature, la pittura a fresco di alcuni ambienti e l'acquisto e l'affitto di numerosi arredi, tra cui i letti, i cuscini e il cuoio necessari a riarredare le stanze dell'edificio principale²³. Cospicui fondi sono anche destinati alla risistemazione dei giardini, luogo in cui Pio IV – che non sembra pernottare mai nella villa – ama passeggiare o desinare al riparo dalla calura²⁴. Mentre si lavora alla *vigna lulia*, il papa decide di intervenire sul primo tratto extraurbano della via Flaminia – denominato fino a Ponte Milvio *strada del Popolo* – che collega Villa Giulia e le *vigne* circostanti con Porta del Popolo. Come testimonia la *Veduta prospettica di Roma* incisa da Sebastiano del Re su disegno di Giovanni Antonio Dosio²⁵, a differenza dell'*Alta Sémita* questo asse viario è già in gran parte rettilineo e bordato da murature prima ancora del pontificato di Pio IV che, pertanto, si limita a farvi operare modifiche contenute, tese a migliorarne la percorribilità²⁶. Nei primi mesi del 1560 tale incarico è affidato ai Maestri di Strade²⁷, magistratura comunale preposta ai lavori di pubblica utilità a Roma e nel territorio che, analogamente a quanto accade per via Pia, applica innanzitutto un'apposita tassa ai proprietari dei terreni posti lungo la *strada del Popolo*²⁸. Con il denaro ricavato – in parte versato a nome di Pio IV²⁹ – essa finanzia la risistemazione del sedime stradale e la rimozione degli ostacoli che lo ingombrano, attività iniziata nell'agosto 1560 e pressoché completata nell'arco di due anni³⁰. Responsabile dell'operazione è Nanni di Baccio Bigio, il «Nanni architetto» che i documenti indicano stipendiato per «revedere e misurare»³¹,

4.2

figura tutt'altro che secondaria nel panorama romano di metà Cinquecento. Oltre a godere della protezione illustri committenti assai prossimi al papa – come i cardinali toscani e filomedicei Giovanni Ricci di Montepulciano, Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora e Bernardo Salviati³² – egli è architetto di fiducia dei Maestri di Strade, nonché appaltatore unico di tutti i lavori alle strade di Roma per il triennio 1559-62³³. Non sorprende, dunque, che sia sempre lui a ottenere l'incarico di elaborare un progetto per il rinnovamento di Porta del Popolo – anticamente nota come Porta Flaminia – opera anch'essa affidata ai Maestri ed evidentemente organica all'intervento sulla *strada del Popolo*.

4.3 Due disegni del cosiddetto *Roman Sketchbook* (1532-1537) di Marteen van Heemskerck, restituiscono visivamente le condizioni fatiscenti di tale porta urbana trent'anni prima che Pio IV decida di farvi mettere mano. Come intuibile, la contingenza principale che Nanni è chiamato ad affrontare è rappresentata dall'interro di parte del fornice antico, ricordato anche da Pirro Ligorio³⁴ e causato dalle inondazioni che affliggono la zona durante le piene del Tevere. Non a caso, nell'ottobre 1561 il cantiere di Porta del Popolo³⁵ ha inizio proprio con la demolizione di una porzione delle murature d'ambito³⁶ e la realizzazione di un nuovo archivolto a una quota maggiore. Entro il 7 marzo del 1563³⁷, quando si posiziona l'iscrizione dedicatoria, la mostra esterna del portale – rivolta alla *strada del Popolo* – è già integralmente in opera: due coppie di colonne libere, collocate su alti piedistalli, incorniciano l'accesso e sorreggono la trabeazione dorica ove poggia il piano attico. Gli ultimi due anni e mezzo della fabbrica, lasciata incompiuta nel dicembre 1565³⁸, sono unicamente dedicati al restauro delle torri preesistenti che affiancano il portale e alla realizzazione della mostra interna, interrotta in corrispondenza della cornice di trabeazione e – rispetto a quella interna – realizzata con un uso più contenuto di elementi in travertino³⁹. Similmente a quanto avviene sul Quirinale, in parallelo ai lavori alla porta urbana, l'assetto delle *vigne* incardinate lungo la *strada del Popolo* viene ridefinito da una serie di donazioni papali e dalla conseguente comparsa di nuovi attori nell'area. Tali passaggi sono agevolati da un accomodamento tra Pio IV e Fabiano Del Monte – politicamente affini – finalizzato a sciogliere l'annoso contenzioso nato dalla confisca di Villa Giulia⁴⁰. Gli *Avvisi di Roma*⁴¹ attestano come fin dal gennaio 1561 si sparga la voce della prossima restituzione di tutte le proprietà ai Del Monte «eccetto la vigna [di Giulio III] et altri palazzi, de quali Sua Santità se ne vuol servire per sé per suo diporto, et parte accomodarne Ambasciatori de principi che veniranno»⁴². L'accordo, messo a punto nel settembre successivo⁴³, prevede una sorte diversa per la villa e per le numerose *vigne* circostanti che Giulio III aveva accorpato al complesso, anch'esse parimenti sequestrate. Infatti, mentre la prima, insieme ai giardini e all'annessa tenuta agricola, rimane alla Camera Apostolica, le seconde sono poste nella diretta disponibilità di Pio IV.

Questa distinzione consente al papa di donare tale gruppo di proprietà: è così che nel settembre 1561⁴⁴ la *vigna* Poggio viene regalata a Cosimo I de' Medici e al figlio Giovanni, da poco creato cardinale, che ne fruiwa già dal marzo 1560 per concessione papale. A questo primo atto segue, nell'aprile 1562, l'assegnazione delle altre *vigne* dei Del Monte⁴⁵ ai nipoti prediletti del pontefice, Federico e Carlo Borromeo. Contestualmente, i due fratelli milanesi ottengono – rispettivamente

veduta, a catalogo della mostra a cura di Mario Gori Sassoli (Artemide, 200), 145-6.

²⁶ Tra il 1552 e il 1553 Giulio III si premura di far risistemare il tratto di via Flaminia (posto a continuazione della strada del Popolo) che corre tra Ponte Milvio e Prima Porta: il finanziamento dell'impresa e i pagamenti alle maestranze – inediti – sono documentati in ASR, *Camerale I, Fabbriche 1516*, c. 17 v-18 v.

²⁷ Per i Maestri di Strade e Pio IV: Federico Bellini, "La Civitas Pia e le fortificazioni vaticane di Pio IV", *Studi Romani*, 61, 1-4 (2013), 42-76: 65-7; Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 187.

²⁸ ASR, *Camerale I, Fabbriche 1516*, c. 48 r-50 r. Le tasse sono estratte tra il 6 maggio 1560 e il 22 giugno 1564 ma gran parte viene riscossa entro la fine del 1561. Si veda Bellini, "Le porte", 48-9.

²⁹ Per un totale di tre versamenti (ammontanti a 320 scudi) tutti nell'ottobre 1560. Il primo riporta: «Et a di 16 detto scudi cinquanta da Monsignor di Forlì per la vigna del Papa»; ASR, *Camerale I, Fabbriche 1516*, c. 48 r. Inedito.

³⁰ ASR, *Camerale I, Fabbriche 1516*, c. 50 r-53 v. I pagamenti intercorrono tra il 9 agosto 1560 e il 20 ottobre 1564. Gran parte dei lavori è terminata alla fine del 1561. Si veda Bellini, "Le porte", 48-9.

³¹ Giovanni di Bartolomeo Lippi, alias Nanni di Baccio Bigio è pagato in due occasioni nel 1561: 15 scudi il 19 marzo, 20 insieme a Girolamo Valperga il 20 luglio; ASR, *Camerale I, Fabbriche 1516*, c. 51 r e 52 v. Inediti.

Ercolino, "Lippi": 209-12.

³² Ercolino, "Lippi": 209-12.

³³ ASC, cred. VII, to. 78, *rogiti Fusco*, c. 8 r-9 v, 2 marzo 1559; Anna Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile della Roma papale* (Electa, 2008), 125 e 140 nota 26. Per questo ruolo di Nanni vedi anche Francesco Repishti, "Una Memoria di Pirro Ligorio per papa Pio IV Medici", *Palladio*, 70, XXXV (2022), 103-10.

³⁴ «Il Tevere è stata cagione che ruinando ha pieno di terra la via e ha seppellita la porta [...] dove hoggidi per innalzare quella che era dal tempo e dal Tevere sepolta Papa Pio quarto con sontuosa spesa [...] ha fatta rifare di opera dorica»; Pirro Ligorio, *Libro delle antichità di Pyrrho Ligorio*, Paris, *Bibliothèque Nationale de France*, ms. it. 1129, f. 81. Si veda anche Carmelo Occhipinti, "Testimonianze ligoriane dal cantiere vaticano tra Antonio da Sangallo e Michelangelo", in *I cantieri in Europa nel Cinquecento*, I. Roma, a cura di Silvia Ginzburg, Letizia Tedeschi, Vitale Zanchettin (Officina, 2024), 125-35: 127.

³⁵ I conti sono in ASC, *Camerale I, Fabbriche 1516*, c. 68 r-71 r; ASC, *Camerale I, Fabbriche 1522*. Quest'ultimo incartamento si compone di due allegati, uno senza titolazione – inedito – e l'altro segnato «A» e pubblicato in Bentivoglio, "Vestigia romane", 269-72.

³⁶ «Ruina fatta delle trevertini della porta vecchia di dentro e di fuora»; ASR, *Camerale I, Fabbriche 1522*, allegato A, c. 5 r.

³⁷ ASR, *Camerale I, Fabbriche 1522*, allegato A, c. 6 r. L'iscrizione recita «PIUS IIII PONT MAX / PORTAM IN HANC AMPLI /



4.4

Santi di Tito, La via Pia e le sculture del Quirinale. Città del Vaticano, Casina del Belvedere, Volta dello scalone, 2017. ©Sailko, CC BY 3.0, Wikimedia Commons.

TUDINEM EXTULIT / VIAM FLAMINIAM / STRAVIT. ANNO III».

³⁸ Pio IV muore il 9 dicembre 1565 e il cantiere si interrompe forse già prima: l'ultima uscita è del 3 dicembre 1565, ma si tratta di un saldo e gli ultimi pagamenti regolari sono della fine del settembre dello stesso anno; ASR, *Camerale I, Fabbri- che 1522*, c. 12 r. Inedito.

³⁹ Il cantiere di Porta del Popolo sarà oggetto di uno studio di prossima pubblicazione condotto dall'autore di questo saggio.

⁴⁰ Per la vicenda: Domenico Tesoroni, *Il Palazzo di Firenze e l'eredità di Balduino del Monte fratello di Papa Giulio III* (Dell'Opinione, 1899), 114-6 e Coffin, *The villa*, 171.

⁴¹ Sulla natura di questa preziosa documentazione per la storia del Cinquecento romano si veda Jean Delumeau, *Rome au XVI^e siècle* (Hachette, 1975), 11-3.

⁴² BAV, Urb. lat., 1039, *Avvisi di Roma*, ff. 239 r-v, 4 gennaio 1561. Si veda Coffin, *The villa*, 171.

⁴³ ASR, *notai segretari e cancellieri della camera Apostolica*, *Peregrinus Alexander*, 78, 29 settembre 1561 pubblicato in Tesoroni, *Il Palazzo*, 107-13.

⁴⁴ ASV, *Diversorum Cameralium*, t. 213, f. 27 v (29 settembre 1561) e f. 28 v (17 gennaio 1562) pubblicati in Tesoroni, *Il Palazzo*, 114-20.

⁴⁵ ASV, *Diversorum Cameralium*, t. 213, c. 31 v (17 gennaio 1562) pubblicato in Tesoroni, *Il Palazzo*, 124-7 (altri documenti relativi sono alle pagine 121-3 e 128-135).

in proprietà e in usufrutto – anche il palazzo che Pio IV aveva iniziato a far costruire per loro, nella primavera del 1561⁴⁶, all'incrocio tra la *strada del Popolo* e la *via Giulia Nuova*, tracciato obliquo che collega l'asse viario dell'antica *consolare* alla facciata di Villa Giulia. Come noto, questa architettura, progettata da Pirro Ligorio, sfrutta la preesistente fontana pubblica realizzata da Bartolomeo Ammannati nello snodo, trasformandola nel perno sul quale si innestano le due ali simmetriche del nuovo corpo edilizio⁴⁷.

La fabbrica di Palazzo Borromeo arricchisce di un nuovo elemento scenografico la *strada del Popolo* e il quartiere di ville e giardini che prende forma nell'area, destinato a una cerchia ancora più ristretta rispetto a quello quirinalizio. Infatti, se si considera che il duca di Firenze, oltre a essere il principale alleato politico di Pio IV, è fittiziamente suo parente⁴⁸, si rileva che qui i nuovi proprietari delle *vigne* sono invariabilmente familiari del papa: ai Borromeo si aggiunge un altro nipote, il cardinale Marco Sittico Altemps, che nel luglio 1564⁴⁹ acquista la *vigna* appartenuta al vescovo di Cadice, sita sull'altura appena fuori Porta del Popolo.

Quale ultima tenue assonanza con gli interventi nell'area di via Pia, si può registrare la particolare attenzione che papa Medici riserva all'unico edificio chiesastico della *strada del Popolo*. Sebbene non sia certo paragonabile alla vicenda di Santa Maria degli Angeli, è rilevante che Pio IV scelga di erigere la cappella di Sant'Andrea in via Flaminia in parrocchiale⁵⁰, unica chiesa romana da lui continuativamente sostenuta con una speciale elemosina. Proprio al fine di farvi celebrare l'eucarestia, tra il settembre 1560 e il maggio 1564⁵¹, il papa versa mensilmente quattro ducati agli agostiniani di Santa Maria del Popolo a cui è affidato l'edificio: pochi giorni dopo il primo donativo anch'egli partecipa alla messa in Sant'Andrea⁵² che è, forse, un luogo di culto dedicato *in primis* a coloro che abitano attorno alle *vigne*⁵³ papali o vi lavorano.



Che la mostra esterna di Porta del Popolo sia concepita anche come fondale per il quartiere di vigne dell'area Flaminia che abbiamo descritto e che Pio IV stesso – o la sua cerchia – guardi ai sistemi della *Strada del Popolo* e di via Pia come alle componenti di un dittico sembra suggerito, tra le altre cose, dalle decorazioni inserite nella volta dello scalone della Casina del Belvedere. Su questa superficie Santi di Tito affresca, tra il 1561 e il 1563⁴⁴, le quattro maggiori imprese architettoniche promosse o completate dal papa: a fianco della Casina e del Belvedere Vaticano trovano posto le due strade suburbane. Nella lunetta dedicata al Quirinale, in cui si distinguono le statue dei dioscure, le pareti di via Pia sono concluse dalla mostra di Michelangelo. In quella raffigurante la Flaminia il fondale urbano è costituito dalla mostra esterna di Porta del Popolo, ancora in costruzione, che si staglia con la sua struttura lapidea tra le due torri in laterizio. Nel rappresentare la *strada del Popolo*, inoltre, Santi di Tito ribalta Palazzo Borromeo sull'asse di *via Giulia Nuova*, rendendo visibili al contempo la fontana di Ammannati e la porta urbana ed enfatizzando così l'interrelazione esistente tra gli elementi chiave dell'operazione papale.

Nonostante vi siano dei possibili precedenti romani a entrambe queste strade con porta fondale – si pensi in particolare alla Lungara⁴⁵ – l'organicità e la reciproca coerenza tra i due sistemi su cui interviene Pio IV sono del tutto eccezionali ed esse non paiono fortuite o fittizie. Addirittura, vi sono forse elementi che consentono di ipotizzare che i due interventi facciano parte di un piano unitario su scala territoriale.

Con l'avvio del cantiere della mostra interna di Porta del Popolo (1563-1565)⁴⁶, anche l'asse urbano di via Lata, popolarmente detta *Corso*, viene chiuso da un portale percepibile come fondale urbano. Dotata di due fronti a carattere trionfale, la porta urbana diventa un'architettura di raccordo fisico e visivo tra la *strada del Popolo* e il *Tridente* di vie che innervano il Campo Marzio settentrio-

4.5

Santi di Tito, Via Flaminia e la Porta del Popolo. Città del Vaticano, Casina del Belvedere, Volta dello scalone, 2017. ©Sailko, CC BY 3.0, Wikimedia Commons.

⁴⁴ Si vedano i documenti in Falk, "Studien", 167-9. Su Palazzo Borromeo si veda: *L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo, ovvero La Palazzina di Pio IV sulla via Flaminia*, a cura di Daria Borghese (Allemandi, 2008).

⁴⁵ Per il progetto ligure di Palazzo Borromeo si vedano nota 46 e: Christoph Luitpold Frommel, "La Palazzina di Pio IV", *Paragone Arte*, n. 59, 3, 82 (2009), 3-20.

⁴⁶ Per il contributo di Cosimo I all'elezione di Pio IV e la parentela con il papa: Pastor, *Storia dei Papi*, vol. VII, 19-66.

⁴⁷ La vicenda è tracciata in: Coffin, *The villa*, 174-8.

⁴⁸ Con bolla del 1° gennaio 1561; Stefano Mariano, *La chiesa di S. Andrea in Via Flaminia*, Roma, estratto di tesi di laurea, relatore Stefano Ray (Università La Sapienza, Roma, 1988), 20.

⁴⁹ Il primo versamento è in ASR, *Camerale I, Tesoreria segreta 1299*, A, c. 6 r (4 settembre 1561). I donativi si interrompono dal maggio 1564; ASR, *Camerale I, Tesoreria segreta 1299*, B, c. 44 v. Vedi Mariano, *La chiesa di S. Andrea*, 20.

⁵⁰ L'ambasciatore Francesco Tonina scrive il 25 settembre 1560: «Pio IV [...] recossi a S. Andrea fuori Porta del Popolo, ove assisté alla santa Messa»; Pastor, *Storia dei Papi*, vol. VII, 70.

⁵¹ Di ceto sociale disparato come dimostrano le tasse dei Maestri di Strade, vedi nota 26.

⁵² Precisamente tra il 20 novembre 1561 e il 10 giugno 1563; Maria Losito, *La Casina di Pio IV in Vaticano. Guida storica e*



4.6

Jan Asselijn, Porta del Popolo a Roma ca. 1640. Wien, Albertina, 9109. ©Wien, Albertina Graphische Sammlung.

4.7

Giovanni Battista Montano, Prospetto di Porta del Popolo. Da *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti Fiorentino, Pittore, Scultore et Architetto* [appendice a Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola* (Pietro Marchetti, Siena, 1635), tav. XXXVIII. ©Gallica-ETH.

iconografica (Pontificia accademia scientiarum, 2007), 144-47. Si veda anche Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 191.

⁵⁵ Per il paragone tra via Pia e via della Lungara: Bellini, "Michelangelo", 79. Sul tema delle strade con fondale si veda la ricca casistica trattata in *Storia dell'Urbanistica*, 14 (2022), 1-432 e *Storia dell'Urbanistica*, 15 (2023), 1-352, numeri dedicati a "LE STRADE CON FONDALE. La progettazione coordinata di strade e architetture tra Medioevo e Novecento".

⁵⁶ Forse inizialmente non prevista: per Porta Pia Michelangelo redige inizialmente solo progetti della mostra interna; Maurer, "Porta Pia", 228-9.

⁵⁷ Per l'area nel XVI secolo: Micaela Antonucci, "La Piazza del Popolo e il Campo Marzio settentrionale dal XV al XVII secolo", in *Santa Maria del Popolo: storia e restauri*, vol. 1, a cura di Ilaria Miarelli Mariani e Maria Richiello (Istituto Poligrafico, 2009), 31-47.

⁵⁸ Per Palazzo di San Marco e Pio IV: Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 190-1.

⁵⁹ Per i lavori di Pio IV alla Torre, tra cui la costruzione di un'altra osservatorio: Marianna Brancia di Apricena, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle Capitolino (IX-XIX)* (Quasar, 2000), 173-4.

⁶⁰ Paolo IV affida l'incarico a Michelangelo: Anna Bedon, "Architetture minori di Michelangelo a Roma", in *Michelangelo architetto a Roma*, a catalogo della mostra a cura di Mauro Muscolin e Clara Altavista (Silvana Editoriale, 2009), 46-57: 52-3.

⁶¹ «Questa via [Pia] il pontefice era in animo, che cominciasse dalla porta del Palazzo di San Marco [...] e che indi ne salisse per via curva e erta al monte Quirinale» ma, una volta realizzata «non fu usitata molto, né meno restò di aperta [...] per la

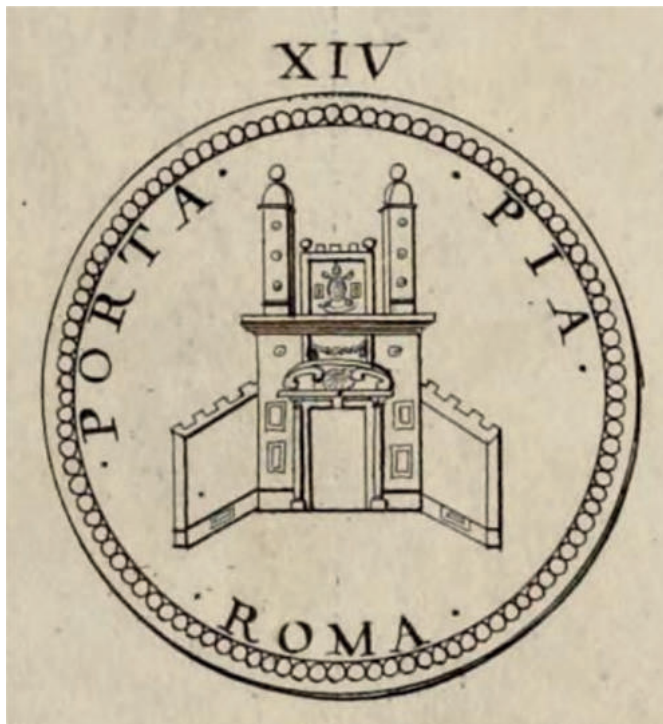
nale⁵⁷. Inoltre, sebbene certamente difficilmente osservabile da piazza Venezia, la mostra interna di Porta del Popolo è rivolta proprio verso questo traguardo, dove si trova il complesso residenziale papale costituito dal Palazzo di San Marco⁵⁸ e dalla Torre di Paolo III sull'Aracoeli⁵⁹, collegati tra loro da un passaggio aereo.

Se già nel 1558 Paolo IV carezza l'idea di costruire una triplice scalinata che colleghi piazza Venezia al Quirinale⁶⁰, secondo la testimonianza di Andrea Fulvio è Pio IV ad allacciare la piazza al colle, facendo realizzare un sentiero scosceso – presto caduto in disuso – che prolunga via Pia fino al Palazzo di San Marco⁶¹. Se quanto riportato dall'antiquario romano corrisponde al vero, con questo atto papa Medici raccorda tra loro il *Corso* e via Pia in corrispondenza di piazza Venezia: da qui, chi avesse percorso integralmente una delle due strade, avrebbe potuto raggiungere una delle due sole mostre interne di porte urbane romane commissionate da Pio IV. Speculando, si può congetturare che con tale provvedimento anche la Torre dell'Aracoeli consolidi – almeno per un breve periodo – il suo ruolo urbano, al contempo dominante sulla piazza del Campidoglio e baricentrico rispetto alle residenze papali, tutte disposte lungo percorsi convergenti: Villa Giulia sul *Corso*/via Flaminia, il giardino di Monte Cavallo su via Pia, Castel Sant'Angelo e i Palazzi Apostolici sulla *via papalis*/via Alessandrina, il patriarcio lateranense anch'esso sito a terminazione della *via papalis*⁶².

In ogni caso, che il Medici mediti realmente progetti di portata eccezionale per Roma e che desideri confrontarsi con la scala delle grandi opere dell'antichità è chiaramente testimoniato dalla sua volontà manifesta di deviare il corso del Tevere, rivaleggiando con Augusto che si era limitato ad ampliarne il letto⁶³. La creazione di un ramo collaterale del fiume nei *Prati* di Castello avrebbe preservato Roma dalle piene e, al tempo stesso, protetto le *vigne* dell'area Flaminia e la Porta del Popolo, antica e al contempo nuova entrata monumentale dell'Urbe.

La «più bella entrata» di Roma: una «porta ad uso d'arco Trionfale»

Tra l'età antica e il XIX secolo, la *strada del Popolo* si configura quale principale accesso all'Urbe, in quanto rappresenta il primo segmento sia della via Flaminia sia della via Cassia, che si biforcano in corrispondenza di Ponte Milvio⁶⁴. Descrivendo questa direttrice suburbana nel 1565, l'antiquario Bernardo Gamucci sottolinea le cure riservate ai suoi tempi da Giulio III e Pio IV e la qualifica come «entrata di città»⁶⁵ di bellezza incomparabile. Differentemente da Porta Pia – ingresso urbano secondario – a tale soglia cronologica Porta



del Popolo possiede dunque una rilevante valenza funzionale ed è lecito ipotizzare che ciò influisca sulla sua trasformazione e, in particolare, sul disegno del nuovo portale.

Nella prima metà del Cinquecento si realizzano numerose mostre di porte urliche che riprendono le forme degli archi di trionfo, come mostrano architetture di Antonio da Sangallo, Giulio Romano, Michele Sanmicheli e Galeazzo Alessi. Tuttavia, nessuna di queste le ricalca con la medesima chiarezza del progetto di Nanni: nell'articolare la mostra esterna egli sembra compiere un'operazione quasi didascalica – e apparentemente pedante – evitando accuratamente di contaminare i caratteri propri dell'arco antico, fatto salvo l'uso dell'ordine dorico. Emblematica in tal senso è l'assenza di elementi in opera rustica, caratteristica che distingue Porta del Popolo da tutte le nuove porte di Roma commissionate da Pio IV⁶⁶ (eccetto Porta Pia) e dall'unica altra porta urbana attribuita a Nanni⁶⁷.

Questa analogia tra Porta del Popolo e gli archi trionfali – immancabilmente rilevata dalla storiografia⁶⁸ – sembra difficilmente frutto di una scelta autonoma dell'architetto e si può invece supporre che risponda a una precisa volontà della committenza. Che Pio IV sia interessato a rimarcare il carattere specifico delle porte su cui interviene emerge dal confronto tra le medaglie commemorative di Porta Pia e Porta del Popolo, in cui le due architetture sono ridotte ai loro tratti essenziali. Nella medaglia di Porta Pia (1561)⁶⁹ la presenza umana è bandita e l'intero corpo di fabbrica è raffigurato tra due murature convergenti che sottolineano il suo ruolo di fondale di via Pia. Al contrario, l'incisore Marco Arcone (1562)⁷⁰ presenta la mostra esterna di Porta del Popolo di scorcio, completamente slegata dalle mura e dalle torri che la affiancano – e pertanto indistinguibile da un arco onorario – nel momento in cui viene attraversata da un corteo.

Si tratta, forse, della medesima schiera di uomini d'arme e cardinali a cavallo ritratta nel cosiddetto *Paesaggio d'Italia*, affrescato da Étienne Dupérac nella loggia di Pio IV ai Palazzi Apostolici, tra l'inverno 1561 e il gennaio 1564⁷¹. In questo riquadro un corteo cerimoniale, capeggiato da papa Medici, varca un arco di trionfo che appare straordinariamente affine alla mostra esterna di Porta del Popolo – e, in particolare, a come essa appare nella medaglia di Arcone – collocato lungo quella che, forse, è una trasfigurazione della *strada del Popolo*.

4.8

Giovanni Girolamo Frezza o Arnold von Westerhout, incisione della medaglia di Pio IV raffigurante Porta Pia. Da Filippo Buonanni, *Numismata pontificum Romanorum, quae et tempore Martini V usque ad annum MDCXCIX* (Ex Typographia Dominici Antonii Herculis, Roma, 1699), vol. I, infra 270-271. @Ministero della Cultura / Biblioteca nazionale centrale. Firenze. È vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

4.9

Giovanni Girolamo Frezza o Arnold von Westerhout, incisione della medaglia di Pio IV raffigurante Porta del Popolo. Da Filippo Buonanni, *Numismata pontificum Romanorum, quae et tempore Martini V usque ad annum MDCXCIX* (Ex Typographia Dominici Antonii Herculis, Roma, 1699), vol. I, infra 284-285. @Ministero della Cultura / Biblioteca nazionale centrale. Firenze. È vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

difficoltà che aveva della salita»; Andrea Fulvio, *L'antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano, di nuovo con ogni diligenza corretta & ampliata* (per Girolamo Francini, Venezia, 1588), 23 r. Si veda anche la diversa interpretazione di questa fonte in Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 211 nota 81.

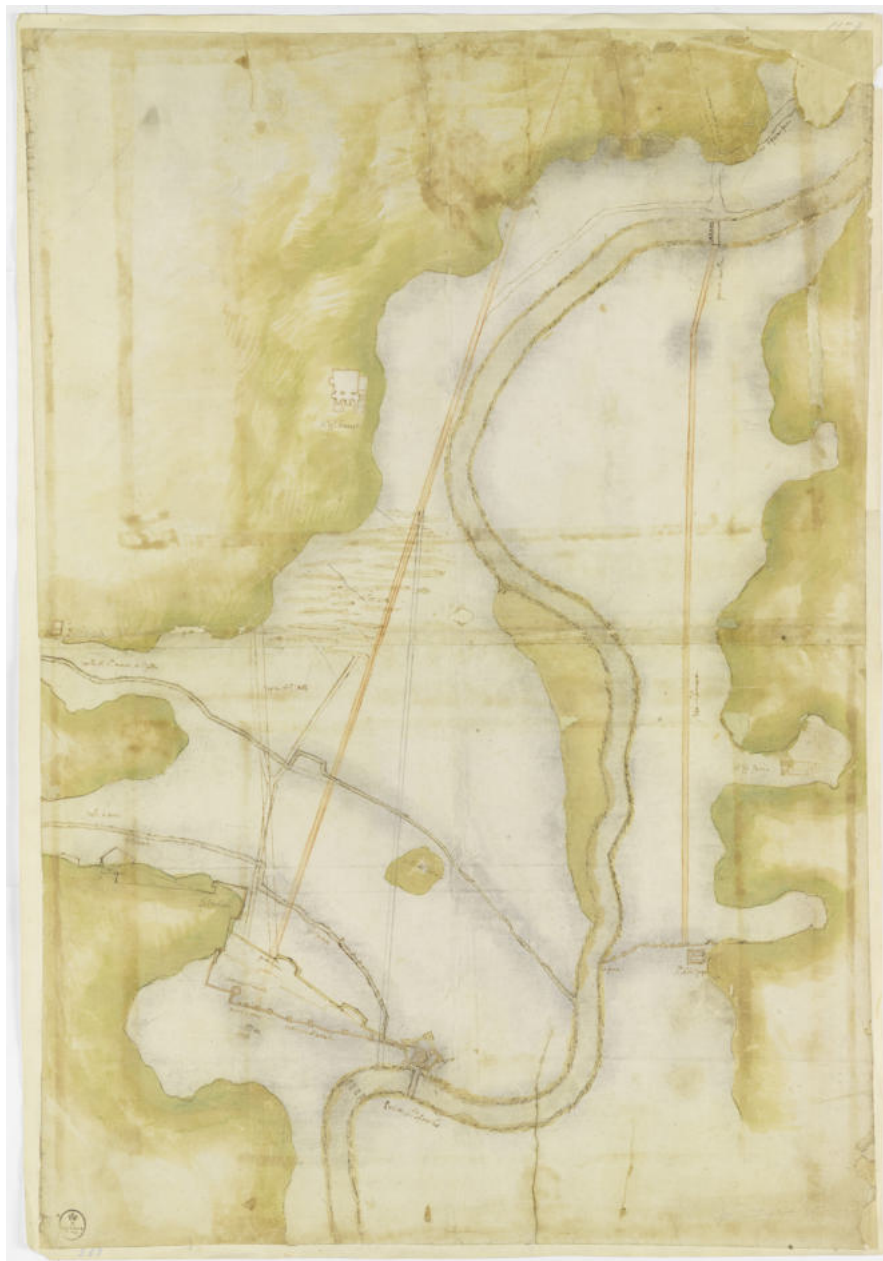
⁶² Si veda (stante una lettura interpretativa diversa) la carta dei principali percorsi di Roma in Fagiolo e Madonna, "Il sistema", 192-3.

⁶³ Per questo progetto: Bellini, "La Civitas", n. 54 e Pastor, *Storia dei papi*, vol. VII, 616. Il parallelo con Augusto è dell'antiquario Gamucci: Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma, raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni scrittori per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano* (Gio. Varisco e Compagni, Venezia, 1565), 6.

⁶⁴ Arnold Esch, *Vie verso Roma, un avvicinamento attraverso dieci secoli* (LEG Edizioni, 2022), 1-44.

4.10

Bartolomeo Rocchi da Brianza [?], Copia di un progetto del 1561 per l'area di Borgo e dei Prati, con un drizzagno del Tevere, post 1561. GDSU 288 A. ©Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi. È vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.



⁶⁵ Gamucci, *Libri quattro*, 137.

⁶⁶ Si veda Bellini, "Le porte", 37-61.

⁶⁷ La Porta Fiorentina di Monte San Savino (ca. 1550-55); Enzo Bentivoglio, "Un progetto di Nanni di Baccio Bigio per fortificare Monte San Savinio (1554)", *Opus*, 12 (2013), 73-80.

⁶⁸ La storiografia identifica come modello l'arco di Tito (Carmelo Occhipinti, "Testimonianze ligoriane", 127 e Sartorio, "Porta Flaminia", 304) o l'arco di Portogallo (Bellini, "Le porte", 53).

⁶⁹ Si veda Maurer, "Porta Pia", 232.

⁷⁰ Della medaglia di Porta del Popolo è nota unicamente un'incisione seicentesca pubblicata in Filippo Buonanni, *Nismata pontificum Romanorum, quae et tempore Martini V usque ad annum MDCXCIX* (Ex Typographia Dominici Antonii Herculis, Roma, 1699), vol. I, infra 284-5.

⁷¹ Si veda Cristina Bragaglia Venuti, "Etienne Dupérac e i paesaggi della Loggia di Pio IV", *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 57, III, XXV (2002), 279-310: 284-5.

⁷² Vedi nota 60.

⁷³ Gli unici studi su queste cerimonie nella Roma del XVI secolo sono: René de Maulde de la Clavière, *La diplomatie au temps de Machiavel* (Leroux, 1892), vol. 2, 174-87 e Martine Boiteux, "Parcours rituels romains à l'époque moderne", en *Cérémonial et rituel à Rome (XVI-XIXe siècle)*, sous la direction de Maria Antonietta Visceglia, Catherine Brice (École Française de Rome, 1997), 27-87: 69-76.

A rendere più plausibili queste suggestioni iconografiche interviene l'icastica annotazione che Gamucci riserva a Porta del Popolo: senza premurarsi di descriverla, egli la dichiara «porta ad uso d'arco Trionfale»⁷², ponendo l'accento sulla modalità con cui la si utilizza. Per far luce sul significato di queste parole, che rafforzano il sospetto che la rimodellata Porta del Popolo condivida con gli archi antichi non solo l'aspetto, ma – talvolta – anche la funzione, è necessario passare a esaminare le cerimonie su scala urbana che nella Roma del XVI secolo coinvolgono le porte urbane. Se si escludono eventi eccezionali, come gli ingressi trionfali di Carlo V (1536) e Marcantonio Colonna (1571), esse assumono un ruolo cruciale, in primis, in una tipologia cerimoniale tanto ricorrente quanto poco indagata, le *entrate solenni*⁷³, anche dette *cavalcate*. Con questo termine sono registrati eventi differenti, ciascuno con regole codificate, come testi-



monia il *Pontificale Romanum* (1485) di Agostino Patrizi Piccolomini: la «Sectio tertiadecima»⁷⁴ di tale raccolta delle liturgie romane elenca sette tipologie distinte di *entrata solenne* a seconda che l'omaggiato sia imperatore, re, regina, primogenito del re, principe, cardinale o ambasciatore. Fino all'elezione di Pio IV tutte queste cerimonie – a cui si aggiungono i rientri in Roma dei papi – sono accomunate dall'uso privilegiato di due sole porte urbane, entrambe a nord, Porta San Pietro sulla sponda occidentale del Tevere e Porta del Popolo su quella orientale, mentre nei secoli XV e XVI è ben raro che esse avvengano tramite le porte meridionali⁷⁵.

4.10 Il disegno GDSU 288 A⁷⁶, attribuito a Bartolomeo de Rocchi da Brianza, riporta una versione primitiva del progetto globale di risistemazione degli accessi settentrionali di Roma collegati a queste porte, messo a punto attorno al 1561. Il piano, forse elaborato dall'ingegnere militare Francesco Laparelli, prevede la realizzazione – iniziata nel 1563 – del lungo rettilineo di via Angelica, strada atta ad agevolare i pellegrini che da Ponte Milvio devono raggiungere l'area urbana del Vaticano, parallelamente espansa dall'addizione di Borgo Pio. Stante la rilevanza dell'operazione, non è chiaro se l'ideazione di tale tracciato e di Porta Angelica – che nel 1563 sostituisce Porta San Pietro quale principale accesso di Borgo⁷⁷ – sia direttamente associabile alla scelta di Pio IV di utilizzare quasi esclusivamente Porta del Popolo per le *entrate solenni*.

Infatti, è probabile che questa decisione maturi già nelle prime settimane del pontificato, poiché delle cerimonie d'ingresso avvenute tra il gennaio 1560 e l'autunno 1561, ben sei⁷⁸ delle sette localizzabili si svolgono nello scenario di Porta del Popolo e solo una – dubitativamente – in Borgo⁷⁹. Ciò che rende questa porta particolarmente idonea a tale scopo è, prima ancora del suo restauro, il ripristino di Villa Giulia, rapidamente trasformata da Pio IV in una grande foresteria papale permanente⁸⁰, funzione che conserverà nei secoli seguenti⁸¹. Le sue stanze – che, come abbiamo visto, vengono riarredate⁸² – sono usate per alloggiare per una sola notte gli ospiti che, il giorno seguente, devono essere omaggiati con un'*entrata solenne*⁸³: la liturgia vuole che la prima delle due giornate di tali cerimonie non includa l'ingresso ufficiale in Roma. Inoltre, a differenza delle porte di Borgo (San Pietro e poi Angelica) scegliere Porta del Popolo come accesso dei cortei cerimoniali – che si concludono con l'arrivo ai Palazzi Apostolici – consente al papa e alla sua cerchia di strutturare lunghi itinerari che toccano luoghi simbolo del nucleo abitato, addensato sulla riva orientale del Tevere.

Ricostruire con esattezza i percorsi delle *entrate solenni* permetterebbe di tracciare e precisare la rete di relazioni che Porta del Popolo instaura con gli spazi urbani e i monumenti di Roma e di chiarire le ragioni del suo rimodernamento; tuttavia, le descrizioni di queste cerimonie durante il papato di Pio IV sono scarse. Dei nove ingressi che sappiamo coinvolgere Porta del Popolo⁸⁴, solo l'*entrata solenne* di Cosimo I de' Medici del 5 e 6 novembre 1560 è descritta con dovizia di particolari da un anonimo partecipante⁸⁵ che appunta parte dell'itinerario ducale.

Il primo giorno il duca – che arriva da Siena – percorre la Cassia fino alla *Storta*⁸⁶, dove l'incontro con un gruppo di armati dà inizio alle celebrazioni. Da qui la comitiva ducale raggiunge Ponte

4.11

Autore ignoto, Ingresso a Porta del Popolo dell'ambasciatore veneto Nicola Duodo, 1714. Roma, Museo di Roma. ©Roma, Museo di Roma – Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

⁷⁴ Angelo Patrizi Piccolomini, *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum caeremoniarum S.S. Romanae ecclesiae. Libri tres* (Gregorii de Gregoriis, Venezia, 1516), f. 53 v-58 r.

⁷⁵ Boiteaux, "Parcours rituels", 69-70.

⁷⁶ Un'altra versione coeva è in GDSU 289 A. Per questi progetti e la via Angelica: Bellini, "La Civitas Pia", 50-7.

⁷⁷ Per Porta Angelica e le porte di Borgo: Bellini, "Le porte", 54-61.

⁷⁸ In Coffin, *The villa*, 172-3 sono riportati vari soggiorni a Villa Giulia a cui corrisponde un'entrata solenne: BAV, Urb. lat. 1039, Avvisi di Roma, f. 127 r-v, 10 febbraio 1560 (Scipione d'Arco gran ciambellano imperiale); f. 141 v, 23 marzo 1560 (venti ambasciatori fiorentini); f. 163 r. 1° giugno 1560 (Alfonso II d'Este); f. 214 r-v, 9 novembre 1560 (due entrate distinte di Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo). L'ingresso di Virginia della Rovere dell'8 dicembre 1560 ricordato da Coffin è documentato anche in BAV, Vat. Lat. 12279, f. 159. Inedito.

⁷⁹ L'*entrata solenne* dell'ambasciatore veneziano Melchiorre Michiel (7 maggio 1560); Alberi, *Relazioni degli ambasciatori*, s. II, t. IV, 3-4.

⁸⁰ La prima stabile, si veda Coffin, "The villa", 149-50 e 171-4. Vedi nota 42.

⁸¹ Boiteaux, "Parcours rituels", 70 e 73-4.

⁸² Si veda nota 22.

⁸³ Villa Giulia ha già questa funzione nel breve periodo tra la morte di Giulio III e la confisca di Paolo IV: Luca Mazzocco, "Dalla villa al museo: descrizioni e destinazioni d'uso di Villa Giulia durante i secoli", *Horti Hesperidum*, XII, 1 (2023), 233-49; 235-6.

⁸⁴ Si vedano nota 73 e Coffin, "The Villa": BAV, Vat. lat. 12280, f. 223 r, (8 febbraio 1564, ambasciatore di Massimiliano II d'Asburgo); f. 224 v-225 r (9 ottobre 1564, Guglielmo Gonzaga); f. 307 r (marzo 1565 Francesco de' Medici e il cardinale Niccolini).

⁸⁵ Anonimo, *Entrata solenne dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signor duca di Fiorenza, et Siena nella città di Roma. Fatta a di VI di novembre MDLX* (Appresso m. Lorenzo Torrentino, Firenze, 1560).

⁸⁶ Chi proviene dalla Flaminia viene accolto a Prima Porta come Virginia della Rovere; BAV, Urb. lat. 819, pt. 2, c. 345 r-351 r.

4.12

Giovanni Antonio Dosio, L'arco dal vulgo detto di Portogallo, 1565 ca. GDSU 2528 A. ©Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi. È vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.



Milvio – ingrossandosi man mano che vi si uniscono i cardinali e gli ambasciatori inviati ad accoglierla – per poi percorrere fino a Villa Giulia la *strada del Popolo*, la cui risistemazione è accelerata per l'occasione⁸⁷. Solo l'indomani, in testa al corteo, Cosimo giunge a Porta del Popolo, attorno alla quale si affolla la nazione fiorentina, la famiglia papale e il popolo romano.

L'atto stesso di attraversare tale porta urbica sancisce l'ingresso fisico del duca in Roma e costituisce il momento chiave di tutta la cerimonia, ma ironia vuole che, non appena egli varchi la soglia, un forte temporale interrompa le celebrazioni e disperda la processione. Questo episodio condiziona le informazioni tramandateci: resta ignoto l'itinerario previsto sul versante orientale del fiume, e il cronista riprende la narrazione quando Cosimo si trova già nel recinto esterno di Castel Sant'Angelo. Sebbene non venga esplicitato, è comunque deducibile che il per compiere il tratto successivo del percorso – che termina con l'ingresso del duca nella Sala Regia dei Palazzi Apostolici – Cosimo debba uscire da questo spazio fortificato mediante un portale dalle sembianze di arco di trionfo, la Porta di Castel Sant'Angelo⁸⁸, architettura progettata da Sallustio Peruzzi per Paolo IV, la cui costruzione, avviata nel 1555, non verrà mai portata a termine.

Questi pochi dati certi sono integrabili solo facendo ricorso a fonti precedenti e successive al papato di Pio IV, che evidenziano come le entrate solenni seguano due distinti itinerari nel tessuto urbano di Roma. Cosimo, nel suo successivo viaggio nell'Urbe – durante il quale viene incoronato granduca di Toscana da Pio V (5 marzo 1570) – dopo aver pernottato in Villa Giulia ed essere

⁸⁷ «spese fatte [...] alla venuta del Duca di Firenze»; ASR, *Cammerale I, Fabbriche 1516*, c. 52 r. Inedito.

⁸⁸ Per la Porta di Castel Sant'Angelo: Maurizio Ricci, *Fu anco suo creato... L'eredità di Baldassarre Peruzzi in Antonio Maria Lari e nel figlio Sallustio* (Dedalo, 2002), 77-80.

⁸⁹ «Itum fuit ad Palatinum per viam Ripettae. Ante scalam magnam Ecclesiae S. Augustini, per plateam Turris Sanguineae, ante Ecclesiam B. Mariae de Anima, per Parionem, Montem Iordanum, et Bancos. In Arce S. Angeli, et platea S. Petri fuerunt exoneratae multae bombardae»; Domenico Moreni, *Della solenne incoronazione del duca Cosimo Medici in gran-duca di Toscana fatta dal som. Pont. s. Pio V. Ragguaglio di Cornelio Firmano riprodotto con note e illustrazioni* (Stamperia Magheri, 1819), 11.



4.11

entrato in città tramite Porta del Popolo, ormai trasformata, percorre via di Ripetta⁸⁹. Diversamente, per gli ingressi solenni di Giulio II (28 marzo 1507)⁹⁰, Paolo III (24 luglio 1538) e Margherita d'Austria (3 novembre 1538)⁹¹, così come per quelli che hanno luogo nei secoli XVII e XVIII⁹², l'itinerario prevede l'arrivo in piazza Venezia tramite il *Corso* e, da qui, il raggiungimento di Castel Sant'Angelo e dei Palazzi Apostolici percorrendo la *via papalis*.

Se il transito dei cortei dal *Corso* e da piazza Venezia fosse dimostrabile anche nel caso delle entrate solenni che si svolgono sotto il papato di Pio IV, si otterrebbe una conferma ulteriore del ruolo baricentrico di quest'ultima nei piani del pontefice. Inoltre, assumerebbe un significato preciso il *motu proprio* del primo maggio 1565 con il quale Pio IV dispone che l'arco di Portogallo venga restaurato⁹³: come documenta un disegno (ca. 1565) di Giovanni Antonio Dosio, quest'architettura antica, che divideva all'incirca a metà il *Corso*, presentava una sola mostra trionfale – depauperata di molte membrature – corrispondente al fronte rivolto verso Porta del Popolo.

4.12

Questa iniziativa – annullata alla morte del papa – si potrebbe in tal caso interpretare come un'attestazione della volontà di porre in risalto la successione di porte o archi a carattere trionfale lungo il percorso delle entrate solenni, valorizzando il passaggio dei cortei cerimoniali dapprima sotto la mostra trionfale moderna di Porta del Popolo, poi sotto quella antica dell'arco di Portogallo e, infine, sotto il portale trionfale peruzzesco di Castel Sant'Angelo.

L'intervento di maggior rilevanza sulle architetture che compongono il percorso – indipendentemente dal suo esatto dipanarsi – è tuttavia indubbiamente la realizzazione del nuovo portale di Porta del Popolo. All'interno di questa lettura su scala urbana, la trasformazione della porta urbica si configura come il tassello fondamentale di un programma coerente che, intervenendo su elementi puntuali apparentemente disgiunti ma posti entro un unico percorso rituale, delinea una città altra da quella reale, nella quale vengono enfatizzate esclusivamente le singole architetture chiamate a interagire con l'evento festivo⁹⁴.

4.13

Francesco Tramezzino, Entrata di Marcantonio Colonna a Roma, 1571. ©Historic Images/Alamy.

⁹⁰ Si veda Micaela Antonucci, "Temporaneo e perenne: l'eredità delle architetture effimere romane di Antonio da Sangallo il Giovane", in *Suspendre l'éphémère: l'art de la fête en Europe à l'Époque moderne*, sous la direction de Sabine Frommel, Juliette Ferdinand, Giulia Cicali (Campisano, 2024), 243-55: 243-4.

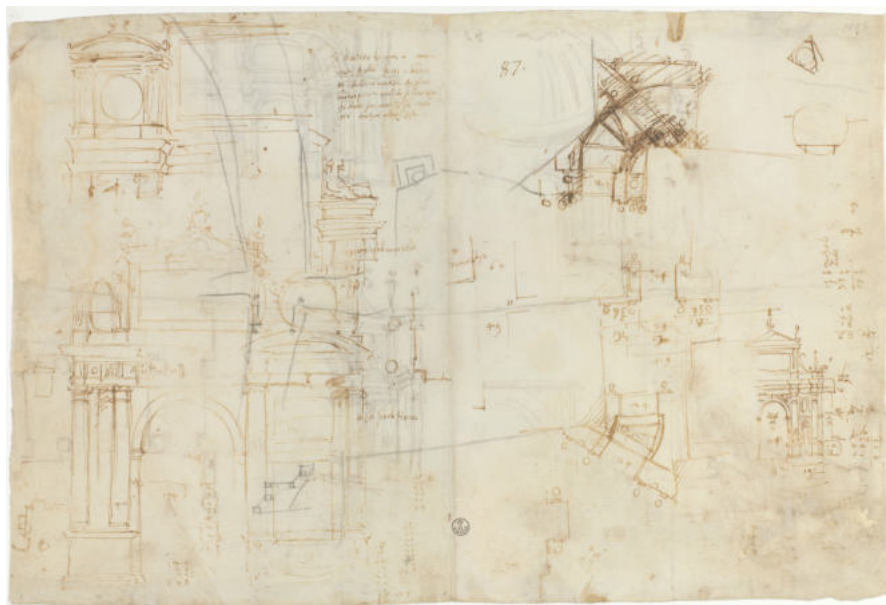
⁹¹ Vincenzo Forcella, *Tornei e giostre, ingressi trionfali e feste carnevalesche in Roma sotto Paolo III* (Tipografia Artigianelli, 1885), 55-62 e 65-7. Si veda anche: Francesco Cancellieri, *Storia de' solenni Possessi de' Sommi Pontefici detti anticamente processi o processioni dopo la loro Coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense* (Lazzarini, 1802), 103-4.

⁹² Si veda Boiteaux, "Parcours rituels", 75-6.

⁹³ Si veda Giuseppe Bonaccorso, "Alessandro VII Chigi e Carlo Fontana: la demolizione dell'Arco di Portogallo a Roma", *Roma Moderna e Contemporanea*, XII, 1 (2014), 63-94: 70.

⁹⁴ Come evidenzia Maurizio Fagiolo dell'Arco, le architetture predisposte per la festa sono stazioni del ricordo di una progettazione effimera; Maurizio Fagiolo dell'Arco, "Le forme dell'effimero", in *Storia dell'arte italiana, Situazioni momenti indagini*, IV, *Forme e modelli* (Einaudi, 1985), 203-35: 219-22. Gli itinerari delle celebrazioni romane sono spesso marcati da singole architetture simboliche, siano esse antiche, effimere o moderne (Boiteaux, "Parcours rituels", 28): queste stesse architetture, messe a sistema durante l'evento cerimoniale intessono una specifica trama narrativa; Maria Antonietta Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna* (Viella, 2002), 194-5.

Antonio da Sangallo il giovane, Studi per archi trionfali. Da sinistra a destra tre varianti per l'arco di campo di fiori, rilievo della piazza di San Marco (Venezia), tre studi di pianta per l'arco di San Marco e alzato. 1536 ca. GDSU 1269 A r. ©Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi. È vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.



Che i contemporanei di papa Medici siano in grado di percepire il ruolo centrale delle architetture-simbolo nelle liturgie urbane è un'ipotesi che trova una possibile conferma analizzando le numerose incisioni che, dalla seconda metà del Cinquecento, schematizzano le celebrazioni romane⁹⁵, come la stampa dedicata al trionfo di Marcantonio Colonna (1571). In queste rappresentazioni, la struttura della città scompare⁹⁶ e il corteo del trionfatore non è altro che un'ordinata serpentina che si snoda tra i monumenti antichi più emblematici dell'Urbe e, in particolare, attraverso una sequenza di porte e archi trionfali.

La raffigurazione che Francesco Tramezzino offre del trionfo del vincitore di Lepanto documenta anche l'apparato effimero che in quell'occasione viene predisposto per porta San Sebastiano⁹⁷, non dissimile da quello realizzato per l'ingresso di Carlo V nel 1536⁹⁸. Non è noto – ma poco probabile – se alcune delle *entrate solenni* che si svolgono durante il pontificato di Pio IV prevedano l'impiego di questo tipo di ornamentazioni per Porta del Popolo, prefigurandone la trasformazione: l'unica attestazione certa del rivestimento di questa porta con specifici apparati risale al 1538, quando, il ritorno di Paolo III da Nizza viene celebrato adornando Porta del Popolo e l'arco di Portogallo con pitture e iscrizioni⁹⁹.

Tuttavia, proprio l'occasionale predisposizione di simili dispositivi per le porte cittadine è un forte indizio dei reali modelli a cui Nanni di Baccio Bigio si richiama per riprogettare Porta del Popolo. Infatti, se alla luce di tutte queste osservazioni si rivaluta il suo progetto, il forte debito che esso mostra verso gli archi antichi – ma verso nessuno di essi in particolare – assume tutto un altro respiro. Più che la copia di un arco antico, la mostra esterna di Porta del Popolo possiede i medesimi caratteri delle architetture effimere predisposte durante le cerimonie romane del primo Cinquecento – modellate riprendendo i caratteri degli archi antichi – e in particolare degli archi realizzati da Antonio da Sangallo, di cui Nanni è a lungo collaboratore¹⁰⁰. L'architetto scelto per trasformare Porta del Popolo, giunto a Roma nel 1532¹⁰¹, ha certamente modo di assistere all'ingresso di Carlo V nel 1536 e non si può escludere che partecipi alla realizzazione degli archi progettati da Antonio da Sangallo per l'occasione¹⁰² o che veda anche gli apparati predisposti nel 1538 per Porta del Popolo¹⁰³. Libera da qualsiasi preoccupazione di carattere militare¹⁰⁴, Porta del Popolo sembra dunque riproporre sperimentazioni sangallesche effimere – ma non solo, si pensi a Porta Santo Spirito e ai progetti per Castro – in una struttura destinata a durare nel tempo, che contribuisce a materializzare un percorso cerimoniale spendibile ogni qual volta ve ne sia la necessità.

⁹⁵ La riduzione del tessuto urbano ai singoli monumenti nelle stampe è rilevata in Jörg Garms, "Roma abbreviata. Edifici e monumenti come simbolo dell'urbe", in *Roma veduta*, catalogo della mostra a cura di Mario Gori Sassoli (Artemide, 200), 59-68: 59-60 e in Boiteaux, "Parcours rituels", 30.

⁹⁶ Ludovico Zorzi descrive questo procedimento come una riduzione metaforica dell'idea di Roma a pochi edifici esemplari che permettono idealmente di cogliere l'immagine della città; Ludovico Zorzi, "Figurazione pittorica e figurazione teatrale", in *Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi*, vol. I, *Questioni e metodi* (Einaudi, 1985), 398-490: 445. È possibile che ciò rispecchi una volontà di modificare la città riportandola a un modulo esemplare scegliendo strutture specifiche, legate all'antico; Fagiolo dell'Arco, "Le forme dell'effimero", 217.

⁹⁷ Si veda Visceglia, *La città*, 219-27.

⁹⁸ Si veda: Maria Luisa Madonna, "L'ingresso di Carlo V a Roma", in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, a cura di Marcello Fagiolo (Allemandi, 1997), 50-67.

⁹⁹ Forcella, *Tornei e giostre*, 55-62.

¹⁰⁰ Si veda Ercolino, "Lippi", 210.

¹⁰¹ I due maestri di Nanni, Raffaello da Montelupo e Lorenzetto – con i quali lavora a Roma negli anni '30 del secolo – vi prendono entrambi parte, si vedano Marcella Marongiu, "Sinibaldi, Raffaele, detto Raffaello da Montelupo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 95 (Treccani, 2018), 787-91 e Monica Grasso, "Lorenzetto", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, (Treccani, 2018), 1-4.

¹⁰² L'arco di piazza San Marco e l'arco di Campo de' Fiori, forse mai costruito; Madonna, "L'ingresso di Carlo V", 58.

¹⁰³ Vedi nota 94.

¹⁰⁴ Per la perdita di funzione militare delle mura aureliane: Antonucci, "Le porte", 26.

Conclusioni: Porta del Popolo e il programma di Pio IV per l'Urbe

L'analisi condotta mostra come Porta del Popolo, già prima della sua trasformazione, si inserisca in due distinti sistemi su scala urbana. Il primo è costituito dal quartiere di vigne che si struttura attorno a Villa Giulia già al tempo di Giulio III e che viene ridefinito da Pio IV: in tale quadro, la trasformazione di Porta del Popolo può essere interpretata come il risultato della volontà di creare un fondale monumentale per l'area flaminia, concludendo fisicamente la *strada del Populo* e il *Corso*. Il secondo sistema, su scala ancor più ampia, è invece un dispositivo effimero e puntiforme, che si materializza solamente durante le *entrate solenni*, quando Porta del Popolo diviene a tutti gli effetti un arco di trionfo, funzionale – al pari di quelli antichi o effimeri – a strutturare un percorso cerimoniale.

L'intreccio tra queste due prospettive analitiche aiuta a spiegare, meglio che in passato, i caratteri peculiari di Porta del Popolo e, in particolare, la preminenza data alla mostra esterna e il suo aspetto di arco trionfale: esso dimostra come, in questo caso specifico, un salto di scala interpretativo permetta – addentrando in un'analisi su scala urbana – di precisare la genesi e i caratteri della singola architettura oggetto d'indagine. Si può poi rilevare come la Roma di Pio IV non si componga solamente di grandi progetti chiaramente identificabili su pianta¹⁰⁵, bensì anche di interventi sparsi, solo apparentemente incoerenti, che assumono significato compiuto quando ricuciti attraverso l'esperienza del percorso attraverso la città: è infatti unicamente lungo itinerari prestabiliti che le diverse architetture papali instaurano un dialogo reciproco.

L'esistenza di questa geografia dell'effimero¹⁰⁶ contribuisce forse a chiarire le intenzioni progettuali del pontefice, che agisce in modo apparentemente rapsodico, cavalcando «per Roma vecchia» per «disegnar strade e fabbriche»¹⁰⁷, azione che lascia supporre che egli stesso debba muoversi all'interno della città per stabilire come plasmare organicamente i percorsi e i punti nodali della sua città rifondata. L'unica traccia ancora oggi tangibile di questi itinerari si preserva nel gran numero di armi, simboli e imprese araldiche che papa Medici dissemina sulle architetture¹⁰⁸: ricollegando tra loro tali elementi scultorei, riprende forma la Roma di Pio IV, una città su scala umana che si materializza ancora a chi ne segue i percorsi.

¹⁰⁵ Come i sistemi di via Pia, della *strada del Populo* e di via Angelica. L'idea che il piano del papa si componga primariamente – se non esclusivamente – di essi è in Fagiolo e Madonna, “La Civitas Pia”, 389-90 e Fagiolo e Madonna, “Il sistema”, 196-206.

¹⁰⁶ Che si materializza quando le celebrazioni trasformano il tessuto della città in uno spazio ludico collettivo; Zorzi, “Figurazione pittorica”, 451.

¹⁰⁷ Relazione di Galeazzo Cusano del 17 giugno 1564; Pastor, *Storia dei papi*, VII, 585. Vedi anche Fagiolo e Madonna, “La Civitas Pia”, 384.

¹⁰⁸ Per l'uso dei simboli nell'architettura di Pio IV; Fagiolo e Madonna, “La Civitas Pia”, 383-402 e, in particolare 387.

DOI: 10.6093/2532-2699/12710

“They showed me great things in small things”: Pirro Ligorio, palatial ships and multi-scalar phenomena

Keywords

Pirro Ligorio, Antiquitates, Renaissance Naval Iconography, Roman Palace-ships, Numismatics, Renaissance Architecture, Villa d'Este

Abstract

This paper investigates a series of figures from the «nave» entry ('ship') in *Libro XIII dell'antichità* (1569–1580) by Pirro Ligorio, a subject that has hitherto received only sporadic historiographical attention. Ligorio provides a graphic interpretation of Hellenistic and Roman palace-ships—notably Hiero II's *Syrakosia* and Ptolemy IV Philopator's *Thalamegós*—by synthesizing classical literary sources with an extensive numismatic collection. The study of these «cose [...] piccioline» ('tiny things') enabled Ligorio to conceptualize fragments of ancient Rome and to replicate them, appropriately rescaled, in the 'Rometta' fountain within the gardens of Villa d'Este. This sequence of scalar shifts characterizes Ligorio's intricate methodology: moving from stylized iconography on ancient coinage to the naval reconfiguration of the Tiber Island (*Esculapii navis*), and transposing these into virtual reconstructions of ancient floating palaces that ultimately manifest among the water features of Villa d'Este. This study contextualizes the phenomenon, systematizes the primary sources, proposes new correlations, and offers a comprehensive interpretation, while highlighting hitherto unexplored avenues of research.

Biography

Marco Di Salvo is an architect and holds a PhD in Architecture, with a specialization in the History of Architecture and the City from the University of Florence (2016–2020). He recently completed a postdoctoral fellowship at the Politecnico di Torino, focusing on the terminology of the Vitruvian lexicon (2024–2025). He has taught and continues to collaborate on History of Architecture courses at the University of Florence, as well as the Politecnico di Torino and the Politecnico di Milano; he also serves as a staff architect for the Metropolitan City of Turin. He is the author of the monograph *Bramante non fece «né la più bella né la più artificiosa architettura di questa». La scala a lumaca del palatium innocenziano-roveresco del Belvedere Vaticano* (L'«Erma» di Bretschneider, 2024) and has published several articles on Renaissance architecture, with a specific focus on the history of staircases.

Marco Di Salvo

Politecnico di Torino

«Mi hanno fatto conoscere le cose grandi in esse piccioline»: Pirro Ligorio, navi palaziali e fenomeni multi-scalari

Preludio

Tra il 1569 e il 1580, Pirro Ligorio compila una enciclopedia *ante litteram*, incentrata sulle antichità¹. Popola i brani della voce «nave» del *Libro XIII dell'antichità* (= vol. 12 = J.a.III.14) con immaginifiche imbarcazioni: antesignane di sfarzosi yacht, navi cargo e/o da crociera, quasi anacronistici *mélange* tra la *steam-ship* o *ville flottante* (1870) di Jules Verne, la *Icon of the Seas* e la nave MSC Türkiye². Le figure ligoriane sono una novità iconografica e (parzialmente) tematica per le comunità dell'Europa cinquecentesca, abituate perlopiù all'iconica Arca di Noè (Gen., 6, 14-16)³: l'imbarcazione biblica invade i cicli pittorici, i bassorilievi e i codici medievali e rinascimentali⁴. Ma l'assenza di una *facies* universalmente condivisa conduce a più rielaborazioni: dal paradigmatico 'rifugio' ligneo flottante del *Diluvio Universale* (1508-1510), affrescato da Michelangelo Buonarroti, alla nave turrita – sacrilegamente munita di timone – incisa da Philips Galle in due tavole delle *Judææ gentis clades* (1559 ca.), su disegno di Maerten van Heemskerck⁵. La pervasiva presenza dell'Arca – quale principale pseudo-bastimento antico di mole eccezionale – si attenua gradualmente, mentre sopravanzano figure di imponenti navi ellenistiche e romane, a compendio di studi via via più specialistici.

In questa temperie culturale si innesta la proto-enciclopedia ligoriana. (Ri)emergono – interpretati graficamente per la prima volta – quegli iconici esemplari navali dell'antica marina mediterranea, ormai dissolta, come la *Syrakosia* o *Alessandrina* di Gerone (/Ierone) II di Siracusa e la *Thalamegós* di Tolomeo IV Filopatore⁶. L'autore apprende dalle «cose picciole vedute nell'intagli delle gemme et nell'altre sculture», provando a riconoscere «le cose grandi in esse piccioline, così rappresentate», ma senza confronti diretti con le navi antiche⁷. Da qui il dramma: ogni interpretazione media le fonti esasperando la scala, le proporzioni e le misure. Un approccio apparentemente asimmetrico se confrontato con altri episodi, come l'illustrazione del santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. Qui, pur identificandolo erroneamente con la «villa di Augusto tiburtina» (e post-datandolo di circa un secolo), delinea una planimetria più proporzionale e coerente all'edificato. Le rovinose condizioni del sito – «ridotto in deserto et pergole di uva invernale» – giustificano quelle discrepanze rispetto alle più contemporanee restituzioni archeologiche⁸. Ligorio rileva *vis-à-vis* l'edificio come testimoniano le – pur poche – misure nel disegno e le annotazioni a corredo. Se, più in generale, il confronto diretto lo aiuta a comprendere (anche) la tecnologia

¹ Sulle vicissitudini dei manoscritti cfr. Edoardo Garis, «Per quattro fogli di carta che saranno finalmente logorati dal tempo e rosi dai topi»: le vicende dei manoscritti ligoriani acquistati dai Savoia in *Pirro Ligorio e l'Italia. Antichità locali e cultura antiquaria*, a cura di Marina Guarente e Antonia di Tuccio (Hertziana Studies in Art History, 2025), vol. 4, <https://doi.org/10.48431/hsah.0413>.

² Sulle derivazioni da esemplari ellenistici cfr. Pietro Janni, *Il mare degli antichi* (Dedalo, 1996), 439 e 448. Sulla *Icon of the Seas* v. Gary Shteyngart, «Crying myself to sleep on the biggest cruise ship ever. Seven agonizing nights aboard the Icon of the Seas», *The Atlantic*, 4 aprile 2024.

³ I passi della Genesi della prima traduzione in volgare della *Bibbia* non nominano alcun timone: «Certe (sic!) l'archa era portata sopra le aque»; Nicolò Malerbi, *Bibbia volgare istoriata* ([Venezia], Giovanne Ragazo, a instantia di Luchantonio di Giunta fiorentino, 1490), cap. VII. Regole nella trascrizione: ho normalizzato i testi, attualizzando la punteggiatura e sostituendo maiuscole con minuscole vicendevolmente, quindi uniformando «y» e «j» in «i» – dichiarando le eventuali eccezioni –, integrando gli accenti, sciogliendo le abbreviazioni e segnalando le cancellature con le virgolette singole (« ») e le aggiunte tra parentesi quadre ([]). Ligorio cita l'Arca nella voce «nave» del Libro XIII: «[...] detta Arca di Noè, già fatta di legni vilicati per comandamento di Iddio padre aeterno come dice la scrittura [...]»; Torino, Archivio di Stato di Torino (= ASTO), Biblioteca Antica (= BA), J.a.III.14, c. 51v. Un ringraziamento all'Archivio di Stato di Torino per la digitalizzazione dell'intera opera di Pirro Ligorio che tanto giova agli studiosi.

⁴ Raccoglio un breve e non esaustivo elenco: l'illustrazione sul codice *Cædmon* (1000 ca.; University of Oxford, Bodleian Library, MS. Junius 11, cc. 65 e 68v), l'affresco dell'abbazia di Saint-Savin-sur-Gartempe (XII sec.), il bassorilievo *Morte di Caino* e *Navigazione e sbarco dall'Arca di Noè* sul fronte ovest della Cattedrale di Modena (XII sec.), la miniatura del *Book of Hours. Use of Sarum* (1440-1450 ca.; University of Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. D. inf. 2. 11, c. 59v).

⁵ Charles de Tolnay azzarda una somiglianza tra l'Arca di Noè e gli antichi sarcofagi in porfido, come quelli di Costantina e di Elena a Roma; Charles de Tolnay, *Michelangelo. The Sistine Ceiling* (Princeton University Press, 1969), 28. Wien, Albertina, H/1/11/62, DG 47180 e DG 47181. Cfr. anche la stravagante Arca incisa da Cornelis Cort su disegno di Heemskerck (1560 ca.) per l'articolata composizione della nave (Wien, Albertina, H/1/10/3, DG 47973 e H/1/10/4, DG 47974 e DG 47975).

⁶ Sulla *Syrakosia* e sulla *Thalamegós* v. Janni, *Il mare degli antichi*, 425-52 e Alessia Palladino, «I Thalamegoi ellenistici: l'origine e la loro reinterpretazione come propaganda politica da parte di Caligola», in *Caligola. La trasgressione al potere*, a cura di Filippo Coarelli e Giuseppina Ghini (Gangemi, 2013), 135-42: 135.

⁷ Torino, ASTO, BA, J.a.III.14, c. 51r. Ligorio «considerava [le

Pirro Ligorio, «thalamacos triremes» o *Thalamégos* di Tolomeo IV Filopatore, 1569-1580. Torino, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca Antica, J.a.II.14, c. 63r.

Pirro Ligorio, «magnifica nave di Hierone Syracosano» o *Syrakosia*, 1569-1580. Torino, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca Antica, J.a.II.14, c. 67r.

monete] documenti storici particolarmente affidabili»; Patrizia Serafin Petrillo, *Libri delle medaglie da Cesare a Marco Aurelio Commodus* (De Luca editori d'arte, 2013), XX e XXVIII.

⁸ Torino, ASTo, BA, J.a.II.7, cc. 18v-19r. Un discorso a parte merita il Santuario della Fortuna Primigenia, probabilmente difficilmente rilevabile per l'insediamento urbano che ha progressivamente invaso il sedime del santuario (Torino, ASTo, BA, J.a.II.1, c. 96r).

⁹ Torino, ASTo, BA, J.a.II.15, c. 49r.

¹⁰ Torino, ASTo, BA, J.a.II.1, c.15r.

¹¹ Howard Burns, «Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: The Antiquae Urbis Imago of 1561», in *Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, a cura di Robert W. Gaston (Silvana Editoriale, 1988), 19-92: 22-35 e 42-44. Pirro Ligorio, *Libro di M(esser) Pyrrho Ligori napolitano, delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circhi, theatri, & anfitheatri con le paradosse del medesimo auttore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma* (Venetia [Venezia], Michele Tramezzino, 1553), c. 18r.

¹² Nicolaes Witsen, *Aeloude En Hedendaegsche Scheeps-bouw en Bestier: Waer in wijtloopigh wert verhandelt, de wijze van Scheeps-timmeren, by Grieken en Romeynen. Scheeps-oeffeningen, Strijden, Tucht, Straffe, Wettten en gewoonten* (Amsterdam, Casparus Commelijn, Broer en Jan Appelaer, 1671), tavv. II-V, XIII-XV, C e C dell'Appendix. Spencer F. Baird, *Iconographic Encyclopædia of Science, Literature, and Art. Naval sciences* (Rudolph Garrigue, 1851), tavv. I-II.

¹³ Ancora nella recente opera *I greci. Storia cultura arte società* a cura di Salvatore Settis, l'interpretazione grafica della *Syrakosia* è ricondotta a Witsen; Claudio Franzoni, *Atlante* (Giulio Einaudi editore, 2002), 96.

¹⁴ Come scriveva Luigi Canina nel 1850, «in poco conto poi sono tenute le memorie riferite da Pirro Ligorio per la poca loro autenticità; e così pure le sue diverse esposizioni in disegno dei monumenti antichi», a cui segue – in nota – un riferimento al «Libro delle antichità di Roma, nel quale si tratta dei circhi, dei teatri, ed anfitheatri» (1553) e alla «Romae antiquae Urbis imago», incisa da Michele Tramezzino; Luigi Canina, *Indicazione topografica di Roma antica in corrispondenza dell'epoca imperiale* (dai tipi dello stesso Canina, 1850), 7. Il giudizio di Canina contrappone Ligorio a Palladio, sebbene emergano discrepanze nella restituzioni palladiane: v. il ponte augusteo-tiberiano di Rimini riprodotto ne *I quattro libri*: Marco Di Salvo, ««[...] in questi pilastri [h]a certi tab(er)nacoli dove, credo, stavano figure. Un'altra volta ved disegnò: il ponte augusteo-tiberiano di Rimini», in *Il ponte perfetto. 2000 anni di storia del Ponte di Augusto e Tiberio*, a cura di Angela Fontemaggi, Orietta Plianti e Francesca Minak (All'Insegna del Giglio, 2022), 167-85: 175. Dubbi su un'interpretazione esageratamente negativa del metodo ligoriano emergono confrontando due restituzioni del fronte della Porta Aurea di Ravenna (poi demolita), dove



Ligorio e Palladio restituisciono schemi sovrapponibili (Torino, ASTo, BA, J.a.II.2, cc. 14v-15r; Vicenza, Palazzo Chiericati, inv. D 31). Sull'approccio di Ligorio cfr. anche Hubertus Günther, «La rinascita dell'antichità», in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani (Bompiani, 1994), 259-305: 275 e Orietta Lanzarini e Roberta Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio». *Il codice Destailleur B dell'Ermitage* («L'Erma» di Bretschneider, 2015), 28-9.

¹⁵ Per Seán McGrail, la riflessione sul funzionamento del-

le trieri inizia dal Rinascimento: Seán McGrail, *Boats of the World from the stone age to the medieval times* (Oxford University Press, 2009 [2001]), 141.

¹⁶ L'espressione «cose navali» – ragionevolmente debitrice del titolo *De re navali* di Lazare de Baif – si legge in Torino, ASTo, BA, J.a.II.14, c. 52r.

¹⁷ Leon Battista Alberti, *De re ædificatoria* (Florentiae [Firenze], Magistri Nicolai Laurentii Alamani, 1485), *incipit*; la traduzione francese (2004) – «armant les navires» – si allinea tanto alla prima edizione in italiano curata da Cosimo

costruttiva – come per «la forma della travatura» bronzea del Pantheon⁹, quanto la strutturazione dell'acquedotto dell'Acqua Vergine¹⁰ – la carenza di relitti navali lo indirizza su molteplici fonti alternative, soppesate criticamente. Come suggerito da Howard Burns, Ligorio compone con giudizio per risuscitare la memoria delle «cose antiche», ormai scomparse¹¹. Qui subentra l'ampio repertorio numismatico, vagliato con cura, che contribuisce alle ricostruzioni grafiche.

Ligorio costringe le architetture – descritte in letteratura – entro confini ristretti, assegnando (anche) forme arbitrarie. L'intento è evocativo. L'esito, però, è inatteso e frainteso. La fortuna dei suoi disegni – ripetutamente copiati e riproporzionati, da Nicolaes Witsen a Henry Winkles¹² – riguarda in una cartolina dei dadi di carne Liebig (1935), dove è assegnata un'(infondata) attendibilità storica a quella restituzione della *Syrakosia*, derivata dal *Libro XIII*. Così, senza alcuna cautela, i favolosi disegni di Ligorio assurgono al rango di ritratti autentici dei natanti ellenistici. La reiterata, ma acritica riproduzione dei disegni – progressivamente depauperati di ogni riferimento a Ligorio¹³ – e l'interesse marginale per il *Libro XIII* hanno determinato una lacuna negli studi¹⁴. Ciò ha impedito di cogliere l'estensione e la profondità delle ricerche proto-archeologiche intraprese da Ligorio. Seppur intrisi di fraintendimenti e vertiginosi salti di scala – dalle monete all'*Esculapii navis* – i suoi studi si innervano profondamente in una cultura di matrice umanistica, orientata alla comprensione della nautica antica¹⁵. Paradigmatico esponente di questa crescente attenzione alle «cose navali» è Leon Battista Alberti¹⁶.

Umanesimo e «cose navali» antiche

Nell'*incipit* del *De re ædificatoria*, Alberti include la «coædificatis navibus» – cioè la costruzione delle navi – tra le opere dell'architetto¹⁷. Il breve accenno riemerge più diffusamente nel quinto libro, dove Alberti cita il suo – perduto (?) – trattato *Navis* (*La nave*), dedicato esclusivamente all'argomento¹⁸.

In un successivo brano del trattato, l'umanista spiega come l'architettura contribuisca positivamente alla «classariis ducibus et turmis salutem atq(ue) victoriam» ed evoca – *in primis* – la discorde e controversa identificazione delle unità da guerra: la flotta interpretata come «maritima castra» («alloggiamenti marittimi»), da cui il bastimento assimilabile a una «arcem [...] obambulante(m)» o «forteza che camina» nella traduzione di Cosimo Bartoli¹⁹.

Alberti glissa sulla diatriba evitando ogni schieramento. Poi, introduce un episodio coevo al componimento dell'opera²⁰ – cioè il parziale recupero di un relitto dal lago di Nemi – come *exemplum* per la «materia» durevole lì impiegata²¹: essenze di pino e cipresso per le tavole, una calafatura con tele di lino impiegate e uno strato di rivestimento in lastre plumbee fissate con chiodi di rame²².

L'impresa, presentata quasi sottotono nel testo albertiano, è eccezionale perché lo scafo è smisurato e ha «annos plus mille CCC» – circa 1300 anni. Alberti lo riconduce a Traiano («navi[s] Traiani») come poi Francesco De Marchi – a cui si deve l'immersione esplorativa del 15 luglio 1535 insieme a Leonardo Bufalini²³ – mentre Flavio Biondo e Enea Silvio Piccolomini suggeriscono Tiberio, il cui nome è impresso sulle «fistulas plumbeas» (fistule plumbee) ripescate dal lago²⁴. Ligorio sostiene, invece, che «fu opera di Caio Calligola figliuolo del buon Germanico Cesare»

Bartoli (1550) – «le fabricate navi» – che alla più recente di Giovanni Orlandi (1966) – «costruzione delle navi». Pierre Caye e Françoise Choay notano che «pour Alberti, l'architecte réunit toutes les compétences du bâtisseur, il est au premier chef ingénieur». Leon Battista Alberti, *L'architettura di Leonbatista Alberti*, trad. di Cosimo Bartoli (Firenze, Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1550), 6; Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re ædificatoria]*, a cura di Paolo Portoghesi, trad. di G. Orlandi (Il Polifilo, 1966), 8 (ora anche Mondadori, 2023); Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, trad. di Pierre Caye e Françoise Choay (Éditions du Seuil, 2004), 49. Segnalo un refuso – «coædificantis» in luogo di «coædificatis» – in Marco Di Salvo, «Pirro Ligorio, the 'Megala' Ship and the Cortile del Belvedere», in *Citation and Quotation in Early Modern Architecture. Lost and Found in Translation*, a cura di Andrew Hopkins (De Gruyter, 2025), 235-51: 237. Cfr. anche Ennio Concina, *Navis. L'umanesimo sul mare (1470-1740)* (Giulio Einaudi editore, 1990), 4.

¹⁸ Alberti, *De re ædificatoria*, V, XII; Alberti, *L'architettura di Leonbatista Alberti [Bartoli]*, 143; Alberti, *L'architettura [Orlandi]*, 388 (ora anche 2023, 1255); Alberti, *L'art d'édifier [Caye e Choay]*, 249. Seguo la suddivisione di Orlandi e Portoghesi per la numerazione dei paragrafi.

¹⁹ Alberti, *De re ædificatoria*, V, XII; Alberti, *L'architettura di Leonbatista Alberti [Bartoli]*, 142; Alberti, *L'architettura [Orlandi]*, 386 (ora anche 2023, 1253-4); Alberti, *L'art d'édifier [Caye e Choay]*, 248. «rocca semovente» nella traduzione di Orlandi e «citadelle mobile» per Caye e Choay.

²⁰ Oltre ad attribuire l'impresa ad Alberti – «Leo Baptista Albertus geometra nostro tempore egregius, qui de re edificatoria elegantissimos composuit libros» (c. 57v) –, Flavio Biondo ne ricalca i passi soffermandosi sulla composizione dello scafo, anche semplificando – larice in luogo di pino e cipresso – come papa Pio II nei suoi *Commentarii* – «Pius [...] vidit ligni laricis, quod abiegnit consimile est», mentre l'immersione esplorativa di Francesco De Marchi rivela «larice, pino, e cipresso» e rovere. Ligorio, invece, elenca «legni di quercia et de pino». Flavio Biondo, *Italia Illustrata* (Rome [Roma], Iohannis Philippi de Lignamine, 1474), 57v-58v; Francesco De Marchi, *Della architettura militare del capitano Francesco De Marchi bolognese gentil'huomo romano* (Brescia, Comino Presegni, 1599), II, 42v; Enea Silvio Piccolomini, *I commentarii*, a cura di Luigi Totaro (Adelphi, 2008 [1984]), 2240-1. Torino, ASTo, BA, Ja.III.5, c. 73r. L'edizione curata da Totaro «si fonda sul codice Corsiniano 147 della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei»; Piccolomini, *I commentarii*, XLVIII. Girolamo Mancini fissa il (parziale) recupero al 1446 «parlandone il Biondo come di cosa da pochi anni avvenuta, quando nel 1450 scriveva l'*Italia illustrata*», mentre Caye e Choay propongono il 1447. Più recentemente, John McManamon propone l'intorno 1446-7; John M. McManamon, «Res Nauticae: Mediterranean seafaring and written culture in the



5.3

Philips Galle, *Lacus Nemorensis sive Ariciae*, 1585. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1904-1840.

Renaissance", *Traditio* 70 (2015), 307-67: 313. Per l'edizione di Biondo mi avvalgo della copia conservata alla Staatsbibliothek di Berlino, segnatura: 4° Inc 3337.

²¹ Una breve, ma puntuale disamina sul passo albertiano si legge in Concina, *Navis*, 3-6.

²² Alberti, *De re aedificatoria*, V, XII; Alberti, *L'architettura di Leonbattista Alberti* [Bartoli], 142; Alberti, *L'architettura* [Orlandi], 388 (ora anche 2023, 1254); Alberti, *L'art d'édifier* [Caye e Choay], 249.

²³ De Marchi, *Della architettura militare*, 42-3r; Girolamo Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti* (Sansoni editore, 1882), 316; Costantino Maes, *La nave di Tiberio sommersa nel lago di Nemi. Documenti, Studi, Indicazioni, Annunzi pubblicati da giugno-agosto 1892* (Tipografia della Pace di Filippo Cuggiani, 1895); Piccolomini, *I commentarii*, 2240-3. Su De Marchi cfr. anche Daniela Lamberini, "De Marchi, Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Istituto della Enciclopedia

Treccani, 1990), vol. 38: 447-54.

²⁴ Biondo, *Italia Illustrata*, 58v. Costantino Maes ha collazionato le principali fonti sulla nave in una serie di articoli, raccolti poi in una monografia, edita prima del recupero delle navi.

²⁵ Torino, ASTo, BA, J.a.III.5, c. 73r. Ligorio trascrive le «lettere di rilievo di piombo»: «C(aius) Caesar Divi Augusti Filius IIIIIIIII / Divi Iuli Nep(oti) Augustus / Pontifex Maximus Tribunic(ia) / Potestat(e) IIII Imp(erator) II Con(sul) IIII P.P.» (Torino, ASTo, BA, J.a.III.12, c. 36r) e anche «C(aius) Caesar Divi Aug(usti) F(ilius) Augustus Germanicus Pont(ificus) M(aximus) Tr(ibunicia) Pot(estate) XIX P.P.» (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 65r). McManamon nomina anche il manoscritto *Della nautica antica* (Montpellier, Faculté de Médecine, cod. H 103) copiato da Cassiano Dal Pozzo dal codice Barb.Lat. 5085 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana = BAV), derivato – per Clara Lombardi Cima – dal codice torinese; Clara Lombardi Cima, "Le favolose navi di Pirro Ligorio in un codice della Biblioteca Apostolica Vaticana", *L'Esopo. Rivista trimestrale di bibliofilia* 111-112 (2007), 25-39: 38; McManamon, "Res Nauticae", 316, n. 20.

²⁶ In una relazione anonima, ma ricondotta a Guido Ucelli, leggo: «Pirro Ligorio per primo ebbe ad indicare Caligola quale costruttore delle navi e l'attribuzione è stata confermata dallo studio delle iscrizioni sulle fistole plumbee e

dall'esame dei bolli laterizi eseguiti da Guglielmo Gatti; né a risultati diversi è giunta la Prof(essoressa) Cesano con l'acuto esame delle monete recuperate a bordo»; Roma, Archivio storico Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (= INASA), Sub-fondo Navi di Nemi, b. 1, fasc. 3: Conferenza "L'impresa di Nemi", 1940, sf. B.1, c.1, 16; cfr. il fascicolo digitalizzato: <https://www.inasaroma.org/ricerca/fondo-navi-di-nemi-homepage/fondo-navi-di-nemi-fascicolo-3-abstract/fondo-navi-di-nemi-3-1-1/>, consultato l'11 agosto 2025. L'attribuzione, avanzata da Ucelli in altri contributi, è ripresa in McManamon, "Res Nauticae", 316, n. 18. V. Palladino, "I *Thalamegoi* ellenistici: l'origine e la loro reinterpretazione come propaganda politica da parte di Caligola", 135. Cfr. poi Janni, *Il mare degli antichi*, 439-46 e Marco Bonino, "Alcune note sull'architettura e sulla tecnica costruttiva delle navi di Nemi e dei loro edifici", in *Caligola. La trasgressione al potere*, a cura di Filippo Coarelli e Giuseppina Ghini (Gangemi, 2013), 115-24. Sulle navi nemorensi e il loro rapporto con i precedenti esemplari ellenistici, in una tradizione di "isole palaziali": Elena Calandra, "Regnare sull'acqua: tra dinasti e *principes*", in *Caligola. La trasgressione al potere*, a cura di Filippo Coarelli e Giuseppina Ghini (Gangemi, 2013), 31-4: 31-2.

²⁷ Biondo, *Italia Illustrata*, 58v.

²⁸ Piccolomini, *I commentarii*, 2242-3. Nel *Libro XIII*, Ligorio



5.4
Pirro Ligorio, «nave di Philopatros» o «a quaranta remi», 1569-1580. Torino, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca Antica, J.a.III.14, c. 63v.

evocando le «lettere di rilievo di piombo» su un imprecisato «fodro di fuora²⁵»: un'identificazione poi confermata dalle «fistole plumbee e dall'esame dei bolli laterizi», *post* recupero dei due relitti (sic!) negli anni Trenta del Novecento²⁶.

Molteplici e discordi paternità accompagnate, però, da un'impressione unanime: è un palazzo in forma di nave: (1) «[...] que edib(us) inservirent amplissimis lautissimis(ue) quas navibus predictis super impositas fuisse tenemus [...]», sostiene Biondo²⁷. (2) «Supra navim aedificatam fuisse domum existimant», annota papa Pio II, avanzando un parallelo con le navi di Borso d'Este sul Po, di Ludovico Gonzaga sul Mincio e dei Principi Elettori sul Reno²⁸. (3) «In detta barca, si vedevano certe sculture, le quali erano le camere del palazzo, che qui era edificato sopra questa barca»²⁹, scrive De Marchi. Infine, (4) «villa fabricata di legno sul lago, con fabrica in essa di preciosi fodri» si legge alla voce «Aricia», nel terzo tomo del «libro primo dell'antichità di Pirro Ligorio». La «gran machina», come la apostrofa Ligorio, consisteva di «varii marmi mischi e con smalti coperse le pariete delle stanze, opera magnificentissima»³⁰. Proprio l'accostamento a un palazzo o a una villa contribuì a spiegare quell'estremizzazione grafica e concettuale della tavola *Lacus Nemorensis sive Ariciae* (1585), incisa da Philips Galle³¹: al centro dello *Speculum Dianæ*³², su una piattaforma quadrangolare – a imitazione di un podio – Hendrick van Cleve disegna una cella cilindrica, ritmandone la superficie esterna con una serie regolare di paraste o semi-colonne, su cui imposta una trabeazione a sostegno della cupola ribassata, scavata da un oculo centrale. Tutt'altro che una barca.

«cercando le cose de morti che parlano forsi nelli corrotti testi»

La singolare quanto inverosimile reinterpretazione grafica di van Cleve mi risulta l'unica – a oggi nota – del Cinquecento³³. Nessuno dei testimoni disegna il bastimento «chel vulgo chiama la Barca di Lavinia», così nominato nella voce «Lachi» della proto-enciclopedia ligoriana³⁴. Nemmeno Ligorio ne fornisce una rappresentazione nel *Libro XIII*³⁵, sebbene il codice contenga sessantacinque (!) figure di navi – da prua a poppa – restituite da sole o in scene, alternativamente statiche o dinamiche³⁶. In altri schizzi, a penna, Ligorio precisa dettagli tecnici, delinea organi navali e strumenti musicali, e riserva due immagini ad architetture portuali: (1) il porto di Traiano

nomina anche i «Bucenthori», in particolare «in Venetia quello con cui il suo principe della Republica sposa il mare con gittarle con solennità uno anello, et quello similmente fatto dall'altezza del serenissimo Alfonso secondo, duce di Ferrara: nobilissima nave che orna l'acque dolcissime del pado Eridano Taurigero et maggior fiume d'E[u]ropa» (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 68v). L'eventuale filiazione degli *exempla* nominati da Pio II con le navi nemorensi non mi risulta ancora esplorata.

²⁹ De Marchi, *Della architettura militare*, 42.

³⁰ Torino, ASTo, BA, J.a.III.5, c. 73r.

³¹ Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1904-1840.

³² Leandro Alberti registra già l'espressione *Speculum Dianæ* nel 1550: Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia* (Anselmo Giaccarelli, 1550), 138v.

³³ Un accenno alle fantasiose ricostruzioni delle navi antiche si legge in Pietro Janni, «Navi e marineria dell'antichità: quello che sappiamo, quello che ignoriamo», *Technai. An International Journal for Ancient Science and Technology* 1 (2010), 39-49: 40.

³⁴ Torino, ASTo, BA, J.a.III.12, c. 36r. Ligorio spiega la correlazione con Lavinia in un altro passo del *Libro XIII*: «Il vulgo si credeva che fusse opera antica a tempo di Lavinia» (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 65r).

³⁵ Ligorio nomina e descrive la «nave nemorense»: Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 58v.

³⁶ Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, cc. 60r, 61, 63-64, 65v-66r, 67, 68v, 69v, 71v-72r, 73r, 76v, 81r, 85r, 101v, 105r, 108r, 109v, 110-111r, 112r, 114r, 117r, 120v, 129r, 132v-134, 139v e 143-144r. Sui disegni cfr. il saggio – in fase di pubblicazione – «come l'havemo qui descritta in disegno»: i disegni delle grandi navi di Pirro Ligorio. Sebbene la storiografia abbia ripetutamente segnalato il riferimento di Ligorio alle navi nemorensi, nessuno ha evidenziato la singolare assenza di rappresentazioni delle imbarcazioni di Caligola.

³⁷ Le forme del Faro alessandrino echeggiano pedissequamente, ma in misura ridotta, nel «Pharo» del porto di Claudio (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, cc. 103v e 123r).

5.5
Pirro Ligorio, «trigintaremes» o 'a trenta remi', 1569-1580.
Torino, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca Antica,
J.a.III.14, c. 67v.

38 Le elenco secondo la numerazione crescente dei fogli (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14): (1) la «thalamacos triremes» (c. 63r), (2) la «nave di Philopatros» cioè Tolomeo IV Filopatore (c. 63v), (3) la «magnifica nave di Hierone Syracosano» o *Syrakosia* (c. 67r), (4) la «trireme vallata triginta remigi» (c. 67v), (5) la «nave apertiora altramente detta foro et staga et vallata» (c. 81r), (6) la «aerata trireme nave bellica» (c. 85r) e (7) la «corymbis navis» (c. 101v).

39 Anche nelle forme *Siracusana* o *Alessandrina*.
40 Per la traduzione dei brani del libro V dei *Deipnosofisti* rimando ad Ateneo di Naucrati, *Ateneo di Naucrati Deipnosofisti (Dotti a banchetto)*. Libro V, trad. di Gabriele Burzacchini (Pàtron Editore, 2017), 98-125 – basato sul testo edito in Ateneo di Naucrati, *Athenaei Naucratarum Deipnosophistarum Libri XV*, a cura di Georgius Kaibel (in aedibus B.G. Teubneri, 1887), vol. I, 451-64. Su Ateneo di Naucrati cfr. Enzo Degani, “Introduzione”, in *Ateneo di Naucrati Deipnosofisti (Dotti a banchetto)*. Epitome dal libro I, trad. di Enzo Degani (Pàtron Editore, 2010), VII-XV.
41 Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 63r; cfr. Di Salvo, “Pirro Ligorio, the ‘Megala’ Ship and the Cortile del Belvedere”, 235-51.

42 Avverto qui un’eco del lessico vitruviano.
43 Solo dieci disegni – compresa la *Syrakosia* – hanno le vele: Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, cc. 67v, 71v, 76v, 105r, 132v, 134v.
44 Pietro Janni ha rimarcato i limiti delle fonti testuali nella ricostruzione delle imbarcazioni antiche: Janni, “Navi e marineria dell’antichità”, 40.
45 Sullo studio numismatico di Pirro Ligorio cfr. il saggio introduttivo in Serafin Petrillo, *Libri delle medaglie da Cesare a Marco Aurelio Commodo*, IX-XXIX. Inoltre, cfr. Burns, “Pirro Ligorio’s Reconstruction of Ancient Rome”, 27-51.
46 Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 67v. Ligorio dedica una voce ad «Athenaeos» (Torino, ASTo, BA, J.a.III.10, c. 231v).
47 Il *Libro XIII dell’antichità* registra anche le varianti «acrostoria» e «acrostoiria» oltre al termine «acrostolia» (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, cc. 57r e 84r). Nessun disegno della moneta citata compare nel volume 27 (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14).

48 A titolo d’esempio: il diametro di una moneta romana adrianea che ospita il profilo di una bireme – una classica nave remiera dell’antichità – è di appena 32,5 mm.
49 Il *Libro XIII* di Pirro Ligorio, patritio napoletano e cittadino romano, dell’antichità nel quale si contiene delle più chiare famiglie romane, con la particular dich[i]aratione delle cose fatte et applicate ai sog[g]etti sculpi in nelle loro medaglie», «Libro XXVII d[e]ll’antichità compilato da Pirro Ligorio, cittadino romano et patritio napoletano, delle medaglie di Cæsare, di Bruto, di Cassio, di Augusto et di Marco Antonio et di Lepido triumviri», «Libro XXXI dell’antichità di Pirro Ligorio, cittadino romano et patritio napoletano, dove si tratta delle medaglie di Pertinace, di Didio Iuliano, di Septimio Severo, di Pescennio Nigro, di Septimio Albino, di Antonino Caracalla, di Geta et di Oppedio Macrino et suo fi-



e Claudio a Ostia e (2) il Faro alessandrino, meraviglia del mondo antico³⁷. Ogni disegno interpreta i brani «degli gravissimi autori antichi», (ri)combinandoli con fonti grafiche complementari, ma parziali. L’esito è una consistente quanto originale serie di immaginifiche rappresentazioni, superficialmente esaminate in storiografia. Sette navi palaziali spiccano per l’eterogeneità delle architetture che invadono i vasti ponti di coperta – occasionalmente abitati da figure umane³⁸ – ma solo quattro ricalcano i passi di un unico autore antico. Infatti, Ligorio traslittera alcuni paragrafi dal quinto libro dei *Deipnosofisti* o *Dotti al banchetto* di Ateneo di Naucrati per descrivere la «magnifica nave di Hierone Syracosano» o *Syrakosia* (c. 67r)³⁹, oltre a tre imbarcazioni di Tolomeo IV Filopatore, cioè la «thalamacos triremes» o *Thalamegós* (c. 63r), la «nave di Philopatros» o ‘a quaranta remi’ (c. 63v) e la «trireme vallata triginta remigi», cioè una «trigintaremes» o ‘a trenta remi’ (c. 67v)⁴⁰. Invece, la «nave apertiora altramente detta foro et staga et vallata» (c. 81r), la «aerata trireme nave bellica» (c. 85r) e la «corymbis navis» (c. 101v) mancano di rimandi puntuali: collazionano – combinandole e reinterprestandole – più fonti. Ogni figura ospita brani urbani – anche evocazioni romane, come il Belvedere Vaticano⁴¹ – con i suoi palazzi multiformi, torri ottagonali o circolari, deambulatori loggiati, delubri a «Baccho» e «Venere», «piazze» o for[i] e, pure, un «subdio» e una «scaena»⁴². Gli stessi alberi – perlopiù sprovvisti di vele⁴³ – ritmano i ponti di queste oniriche città flottanti come colonne trionfali o obeliski. Un’abbondanza di dettagli su cui interrogarsi.

Oltre alle difficoltà linguistiche nella traduzione – più propriamente una traslitterazione dal greco e/o dal latino – di brani il cui lessico tecnico non è pienamente padroneggiato da Ligorio, l’antiquario e architetto napoletano si avvale di contributi cronologicamente lontani dai fatti narrati – con uno scarto di circa cinque secoli – e, anzitutto, non esaurienti per la ricostruzione grafica delle navi⁴⁴.

L’incompletezza delle informazioni costringe Ligorio a virare su altre fonti, *in primis* monete e medaglie⁴⁵, come lui stesso segnala in più occasioni: «l’una delle sue navi grandi [di Tolomeo IV] havemo veduta, una picciola macchiata nella sua antica medaglia», dichiara Ligorio mentre traslittera i *Deipnosofisti*⁴⁶. Ne deduce («dove si ritrahe») la composizione del «trireme» con «due puppe et due prore» e doppie «acrostori[e]» e «rostri»⁴⁷. Quindi, Ligorio interpreta graficamente

5.1, 5.2
5.4, 5.5
5.6



5.6

Pirro Ligorio, «aerata trirème nave bellica», 1569-1580. Torino, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca Antica, J.a.III.14, c. 85r.

giulio Diadomeniano Cesare», «Libro dell'antichità di Pirro Ligorio patrizio napoletano e cittadino romano che trattasi delle città e popoli, e delle loro medaglie, delle quali havvi un gran numero disegni Vol. XXVII» e «Libro quarantesimo nono dell'antichità, nel quale se tratta dell'antichi intagli che si trovano nelli diaspro sopra della natura del solo medico, da Pirro Ligorio napoletano compilate et ridotti, dalle sue difficoltà, chiari nella nostra lingua». Torino, ASTO, BA, J.a.II.6, J.a.II.8, J.a.II.9, J.a.II.14 e J.a.II.17 bis.

50 Torino, ASTO, BA, J.a.II.6, c. 20v, 42r, 102v, 181v, 185v, 209r, 218v, 232, 236v, 260v, 262v, 286v, 293, 295v, 301v, 316v, 345v-347r (la figura umana/divina di c. 346r è fuori misura), 358v-359r e 367v; Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, c. 7v, 21r, 24, 38r, 45r, 46r, 105v, 114r, 122v, 168v, 170r, 211v, 243v, 283v, 294v, 336r e 357v; J.a.II.9, c. 23r, 34r, 35v-36r, 83r, 198v (con figure umane/divine sproporzionate), 200r, 234r (con figure umane/divine sproporzionate) e 236r (con una figura umana/divina sproporzionata); Torino, ASTO, BA, J.a.II.14, c. 43r, 114r, 115v, 116r, 130v, 140r, 173v (con figure umane/divine sproporzionate), 194r (con una figura umana/divina sproporzionata), 208v, 220v, 230r, 241v, 290r, 292r, 297r, 418r, 442r e 443r.

51 Torino, ASTO, BA, J.a.III.4, c. 116r; Torino, ASTO, BA, J.a.III.5, c. 3r; Torino, ASTO, BA, J.a.III.9, c. 57v; Torino, ASTO, BA, J.a.II.6, cc. 39r, 53r, 60, 171v, 176r, 207r, 226v, 232v, 242v, 277v, 290r, 291v, 310v, 327, 339r, 346 e 363v; Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, cc. 7v, 21r, 22v, 34r, 44v-45r, 47v, 50, 135r, 139v, 170v, 183r, 185v, 200r, 205r, 211r, 222v-223v, 226, 234v, 240r, 246r, 259r, 260r, 274v, 281v, 282v-283r, 290v, 338r, 341r e 355v; Torino, ASTO, BA, J.a.II.9, c. 34r, 63v, 66v (con timone), 88v (con timone), 128r e 193v; Torino, ASTO, BA, J.a.II.14, c. 38v, 69v, 71r, 100v, 110v, 161v-162v, 227r, 228r, 291, 331v, 348r e 370v.

52 Torino, ASTO, BA, J.a.II.6, c. 45r, 347r e 364r; Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, cc. 22v, 64v, 66v, 135r, 139v, 143r, 153r, 298r, 310r, 346v e 352v; J.a.II.9, c. 4v, 7r, 8v, 12v, 32r, 34r, 61v, 64r, 88v, 127r, 130v, 147r, 150r e 173r.

53 Torino, ASTO, BA, J.a.II.6, c. 384r.

54 Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, c. 42r.

55 Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, cc. 44v-45r.

56 Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, c. 60r. Sulla *columna rostrata* v. Torino, ASTO, BA, J.a.III.14, c. 80. Giovanni Maggi riproduce un esemplare di *columna rostrata*; Giovanni Maggi, [Vedute di monumenti antichi e moderni di Roma] (s.l., s.n., 16[...]), c. 24r.

57 Per i porti v. Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, cc. 115v, 199v e 212r. Per il faro v. Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, c. 357v. Ligorio non segue il modello di faro della moneta per restituire il Faro di Alessandria (Torino, ASTO, BA, J.a.III.14, c. 103v), le cui forme replica poi nel «Pharo» del porto di Traiano e Claudio (Torino, ASTO, BA, J.a.III.14, c. 129r). La sagoma delineata nella moneta riemerge, invece, nella torre della «nave o galera trirème semplice de XXX remi per trenta banchi o sedili et torrita» con quattro cilindri sovrapposti progressivamente ridotti nel diametro (Torino, ASTO, BA, J.a.III.14, c. 134v). Un'altra reinterpretazione grafica del porto del «gran Traiano» è alla voce «Centumcellarum portus» (Torino, ASTO, BA, J.a.III.7, c. 145v).

58 Torino, ASTO, BA, J.a.II.8, cc. 45r e 211v; Torino, ASTO, BA,

navi antiche, eccezionalmente grandi, da monete, dimensionalmente piccole⁴⁸: il salto di scala impone l'integrazione di dettagli, altrimenti assenti in quelle figure semplificate e/o stilizzate. Avvalendosi di una consistente collezione numismatica – non pienamente esaurita con i disegni dei *Libri delle antichità* – Ligorio ricombina molteplici immagini in un ricercato *pastiche*.

Otto dei trenta volumi, conservati all'Archivio di Stato di Torino, contengono una consistente serie – incompiuta, quindi non esaustiva – di riproduzioni a penna di monete antiche a tema navale⁴⁹: esattamente 255 disegni. Distinguo almeno nove soggetti: (1) singole imbarcazioni⁵⁰, (2) prue – occasionalmente accompagnate da panoplie o sproporzionate figure umane e/o divine⁵¹ – e (3) ancore o timoni⁵². Poi, (4) bastimenti su uno sfondo urbano⁵³, (5) scene figurative – anche invase da componenti navali⁵⁴ – oltre a (6) corone rostrate su profili umani⁵⁵, e ancora (7) una

5.7 *columna rostrata*⁵⁶, (8) molteplici porti e (9) un faro⁵⁷. L'abbondante collezione di schizzi decreta rapidamente se selezioniamo esclusivamente le imbarcazioni con costruzioni sui ponti di coperta: cinque navi turritate⁵⁸, un'*nkria* – sorta di cassero di poppa – in forma di minuto edificio⁵⁹, una sequenza di barche con intelaiature leggere a copertura dei marinai – a mo' di schermature solari? –⁶⁰, anche declinate in forma di baldacchino leggero in corrispondenza dell'albero⁶¹. La serie comprende ancora una nave con il ponte sostituito dalla spina di un circo romano, ornata di sculture votive e trofei – dove le scritte «Severus Pius Aug(ustus)» (dritto) e «laetitia temporum» (rovescio) rimandano ai *Ludi Saeculares* –⁶², e due prue sui cui ponti si innalza una coppia di piccoli templi/palazzi (?), nel capitolo *Di Chryasso città*⁶³.

Lo studio delle monete segna l'atteggiamento di Ligorio. Il suo approccio si distingue dalle precedenti esperienze umanistiche, condizionata dall'impresa nemorese come dal trattato *Navis* di Alberti, poi seguito dal *De re navali* di Lazare de Baif (1537) e dal *De re nautica* di Lilio Gregorio Giraldi (1540)⁶⁴, fino al varo di una *galia quinqueremes* nell'Arsenale veneziano, condotto dal grecista Vettor Fausto⁶⁵. Ligorio coniuga una prosa tortuosa – seppur densa di riferimenti – con figure esplicative, (quasi) coerenti ai modelli antichi per illustrare la presunta *facies* di queste eccezionali navi.

Quest'attitudine spiega gli aspri toni che Ligorio riserva ai pittori nel suo *Trattato* (= vol. 29). Qui denuncia la scarsa attenzione per le fonti, evocando proprio i «legni», cioè le navi⁶⁶: «coloro che

5.7

Pirro Ligorio, *Libro XXVII d[ell]antichità compilato da Pirrho Ligorio* [...], 1569-1580. Torino, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca Antica, J.a.II.8, cc. 44v-45r.

5.8

Pirro Ligorio, *Libbro XXXI dell'antichità di Pirrho Ligorio* [...], 1569-1580. Torino, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca Antica, J.a.II.9, cc. 22v-23r.

J.a.II.14, cc. 43r, 116r e 443r. La composizione della «nave turrita» del c. 143v del Libro XIII (Torino, ASTo, BA, J.a.II.14, c. 143v) è confrontabile con le navi turrite dei cc. 45r del J.a.II.8 e 43r del J.a.II.14, tuttavia la figura di Ligorio fonde il faro delineato nelle monete con la barca: v. il denaro di Sesto Pompeo (https://numismatics.org/crro/id/crr-511.4; consultato il 22 settembre 2025). Un limitato grado di attendibilità tra la restituzione e l'originale è segnato in Serafin Petrillo, *Libri delle medaglie da Cesare a Marco Aurelio Commodus*, 468.

⁵⁹ Torino, ASTo, BA, J.a.II.8, c. 7v.

⁶⁰ Torino, ASTo, BA, J.a.II.6, cc. 293r, 316v, 367v; Torino, ASTo, BA, J.a.II.8, cc. 21r e 243v.

⁶¹ Torino, ASTo, BA, J.a.II.8, cc. 50r, 243v e 294v. Sul baldacchino leggero in corrispondenza dell'albero v. Palladino, *“I Thalamogoi ellenistici: l'origine e la loro reinterpretazione come propaganda politica da parte di Caligola”*, 138.

⁶² Torino, ASTo, BA, J.a.II.9, c. 23r.

⁶³ Torino, ASTo, BA, J.a.II.14, c. 161v-162r.

⁶⁴ Lazare de Baif, *De re navali* (Basileae [Basel], Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1537); Lilio Gregorio Giraldi, *De re nautica* (Basileae [Basel], Mich. Isingrinium, 1540).

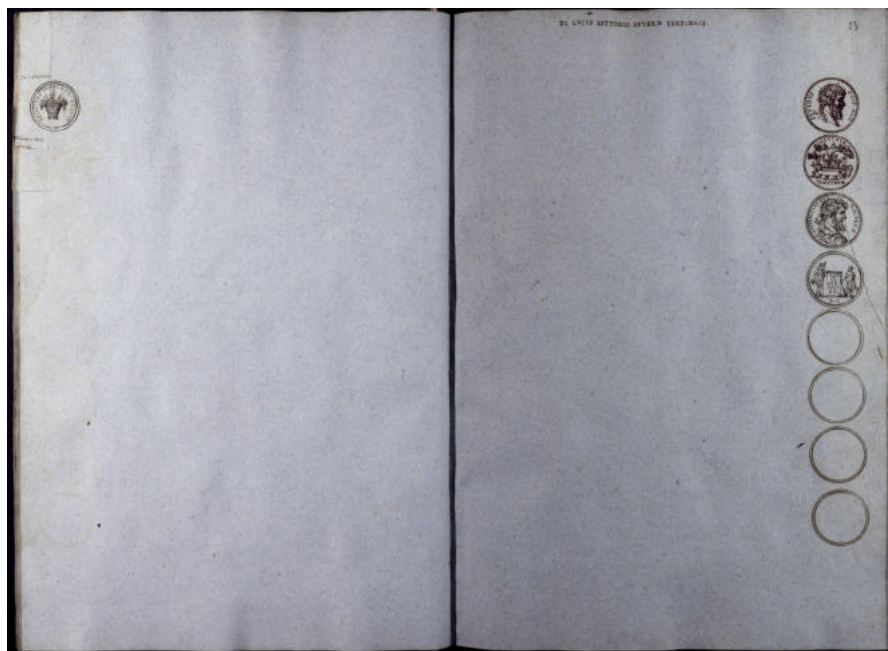
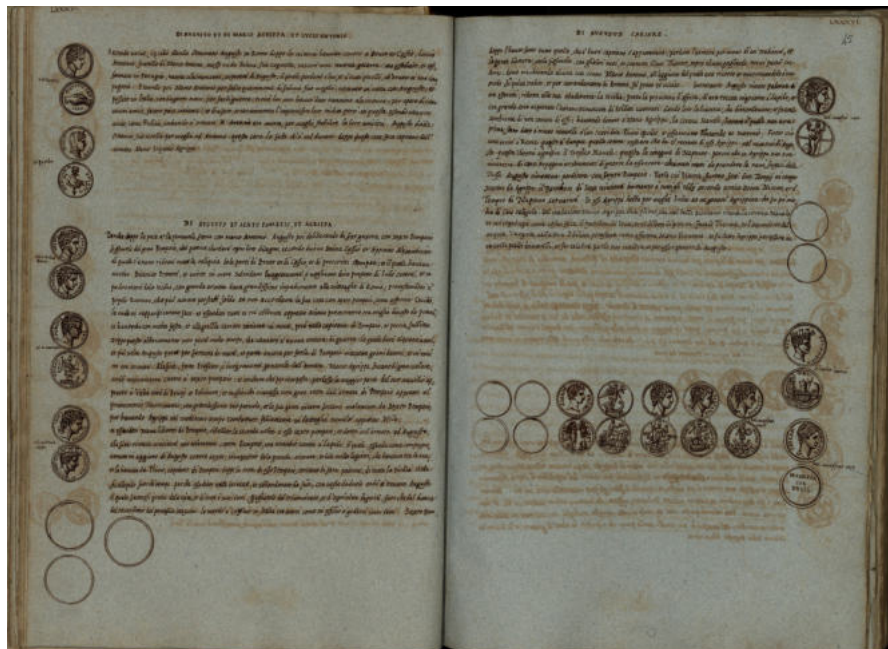
⁶⁵ Concina, *Navis*, 100-27.

⁶⁶ «Trattato di Pirro Ligorio, patritio napolitano e cittadino romano, di alcune cose appartenenti alla nobiltà dell'antiche arti, e massimamente della pittura, della scoltura, e dell'architettura, e del bene e del male, che s'acquistano coloro i quali errano nell'arti e di quelli che non sono della professione che parlano troppo per parere dotti di quel che non sanno e detratando altrui se stessi deturpano»; Torino, ASTo, BA, J.a.II.16, c. 143r.

⁶⁷ Torino, ASTo, BA, J.a.II.16, c. 161v. Ligorio non cita un esempio, ma posso annoverare *La spedizione degli Argonauti* di Lorenzo Costa (1485; Padova, Musei Civici Eremitani), *Scena dalla storia degli Argonauti* di Biagio d'Antonio (XV sec. *exeunte*; New York, The Metropolitan Museum of Art (= The MET), 09.136.1) e *Giasone e gli Argonauti in Colchide* di Bartolomeo di Giovanni (1487; London, National Gallery, inv. L1175); una restituzione più verosimile si vede nella loggia di Galatea alla Farnesina.

⁶⁸ ASTo, BA, J.a.II.16, c. 165r.

⁶⁹ Adolf Furtwängler, *Die Antiken Gemmen* (Giesecke & Devrient, 1900), vol. 1, tav. XLVI, figg. 48 e 50-51; vol. 2, 223. Fig. 48: «Ein Kriegs und Prachtschiff mit gerefftem Segel. Am Vorderteil emporspringender Stier. Dahinter dicker Turm. Auf dem Hinterteil zwei durch ein Thor verbundene Türme. In der Mitte vier niedrigere Türme. Zwei Delphine auf dem Bauch des Schiffes unten. Genau dieselbe Darstellung auf den Pasten Berlin No. 3401-3404. Vgl. auch 7094»; fig. 50: «Karneol in Berlin No. 7095. Ein ähnliches Schiff mit Türmen wie 48; doch ohne die Tiere»; fig. 51: «Replik von 48». La configurazione delle navi qui riprodotte ha suggerito in storiografia l'identificazione con la Syrakosia; Jean MacIntosh Turfa e Alwin



G. Steinmayer Jr, "The Syrakusia as a giant cargo vessel", The International Journal of Nautical Archaeology 28, n. 2 (1999), 105-125: 120.

⁷⁰ Lionel Casson, *Ships and Seamanship in the Ancient World* (Princeton University Press, 1973), 108-12; Janni, *Il mare degli antichi*, 437. Torino, ASTo, BA, J.a.II.14, cc. 63 e 67v.

⁷¹ Ligorio, Libro di M[esser] Pyrrho Ligorio napolitano, *delle antichità di Roma*, c. 50r.

⁷² William Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X di Guglielmo Roscoe*, trad. Luigi Bossi (Dalla Tipografia Sonzogno e Comp[agni], 1817), 225. Ringrazio Francesco P. Di Teodoro per la

segnalazione dei versi di Valeriano. Un disegno, datato al 1837 ca. e attribuito a Ludovico Caracciolo, raffigura la prua della nave; Marina Carta, "Ludovico Caracciolo", in *Cartografia storica e incisioni di Roma dalla collezione di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti*, a cura di Marina Carta (Gangemi Editore, 2003), 377-385: 381.

⁷³ Bartolomeo Marliani, Onofrio Panvinio, Alessandro Donati e Famiano Nardini, *Descrizione di Roma antica* (Roma, nella libreria, ed a spese di Michel'Angelo, e Pier Vincenzo Rossi, all'insegna della Salamandra, 1719), 282.

⁷⁴ Chiara Piccoli, *Visualizing cityscapes of Classical antiquity:*



dipingono devono vedere i legni del mare et quelli di fiume», quindi per «rappresentare l'antichi historie» devono «immitar le navi antiche, et non le moderne come hanno fatti quelli che dipingono l'Argo nave con la forma di moderni navigii»⁶⁷. Il brano avvisa delle intenzioni di Ligorio – dichiarate poc'oltre – orientate verso un'attenta osservazione delle «cose antiche», cercate «ne marmi, nelle medaglie, nelle gemme, nelli cristalli, nelli vetri, et nelli metalli antichi»⁶⁸.

Il brano allude a un più vasto repertorio grafico a cui si rivolge Ligorio. Un'impressione forse confermata da tre riproduzioni di «Schiff[e] mit Türmen» (navi turrette) dal *Die antiken Gemmen* di Adolf Furtwängler, incise su gemme tardo imperiali⁶⁹, dove l'affastellarsi di possenti torrioni su sproporzionate imbarcazioni anticipa le forme della *Syrakosia* del *Libro XIII*.

Dalle «cose [...] piccioline» all'Esculapii navis

Ligorio tace sulle implicazioni strutturali che un drastico incremento di scala prefigurerebbe: armature lignee eccezionali per sopportare carichi altrettanto straordinari. La questione non è marginale per comprendere la tecnologia dei bastimenti classici, ma non è prioritaria per Ligorio, a cui (sicuramente) non mancavano le conoscenze tecniche dell'architetto. Così, per risolvere la forma della *Thalamegós*, si limita a disegnare «due puppe et due prore» speculari e aumentare la dimensione della nave senza interrogarsi sulla stabilità complessiva del bastimento. Soltanto in tempi più recenti, Lionel Casson ha ragionato sulla problematica, suggerendo una struttura a catamarano per bilanciare più efficacemente i pesi e fornire, altresì, un basamento dimensionalmente più esteso⁷⁰.

Ligorio, invece, si orienta a ricostruire virtualmente e visivamente le navi. La conoscenza delle

5.9

Roma. Isola Tiberina, fianco nord-est, 2025. Foto di Olimpia Ratto Vaquer.

from the early modern reconstruction drawings to digital 3D model (Archaeopress Publishing Ltd, 2018), 19. Cfr. anche Lanzarini e Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio». Il codice Destailleur B dell'Ermitage, 35. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-2288. Per una riproduzione dell'immagine, v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53029322s/f1.item.zoom>, consultato il 17 settembre 2025.

⁷⁵ Per le piante di Ligorio, Panvinio, Dupérac, Cartaro, Brambilla e van Aelst, Lauro, van Schayck e via discorrendo v. Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma* (Istituto di Studi Romani, 1962), 63-73.

⁷⁶ Ligorio identifica l'albero maestro con «arboro» o «antenna» nel *Libro XIII*; Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, cc. 68v e 83r. Sebbene Claudio Mocchegiani Carpano abbia rimarcato che «tutta l'isola venisse protetta da un argine in blocchi», questi «non necessariamente dovevano, come si pensava in passato, riprodurre la forma di una nave» come dimostrerebbe una «doppia linea di banchine "attrezzate" lungo le rive del fiume in questo settore», emerse in occasione di più e meno recenti indagini archeologiche; Claudio Mocchegiani Carpano, «L'iso-

la Tiberina storia e archeologia", in *La nave di pietra*, a cura di Giuseppe Pasquali e Alfredo Passeri (Electa, 1983), 23-32: 23-4. V. anche "La nave di Patmos di Marcello Fagiolo", <https://news-art.it/news/una-lectio-magistralis-di-marcello-fagiolo-da-non-perdere-.htm>, consultato il 17 settembre 2025.

⁷⁷ Sankt-Peterburg, Ermitage, inv. 14742; sul disegno v. Lanzarini e Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio». *Il codice Destailleur B dell'Ermitage*, 120 e tav. XVIII. Maggi, [*Vedute di monumenti antichi e moderni di Roma*], c. 33r. Yale, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1974.12.1425. New York, The MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1941, 41.72(1.23). Alla serie di ricostruzioni – più immaginifiche che autentiche – partecipa anche l'incisione *Pons quatuor capitum* di Philips Galle su disegno di Hendrick van Cleve (Wien, Albertina, H/II/4/10, DG 85461).

⁷⁸ Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 58v. L'aggettivo «stabile» ritorna in una successiva descrizione della nave; Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 65r.

⁷⁹ Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, "I miti del giardino di Ippolito, Pirro Ligorio e i teatri delle acque: le Fontane dell'Ovato, della Rometta e dell'Organo", in *Villa d'Este*, a cura di Isabella Barisi, Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna (De Luca Editori d'Arte, 2003), 83-132: 101; Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, "La Casina di Pio IV come «enciclopedia», in *La Casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di Daria Borghese (Umberto Allemandi & C., 2010), 58-77: 59; cfr. anche Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli* (Prestel-Verlag, 1966), 72 e Carmelo Occhipinti, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli* (Carocci, 2009), 391-401. Sulla complessa costruzione del giardino di Villa d'Este, v. Alessandra Centroni, *Villa d'Este a Tivoli. Quattro secoli di storia e restauri* (Gangemi editore, 2008), 25-37. Escludo, invece, debiti formali dalla fontana della Navicella, collocata di fronte alla basilica di Santa Maria in Domnica e descritta da Ligorio (Torino, ASTo, BA, J.a.III.14, c. 80v).

⁸⁰ New York, The MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1941, 41.72(3.64). Cfr. anche Centroni, *Villa d'Este a Tivoli*, 32. Un disegno della "Rometta" si deve a Mattia de' Rossi (1672). L'incisione di Dupérac e lo schizzo di Mattia de' Rossi sono editi in Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, figg. 83-4, ma senza sollevare dubbi sulle discrepanze tra le due navicelle: l'una (di Dupérac) popolata di edifici, la seconda (di de' Rossi) priva di tutto fuorché dell'obelisco.

⁸¹ Mocchegiani Carpano, "L'isola Tiberina storia e archeologia", 23. Nessuna imbarcazione del *Libro XIII* ha un obelisco sul ponte di coperta.

⁸² Torino, ASTo, BA, J.a.II.9, c. 23r.

⁸³ Torino, ASTo, BA, J.a.II.9, c. 39r.

⁸⁴ Fausto Testa legge nell'impianto planimetrico di Villa d'Este – con la sua sequenza di fontane – un'evocazione dell'«hippodromus» descritto da Plinio; Fausto Testa, ««Il giardino dei sentieri che si biforcano»: la Villa d'Este a Tivoli»,

«cose [...] piccioline» lo indirizza verso interpretazioni più audaci: i frammentari lacerti di una prua in travertino sul fianco nord-est dell'isola Tiberina – «l'isola Tibertina, ovvero la nave» o «isola Licaonia»⁷¹ – lo aiutano a (re)immaginare e restituire graficamente la *Esculapii navis*, cantata in versi da Pierio (o Pietro) Valeriano a inizio Cinquecento⁷². La denominazione latina ne evoca l'origine simbolica quanto mitica: «costruita in forma di nave, in memoria della nave che da Epidauro condusse a Roma il serpente, creduto Esculapio», si legge ancora nella *Descrizione di Roma antica* (1719)⁷³. Così un'inaffondabile, immensa imbarcazione litica emerge dal Tevere nell'*Antiquae Urbis Imago Accuratissime ex Vetusteis Monumenteis Formata* (1561) di Ligorio, edita da Michele e Francesco Tramezzino⁷⁴, e poi ripetutamente copiata⁷⁵. L'obelisco subentra all'albero maestro mentre una sequenza di templi – «t(emplum) Aesculapius», «t(emplum) Isidis», «t(emplum) Iovi» e «t(emplum) Fauni» – e palazzi colonnati insistono sul ponte di coperta dell'«insula tiberina»⁷⁶.

L'intera opera morta dello scafo è incagliata su un'estesa piattaforma, ripresa in quel disegno dell'«isola di Sa(n) Bartolomeo» dell'anonimo estensore del codice Destailleur B dell'Ermitage (*post* 1557) e nella tavola *insulae tiberinae* attribuita a Giovanni Maggi, poi specularmente riproposta nell'incisione *Scenographia insulae Tiberinae* [...], disegnata da Étienne Dupérac (1582) e, ancora, nella serie di piante di Roma già collazionate da Amato Pietro Frutaz⁷⁷. L'«isola Licaonia» di Ligorio non deve navigare, ma permane nell'immobilità come la «nave nemorense»: «s'ella era in forma di nave, era stabile et non navigabile, ma con altre navi vi si entrava, et come una nave si mostrava nel lago», e così la delinea Galle nella tavola *Lacus Nemorensis sive Ariciae*⁷⁸.

Se le «cose [...] piccioline» aiutano Ligorio a figurarsi la *Esculapii navis*, la stessa è modello e motivo per le illustrazioni del *Libro XIII*, compreso quell'affastellarsi di immaginifiche architetture sui ponti a imitazione degli edifici sorti sull'isola tiberina. Ma il *divertissement* prosegue quando l'inaffondabile *Esculapii navis* riverbera in scala minore – ridimensionata e semplificata, quindi spogliata dei monumenti, tranne l'obelisco (!) – nella fontana della Roma o "Rometta" a Villa d'Este a Tivoli (1567-1570)⁷⁹. La diretta ascendenza con l'isola tiberina è confermata nell'incisione *Il sontuosiss(im)o et ameniss(im)o palazzo et giardini di Tivoli*, disegnata da Dupérac (1573) – cioè la «fontana grande che rappresenta Roma con sette colli, acquedotti, templi, statue, et altri ornamenti et da ogni banda vaghissime fontane»⁸⁰. La ricorrente presenza dell'obelisco – attributo identitario e, spesso, esclusivo della *Esculapii navis* nella figurazione ligoriana e successiva, pur non archeologicamente attestato sull'isola⁸¹ – suggerisce una correlazione con la moneta dei *Ludi Saeculares* raffigurata da Ligorio⁸². Qui, la sequenza di monumenti e trofei sulla spina attorno a cui gareggiano gli aurighi sulle bighe evoca un circo – come in un'altra figura dello stesso codice⁸³ – che ha, forse, ispirato l'interpretazione ligoriana dell'isola tiberina⁸⁴.

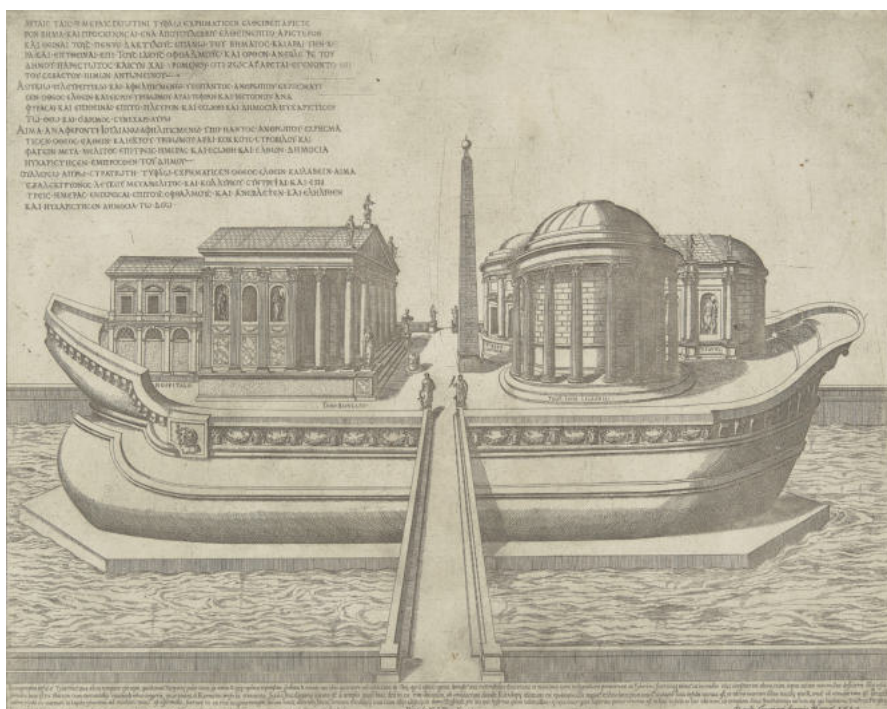
La ricostruzione di Ligorio – pur chimerica, dunque non archeologicamente autentica – ha, però, il merito di indurre l'attenzione su un fenomeno più complesso e non esclusivamente circoscrivibile nei confini romani. Infatti – contestualizzando opportunamente – la *Esculapii navis* si iscrive entro un ampio repertorio che principia dal palazzo ellenistico di Qasr Al-'abd nei pressi di Ammān in Cisgiordania – innalzato (forse) *ad imitatio* della *Thalamegós* tolemaica –⁸⁵, riemer-

5.9

5.10

5.11

5.12



5.10

Pirro Ligorio, *Antiquae Urbis Imago Accuratissime ex Vestusteis Monumentis Formata*, 1561. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-2288.

5.11

Étienne Dupérac, *Scenographia insulae Tiberinae* [...], 1582. New York, The MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1941, 41.72(1.23).

in *Syncretismes. L'hétérogénéité du visuel*, a cura di Maria Giulia Dondero e Nanta Novello Paglianti (Pulim, 2006), 267-318: 276.

⁸⁵ Palladino, "I *Thalamegoi* ellenistici: l'origine e la loro reinterpretazione come propaganda politica da parte di Caligola", 137. Sul palazzo, v. anche Calandra, "Regnare sull'acqua: tra dinasti e *principes*", 32.

⁸⁶ Torino, ASTo, BA, Ja.III.14, c. 52r.

⁸⁷ Torino, ASTo, BA, Ja.III.14, c. 52r.

gendo nella torre Belém a Lisbona, nella *Shí Fǎng* o *Marble boat* di Pechino e nella Vizcaya's ship dell'omonimo museo di Miami, fino a traghettare nelle sinuose curvature 'navali' delle Residenze Hadid di CityLife a Milano. Un fenomeno ancora non sufficientemente indagato in storiografia, che rivela una continua e reciproca emulazione, dove occorre definire più correttamente ascendenze e filiazioni.

«Cercando le cose de morti che parlano forsi nelli corrotti testi» sulle «cose navali»⁸⁶, Ligorio illumina anche sulla scala territoriale e geopolitica del mondo antico. Una 'dimensione' che confonde e stupisce: «rimanghi confuso o stupido nelle grandezze di qualunque stato o di forze» perché «troppo in altezza trapassarono le cose dell'antichi» che «eccellono sopra ogni magnificenza di tempi nostri, delle navi che chiamano galeoni onerarii, tutte le galeazze da remi»⁸⁷. Di conseguenza, l'eterogenea e tortuosa trattazione di Ligorio abbraccia, oltre alle imbarcazioni, le rotte, le strutture e infrastrutture entro cui si muovevano le navi: dai rapporti bilaterali – economici, culturali e tecnologici – tra Siracusa e Alessandria d'Egitto lambendo le sontuose crociere nilotiche dei Tolomei e oltre. Non dovette meravigliare l'estensione delle rotte antiche – ormai transoceaniche nel Cinquecento – ma la possibilità che monumentali e sfarzose imbarcazioni ne solcassero le acque. Una scala forse ancora difficile da afferrare nella realtà economica e politica italiana del Cinquecento.

Infine, l'assenza di letture storiografiche trasversali è forse sintomatica di una tendenza generale, che si manifesta in una sbilanciata distribuzione degli studi, più orientati all'archeologia, e qui perlopiù confinati. Infatti, mentre molteplici contributi del settore insistono sulle navi palaziali ellenistiche e romane⁸⁸, la loro riscoperta e il recepimento della tecnologia nautica antica tra Quattrocento e Cinquecento restano appannaggio del fondamentale – quanto solitario – saggio di Ennio Concina (*Navis*), mancando un nutrito seguito nel dibattito contemporaneo. Emergono soltanto episodici contributi che accennano brevemente alle evidenze archeologiche e, occasionalmente, alle fonti letterarie, cioè i *Deipnosofisti* di Ateneo di Naucrati⁸⁹. Dovrebbe, invece, sorprendere l'estesa trattazione dedicata alla voce «nave» – estesa dalla c. 51r alla c. 146v – e il consistente repertorio grafico a corredo. In parallelo, l'ampia diffusione delle incisioni nel trattato di Witsen – copiate dalle figure dei *Libri delle antichità*, ma la cui ascendenza è dichiarata dalle sole iniziali «P.L.» – ha ragionevolmente influenzato le ricerche⁹⁰. Da qui il tentativo di colmare alcune lacune per delineare il substrato culturale a cui partecipa Ligorio e definire le fonti e l'approccio alla materia.

5.12

Étienne Dupérac, *Il sontuosiss(im)o et ameniss(im)o palazzo et giardini di Tivoli*, 1573. New York, The MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1941, 41.72(3.64).

⁸⁸ Maes, *La nave di Tiberio sommersa nel lago di Nemi*; Casson, *Ships and Seamanship in the Ancient World*; Janni, *Il mare degli antichi*; Turfa e Steinmayer, "The Syracusia as a giant cargo vessel"; Fausto Zevi, "Le grandi navi mercantili, Puteoli e Roma", in *Le Ravitaillement en blé de Rome et des centres urbains des débuts de la République jusqu'au Haut-Empire* (École Française de Rome, 1994), 61-68; Calandra, "Regnare sull'acqua: tra dinasti e principes"; Bonino, "Alcune note sull'architettura e sulla tecnica costruttiva delle navi di Nemi e dei loro edifici"; Palladino, "I Thalamegoi ellenistici: l'origine e la loro reinterpretazione come propaganda politica da parte di Caligola".

⁸⁹ Leggo l'unico accenno allo studio ligoriano della *Thalamegós* di Tolomeo IV in Concina, *Navis*, 193. In riferimento alle navi illustrate da Ligorio v. Fagiolo e Madonna, "La Casina di Pio IV come «enciclopedia»", 59.

⁹⁰ Witsen, *Aeloude En Hedendaegsche Scheeps-bouw en Bestier*.

DOI: 10.6093/2532-2699/12699

Ridge and furrow and wardian case: or the dream of a scale-indifferent glass box

Keywords

Greenhouse, John Claudius Loudon, Nathaniel Bagshaw Ward, Ridge and Furrow, Wardian Case

Abstract

Between the 17th and 19th centuries, the greenhouse was one of the most significant incubators in Western architectural culture: in the greenhouse, experimentations with widespread consequences have been carried out in such different fields as the development of new building materials, the sunlight exploitation, or the use of central heating. The question of scale in architecture has been radically reconsidered as well. This paper aims to analyse two antithetical cases in conceiving scale: John Claudius Loudon, who advocated modularity – implicit in the «ridge and furrow» constructive system – as a privileged tool for handling projects of any size, and Nathaniel Bagshaw Ward, the creator of the «wardian case», which proved to be a fundamental tool for plant shipping, but also seemed to hint at the evocative but deceptive possibility of an artifact identical at every scale.

Biography

Daniele Pisani is an architecture historian and associate professor at Politecnico di Milano within the Dipartimento di Studi Urbani (DASTU). His interests range between Early Modern and 20th century architecture. Among his main publications, «*Piuttosto un arco trionfale, che una porta di città*». *Agostino di Duccio e la Porta San Pietro a Perugia* (Venezia 2009); *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto* (Macerata 2011); *Paulo Mendes da Rocha. Tutte le opere* (Milano, Barcellona e New York, 2013-2015); *O Trianon do MAM ao MASP. Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)* (São Paulo, 2019); *"A cidade é uma casa. A casa é uma cidade"*. *Vilanova Artigas na história de um topos* (São Paulo, 2019); *Un artista e la sua fortuna postuma. Storia della fortuna critica di Agostino di Duccio* (Verona 2023).

Daniele Pisani

Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DASTU), Politecnico di Milano

Ridge and furrow e wardian case: o il sogno di uno scrigno di vetro indifferente alla scala

Per un lungo periodo, che va almeno dal Seicento all'Ottocento, la serra ha costituito uno dei principali – anche se troppo spesso sottovalutati – laboratori della cultura architettonica occidentale. È al suo interno che sono state compiute sperimentazioni dalle ricadute generalizzate in ambiti disparati come l'impiego di nuovi materiali, lo sfruttamento della luce solare o la creazione di ambienti controllati grazie all'impiego del riscaldamento centralizzato¹.

Anche il tema della scala in architettura ha avuto il suo spazio nell'imponente campo di riflessioni ed esperienze compiute al fine di realizzare una sorta di 'paradisi artificiali' in cui coltivare piante, spesso di provenienza esotica, nei climi temperati e freddi dell'Europa settentrionale. In questa sede, abbiamo scelto di focalizzare il nostro sguardo sulle figure di John Claudius Loudon e Nathaniel Bagshaw Ward, non solo e non tanto per la loro rilevanza, ma anche e soprattutto perché le loro ricerche additano modi diversi, se non addirittura antitetici, di intendere la questione della scala all'interno di un medesimo dibattito, quello intorno alla coltivazione delle piante esotiche nella Londra della prima metà del XIX secolo.

Un modo consisteva nel provare a 'risolvere' il problema della scala per il tramite della reiterazione di un medesimo elemento di per sé monoscalare, ma in grado – grazie, per l'appunto, alla sua indefinita ripetizione – di prestarsi all'impiego in opere dalle dimensioni disperate. Era questa la virtù del sistema costruttivo a *ridge and furrow*, un piccolo 'sintagma' strutturale che si rivelò ben presto efficace nella costruzione di serre e poi, più in generale, di edifici a scale quanto mai diverse, se è vero – ad esempio – che Joseph Paxton, appena dopo averlo sperimentato con successo nella minuscola Victoria Regia House, lo impiegò nel gigantesco Crystal Palace.

Se con il *ridge and furrow*, come vedremo, Loudon mise a disposizione dei suoi contemporanei una soluzione pratica ed efficace per affrontare opere a ogni scala grazie all'impiego di un unico elemento, non per questo mancò di abbandonarsi a sogni ad occhi aperti incentrati su vasti territori interamente ricoperti grazie al sistema da lui elaborato: ambienti artificialmente dotati di un clima più adatto all'essere umano di quanto non fossero – a suo dire – quelli esistenti in natura. Dal canto suo, Ward fornì ai suoi contemporanei una soluzione altrettanto pratica ed efficace al problema del trasporto di piante vive da un capo all'altro del mondo, ma con la 'scoperta' da lui compiuta lasciò intravedere anche la possibilità di realizzare ambienti alle più diverse scale in grado di protrarre indefinitamente nel tempo le condizioni microclimatiche desiderate. Fu lui stesso

¹ Su quest'ultimo tema, cfr. in particolare Robert Brueggemann, "Central Heating and Forced Ventilation: Origins and Effects on Architectural Design", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 37, n. 3 (1978): 143-160.

a suggerire che la piccola teca vetrata da lui messa a punto, ben presto nota come *wardian case*, con un semplice salto di scala potesse trasformarsi senza meno in costruzioni dalle dimensioni incomparabilmente maggiori, come le serre o addirittura il Crystal Palace.

Se in Loudon il passaggio da una scala a un'altra avveniva per addizione, in Ward (o nel modo in cui venne interpretata la sua 'scoperta' sulla scorta di alcune sue parole) la risposta al medesimo problema, quella di un'architettura indifferente al problema della scala, sembrava insomma poter essere ottenuta per mezzo della moltiplicazione. È sulle ragioni alla base di queste due diverse modalità di confrontarsi con il tema della scala e sulle loro implicazioni che proveremo a interrogarci nelle pagine che seguono.

John Claudius Loudon, o della replica modulare *ad infinitum*

Figura poliedrica che nell'Impero britannico di inizio Ottocento fu a lungo il principale protagonista di un ricco e variegato dibattito che aveva al centro botanica, orticoltura e giardinaggio, lo scozzese John Claudius Loudon fu un curioso sperimentatore e un pubblicista indefesso, direttore di riviste di giardinaggio come *The Gardener's Magazine* e autore di decine di libri che spaziano dalla botanica e il giardinaggio (come *Hortus Britannicus*, *Arboretum et Fruticetum Britannicum* e *The suburban Gardener, and Villa Companion*) all'architettura (come *A Treatise on Forming, Improving, and Managing Country Residences*, *Observations on Laying out Farms in the Scotch Style* e *An Encyclopædia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture*). I suoi svariati interessi convergono tutti quanti non solo in *The Gardener's Magazine* ma anche nella monumentale *An Encyclopædia of Gardening*, che uscì per la prima volta nel 1822 per venire riedita periodicamente². Anche all'architettura Loudon dedicò ampio spazio, e in particolare al tema della serra, che per un verso o per l'altro affrontò in larga parte dei suoi libri, facendone inoltre l'argomento centrale di opere come *A short Treatise on several Improvements, recently made in Hot-Houses* (1805), *Remarks on the Construction of Hothouses* (1817), *Sketches of Curvilinear Hothouses* (1818), *A Comparative View of the Common and Curvilinear Modes of Roofing Hothouses* (1818) e *The Green-House Companion* (1824).

Non deve sorprendere che la serra, in tutte le diverse accezioni che la lingua inglese attesta (dalla «stove» alla «hothouse», dal «conservatory» alla «greenhouse» o alla «glasshouse»), occupi un ruolo così centrale e sia una presenza così capillare nella riflessione di Loudon, dal momento che si situa all'esatto punto di intersezione tra lo studio delle piante e la messa a punto di strutture in grado di fornire le condizioni ideali per la loro coltivazione in climi ostili per molte di esse. La serra, si potrebbe dire, è lo snodo del suo pensiero.

Oltre che oggetto di riflessione, la serra fu per Loudon anche campo di diretta sperimentazione. Nel 1808 l'agronomo Thomas Andrew Knight avviò un dibattito sulla forma ottimale della serra con un intervento presso la Horticultural Society poi edito sulle *Transactions of the Horticultural Society of London*, in cui sostenne la necessità di impostare il problema in termini puramente scientifici: in fondo, sosteneva, si trattava di ottenere il massimo riscaldamento dei vani adibiti alla coltivazione in virtù del massimo sfruttamento della luce solare e del minimo impiego di

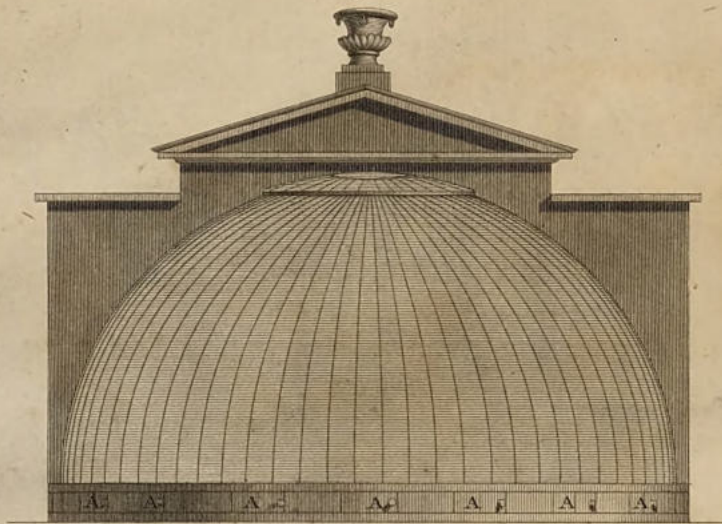
6.1

La serra ideale nella proposta di George Steuart Mackenzie. Da *Transactions of the Horticultural Society of London*, n. 2 (1817): 170.

² Su Loudon, cfr. almeno Melanie Simo, *Loudon and the Landscape. From Country Seat to Metropolis 1783-1843* (Yale University Press, 1988). Sul suo ruolo quale pubblicista, cfr. Sarah Lewis, *The Loudons and the Gardening Press. A Victorian Cultural Industry* (Ashgate, 2005).

Elevation of the Front.

Fig. 1.



- A Sliding shutters in low wall to admit Air.
- B Shutters along the top of back wall to open and shut on pivots with a cord. Larger openings may be made by means of windows in the back wall.
- C Half the plan of the glass cover formed of cast iron astragals $2\frac{1}{4}$ inches from front to inside and $\frac{1}{8}$ inch thick on which the glass is fixed thus  Glass.
- D Half the plan shewing the rib F going round to E and out at the vase at top.
- G Treillage for vines with an opening in the centre 6 by 2 $\frac{1}{2}$ or 3 to allow a person to pass.
- H Cast iron astragals glazed.

Plan of the House.

Fig. 2.

The roots of the Porch & Furnace will be about 8 feet from the ground.

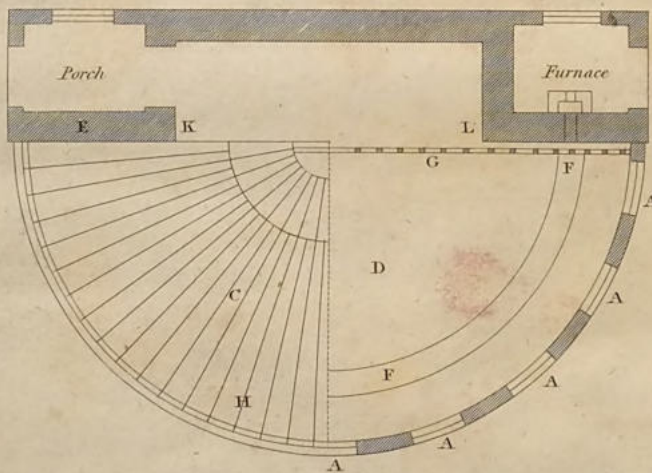
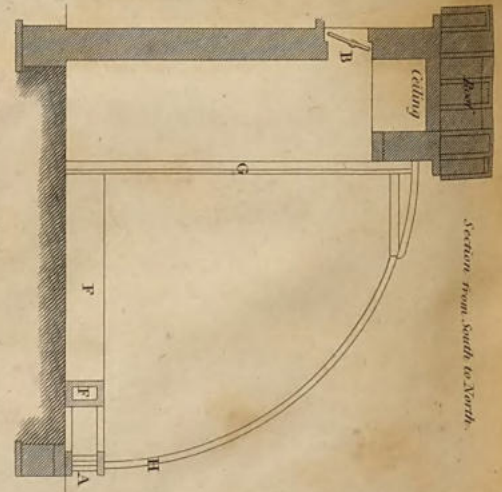


Fig. 3.



Section from South to North.

Fig. 4.



³ Cfr. Thomas Andrew Knight, "A Description of a Forcing House for Grapes; with Observations on the best Method of constructing Houses for other Fruits", *Transactions of the Horticultural Society of London*, n. 1 (1812): 99-102.

⁴ La bibliografia su Banks – tra le altre cose botanico, fidato consigliere di re Giorgio III, direttore di fatto di Kew Gardens e, soprattutto, ideatore di un sistema a scala globale che, con l'aiuto tanto dell'ammiraglio quanto della Compagnia delle Indie Orientali, gli consentì di fare di Kew il «grande centro di scambio botanico per l'Impero» – è enorme. Cfr. almeno il recente Toby Musgrave, *The Multifarious Mr. Banks: From Botany Bay to Kew, the Natural Historian Who Shaped the World* (Yale University Press, 2020).

⁵ Cfr. George Steuart Mackenzie, "On the Form which the Glass of a Forcing-House ought to have, in order to receive the greatest possible quantity of Rays from the Sun", *Transactions of the Horticultural Society of London*, n. 2 (1817): 170-7.

⁶ Cfr. Thomas Andrew Knight, "Suggestions for the Improvement of Sir George Stuart Mackenzie's Plan for Forcing-houses", *Transactions of the Horticultural Society of London*, n. 2 (1817): 350-3.

⁷ John Claudius Loudon, *Sketches of Curvilinear Hothouses; with a Description of the Various Purposes in Horticultural and General Architecture, to which a solid Iron Sash Bar (lately invented) is applicable* (s. e., 1818), s. p.

⁸ A Bayswater Loudon scrisse di aver attuato «a junction of different curvatures» (tra cui «Acuminated Semi-Globe», «Acuminated Semi-Dome», «Semi-Ellipse» e «Parallelogram with curved Roof and Ends») che, a suo giudizio, «admits of every conceivable variety of glazed surface». John Claudius Loudon, *An Encyclopædia of Gardening: Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture and Landscape-Gardening* (Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1822), 357.

⁹ La Palm House esiste ancora; il Conservatory venne invece demolito pochi anni dopo la sua realizzazione. Loudon tuttavia vi teneva molto e ne scrisse a più riprese: cfr. almeno Loudon, *An Encyclopædia of Gardening*, 358-9; Loudon, "Gardens Memorandums", *The Gardener's Magazine*, n. 5 (1829): 680-4; Loudon, *An Encyclopædia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture* (Longman, Orme, Brown, Green, & Longman, 1839), 980.

superfici vetrate e combustibile³. Nel 1815, sempre sulle pagine delle *Transactions*, rispose al suo invito George Steuart Mackenzie, geologo e chimico che a lungo si interessò all'agricoltura e che in una lettera aperta a Sir Joseph Banks, forse la figura più rilevante nel dibattito scientifico nella capitale imperiale del tempo⁴, si arrischiò a proporre il profilo ideale della serra sulla base dei calcoli da lui compiuti intorno all'angolo di incidenza dei raggi solari a tutte le ore di tutti i giorni dell'anno⁵. La serra ottimale consisteva, alla luce di tali calcoli, in un perfetto quarto di sfera dalla struttura in ghisa, totalmente vetrato e orientato verso meridione, addossato a un sottile corpo in laterizio destinato da un lato a consentire l'accesso e dall'altro a ospitare l'impianto di riscaldamento. La forma ideale per la serra, stando a Mackenzie, era insomma la mezza cupola, poiché soltanto essa (o meglio una sua porzione) si sarebbe rivelata perpendicolare ai raggi solari ogni giorno dell'anno.

Nel 1817 Knight accolse in modo sostanzialmente benevolo la proposta di Mackenzie, anche se rispetto a quest'ultimo sostenne, tra le altre cose, che – come gli era stato suggerito da Loudon – era più opportuno impiegare il ferro battuto che la ghisa⁶. Le parole di Knight lasciano intendere che Loudon non stava seguendo il dibattito da puro spettatore, come d'altronde dimostrano le pubblicazioni che questi stava dando o per dare alle stampe sul tema, e in particolare i *Remarks on the Construction of Hothouses*, gli *Sketches of Curvilinear Hothouses* e *A Comparative View of the Common and Curvilinear Modes of Roofing Hothouses*.

Nella sua casa di Bayswater, infatti, Loudon andò anche oltre, mettendo alla prova diverse soluzioni da lui stesso concepite e così rispondendo sia con le parole che con i fatti alle proposte dei contemporanei. In particolare, se Mackenzie era arrivato alla conclusione che la soluzione ottimale per la serra risiedesse in un volume puro (un quarto di sfera), Loudon, anch'egli intenzionato a «obtaining during the whole day the unobstructed influence of the sun's rays»⁷, adottò corpi vetrate dalla geometria variata e talvolta sfuggente, anche se tutt'altro che arbitraria. Anzi, proprio in quanto rigorosa, la sperimentazione lo portò lontano dai solidi puri; dove avrebbe condotto in ultima istanza non era in grado di dire, ma certo si trattava di inoltrarsi su strade che non erano mai state percorse prima, soprattutto per quel riguarda l'impiego di elementi di ferro battuto che, una volta piegati a caldo, davano adito a costruzioni dalle coperture curvilinee e dalle forme svariate ma di notevole resistenza⁸. Quale luogo di avanzata sperimentazione, Bayswater fornì ben presto anche prototipi destinati a essere prodotti e commercializzati da una ditta specializzata, la W. & D. Bailey, in opere come il Conservatory di Bretton Hall, nello Yorkshire, e la Palm House di Bicton Gardens, nel Devonshire⁹. Pertanto, il contributo di Loudon non fu solo teorico; serre realizzate in base ai principi da lui stabiliti iniziarono ben presto a sorgere in tutta l'Inghilterra.

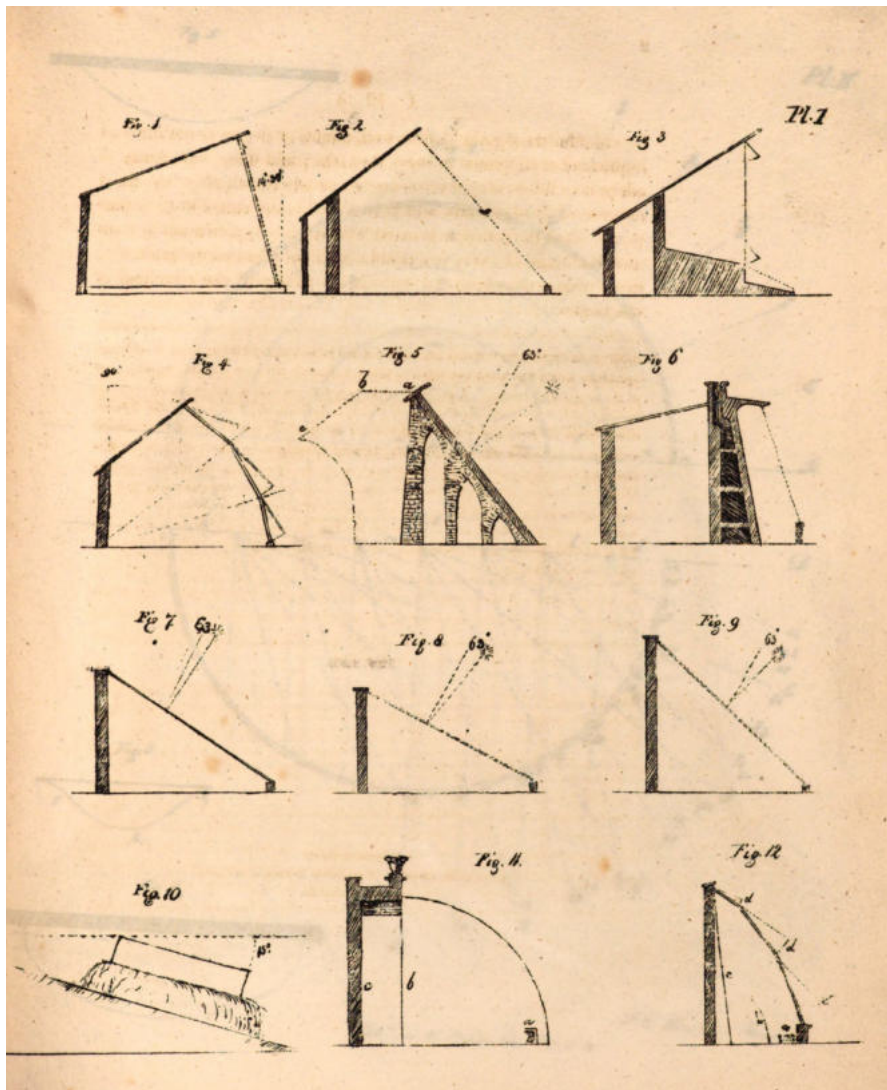
Destinata a un successo ancora maggiore fu però una seconda trovata di Loudon. A prima vista meno appariscente, è essa a interessarci in questa sede. Si trattava – per dirla con un termine che Loudon riprese da una tecnica tradizionale di aratura dei campi – del sistema del *ridge and furrow* e consisteva nell'alternare in copertura falde vetrate inclinate con opposto orientamento. Se l'adozione di tale soluzione portava alla realizzazione di sequenze di falde che a prima vista

6.1

6.2

6.3

6.4



6.2

Schema comparativo tra le sezioni di alcune delle principali risposte elaborate tra il 1699 e il 1817 per la serra, con in evidenza l'inclinazione dei raggi solari rispetto alla parete o copertura vetrata (la soluzione numero 11 è quella di Mackenzie). Da John Claudius Loudon, *Remarks on the Construction of Hothouses* (J. Taylor, 1817), tav. I.

ricordavano, almeno in parte, le coperture dell'architettura tradizionale, le ragioni per cui questo avveniva erano però ben diverse:

The object to be attained by this mode of glazing is two daily meridians; the one earlier, and the other later than the natural meridian, in proportion to the angle of elevation of the ridge astragals or rafters. In this way the sun's perpendicular influence is obtained an hour or two earlier, and retained an hour or two later, all over the house [la serra]; an object which in longitudinal houses facing the south cannot be effected by any other means¹⁰.

Si trattava, insomma, di far sì che i raggi solari tanto del mattino quanto del pomeriggio cadessero perpendicolari alle falde, aumentando in tal modo il calore di cui la serra avrebbe beneficiato¹¹. Vi erano pure ulteriori vantaggi: gli arcarecci facevano ombra proprio allorché il sole era allo zenit e, pertanto, era molto (e talvolta troppo) forte, ed erano ideali anche per raccogliere acqua piovana e condensa.

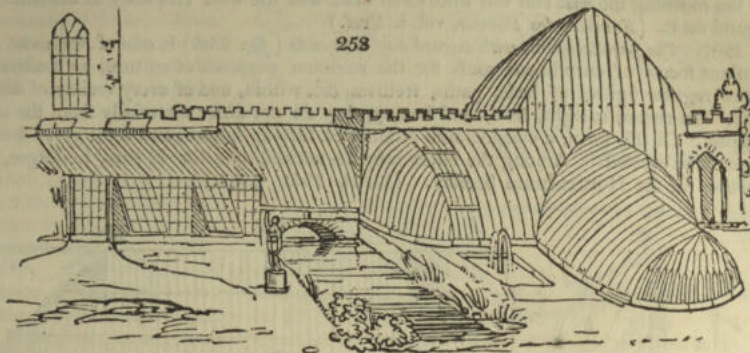
Il sistema del *ridge and furrow* godrà di un'enorme fortuna, diventando ben presto uno dei tratti distintivi di alcuni tra i capolavori del più celebre costruttore di serre di tutti i tempi, Sir Joseph Paxton, che lo perfezionò nella Victoria Regia House di Chatsworth (1849-1850) per impiegarlo

¹⁰ John Claudius Loudon, *Remarks on the Construction of Hothouses* (J. Taylor, 1817), 23.

¹¹ Non per questo, Loudon mancava di cogliere l'importanza dei più recenti ritrovati nel campo del controllo ambientale come il «balance thermometer» brevettato nel 1816 da James Kewley, uno dei precedenti dell'odierno termostato, concepito proprio per regolare automaticamente la temperatura in edifici – stando al suo «inventore» – come ospedali e serre: cfr. A. R. J. Ramsey, «The Thermostat or Heat Governor: An Outline of Its History», *Transactions of the Newcomen Society*, XXV (1945-1946): 54-5. Loudon colse subito le prospettive aperte dal brevetto di Kewley: cfr. ad esempio Loudon, *Remarks*, 71; Loudon, *An Encyclopædia of Agriculture; Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture and Landscape-Gardening* (Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1822), 338-9.

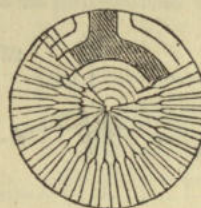
Le serre sperimentali realizzate nella tenuta di Loudon a Bayswater. Da John Claudius Loudon, *An Encyclopædia of Gardening; Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture and Landscape-Gardening* (Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1825), 315.

that, in regard to form, the strength and tenacity of the iron bar, and the proper choice of shape in the panes of glass, admits of every conceivable variety of glazed surface. In this we have completely succeeded, without in the least interfering with the objects of culture. To render all these improvements available by the public, as matters of trade, we transferred, in 1818, our right in the invention of the bar to efficient tradesmen (W. and D. Bailey, 272. Holborn, London), who have since, from our plans, constructed in a most excellent style of workmanship, the curvilinear houses in different parts of the country, of which we have already given a list and description. (1587.)



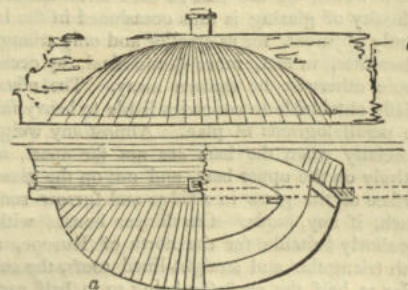
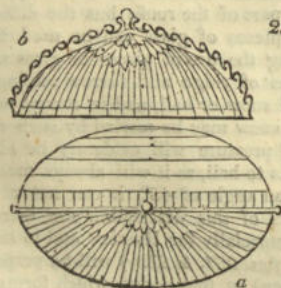
1603. *Some forms of hot-houses on the curvilinear principle* shall now be submitted, and afterwards some specimens of the forms in common use; for common forms, it is to be observed, are not recommended to be laid aside in cases where ordinary objects are to be attained in the easiest manner; and they are, besides the forms of roofs, the most convenient for pits, frames, and glass tents, as already exemplified in treating of these structures.

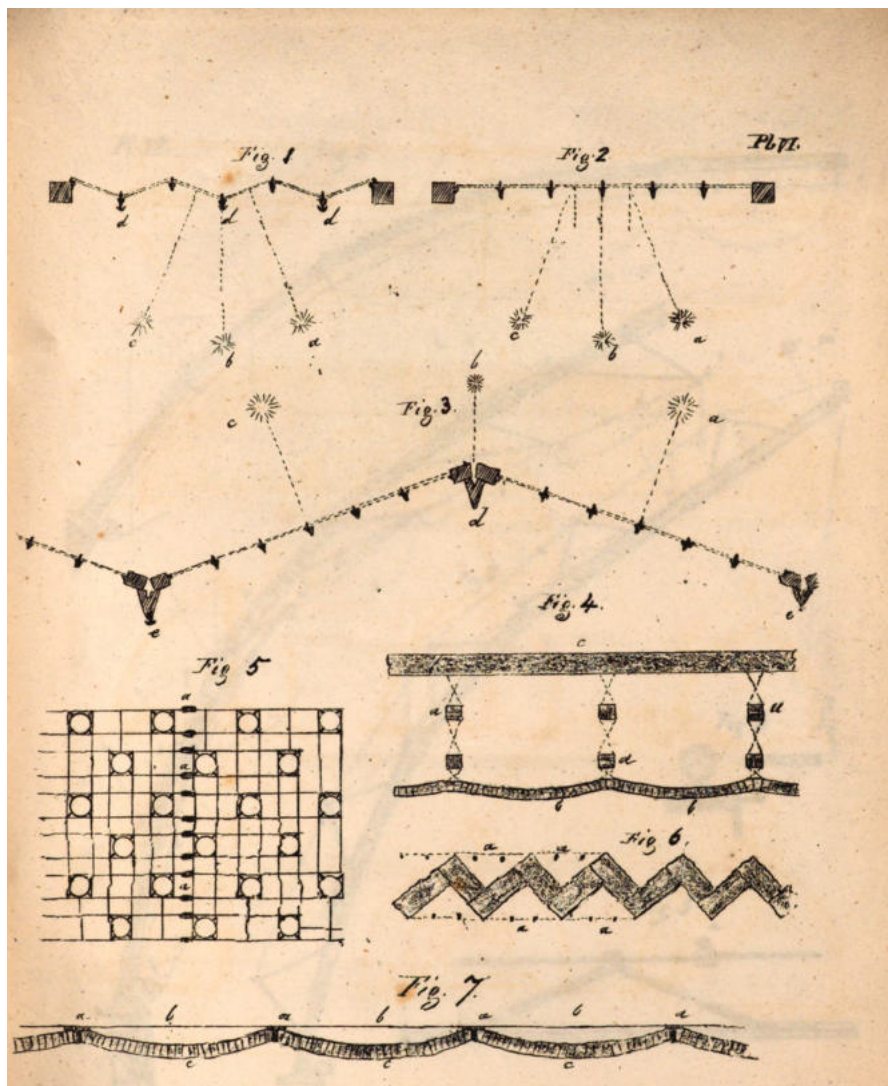
1604. *The acuminate semi-globe.* (fig. 254.) The most perfect form of a hot-house is indisputably that of a glazed semi-globe. Here plants, as far as respects light, would be nearly in the same situation as if in the open air; and art, as already observed, (1592.) can add heat, and all the other agents of vegetation, nearly to perfection. But in respect to excluding the rain, the semi-globe is too flat at top, and requires to be acuminate; and in regard to economy, the first cost and expense of maintaining an artificial heat against its constant abduction through a thin medium, exposed to the north winds, would, for most purposes, be a great objection.



1605. *An acuminate semi-dome,* or a vertical section of the last figure, placed against a wall built in a direction from east to west, removes a great part of the objection as to heat, and will still admit an adequate supply of light to plants kept constantly in the same position, or turned very frequently. This, therefore, may be reckoned the second best form for a plant-habitation for general purposes, and without reference to particular modes of culture.

1606. *The semi-ellipse* (fig. 255.) is a figure which, in the plan (a, a), displays half an





6.4

Sezione trasversale di due possibili coperture a *ridge and furrow* (fig. 1 e 3), con in evidenza l'inclinazione dei raggi solari rispetto alle superfici vetrate inclinate. Da John Claudius Loudon, *Remarks on the Construction of Hothouses* (J. Taylor, 1817), tav. VI.

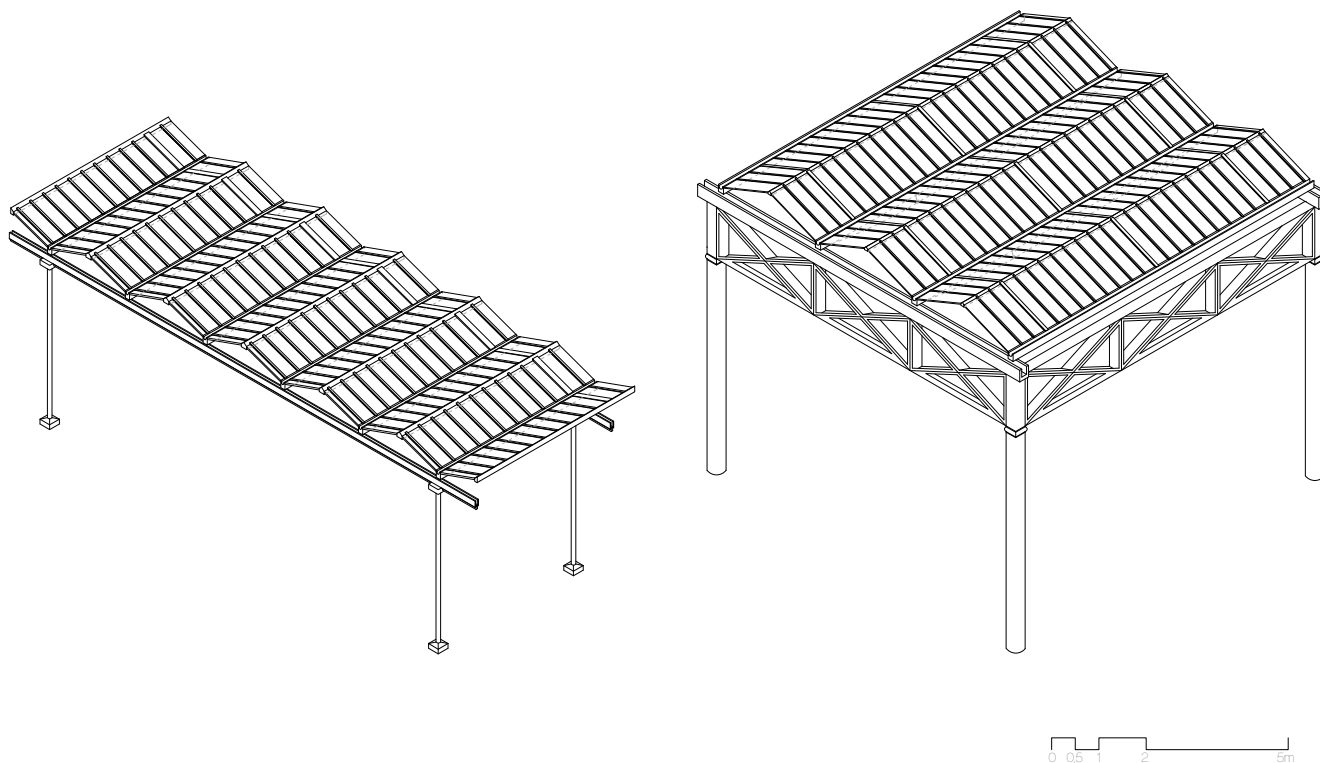
6.5 poi a una scala inedita nel Crystal Palace di Hyde Park (1851). Ma era stato Loudon a cogliere lucidamente che l'adozione di questo elementare sistema rendeva la serra passibile di estendersi *ad libitum* in ogni direzione:

Indeed, there is hardly any limit to the extent to which this sort of light roof might not be carried; several acres, even a whole country residence, where the extent was moderate, might be covered in this way [...] to admit of the tallest oriental trees, and the undisturbed flight of appropriate birds among their branches. A variety of oriental birds and monkeys, and other animals, might be introduced; and in ponds, a stream made to run by machinery¹².

Sotto un certo profilo, non vi era nulla di nuovo, né sul piano pratico (la copertura a *ridge and furrow* avrebbe potuto estendersi indefinitamente in ogni direzione come ogni altra costruzione basata su una logica modulare) né su quello compositivo (il potenziale estetico insito nella reiterazione *ad infinitum* di un determinato elemento era noto da tempo)¹³. Ciò di cui però Loudon si rese conto fu che all'epoca, per così dire, dell'irruzione della riproducibilità tecnica nel mondo della costruzione – ossia impiegando elementi di dimensioni esatte e dalle prestazioni standardizzate fatti

¹² Loudon, *An Encyclopædia of Gardening*, 926.

¹³ Cfr. ad esempio [Edmund Burke,] *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Ideas of the Sublime and Beautiful* (R. & J. Dodsley, 1757), 137–40.



6.5

Ricostruzione assonometrica delle coperture della Victoria Regia House di Chatsworth (1849-1850) e del Crystal Palace di Hyde Park di Joseph Paxton (1851) alla medesima scala. Elaborazione grafica di Anna Serafini.

di materiali come leghe metalliche di vario genere e vetro, sino ad allora non disponibili in quelle quantità e di quella qualità – con la sola reiterazione di elementi modulari si apriva la possibilità di realizzare costruzioni in grado, letteralmente, di inglobare interi villaggi:

... there is no limit to human improvement, and few things afford a greater proof of it than the comforts and luxuries man receives from the use of glass [...]. In northern countries civilized man could not exist without glass: and [...] in these countries, say, in Russia, it may at some future period become a question whether, instead of separate fires and stoves, double windows, &c. the most economical mode of procuring a proper temperature will not be by at once covering whole towns with immense teguments of glass, and heating by steam or otherwise, the enclosed air common to all the inhabitants¹⁴.

Certo, a quel punto non occorre nemmeno che le enormi costruzioni immaginate da Loudon avessero coperture a *ridge and furrow*; in linea di principio, avrebbero anche potuto basarsi su un modulo esagonale od ottagonale, o avere coperture di altro genere. Resta però il fatto che Loudon arrivò a speculare intorno a un'architettura dalla scala inedita e, anzi, dall'estensione concettualmente illimitata proprio riflettendo sulle implicazioni del *ridge and furrow*. E in questa direzione si spinse addirittura oltre:

Perhaps the time may arrive when such artificial climates will not only be stocked with appropriate birds, fishes, and harmless animals, but with examples of the human species from the different countries imitated, habited in their particular costumes, and who may serve as gardeners or curators of the different productions. But this subject is too new and strange to admit of discussion, without incurring the ridicule of general readers¹⁵.

Qui Loudon si lasciava andare a una strana (e per certi versi anche inquietante) *rêverie*, incentrata su una sterminata costruzione di vetro dalla conformazione e dal sistema strutturale non meglio

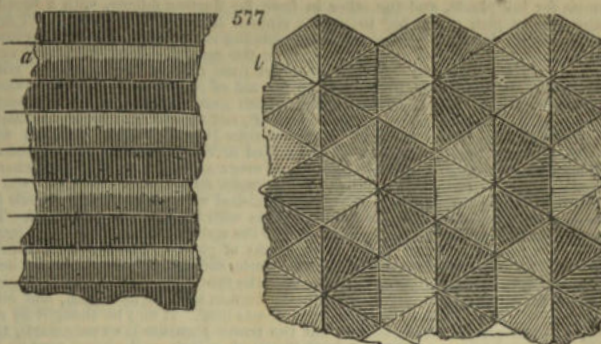
¹⁴ Loudon, *An Encyclopædia of Gardening*, 926.

¹⁵ Loudon, *Remarks*, 49.

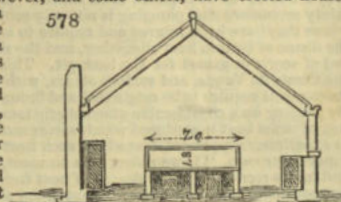
a supporting column at each angle, raised to the height of a hundred or a hundred and fifty feet from the ground, to admit of the tallest oriental trees, and the undisturbed flight of appropriate birds among their branches. A variety of oriental birds, and monkeys, and other animals, might be introduced; and in ponds, a

stream made to run by machinery, and also in salt lakes, fishes, polypi, corals, and other productions of fresh or sea water might be cultivated or kept. The great majority of readers will no doubt consider these ideas as sufficiently extravagant; but there is no limit to human improvement, and few things afford a greater proof of it than the comforts and luxuries man receives from the use of glass — a material, as Cuvier observes (*Magazin Encyclopédique*, 1816), manufactured from seemingly the most useless *débris* of our globe, and an insignificant plant (*salicornia*) found on sea-shores. In northern countries civilised man could not exist without glass: and if coal is not discovered in these countries, say in Russia, it may at some future period become a question whether, instead of separate fires and stoves, double windows, &c. the most economical mode of procuring a proper temperature will not be by at once to cover whole towns with immense teguments of glass, and heating by steam or otherwise, the enclosed air common to all the inhabitants; or where glass was considered too expensive, whole villages might be covered with a roof of boards, and lighted night and day in the winter season by gas previously obtained from the fuel used to produce the steam: or the gas might be employed for heating, either by the generation of steam, or passing the air heated by the flame through metallic tubes.

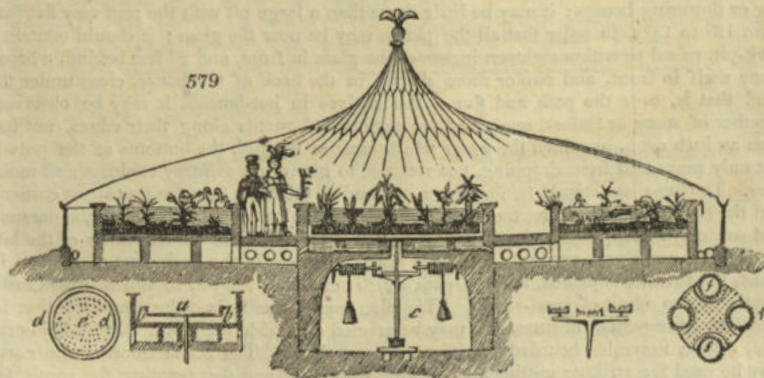
6180. *The aquarium.* The greater number of exotic aquatics being stove plants, a cistern of water for their culture is commonly placed in the bark-stove, generally at one end of the pit, and so as to be as near the light as possible. The Duke of Marlborough, however, and some others, have erected houses on purpose for this beautiful class of plants, substituting a large cistern for the bark-pit. The aquarium, at White Knights, (fig. 578.) built by Todd, "is constructed with a span roof of glass; the sides and ends are also of glass, as low down as the top of the flue. A cistern occupies the interior of the house, having a walk round it; it is lined with lead, and filled with a mixture of mud and water, proper for the reception and growth of such plants as require aqueous nourishment. A flue goes round, directly under the bottom of the cistern, for the purpose of keeping the water of a certain temperature. Another flue goes round the house above ground, and terminates in a chimney at the north-west corner. The bottom of the cistern, to receive the lead, is formed with slates, supported by transverse bars of cast-iron; a bottom of wood would have been more convenient for laying the lead upon, but as the flues are so near the bottom of the cistern, danger of fire was apprehended. The cistern is supplied with water by means of a pump placed at a convenient distance for that purpose." (*Plans for Green-Houses, &c.* p. 17.) This aquarium suits very well for such aquatics as grow to some height above the water; but for those whose leaves float on its surface, as is the case with the most numerous and beautiful genus of this class (*Nymphaea*), it is too far from the light. A more perfect plan would be, to have the cistern close under the front glass, and to have that glass rather flat, say at an angle of 15° ; or two cisterns might be formed, one in the back part of the



578



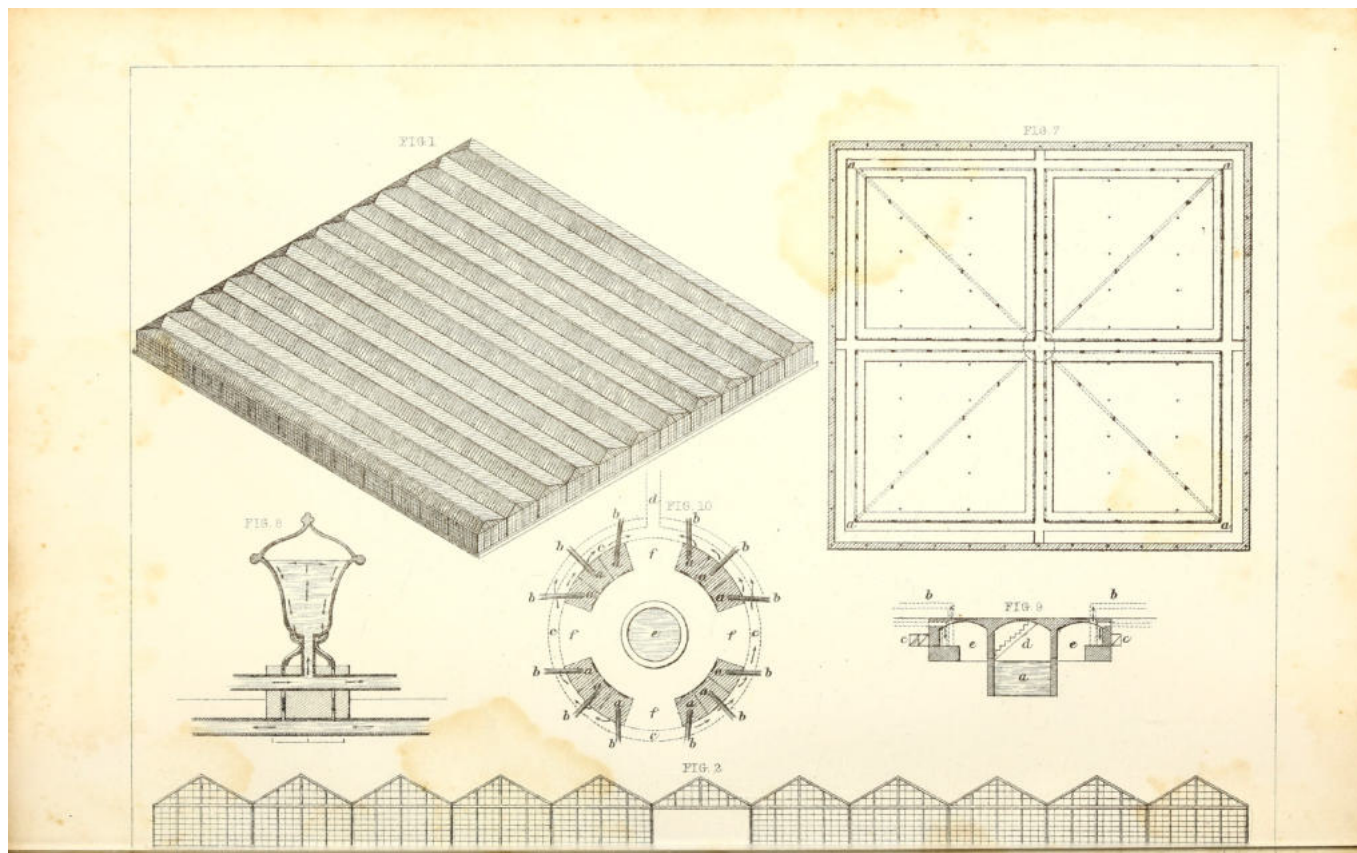
579



3 G

6.6

Illustrazione schematica (indicata come fig. 577) della planimetria di due possibili coperture dei grandi ambienti climatizzati fantastici da Loudon, la prima evidentemente a *ridge and furrow* e la seconda a maglia esagonale. Da John Claudius Loudon, *An Encyclopædia of Gardening; Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture and Landscape-Gardening* (Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1825), 817.



6.7

Charles McIntosh, Progetto di *covered garden* per la tenuta di Dalkeith Palace. Da Charles McIntosh, *The Book of the Garden* (W. Blackwood and Sons, 1853), vol. I, tav. 12.

precisati, che non era destinata ad accogliere solo piante o animali, ma anche esseri umani probabilmente appartenenti a diverse ‘civiltà’, vestiti nei loro costumi tradizionali anche se impiegati come giardinieri. Forse non a caso, a questo punto la *rêverie* si interrompeva, quasi Loudon avvertisse – come risvegliandosi d’un colpo – che il suo sogno stava assumendo tratti grotteschi e assurdi, se non colonialisti e razzisti.

Comunque sia, in quanto composto da elementi modulari e ancor più in quanto virtualmente replicabile *ad infinitum*, il sistema del *ridge and furrow* poneva dinanzi agli occhi di Loudon un futuro in cui aree di estensione potenzialmente illimitata e popolate da esseri umani avrebbero potuto essere rese confortevoli grazie all’impiego delle conquiste perseguite nel campo della costruzione di serre. Purtroppo, il pubblicista scozzese non ci ha lasciato alcuna illustrazione soddisfacente relativa a quello che aveva in mente. Quanto alla capacità di concepire enormi edifici per mera aggregazione di moduli elementari, si può però provare a sopperire a tale lacuna assumendo come termine di confronto opere o progetti coevi, come la serra raffigurata in una tavola di *The Book of the Garden* (1853) del giardiniere e pubblicista Charles McIntosh o, ancora una volta, il Crystal Palace di Hyde Park, con i suoi 1851 piedi di lunghezza.

Per quel che riguarda invece il sogno di proteggere interi abitati sotto un unico tetto, occorre resistere alla tentazione di proiettare sul passato noti progetti del secondo Novecento come il New York Dome di Buckminster Fuller e Shoji Sadao (1959-1960) o la Arctic City di Frei Otto, Ewald Bubner, Kenzo Tange e Ove Arup & Partners (1971). Eppure, anche senza considerare il Climatron di Saint Louis (1960), tra Loudon e Bucky Fuller non mancano gli anelli intermedi, che inducono a pensare che l’accostamento non sia del tutto inappropriato. Sarà il caso di rammentare, ad esempio, come – solo pochi anni dopo le parole di Loudon – Hector Horeau sognasse interi *boulevard* parigini vetriati o, dal canto suo, il solito Paxton proponesse nel 1855 al Select Committee on Me-

tropolitan Communications della capitale la Great Victorian Way, un anello porticato di parecchie miglia di lunghezza adibito a diversi programmi ma interamente sormontato da una copertura vetrata¹⁶; il protagonista di un romanzo di Zola, *La curée* (1871), dichiarerà poi non molti anni più tardi di avere in mente di «"mettre Paris sous une immense cloche, pour le changer en serre chaude, et y cultiver les ananas et la canne à sucre"»¹⁷.

Quello di una struttura in grado di inglobare una città intera era un sogno ricorrente dell'Ottocento. A rigori, poteva benissimo svincolarsi dal sistema costruttivo del *ridge and furrow*, ma era quest'ultimo a fornire il metodo più pratico per metterlo in atto, nella misura in cui offriva un procedimento semplice, economico e di facile esecuzione – bastava reiterarlo identico a sé stesso per il numero desiderato di volte – adatto a edifici di ogni programma e scala.

Nathaniel Bagshaw Ward, o da Lilliput a Brobdingnag e ritorno

Tra le giustificazioni addotte da Loudon per convincere i lettori dell'utilità dei propri sogni a occhi aperti, una era ricorrente tra i grandi costruttori di serre dell'epoca, e consisteva nel possibile impiego in campo medico delle soluzioni elaborate¹⁸. Non a caso, proprio mentre stava sorgendo il Crystal Palace, fu lo stesso Paxton a elaborare il progetto per il Crystal Sanatorium del City of London Hospital for Diseases of the Chest (1851), un corpo vetrato dalla copertura a *ridge and furrow* concepito per consentire ai pazienti di fare esercizio fisico all'interno di uno spazio riscaldato e coperto¹⁹. Si tratta solo di un esempio tra i tanti possibili, ma già di per sé permette di evidenziare una convinzione allora in voga: che lo sviluppo scientifico applicato all'architettura avrebbe potuto giovare alla salute umana. Non dovrà sorprendere che la medesima convinzione albergasse anche in un loro contemporaneo come Nathaniel Bagshaw Ward, che di professione faceva il medico²⁰.

Nel 1842, Ward pubblicava *On the Growth of Plants in Closely Glazed Cases*, il libro in cui esprimeva le proprietà e le potenzialità della 'scoperta' da lui accidentalmente compiuta nell'estate del 1829, quando aveva posto la crisalide di una falena con una manciata di terra all'interno di una bottiglia chiusa per accorgersi dopo un po' di tempo che di falene non c'era traccia, ma che dalla terra erano spuntati dei germogli di erba e di felci. A quel punto si era dedicato allo studio di quanto accaduto. Il frutto della sua 'scoperta' fu ben presto conosciuto come *wardian case* e consisteva in una piccola scatola di legno e vetro che venne testata lungo la rotta tra Gran Bretagna e Australia e si rivelò immediatamente un *turning point* nel trasporto di piante da un continente all'altro: stivata senza bisogno di cure costanti nei bastimenti, ermeticamente chiusa ma non sigillata, la *wardian case*, con i suoi cicli quotidiani di condensazione ed evaporazione senza significativa perdita di umidità, consentiva alle piante di giungere vive a destinazione dopo traversate della durata di mesi. Proprio la capacità di protrarre indefinitamente un determinato stato, e quindi di arrestare il tempo, era uno dei tasti su cui più insisteva Ward nel suo libro. Se Loudon metteva l'accento sulla capacità della serra di creare «artificial climates more perfect than any in nature», Ward preferiva infatti porlo sulla capacità della sua invenzione di mantenere al proprio interno le condizioni volute «for indefinite periods, free from disturbing causes»,

¹⁶ Oltre alle parole di Paxton stesso di fronte alla commissione (*Report from the Select Committee on Metropolitan Communications* (The House of Commons, 1855), 78-100), cfr. Felix Barker and Ralph Hyde, *London as it Might Have Been* (John Murray, 1982), 138-9; Lynda Nead, *Victorian Babylon: People, Streets and Images in Nineteenth-Century London* (Yale University Press, 2000), 27-9; Isobel Armstrong, *Victorian Glas-worlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880* (Oxford University Press, 2008), 154-60.

¹⁷ Émile Zola, *La curée* (Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1871), 133.

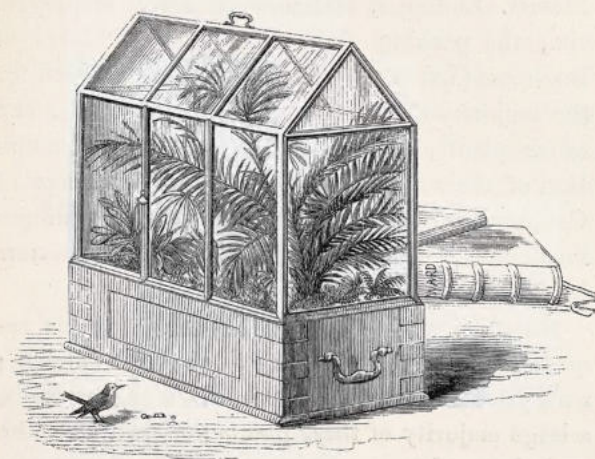
¹⁸ Loudon, *Remarks*, 69.

¹⁹ Cfr. Kate Colquhoun, *A Thing in Disguise: The Visionary Life of Joseph Paxton* (Harper Collins, 2003), 188-9.

²⁰ Del resto, il problema dell'inquinamento e delle sue ricadute sulla salute dell'uomo (ma anche delle piante) era all'epoca ben noto e al centro del dibattito. Già nel 1661 John Evelyn, uno dei pionieri della serra – fu tra le altre cose colui che coniò i neologismi «conservatory» e «greenhouse», impiegati rispettivamente in *Sylva* e nel *Kalendarium Hortense*, entrambi del 1664 – aveva dedicato il pamphlet *Fumifugium* alla cappa di denso fumo che avvolgeva la capitale imperiale; ben presto si diffusero addirittura libri di giardinaggio espressamente rivolti agli abitanti di Londra, con quel che ne derivava sul piano della coltivazione delle piante in un'atmosfera altamente inquinata, come *The City Gardener* di Thomas Fairchild (1722). Che a causa dell'inquinamento Londra presentasse uno dei problemi tipici della città contemporanea, ossia temperature superiori a quelle dei suoi dintorni, era la conclusione a cui era giunto, pochi anni prima della 'scoperta' di Ward, un chimico, farmacista e nefologo inglese ammirato anche da Goethe: Luke Howard, *The Climate of London: Deduced from Meteorological Observations, Made at Different Times in the Neighbourhood of the Metropolis* (W. Phillips, 1818-1820). Quando si trattò di demolire il primo Crystal Palace, fu un medico a sostenere la necessità di trasformarlo in un *winter garden* per alleviare i gravi problemi di sanità pubblica provocati dall'inquinamento: Francis Seymour Haden, *A Medical Man's Plea for a Winter Garden in the Crystal Palace* (John van Voorst, 1851). Sull'effettiva mortalità dovuta all'inquinamento nella Londra di metà Ottocento, cfr. Brian Beach and W. Walker Hanlon, "Coal Smoke and Mortality in an Early Industrial Economy", *The Economic Journal*, 128, n. 615 (2018): 2652-75.

6.8

Una *wardian case*. Da Nathaniel Bagshaw Ward, *On the Growth of Plants in Closely Glazed Cases* (John van Voorst, 1852), 71.



ON THE CONVEYANCE OF PLANTS AND SEEDS ON SHIP-BOARD.

NUMEROUS have been the methods employed in the conveyance of plants to and from distant countries. It is quite unnecessary, however, to enter into any lengthened details of these attempts, as they resolve themselves into two kinds; the one, by which the plants are meant to be kept in a passive condition, and the other, by which means are employed to keep them growing during the voyage.

²¹ Nathaniel Bagshaw Ward, *On the Growth of Plants in Closely Glazed Cases* (John van Voorst, 1852), 66. Il tema occupa ampio spazio soprattutto nella prima edizione del libro, edita nel 1842.

rallentando così – se non addirittura sospendendo – il corso del tempo²¹. Era un sogno irrealizzabile, naturalmente, ma ci ricorda che nemmeno la sua ‘invenzione’ era immune da una forma di presunzione tipicamente ottocentesca, quella che voleva l’essere umano (occidentale) al culmine di un progresso che lo poneva ormai in una posizione di pressoché totale onnipotenza, da cui si sentiva finalmente in grado di prendersi in carico il compito non solo di imporre al mondo le condizioni ambientali desiderate, ma anche di arrestare il corso del tempo a proprio piacimento. Sulle ricadute concrete della *wardian case*, a ogni modo, non vi è modo di nutrire alcun dubbio. Essa si impose come la risposta al problema del trasporto, ai tempi uno dei principali fattori di freno alla diffusione di piante da una parte all’altra del globo. Trasferire piante vive a bordo di navi transoceaniche era difficile e costoso: la probabilità di sopravvivenza di una pianta in un viaggio della durata di diversi mesi era assai scarsa, tra l’equipaggio spesso indifferente ai dettami della scienza, le condizioni climatiche non di rado variabili e proibitive, i pericoli più o meno diretti a cui le piante erano esposte (come ratti o insetti) e l’attenzione che richiedevano anche solo per il fatto che, in quanto bisognose di luce, rigogliavano quando esposte sul ponte, se non fosse che a quel punto rischiavano di venire danneggiate dagli spruzzi di acqua salata. Il problema, insomma, era tale che il 16 novembre 1819 il chirurgo e botanico John Livingstone, rivolgendosi in una lettera alla Royal Horticultural Society, stimava che arrivasse viva soltanto una pianta su mille tra quelle spedite dalla Cina a Londra²². Stava esagerando, ma la sua stima la dice lunga su quanto il tasso di mortalità delle piante nel corso delle traversate fosse avvertito come un ostacolo pressoché insormontabile. Le cose, d’altronde, non andavano meglio con il trasporto di semi, i quali avevano il pregio di pesare poco e occupare poco spazio, ma poi, dopo le peripezie del viaggio, si rivelavano quasi sempre sterili. Non ci si dovrà pertanto stupire dei numerosi precedenti della *wardian case*²³.

Certo è che per la botanica, per l’orticoltura e più in generale per la circolazione delle piante la *wardian case* fu una formidabile acquisizione. Negli anni a seguire, sarà proprio lei a permettere l’esportazione del tè dalla Cina all’India, della *cinchona* (da cui si estraeva il chinino) dalla Bolivia a Java o dell’albero della gomma dall’America meridionale al Sud-est asiatico. La *wardian case* era solo un piccolo, semplice dispositivo, ma quel minuscolo *box* mobile ebbe un’importanza capitale in operazioni che avrebbero radicalmente modificato ecosistemi, economie e rapporti di forza tra nazioni, rivelandosi un prezioso strumento nelle mani dell’imperialismo²⁴.

Tutto questo, a ogni modo, era estraneo alle preoccupazioni iniziali di Ward, che praticava la professione di medico tra i fumosi *docklands* dell’East End londinese. Oltre a testare l’impiego della *wardian case* per il trasporto di piante, il medico inglese iniziò ben presto a interrogarsi anche su altre possibili applicazioni della propria ‘scoperta’. La *wardian case*, scriveva, era perfettamente indicata anche come una sorta di serra a uso domestico, economica e adatta com’era a proteggere le piante tanto dall’atmosfera inquinata della capitale, quanto dai composti nocivi prodotti dall’illuminazione a gas. Avrebbe potuto rivelarsi di una qualche utilità anche dal punto di vista medico, giovando alla salute della popolazione londinese²⁵. Inoltre, con il suo principio di autoregolazione, era in grado di garantire successi nella coltivazione di *exoticks* anche a

²² Cfr. John Livingstone, “Observations on the Difficulties Which Have Existed in the Transportation of Plant from China to England, and Suggestions for Obviating Them”, *Transactions of the Horticultural Society of London*, n. 3 (1822): 421-9. Sulla stessa rivista, un paio di anni dopo uscì anche John Lindley, “Instructions for Packing Living Plants in Foreign Countries, Especially within the Tropics; and Directions for their Treatment during the Voyage to Europa”, *Transactions of the Horticultural Society of London*, n. 5 (1824): 192-200. Di quest’ultimo, si veda poi anche Lindley, *Instructions for Collecting and Sending Seeds and Plants in Foreign Countries* (William Nicol, 1824).

²³ Tra i botanici che più si premurarono di fornire indicazioni su come inviare semi e piante in lunghi viaggi navali, spiccano John Ellis, autore di *Directions for Bringing Over Seeds and Plants from the East-Indies and Other Distant Countries in a State of Vegetation* (1770), *Some Additional Observations on the Method of Preserving Seeds from Foreign Parts* (1773) e *A Description of the Mangostan and the Bread-Fruit* (1775), e Henri Louis Duhamel du Monceau, autore insieme a Roland-Michel Barrin de La Galissonnière di *Avis pour le transport par mer des arbres, des plantes vivaces, des sements, des animaux et de différens autres morceaux d’histoire naturelle* (1752). Sui precedenti della *wardian case*, cfr. almeno Ray Desmond, “Technical Problems in Transporting Living Plants in the Age of Sail”, *Canadian Horticultural History*, n. 1 (1986): 74-90; Nigel Rigby, “The Politics and Pragmatics of Seaborne Plant Transportation, 1769-1805”, in *Science and Exploration in the Pacific: European Voyages to the Southern Oceans in the 18th Century*, ed. Margaret Lincoln (Woodbridge, 1998), 81-102; Roger Lawrence Williams, *French Botany in the Enlightenment: The Ill-fated Voyages of La Pérouse and His Rescuers* (Kluwer, 2003), 33-50; Christopher M. Parsons and Kathleen S. Murphy, “Ecosystems under Sail: Specimen Transport in the Eighteenth-Century French and British Atlantics”, *Early American Studies*, 10, n. 3 (2012): 503-39; *Moved Natural Objects, Spaces in Between*, numero monografico di *Host: Journal of History of Science and Technology*, n. 5 (2012); Luke Keogh, *The Wardian Case: How a Simple Box Moved Plants and Changed the World* (Chicago University Press, 2020), 30-48.

²⁴ Cfr. Lucile H. Brockway, *Science and Colonial Expansion: The Role of the British Royal Gardens* (New York, London, Toronto, Sydney, San Francisco, 1979), 103-65.

²⁵ La *wardian case*, scriveva, avrebbe potuto venire impiegata «to the relief of the physical and moral wants of densely crowded populations in large cities» (Ward, *On the Growth of Plants*, 87); malgrado la professione che praticava, tuttavia, Ward brancolava nel buio riguardo al modo in cui la propria ‘scoperta’ avrebbe potuto giovare alla salute umana.

6.9

Una teca di vetro adibita alla coltivazione domestica di piante, erroneamente presentata come una *wardian case*. Da Shirley Hibberd, *Rustic Adornments for Homes of Taste and Recreations for Folk Town, in the Study and Imitations of Nature* (Groombridge and Sons, 1857), tavola fuori testo.



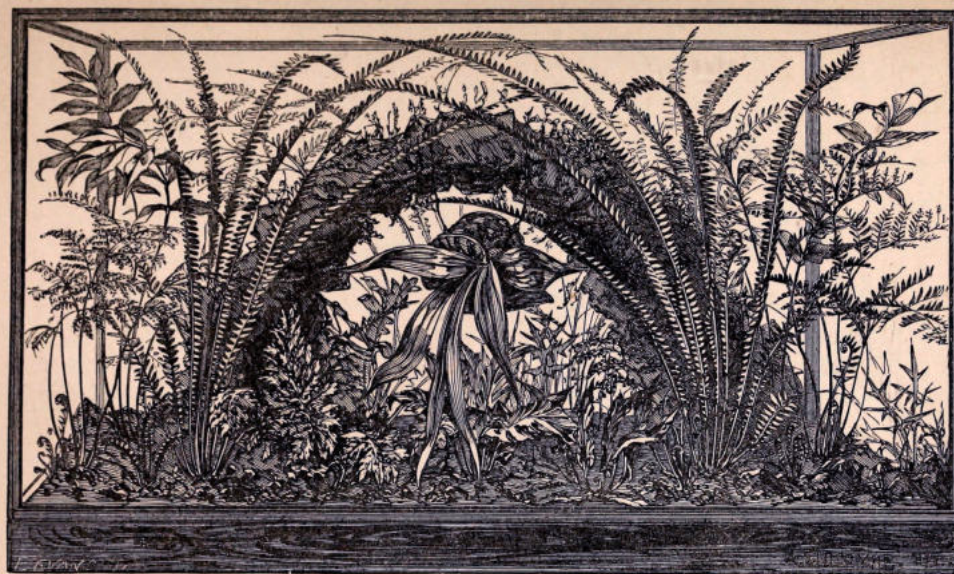
giardinieri dilettanti o improvvisati: insomma, come scrisse William Jackson Hooker, direttore di Kew Gardens, era «a means of cultivating plants with success in our parlours, our halls, and our drawing-rooms» e, in quanto tale, recava la promessa di «a new era in horticulture»²⁶.

6.9, 6.10

I trenta esemplari di *wardian case* che vennero prodotti a Kew Gardens per consentire al geografo ed esploratore Clements Markham di introdurre la *cinchona* nei possedimenti britannici (1859-1861) misuravano tre piedi e due pollici di lunghezza, un piede e dieci pollici di larghezza e tre piedi e due pollici di altezza²⁷. Ma non vi era una misura *standard* né a livello del Commonwealth né tanto meno a livello internazionale. D'altronde, quella semplice scatola di legno e vetro lasciava intravedere proprio la possibilità di essere realizzata a ogni scala. Ecco perché essa pone la questione della scala, e lo fa in modo molto diverso dal *ridge and furrow*: se il carattere distintivo delle costruzioni che impiegavano quest'ultimo sistema, basato su di un elemento suscettibile di essere replicato a piacere, era la modularità, la *wardian case* venne invece intesa da alcuni contemporanei come un dispositivo passibile di essere realizzato e impiegato a ogni scala possibile

²⁶ Ward, *On the Growth of Plants*, 132.

²⁷ Cfr. Keogh, *The Wardian Case*, 96.



RECTANGULAR FERN-CASE, WITH ROCKERY AND FERNS.

e immaginabile. Non mancò infatti chi colse subito questa – almeno apparente – caratteristica. Come scrisse Shirley Hibberd, uno dei più celebri divulgatori di giardinaggio in epoca vittoriana, «a Wardian Case was nothing more nor less than a *greenhouse on a small scale*»²⁸. La *wardian case* poteva quindi venire immaginata come una serra miniaturizzata; ma a quel punto, perché non pensare alla serra come a una *wardian case* a scala colossale²⁹? Lo aveva capito perfettamente lo stesso Ward: «As to the cases themselves – they admit of almost endless diversity of shape and size, from a wide-mouthed quart bottle to a building as large as the Crystal Palace»³⁰. In queste parole, la *wardian case* veniva assunta come prototipo ideale di contenitore suscettibile di essere impiegato a ogni scala e per le funzioni più diverse; o per meglio dire, la *wardian case*, la serra e il Crystal Palace venivano posti l'uno a fianco dell'altro come esemplari di dimensioni diverse avvertiti tuttavia come appartenenti a una medesima specie. Certo, a fare le spese di questa presunta proprietà era il tono nebuloso con cui la *wardian case* era trattata qualora, senza limitarsi a rimarcare l'utilità nel trasporto delle piante, la si assumeva invece come un fantomatico manufatto realizzabile a ogni scala. L'indifferenza alla scala che essa prometteva era chiaramente un sogno vago, destinato però anch'esso a depositarsi nell'immaginario collettivo, se è vero che ancora durante la Seconda guerra mondiale, ad esempio, su *Domus* si troverà scritto che a certe condizioni la casa intera poteva venire intesa come «una bottiglia da abitarci o, più modernamente, un “termos”»³¹.

6.10

Una teca di vetro da salotto adibita alla coltivazione di felci (fern case). Da Shirley Hibberd, *Rustic Adornments for Homes of Taste and Recreations for Folk Town, in the Study and Imitations of Nature* (Groombridge and Sons, 1857), 75.

²⁸ Shirley Hibberd, *Rustic Adornments for Homes of Taste and Recreations for Folk Town, in the Study and Imitations of Nature* (Groombridge and Sons, 1857), 137; nel libro compare anche una «Crystal Palace Fernery» da salotto (Hibberd, *Rustic Adornments*, 84).

²⁹ Negli ultimi anni di vita, trasferitosi a sud di Londra, Ward stesso si allestì una notevole serra: cfr. «Visits to Remarkable Gardens», *The Gardeners' Magazine of Botany, Horticulture, Floriculture, And Natural Science* (1851): 148-50.

³⁰ Ward, *On the Growth of Plants*, 63-4.

³¹ Giovanni Battista Repetto, «La casa di vetro», *Domus*, n. 192 (1943): 512. Ward aveva parlato della *wardian case* come di una serra «in miniature» (Ward, *On the Growth of Plants*, 59); Loudon si riferì per contro a «miniature gardens or conservatories» ([John Claudius Loudon,] «Growing ferns and other plants in glass cases», *The Gardener's Magazine*, n. 10 (1834):

«To size there are no limits», o di una promessa non mantenuta

Anche senza scomodare la corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, che a più riprese ha affascinato fette importanti della cultura occidentale, certo è che almeno agli occhi di alcuni contemporanei la *wardian case* apparve come una formidabile opportunità per stabilire una connessione tra piani abitualmente distinti trascendendo – come abbiamo visto – ogni nozione di scala: come se grazie al contributo di una scoperta scientifica si fosse entrati in possesso della formula tanto a lungo agognata per realizzare manufatti identici l'uno all'altro in tutto e per tutto se non, appunto, sotto il profilo – a quel punto, tuttavia, trascurabile – della dimensione. La peculiarità della *wardian case* consisteva nel riproporre l'indifferenza alla scala come già incarnata: non nella forma di un astratto ideale a cui tendere, bensì di oggetti specifici e concreti, «from a wide-mouthed quart bottle – aveva scritto Ward – to a building as large as the Crystal Palace»³².

Anche se le modalità di una tale indifferenza al dato dimensionale rimanevano sempre nel vago, come nel passo appena citato, forse a qualcuno sembrò davvero che grazie alla scienza l'uomo avesse finalmente appreso a rendere la scala una variabile trascurabile, ossia che la potenza del pensiero permettesse ormai di rispondere ai problemi più disparati con un'unica risposta. Le cose, tuttavia, non erano così semplici. E comunque, sempre che quello di una *glazed case* universale e indifferente alla scala fosse un sogno realizzabile, attuarlo non sarebbe spettato alla *wardian case*, come colse a metà anni Cinquanta la redazione del periodico inglese di orticoltura *The Gardener's Chronicle*, diretto da John Lindley. Ad avviare la polemica fu il riassunto di una conferenza sulla *wardian case* tenuta il 17 marzo 1854 presso la Royal Institution da Stephan H. Ward, figlio del suo 'inventore'. Un'affermazione su tutte esprime il punto su cui la rivista si trovava in aperto disaccordo con Ward padre e figlio: «“To size there are no limits”». Stando a *The Gardener's Chronicle*, la tesi di chi promuoveva la *wardian case* era che essa potesse funzionare allo stesso modo a ogni scala, «from an ounce phial even to the Crystal Palace itself»³³. Senonché la redazione della rivista non era in alcun modo disposta a far passare tale posizione. E così ammetteva che la *wardian case*, «rightly used, and correctly understood [...], is an excellent adjunct to horticulture», ma non transigeva sul vero e proprio pomo della discordia: «We have even known attempts made by speculative gardeners to convert their conservatories and hothouses into WARDIAN cases upon a gigantic scale. It is because all this is a great mistake». La *wardian case*, spiegava *The Gardener's Chronicle*, era un contenitore pressoché ermetico, quando invece le serre – di qualsiasi tipo esse fossero, e malgrado la loro etimologia in francese e in italiano – si prefiggevano di fornire alle piante non solo luce e umidità, ma anche aria a profusione (per quanto controllata). La confusione tra *wardian case* e serra si fondava pertanto su di un grave fraintendimento del loro funzionamento, ragione per cui l'anonimo estensore del testo concludeva sottolineando come anche i contenitori vetrati che avevano preso a invadere i salotti vittoriani – quelli per cui Hibberd, come abbiamo visto, sosteneva che «a Wardian Case was nothing more nor less than a greenhouse on a small scale»³⁴ – «are not WARDIAN cases at all; they are merely greenhouses on a small scale»³⁵.

Il secondo episodio della polemica avvenne a pochi mesi di distanza, in reazione alla persistente confusione tra *wardian case* e serra. Il nuovo trafiletto ribadiva che quel che valeva per

162-63). Un commentatore francese di inizio Novecento definì la *wardian case* «serre portative» (Louis Vernet, “Une Visite au Jardin Colonial”, *La dépêche coloniale illustrée*, n. 12 (30 giugno 1909): 164); «serres minuscules et portatives» compaiono pure nelle pagine della *Recherche* (Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Éditions de la Nouvelle Revue française, 1919), 151).

³² Ward, *On the Growth of Plants*, 63-4.

³³ “S. t.”, *The Gardener's Chronicle and Agricultural Gazette* (1854), 183.

³⁴ Hibberd, *Rustic Adornments*, 137.

³⁵ “S. t.”, *The Gardener's Chronicle and Agricultural Gazette* (1854), 251-2.

la prima – ermetica, e in quanto tale perfettamente adeguata a mantenere in vita una pianta durante una traversata oceanica – non valeva per la seconda: «houses were constructed in imitation of WARD's cases; care was taken to make them what men called air-tight»; a soffrirne sarebbero state le piante, perché non si voleva capire che la *wardian case* «depends on the exclusion of air; or at least the maintenance of air in a state of perfect quietude», mentre la serra «rests upon the freest possible admission of air»³⁶.

L'ultimo episodio della polemica avveniva l'anno dopo, ed era una piccata replica alle proteste di Ward contro gli interventi precedenti. La posizione della rivista non cambiava. Ripeteva per l'ennesima volta che il problema consisteva non nella *wardian case* in sé, ma nell'errata comprensione di cosa essa fosse e nel suo improprio impiego per la coltivazione: «a "Wardian", properly so called, is a CLOSE box with glass sides; and when it is open and shut from day to day, it has no more right to the name than a common greenhouse»³⁷, per la semplice ragione che a quel punto non era più una *wardian case*, ma una piccola *greenhouse*.

Contro chi della *wardian case* poneva l'accento sul tratto universale, sulla validità – almeno tendenzialmente – a ogni scala e per ogni scopo, la rivista diretta da Lindley si sentì invece chiamata a frenare l'illimitata proliferazione delle similitudini e delle analogie (e la confusione e i danni che questa poteva arrecare). Al dilettante, una bella teca di vetro da salotto poteva sembrare in tutto e per tutto una *wardian case*, ma non lo era affatto, perché non funzionava come tale: si trattava al più di «merely a portable greenhouse»³⁸. Figurarsi, poi, se era legittimo estendere la logica della *wardian case* a una serra vera e propria o, addirittura, a un'opera dal programma complesso e dalla scala colossale come il Crystal Palace.

The Gardener's Chronicle coglieva nel segno. L'omologia tra *wardian case* e Crystal Palace era intrigante ma fallace. Le serre, è vero, potevano venire realizzate a scale anche molto diverse tra loro, ma in questo non c'era nulla di sorprendente: in fondo, adattare le dimensioni alle necessità era quello che si era sempre fatto. Quando tuttavia aveva sostenuto che la *wardian case* ammetteva «almost endless diversity of shape and size, from a wide-mouthed quart bottle to a building as large as the Crystal Palace»³⁹, Ward era sembrato promettere ben di più, ossia uno scrigno di vetro in grado di trascendere al tempo stesso scala e funzione.

La critica di *The Gardener's Chronicle* rischia tuttavia di far insorgere nel lettore un ulteriore fraintendimento, nella misura in cui la differenza quanto a ermeticità tra *wardian case* e serra sembra corrispondere e coincidere con la loro differenza quanto a dimensioni. Tale associazione è però ingannevole, e lo è ancor più perché di norma si riscontra effettivamente (la *wardian case* è ben più piccola di una comune serra); eppure, come proprio *The Gardener's Chronicle* faceva notare, la classica teca di vetro presente in tanti soggiorni vittoriani, per quanto simile per forma e dimensioni a una *wardian case*, in realtà non era affatto una *wardian case*, bensì una serra. Il fatto è che – a prescindere dal grado di ermeticità – la scala, in sé e per sé, era una variabile indipendente. E così, allo stesso modo in cui non aveva senso costruire una *wardian case* a grande scala, progettare una teca di vetro dalle dimensioni di un soprammobile o di un grande edificio non era affatto la stessa cosa. E non lo era da troppi punti di vista perché, anche se piaceva pensare il contrario, questa

³⁶ "S. t.", *The Gardener's Chronicle and Agricultural Gazette* (1854), 317.

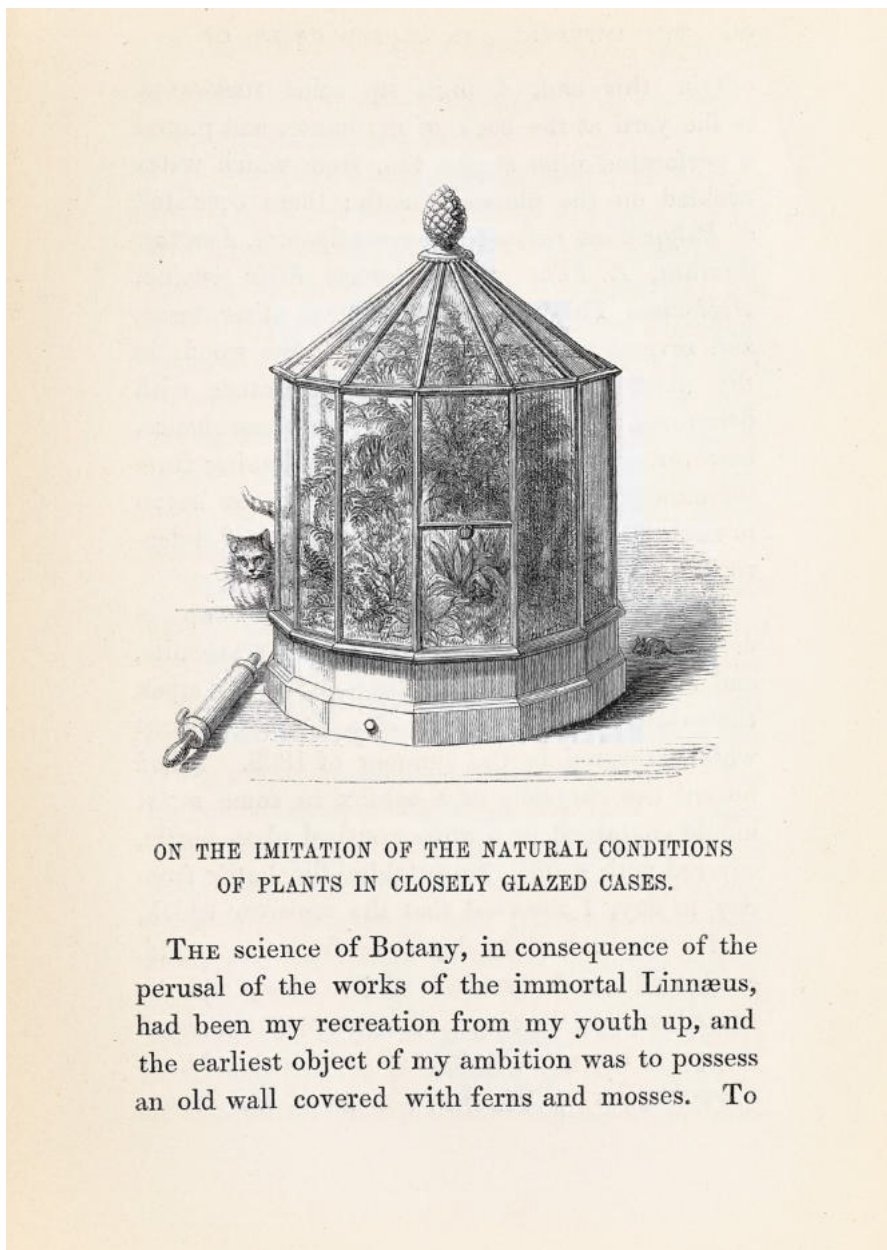
³⁷ "S. t.", *The Gardener's Chronicle and Agricultural Gazette* (1855), 644.

³⁸ "S. t.", *The Gardener's Chronicle and Agricultural Gazette* (1855), 644.

³⁹ Ward, *On the Growth of Plants*, 63-4.

6.11

Una teca di vetro adibita alla coltivazione domestica di piante, erroneamente presentata come una *wardian case*.
Da Nathaniel Bagshaw Ward, *On the Growth of Plants in Closely Glazed Cases* (John van Voorst, 1852), 35.



ON THE IMITATION OF THE NATURAL CONDITIONS OF PLANTS IN CLOSELY GLAZED CASES.

THE science of Botany, in consequence of the perusal of the works of the immortal Linnæus, had been my recreation from my youth up, and the earliest object of my ambition was to possess an old wall covered with ferns and mosses. To

differenza potesse venire trascurata. Gli esempi non si contano. Persino il Crystal Palace, che – come abbiamo visto – venne avvertito come l’apice di una vertiginosa progressione dimensionale (e che dal punto di vista strettamente costruttivo è la dimostrazione più incontrovertibile del fatto che un sistema modulare come quello del *ridge and furrow* poteva effettivamente venire adottato anche a scale che in principio non erano state nemmeno prese in considerazione), in realtà poneva proprio per le sue dimensioni dei problemi affatto inediti. Lo si può cogliere sotto innumerevoli aspetti. Uno tra i tanti è il controllo ambientale dei suoi interni. Paxton si vantava di essere in grado di effettuarlo in spazi della loro scala e più: «I have had to ventilate the smallest buildings and the largest buildings in the world, from the smallest garden house, a one-light frame, not much larger than a hand-light, to the Crystal Palace»⁴⁰. Senza dubbio la sua esperienza nella climatizzazione delle serre era stata fondamentale anche per tale aspetto della progettazione del Crystal Palace, così come quest’ultima esperienza avrebbe potuto rivelarsi istruttiva in esperienze future, se possibile ancor più ambiziose dal punto di vista dimensionale. La verità però è che, per quanto esemplato sulla serra, il Crystal Palace (prima quello di Hyde Park e poi quello di Sydenham) era talmente più grande e complesso di qualsiasi serra da aver portato Paxton in un terreno in larga parte sconosciuto e, per certi versi, pressoché inconoscibile con gli strumenti a disposizione al tempo⁴¹. La sua competenza, affrontando quella scala, mostrava il fianco.

Che ciò che era valido a una scala non lo fosse (o almeno non necessariamente) a un’altra era una verità nota da sempre. Leon Battista Alberti, congiungendo e rielaborando due diverse tradizioni, aveva asserito in un breve passo del *De re aedificatoria* (IX, 1) la perfetta omologia di grande e piccolo, di città e casa; tuttavia, lo aveva fatto invertendo il senso di una delle sue fonti, Aristotele, che aveva invece insistito proprio sull’impossibilità di trascurare la differenza di scala, passando nei ragionamenti dalla città alla casa – e viceversa – come niente fosse⁴².

Senza andare così lontano nel tempo, tuttavia, vale la pena di rimarcare che nei medesimi anni in cui Loudon scriveva molti dei suoi libri più importanti, poco prima che Ward facesse la propria ‘scoperta’, uno dei grandi filosofi di un’epoca – come l’Ottocento – ossessionata dalla percezione di una crescita esponenziale e in ogni campo (una crescita di conoscenza, produzione industriale, commercio globale, popolazione, urbanizzazione, inquinamento...) si rese conto della necessità di stabilire una correlazione, e al tempo stesso una distinzione, tra trasformazioni di natura quantitativa e improvvisi salti qualitativi. Nella *Wissenschaft der Logik* (1812-1816), naturalmente, Hegel non si stava affatto riferendo alle serre. Eppure, la sua intuizione che lo scarto dimensionale – ossia quantitativo – implica di per sé un salto qualitativo, per cui ciò che vale a una scala non vale più a un’altra, è probabilmente la chiave più preziosa che quella stessa epoca ci abbia fornito per comprendere, tra le tante, anche la ragione per cui la presunta indifferenza alla scala associata almeno a parole alla *wardian case*, e implicita in alcuni progetti a scala mastodontica di Loudon o Paxton, non fosse altro che un miraggio: in fondo, essa era credibile solo nella misura in cui rimaneva distante e sfuocata, anche se non per questo mancò di esercitare durevoli ricadute tanto nella pratica professionale quanto nell’immaginario.

⁴⁰ *Report from the Select Committee*, 91.

⁴¹ Cfr. Henrik Schoenefeldt, “The Crystal Palace, environmentally considered”, *Architectural Research Quarterly*, 12, n. 3-4 (2008): 283-94; Schoenefeldt, “Adapting Glasshouses for Human Use: Environmental Experimentation in Paxton’s Designs for the 1851 Great Exhibition Building and the Crystal Palace, Sydenham”, *Architectural History*, n. 54 (2011): 233-73.

⁴² Cfr. Daniele Pisani, “La città come la casa, la casa come la città. Breve storia di un topos”, *Territorio*, n. 88 (2019): 157-63.

DOI: 10.6093/2532-2699/12713

Spazi ibridi nel tessuto degli hutong di Pechino: il caso di Baitasi Hutong

Keywords

Siheyuan (四合院), Hutongs (胡同), transitional spaces, interior–exterior spatial practices, event-based urban regeneration

Abstract

This paper examines the urban typology of the remaining courtyard houses (siheyuan) and traditional alleys (hutongs) in Beijing, focusing on how the expansion of the metropolis has transformed their spatial and scalar organization, reconfiguring both interior domestic spaces and exterior spatial practices.

The paper adopts the Baitasi (白塔寺) area as a case study to explore how everyday living practices continuously reshape the use of space, generating spatial configurations that appear to evolve in response to residents' modes of inhabitation, blurring the boundaries between indoor and outdoor spaces. As a result, outdoor spaces are increasingly reshaped through informal activities, giving rise to a constellation of micro-public spaces for gathering, generating new loci of sociability between the inhabitants. Small plazas emerge at road crossings, in the interstices between walls, along narrow passageways, and even on the thresholds and stairways of dwellings, thereby transforming the urban fabric through everyday practices.

Within the broader context of hutong transformation, this contribution considers the role of programmed urban regeneration initiatives, such as the Beijing Design Week, hosted for multiple editions in the Baitasi area, in these transformation processes. These small-scale, incremental interventions have positioned the neighbourhood as a laboratory for experimental design strategies and forward-looking scenarios of urban regeneration, revealing the latent potential of historic urban fabrics to accommodate contemporary spatial practices.

Biography

Lidia Preti is an Architect, PhD, and currently a Research Assistant at Politecnico di Torino (Department of Architecture and Design). She earned a Double Degree in 2019 and a Ph.D. cum laude in 2025, both within joint programmes between Politecnico di Torino and Tsinghua University in Beijing. Her research focuses on rural revitalization projects and practices in contemporary China. Over the past decade, she has been based between Italy and China, undertaking multiple extended research stays at the School of Architecture, Tsinghua University, in Beijing.

Lidia Preti

Politecnico di Torino

Blended Spaces in Beijing's Hutong Fabric: The Case of Baitasi Hutong

Introduction

Over the last two decades, China has experienced one of the fastest rates of development and urbanization in the world. At the same time, cities such as Beijing, shaped by a millennia-long history, retain legible traces of this historical layering in the spatial organization of the Old City. This paper examines the urban typology of the courtyard houses (siheyuan, 四合院) and traditional narrow alleys (hutong, 胡同) in Beijing, relating their spatial scale and use to the contemporary expansion of the metropolis. Baitasi hutong (白塔寺) area is employed as a case study to explore these transformations. The spatial dynamics that originally regulated the use of hutong spaces have progressively shifted, reflecting broader changes in everyday practices and patterns of inhabitation within these spaces. In Baitasi, outdoor areas are continually reconfigured through everyday community practices, giving rise to spatial arrangements that evolve in response to residents' modes of inhabitation. Small plazas emerge at road crossings, between adjacent walls, in narrow corridors, and even on staircases, where improvised playgrounds are often created, or meeting points for the community, illustrating how external spaces increasingly operate as extensions of the domestic realm. These outdoor spaces are increasingly experienced as extensions of the private realm, blurring traditional distinctions between indoor and outdoor spaces. Some of these practices are ephemeral, reflecting transient interactions within the community, while others are more permanent, small, structured interventions that express the evolving needs of residents in a context where original spatial archetypes have been altered.

Although the morphology, origins, and genesis of hutongs and siheyuan have been extensively examined in existing literature, this study redirects attention to the contemporary lived dimension of these inherited forms, how they are adapted and reinterpreted by residents. Furthermore, it considers the role of programmed urban regeneration initiatives, such as the Beijing Design Week, in these ongoing transformations and in re-evaluating and potentially shaping the future of these historic urban environments through micro-urban interventions. Over the twentieth century, the urban fabric of Beijing's old city has been reshaped, altering not only its physical structure but also the modes through which interior and exterior spaces are used and lived in everyday life. Against this backdrop, the Baitasi area offers a critical lens for observing the continuing reconfiguration of spatial practices within the hutong system. The reflections developed in this article originate

from empirical observations conducted in Baitasi area between 2017 and 2018, during a period of collaboration for one of the installations designed for the 2017 edition of the Beijing Design Week¹. The primary sources for this study consist of on-site analyses of the area's urban spaces, documented through photography, mapping, and systematic field observation. Walking through both the main alleys and the smaller, labyrinthine secondary lanes proved essential for observing residents' movements, spatial practices, and everyday forms of neighborhood interaction. The empirical material gathered was subsequently interpreted in dialogue with the existing literature, including historical studies of Beijing and morphological analyses of hutong and siheyuan, extensively discussed in international literature. The analysis draws on these observations as a fixed point of reference from which broader theoretical considerations are developed, contextualized, and linked to relevant scholarly debates. The reflections presented in this article should be understood as an empirically grounded and temporally situated account of the conditions documented during fieldwork conducted in 2017 and 2018. At the same time, it is important to acknowledge that Beijing, an exceptionally dynamic and rapidly transforming metropolis, undergoes continuous spatial changes. More recent, although less systematic, visits to the Baitasi area between 2023 and 2024 reveal new emerging dynamics that partially diverge from, yet also complement, those documented during the initial study period. Several new cafés and small commercial activities have opened throughout the neighborhood, while some courtyards have been merged and converted into larger private residential units. These subsequent observations do not alter the focus of the present analysis but serve as a reminder of the fascinating, evolving nature of hutong areas and the ongoing transformation processes shaping Beijing's historic urban fabric. Accordingly, the findings presented here should be interpreted as anchored to a specific temporal framework within a broader continuum of urban transformation.

Spatial Hierarchies at Multiple Scales: Urban Fragments in Beijing.

The city of Beijing, literally the “northern capital”², represents the culmination of a long succession of imperial capitals throughout Chinese history³, and stands as a paradigmatic example of traditional Chinese principles of urban planning⁴. Strategically located at the edge of the North China Plain and enclosed on three sides by mountains, Beijing originated as one of the earliest walled settlements during the Shang and Zhou dynasties (11th century B.C.E. to 256 B.C.E.), and, unlike most preceding capitals that disappeared with the dynasties that established them, it endured and evolved through the successive Yuan (the Mongol empire, 1271-1368), Ming (1368-1644), and Qing dynasties (Manchu 1644-1912)⁵ remaining the national capital for the last 700 years. During the Yuan dynasty, present-day Beijing became the capital of a unified empire.

The configuration of the old city of Beijing, as it is recognized today, can be traced back to the Yuan dynasty, when urban planning was guided by traditional principles that privileged unity, symmetry, and hierarchical order at the different scales of planning. The earliest forms of unit-based design in Chinese architecture are grounded in the concept of the unit, a scalable principle structuring compositions from the architectural to the urban level. This idea of modular construction was first

¹ The author was involved as a collaborator in the installation ‘Hutong Playground’, realized through a collaboration between the Politecnico di Torino and EPFL (Lausanne).

² From the Chinese language 北 *Běi*, north and 京 *Jīng* capital. Name first used during the Ming Dynasty in 1403.

³ Liangyong Wu, *A Brief History of Ancient Chinese City Planning* (Kasseler Schriften zur Geographie und Planung. Urbs et Regio, 1986).

⁴ Andrew Boyd, *Chinese Architecture and Town Planning*, 1500 B.C.-A.D. 1911 (University of Chicago Press, 1962), 45.

⁵ Liangyong Wu, *Rehabilitating the Old City of Beijing: A Project in the Ju'er Hutong Neighborhood* (UBC Press, 1999).

⁶ Pengfei Ma and Mengbi Li, “Economy and Extravagance in Craft Culture: The Deployment of a Grand Building Code in Chinese Construction History”, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering* 22, no. 6 (2023): 3160-69, <https://doi.org/10.1080/13467581.2023.2182635>.

⁷ Qinghua Guo, “Yingzao Fashi: Twelfth-Century Chinese Building Manual”, *Architectural History* 41 (1998): 1-13.

⁸ Giorgia Cestaro, *Protection and Management of Industrial Heritage in China: History, Practice and Meaning* (Doctoral dissertation, Tsinghua University and Politecnico di Torino, 2022), accessed August 18, 2025, <https://iris.polito.it/handle/11583/2967858>.



codified in the *Yingzao Fashi* (营造法式, literally “building standards”), which defines the timber unit as the basis for modular systems regulating all components of a building. The *Yingzao Fashi*, whose significance in China could be compared to the one that the *De Architectura* had in the West⁶, is indeed the earliest surviving Chinese technical manual on architecture, compiled in 1100 by Li Jie 李诫, then Superintendent of State Buildings and officially published by the Song court in 1103⁷. The manual further establishes standardized measures for the labor required in different types of construction and for the corresponding quantities of materials⁸. The concept of the module and its scalability, as addressed in the *Yingzao Fashi* within the architectural domain, although not directly concerned with city planning, likely contributed to

7.1

Baitasi Hutong area, White Pagoda Temple. Picture author: Lidia Preti. 2018.

7.2

Baitasi Hutong, narrow alleys between courtyard houses. Picture author: Lidia Preti. 2018.

the organized and coherent development of urban environments during its time. Even though Beijing has served as the capital of the Empire for several dynasties, the inner city, covering an area of approximately 62 square kilometres, retains much of the urban fabric bequeathed by the later dynasties of the Chinese Empire⁹. In particular, the Yuan (1206-1368 BCE), Ming (1368-1644 BCE), and Qing (1644-1911 CE) dynasties left a lasting imprint on the city, with their influence still evident in the street layout, palace complexes, and courtyard houses of the inner city. It was during the Yuan dynasty that the original central axis¹⁰ of Dadu was built and continues to serve as the backbone of Beijing, shaping contemporary urban planning discourses¹¹. The city was organized through a precise hierarchical system with a mathematical relationship between its parts. When addressing the scalar dimension of the different elements, in his fifteenth-century Latin treatise *De Re Aedificatoria*, widely regarded as the first modern architectural treatise of the Italian Renaissance, Leon Battista Alberti reflects on the relationship between urban and domestic scales, arguing that if the philosophical analogy – that the city may be understood as a large house, and the house in turn as a small city – is valid, it is consequently coherent to assert that the individual components of a dwelling can themselves be considered autonomous, miniature units of habitation.

If the philosophers' adage holds true, that the city is like a great house, and the house, in turn, a small city, it would not be mistaken to argue that the components of a house are themselves miniature dwellings.¹²

⁹ Jie Zhang, "Informal Construction in Beijing's Old Neighborhoods", *Cities: The International Journal of Urban Policy and Planning* 14, no. 2 (1997): 85-94.

¹⁰ The Central Axis of Beijing was inscribed in the UNESCO World Heritage List in 2024, meeting UNESCO's Criteria in which recognizes its ability to bear a unique or exceptional testimony to a cultural tradition or a civilization, whether living or extinct and Criterion iv acknowledges it as an outstanding example of a building, architectural, or technological ensemble, or landscape that illustrates significant stages in human history. UNESCO World Heritage Centre, *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, WHC.24/01 (Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 31 July 2024).

¹¹ Yi Wang, *A Century of Change: Beijing's Urban Structure in the 20th Century*, 1st ed. (Springer, 2016).

¹² Leon Battista Alberti, *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, ed. e trad. Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi (Milano: Il Polifilo, 1966), vol. 1, p. 64. Translated by the author. Original text: «E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni».

¹³ Antonio De Rossi, "Esterno, interno-esterno, interno. Case villaggio e spazi transizionali", *ArchAlp*, no. 14, 2025: 129-36.

¹⁴ Wu, *A Brief History of Ancient Chinese City Planning*.

¹⁵ Wu, *A Brief History of Ancient Chinese City Planning*.

Crucial in this passage is the concluding remark, which, moving beyond simple analogy, evokes a mode of reasoning consistent with the scientific concept of scale invariance¹³. An examination of the settlement principles of historic Beijing reveals this condition of scalar continuity with particular clarity. The organizational logic underpinning the hutong system operates recursively across multiple scales of the urban hierarchy, from individual dwellings to courtyard compounds, blocks, neighborhoods, and ultimately the city as a whole, thereby illustrating a form of scale invariance. All these elements display isomorphic relationships with one another, exhibiting a structural or logical correspondence, as if they were scaled or repeated versions of the same underlying pattern. The streets were organized into three hierarchical scales of width and importance: a network of wide streets (大街, *dàjiē*), narrow streets (小街, *xíjīē*), and lanes (胡同, *hútòng*), about half the width of the narrow streets. It was during the Yuan dynasty that the tradition of the street system began to take shape, with major thoroughfares arranged parallel to the central axis in a north-south orientation, serving as the widest and busiest arteries where commercial activities were typically concentrated, while residential buildings were organized in rows along the narrower, quieter lanes, the hutongs¹⁴ (胡同, *hútòng*). In his book *Rehabilitating the Old City of Beijing: A Project in the Ju'er Hutong Neighbourhood*¹⁵, Wu Liangyong suggests that the historic city of Beijing has a scalar disposition from the smallest unit to the largest. Beginning with the room, whose internal disposition reflects social order, to the building, typically organized along a central axis and oriented south for optimal sunlight and ventilation; to the



courtyard compound, where spatial sequences articulate a gradual transition from indoor and outdoor spaces, private and public ones; to the hutong, which serves as the interface between compounds and the larger circulation network; and further to the neighborhood and street block, where the grid pattern of hutong produces a legible hierarchy of movement by the progressive narrowing of lanes.

At present, the city of Beijing embodies a stratification of urban practices shaped across various historical periods. It remains profoundly shaped by its past, bearing witness to its historical evolution while embodying the enduring influence of China's imperial system and long-established urban and spatial planning traditions.

7.3

Homework. Children studying in outdoor courtyard spaces. Baitasi area, Beijing. Picture author: Lidia Preti. 2017.

7.4

Chinese chess (象棋, xiàngqí). Elderly residents playing board games in outdoor spaces. Baitasi area, Beijing. Picture author: Lidia Preti. 2017.

At the Core of Beijing: Siheyuan and Hutong as Urban Archetypes

The courtyard house typology has long represented an ideal form of vernacular dwelling and appears in numerous regions beyond China, where the act of defining space through protective enclosures produced domestic forms that shaped the urban fabric of ancient cities. In his book *The Four Elements of Architecture*¹⁶, first published in 1851, the German architect Gottfried Semper identified 'enclosure' as one of the four fundamental elements of architecture, alongside hearth, roof, and mound, serving to protect the interior space of a dwelling. In China, the courtyard house typology had already reached a relatively complete form by the Han dynasty¹⁷, as evidenced by tomb brick depictions dating back two thousand years. Courtyard houses embodied the spatial expression of Confucian principles, emphasizing communal living and a clearly defined social hierarchy, with the dimensions of courtyards and rooms systematically reflecting the social status of the families. Resembling a complex system concealed within a clear geometric order, the courtyard is a seemingly simple composition: its perimeter, typically square or rectangular, is occupied by the building, while the center remains an open void¹⁸. The courtyard houses, further articulated into rooms as sub-units, are regarded as the basic building module in the heart of Beijing; the broader urban fabric can be understood as their scaled extension, reproducing the same spatial logic at successive levels. In the case of elite residences, this principle of aggregation of courtyards reached monumental dimensions: large compounds, such as those of the royal family, could include seven to nine courtyards, with a central main yard flanked by additional side courtyards to the east and west, resulting in imposing and expansive dwellings¹⁹.

At the beginning of the 20th century, the configuration of the courtyard houses compounds remained visible around the Forbidden City in Beijing, where it was framed by hutongs that constituted the city's primary urban pattern²⁰. Having examined the origins of courtyard houses and their hierarchical spatial configuration, it is now essential to address the transformations they have undergone over the last decades of the 20th century. This entails exploring how Beijing's historic courtyard houses have been reshaped over the past century and considering how recent conservation policies have influenced both the preservation and the transformation of the city's historic districts. Over the past century, Beijing's urban space has undergone profound transformation and expansion, as China emerged as one of the fastest-growing countries in terms of socio-economic development. Despite the rapid pace of urban transformation, enduring forms of inertia remain. The historic centre, for example, notwithstanding real estate pressures and infrastructural modernization, continues to maintain an almost rural lifestyle within the dense hutong fabric, forming a low-density «void centre» unique for a city of this scale²¹. The persistence of this residential typology in the inner city of Beijing has been accompanied by significant changes in both spatial density and usage. In particular, the two traditional forms, the hutong (narrow alleyways between residential blocks) and the siheyuan (courtyard houses), have been transformed by successive urban policies, producing lasting changes not only in their spatial and functional configurations but also in the ways residents inhabit and experience them.

The first major phase of transformation occurred between 1956 and 1959, when the dismantling

¹⁶ Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trans. Harry F. Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge, 1989).

¹⁷ The earliest forms of courtyard dwellings appeared during the Qin Dynasty (221-206 BCE), while by the Han Dynasty (206 BCE; 220 CE) the type had already attained a relatively complete form.

¹⁸ Xing Ruan, *Confucius' Courtyard: Architecture, Philosophy and the Good Life in China* (Bloomsbury Academic, 2021).

¹⁹ Deqi Shan, *Chinese Vernacular Dwellings*, 3rd ed., *Introductions to Chinese Culture* (Cambridge University Press, 2011).

²⁰ Yantai Shen and Wang Changqing, *Life in Hutongs: Through Intricate Alleyways in Beijing* (Foreign Language Press, 1997).

²¹ Michele Bonino, Pierre Croset, and Filippo De Pieri, "Pechino come arcipelago: La trasformazione delle danwei industriali", *Territorio* (2015): 56-63, <https://doi.org/10.3280/TR2015-074010>.

of courtyard houses reached its peak and multi-story administrative buildings were inserted into the historic urban fabric. Traditional courtyard houses were converted into multi-family dwellings characterized by self-built additions, allowing the residents to extend the living space into the space of the courtyards. Focusing less on housing provision and constrained by limited resources, residents of traditional courtyard houses were encouraged to erect additional structures within the courtyards, a spontaneous and unregulated process that gradually transformed the siheyuan into dazayuan (大杂院, *dà zá yuàn*), literally «large mixed courtyards», denoting compounds increasingly subdivided and shared by multiple households²². The traditional single-family courtyard house was therefore transformed into a multi-family dwelling accommodating more than five households, where unavoidable self-adaptations by residents led to overcrowding and to the shared use of facilities such as kitchens and toilets²³. These transformed compounds now constitute the majority of the remaining courtyard houses and have become central to discussions on their preservation, regeneration, and future development²⁴. Indeed, parallel to Beijing developing into a global metropolis, specific protection laws²⁵ have been enacted to safeguard its unique historic heritage of lanes and quadrangle courtyards. Building on this framework, in the late 1980s, a series of experimental housing projects were launched to test different aspects of redevelopment policy, focusing not only on physical solutions permitted by the inner city's restrictive lot coverage and height limits, but also retaining as many original residents on site as possible²⁶. The earliest examples of new housing typologies in inner Beijing are the Ju' er Hutong prototype, constructed in 1990 and 1994 in the Nanluogu Xiang area, and the Nanchizi project, completed in 2003 on the eastern side of the Forbidden City²⁷. Today, after decades of city expansion and modernization, only a fraction of Beijing's alleys preserves their original historical form; approximately 13% of the total remain protected under the historical blocks preservation policy and retain their traditional status as hutong²⁸.

Investigating Spatial Patterns of Baitasi Hutongs (白塔寺胡同)

Among the remaining hutongs in Beijing, Baitasi (白塔寺, *Bǎitǎsì*) area stands out as a distinct enclave of traditional hutongs, an 'oasis' of surviving historic urban fabric. The nomenclature of the hutongs was historically derived from diverse sources: some were named after individuals, others after markets or commodities, still others after distinctive buildings within the district, and in some cases after the physical features of the terrain. In the case of Baitasi (白塔寺), the toponym, which literally translates as "White Pagoda Temple", originates from the prominent temple situated at the center of the district, whose architectural presence not only shaped the area's identity but also conferred its name upon the surrounding hutongs²⁹. The White Pagoda Temple, a remarkable structure built over 700 years ago, was constructed during the Yuan dynasty (1279-1368 CE) by the Nepalese architect Araniko. In recognition of its outstanding historical and cultural value, the White Pagoda of Miaoying Temple was designated on March 4, 1961, by the State Council as one of the first nationally protected key cultural relics. The first formal amendment, "Provisional Regulations on the Protection and Management of Cultural

²² Shuishan Yu, "Courtyard in Conflict: The Transformation of Beijing's Siheyuan during Revolution and Gentrification", *The Journal of Architecture* 22, no. 8 (2017): 1337-65.

²³ Ying Liu and Adenrele Awotona, "The Traditional Courtyard House in China: Its Formation and Transition", in *Evolving Environmental Ideals – Changing Way of Life, Values and Design Practices: IAPS 14 Conference Proceedings* (Stockholm, 1996): 1-12.

²⁴ Ren Jinfeng and Lü Bin, "Preservation and Regeneration of Beijing's Courtyard Houses Based on Typology Methods", *China City Planning Review* 20, no. 3 (2011): 53-63.

²⁵ Yutaka Hirako, Dorje Lundrup, Andre Alexander, and Pimpim de Azevedo, *Beijing Hutong Conservation Plan: Study of Urban Changes in Beijing's Historic Inner City ("Hutong" Area) and Alternative Rehabilitation Concepts*, produced in cooperation with Tsinghua University for the Tibet Heritage Fund International, accessed August 20, 2025, https://tibetheritagefund.org/media/download/hutong_study.pdf. The report summarizes the main protection laws issued over the past decades concerning heritage preservation; the laws cited below are those referenced in this document. Law of the People's Republic of China on Urban Planning (December 1989), the Law of the People's Republic of China on Protection of Cultural Relics (November 1982, amended June 1991), the Regulations for the Implementation of the Law on Protection of Cultural Relics (May 1992), the Regulations of Beijing Municipality on the Protection and Management of Cultural Relics (June 1987), the Management Regulations of Beijing Municipality on Protected Cultural Relic Sites (June 1987), the Points of Reconstruction and Extension of Beijing City Planning Draft (1953), the Beijing City Construction Master Plan (initial 1957, revised 1958), the Beijing City Master Plan (1991-2010) (1993), the Planning of Preservation and Control Areas for Historical and Cultural Conservation Areas in Beijing Old City defining 25 conservation areas (1993), the Conservation Planning of 25 Historical Areas in Beijing Old City (March 2002), and the Conservation Planning of the Historical and Cultural City of Beijing (September 2002).

²⁶ Michael Leaf, "Inner City Redevelopment in China", *Cities* 12, no. 3 (1995): 149-62, [https://doi.org/10.1016/0264-2751\(94\)00015-Z](https://doi.org/10.1016/0264-2751(94)00015-Z).

²⁷ Donia Zhang, *Courtyard Housing and Cultural Sustainability: Theory, Practice, and Product, Design and the Built Environment* (Ashgate, 2013).

²⁸ Jingxian Tang and Ying Long, "Measuring Visual Quality of Street Space and Its Temporal Variation: Methodology and Its Application in the Hutong Area in Beijing", *Landscape and Urban Planning* 191 (November 2019): 1034-36, <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2018.09.015>.

²⁹ Li Weng, 北京的胡同 [Hutongs of Beijing] (北京: 北京美术摄影出版社, 1993).

Relics” (国务院关于发布文物保护管理暂行条例的通知, *Guówùyuàn Guānyú Fābù Wénwù Bǎohù Guǎnlǐ Zàn xíng Tiáoli de Tōngzhī*), was approved by the State Council at the 105th plenary meeting of the State Council on November 17, 1960, and promulgated on March 4, 1961 designated as one major historical and cultural site in China, protected at the national level. Looking at the genesis of the neighborhood, it was during the Yuan dynasty, in conjunction with the construction of the White Pagoda Temple, that two principal alleyways were laid out parallel to Fuchengmen Road (阜成门大街, *Fùchéngmén Dàjiē*). The introduction of transverse alleyways during the Ming dynasty consolidated this framework, producing a dense and interwoven street network around the temple. During the Qing dynasty, additional minor lanes were incorporated, resulting in an urban fabric that corresponds closely to the street pattern still legible in the neighborhood today³⁰. It is from the Qing period that the most detailed cartographic representations of the district originate, providing a crucial record of its pre-modern spatial configuration and attesting to the layered process of urban stratification over successive dynasties. Indeed, the “Qianlong Jingcheng Quantu” (乾隆京城全圖, *Qiánlóng Jīngchéng Quántú*) constitutes the most comprehensive graphic representation of imperial Beijing. This atlas, translated as the “Complete Map of the Capital under the Qianlong Emperor”, dates back to 1750 and nowadays is commonly referred to, as the Qianlong Map. The work comprises fifty-one volumes, each meticulously depicting the city’s dwellings, monuments, temples, and administrative buildings. By extracting information from volumes V and VI, it is possible to reconstruct the urban configuration of the area surrounding the White Pagoda Temple³¹ at the time. The urban morphology of the Baitasi area is clearly legible in the Qianlong Map. On the western side, the map depicts the city walls running along the perimeter of the area, as well as the city gate at the west side of Fuchengmen Street, which was demolished in 1960. In the present day, the former city walls have been replaced by a major transportation infrastructure, with the Second Ring Road dividing Fuchengmen Inner Street from Fuchengmen Outer Street. The eastern boundary of the neighborhood is mainly interesting: the street now identified as Zhaodengyu Road, which currently runs tangentially along this edge, originally accommodated a small river, intersected at regular intervals by numerous bridges.

Today, the Baitasi area forms a distinct enclave within a markedly altered urban fabric. The area is situated in the Fusijing area (阜遂井, *Fǔsuì Jǐng*) of Xicheng District (西城区, *Xīchéng Qū*), to the east of the Second Ring Road (二环路, *Èr Huán Lù*) and north of Fuchengmen Inner Street (阜成门内大街, *Fùchéngmén Nèi Dàjiē*). To safeguard the historical and cultural value of the Baitasi district, the Beijing Municipal Government (北京市人民政府, *Běijīng Shì Rénmín Zhèngfǔ*) and the Xicheng District Government (北京市西城区人民政府, *Běijīng Shì Xīchéng Qū Rénmín Zhèngfǔ*) launched preliminary planning initiatives. With municipal support, the Beijing Municipal Planning Commission (北京市规划委员会, *Běijīng Shì Guīhuà Wěiyuánhui*) and the Beijing Institute of the Chinese Academy of Sciences (中国科学院北京分院, *Zhōngguó Kēxuéyuàn Běijīng Fēnyuàn*) prepared the Protection Plan for the 25 Historic and Cultural Preservation Districts of Beijing (Fuchengmen Inner Street) (北京25片历史文化

³⁰ *Design Hop – BaiTaSi ReMade. Call for Projects. A Brand New Core Area* 设计之旅 – 白塔寺再生计划. 新项目开始公开征集 (2015), unpublished report.

³¹ “乾隆京城全圖.” Nii “Digital Silk Road” / Toyo Bunko. doi:10.20676/00000211. Map available for consultation at: <https://dsr.nii.ac.jp/toyobunko/11-11-D-802/V-1/page/0001.html>.en (accessed December 16, 2025).



7.5

Outdoor living room. Hutong interiors: outdoor spaces lived as an extension of indoor ones. Baitasi area, Beijing. Picture author: Lidia Preti. 2017.

保护区保护规划 阜成门内大街, *Běijīng 25 Piàn Lishǐ Wénhuà Bǎohùqū Bǎohù Guīhuà Fúchéngmén Nèi Dàjiē*), formally approved in 2002³². In 2002, the Baita Temple area was officially designated as one of the 25 historical and cultural preservation zones within Beijing's Old City, covering an approximate area of 0.37 square kilometers.

When compared to the surrounding urban environment, the dense, low-rise morphology of Baitasi emerges as a distinctive element within the broader cityscape. With only a few exceptions, the area is characterized predominantly by buildings of one or two stories. In contrast, the neighboring compounds, particularly those across Fuchengmen Road, have undergone consistent transformations over the last century. A close analysis of the morphology of Baitasi neighborhood reveals that modifications to the courtyard and hutong system, resulting from the densification processes discussed above, continue to exert socio-spatial effects within the area. The original system of courtyard houses now coexists with layers of informal additions constructed over the past fifty years, which have transformed the original structure and the use of indoor and outdoor spaces. Although the formal typology and, in most cases, the original building heights were largely preserved, these informal additions progressively stratified dwelling space, a feature that continues to shape the neighborhood's spatial organization.

Hutong Interiors: The Use of Outdoor Spaces as Domestic Ones

But the city does not speak its past; it contains it, like the lines of a hand, inscribed in the edges of its streets, in the grids of its windows, in the railings of its staircases, in the lightning rods and flagpoles, every segment itself etched with scratches, notches, carvings, and flourishes.³³

The configuration of urban space often reflects how its inhabitants adapt and reshape the built environment. When discussing the planning of certain spaces, Henry Shaftoe observes that many convivial environments have developed organically through the incremental accumulation of adaptations and additions, contending that it is often more effective to 'grow' successful places and spaces rather than to impose them through rigid, pre-determined blueprints³⁴. In 1999, in *Everyday Urbanism*³⁵, Chase, Crawford, and Kaliski articulate a fundamental reorientation of urban theory and practice toward what they define as 'everyday urbanism'. Moving away from large-scale planning paradigms and aesthetically driven architectural interventions, they argue that the daily practices through which urban dwellers improvise, adapt, and informally appropriate space provide the most meaningful lens for interpreting and shaping the urban environment. Describing the informal adaptation of spaces, in 2013, the South Korea-based architectural office *Moto Elastico* conducted the research project *Borrowed City* in Seoul, analyzing the informal appropriation of public spaces by individuals as a paradigmatic example of an Asian metropolis in which public areas are intermittently repurposed for personal use. The term 'Borrowed City' denotes this temporary privatization, highlighting the adaptive, negotiated,

³² Tsinghua University School of Architecture, Tsinghua University Institute of Architecture and Urban Studies, and Beijing Institute of Architectural Design, Summary Report on the Current Situation Analysis for the Protection, Renovation, and Revitalization Planning of the Baitasi Area (Draft, First Edition) (April 2010). 清华大学建筑学院, 清华大学建筑与城市研究所, 北京市建筑设计研究院, 《北京市白塔寺地区保护、整治、复兴规划设计现状调研分析汇总报告 (讨论稿 第一版)》, 2010年4月. (Original document in Chinese).

³³ Italo Calvino, *Le città invisibili* (Einaudi, 1972), 4. Translated by the author. Original text: «Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole».

³⁴ Henry Shaftoe, *Convivial Urban Spaces: Creating Effective Public Places*, reprint (Earthscan, 2009).

³⁵ John Chase, Margaret Crawford, and John Kaliski, eds., *Everyday Urbanism* (Monacelli Press, 1999).

and contingent character of the described urban spatial practices. Certain spaces, although formally designated as public, serve as platforms for diverse activities, and the duration and intensity of individual use can generate new interactions and emergent centres of gravity within communities occupying the same area. Through the appropriation of these spaces, social interactions are continuously redefined, reshaping the dynamics of the urban environment. This phenomenon, conceptualized by the authors as 'Metropolitan Interior', refers to the treatment of public streets analogously to the rooms of a dwelling, customized to accommodate personal comfort and functional needs³⁶.

Shifting attention to another Asian metropolis, such as Beijing, the concept of 'borrowing the space' appears to occur in the hybrid use of hutong spaces by inhabitants, where the distinction between indoor and outdoor environments becomes increasingly blurred. The spatial transformation of residential compounds is shaped by residents' activities, including their movements and interactions within the space. These practices highlight the phenomenon of autonomous modifications to residential blocks and landscapes, as well as their significant impact on spatial change. Building the observation on a concept originally articulated in non-Asian contexts, Bianchetti's notion of 'urban interiors' provides a useful lens for interpreting the informal use of public spaces in Beijing, where similarly flexible and adaptive dynamics occur. 'Urban interiors' are understood as heterogeneous, porous, and fragmentary spaces lived as interiors neither formally private nor fully shared by all; they emerge from the density and specificity of relations and uses among inhabitants, acquiring an elasticity that allows them to expand or contract according to everyday practices³⁷. Space emerges through the practices enacted within it: a street, while formally delineated by urban planning, becomes a lived environment through the patterns of movement and interaction of its users³⁸. The street, therefore, constitutes far more than a mere conduit for circulation; it operates as a socio-economic and cultural arena whose multiple functions are fundamental to the collective life of the city. Streets structure the spatial and social *proximités* that sustain urban sociability, shaping the conditions under which public life unfolds and enabling forms of collective experience that extend well beyond their role as channels of movement³⁹.

Over time, Beijing's remaining hutongs areas have experienced significant transformations in their residential compounds. By adaptively using outdoor spaces – layering inner courtyards or partially using the lanes between buildings – residents accommodate daily life needs and reshape patterns of urban activity within the neighborhood. These adaptations encourage group gatherings and strengthen social relationships, fostering a strong sense of community cohesion and vitality among the residents. Against this background, building on the concepts of 'borrowed space' and 'metropolitan interior' derived from studies of spatial practices in Seoul, and informed by observations of activity within hutong spaces, this study introduces the term 'hutong interiors' to describe these dynamics observed in the area. The term does not imply any specific cultural significance or reference to interior design practices; rather, it is proposed to describe the use of spaces originally designed as outdoor areas, which are experienced as

³⁶ Marco Bruno, Simone Carena, and Minji Kim, *Borrowed City: Motoelastico* (Damdi, 2013).

³⁷ Cristina Bianchetti, *Spazi che contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale* (Donzelli Editore, 2016).

³⁸ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (University of California Press, 1988).

³⁹ UN-Habitat, *Streets as Public Spaces and Drivers of Urban Prosperity* (United Nations Human Settlements Programme, 2013), ISBN 978-92-1-132590-4.

extensions of indoor space, where daily practices are enacted and continuously reconfigured. Although indoor and outdoor spaces in the urban environment have traditionally been mostly conceived as distinct entities, the conventional dichotomy proves increasingly insufficient to capture the complexity of urban spatial configurations, as closer analysis reveals that the distinction between inside and outside is rarely as clear-cut as commonly assumed⁴⁰. The traditional distinction between indoor and outdoor spaces within the hutong system has become increasingly blurred, rendering the boundary between the two no longer clearly discernible. Urban places, such as those of the hutong, originally conceived as transitional or intermediary spaces, are frequently used as extensions of the private and domestic sphere to accommodate the community's evolving needs. Resident informally generate new loci of sociability: small plazas emerging at road crossings, in the interstices between walls, along narrow passageways, or even on the thresholds and stairways of dwellings, thus reconstituting the urban fabric through everyday practices. Margaret Crawford, in her studies of American cities, describes these seemingly ordinary, marginal, and often overlooked urban spaces – such as vacant lots, sidewalks, front yards, parks, parking areas, and other residual sites – as junctures between private, commercial, and domestic realms, which acquire meaning through everyday practices and improvised uses, challenging conventional distinctions and inviting continual reinterpretation by their users⁴¹.

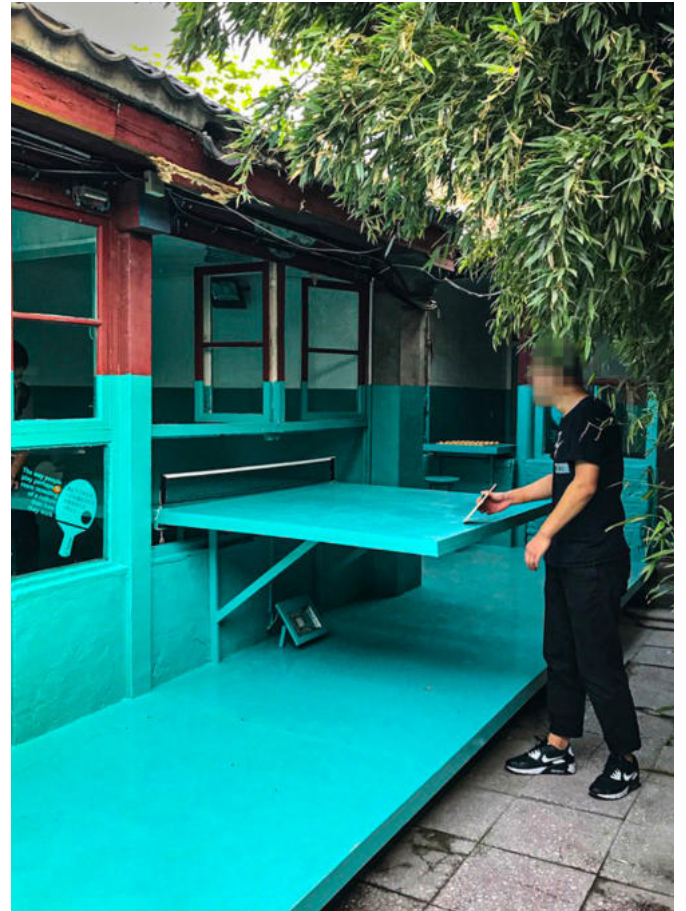
The concept of 'hutong interiors' unsettles the conventional distinction between indoor and outdoor realms by highlighting and describing places that blur these boundaries and foreground a 'space in between'. In this sense, the oxymoronic juxtaposition of the term hutong, commonly associated with the street and thus the outdoor dimension of the city, with that of 'interiors', evoking the innermost sphere of space, highlights the tendency to inhabit external environments as extensions of domestic interiors. Outdoor spaces between buildings are reshaped by emergent practices, with the use of these areas as extensions of private domains manifesting in both transient, ephemeral forms of communal life and more structured, enduring interventions that challenge their original spatial archetype. Historical visual documentation from the late 1990s, as the photographic reportages by Shen Yantai and Wang Changqing⁴² of Beijing's hutongs, foregrounds the inhabitants and highlights patterns of outdoor living similar to those observed nearly two decades later. The images depict "outdoor living rooms" within the alleys, where residents gather, elderly individuals play mahjong on low stools in street corners, and public space is actively appropriated for a range of everyday practices. These forms of spatial use resonate with the Mediterranean tradition of inhabiting streets and public spaces, as documented, for instance, in Hope Herman Wurmfeld's photographic collection *Italy 1964*. In both contexts, streets and public areas function not merely as circulation routes but as extensions of domestic and communal life, accommodating activities that include informal commerce, barbers' shops, cooking, dining, socializing, and children's play, thereby illustrating the centrality of everyday practices in shaping the social and spatial life of neighborhoods.

7.3, 7.4
e 7.5

⁴⁰ Christian Kray, Holger Fritze, Thore Fechner, Angela Schwering, Rui Li, and Vanessa Joy Anacta, "Transitional Spaces: Between Indoor and Outdoor Spaces", in *Spatial Information Theory. COSIT 2013*, ed. T. Tenbrink, J. Stell, A. Galton, and Z. Wood, *Lecture Notes in Computer Science*, vol. 8116 (Springer, 2013), https://doi.org/10.1007/978-3-319-01790-7_2.

⁴¹ Margaret Crawford, "Blurring the Boundaries: Public Space and Private Life", in *Everyday Urbanism*, ed. John Chase, Margaret Crawford, and John Kaliski (Monacelli Press, 1999), 22-35.

⁴² Shen, Changqing, *Life in Hutongs: Through Intricate Alleyways in Beijing*.



7.6

Temporary installation for the Beijing Design Week, 2017. Courtyard n.56. "Hutong playground" project, Politecnico di Torino and EPFL of Lausanne. Picture author: Lidia Preti. 2017.

7.7

Temporary installation for the Beijing Design Week, 2017. Courtyard n.56. "Hutong playground" project, Politecnico di Torino and EPFL of Lausanne. Picture author: Lidia Preti. 2017.

Transformation Scenarios in Practice: The Beijing Design Week in Baitasi

Historic hutong fabrics reveal a latent capacity to accommodate contemporary spatial practices, functioning as adaptive frameworks emerging from everyday modes of inhabitation. In this context, programmed urban regeneration initiatives—such as the Beijing Design Week, hosted over multiple editions in the Baitasi area—have played a role in accompanying these transformations through small, incremental architectural interventions in the neighborhood. Indeed, after three decades of rapid urban growth in Beijing, attention has recently returned to the old city. Renewal and redevelopment processes have become central to architectural and planning debates that extend beyond physical change of the spaces, to encompass social and cultural dimensions. In contrast to mostly commercial redevelopment projects that have transformed other hutong districts of Beijing, since 2015, Baitasi area has become the site of two distinct yet complementary trajectories of urban regeneration. The first foresees more permanent architectural interventions by renowned architectural offices, such as DnA Architecture and Design, Standardarchitecture, TAO Office, dot Architects, Vector Architects, People's Architecture Office (PAO), URBANUS, to name a few, whose projects reframe the historic fabric through contemporary design strategies and innovative transformation and reuse of existing courtyards. The second trajectory has developed through the area's involvement in the Beijing Design Week, which was hosted in Baitasi for the first time in 2015. The Beijing Design Week is an annual urban renewal initiative that, through 'soft' design strategies, places design thinking, cultural production, and community participation at its core. The Beijing Design Week offered an ideal platform for the architectural and design community to develop solutions within the city's historic urban areas, bringing together professionals from diverse backgrounds to reflect on contemporary urban challenges and propose interventions addressing specific issues identified in the neighborhood, overcoming the limitations of the built environment in the area. In this perspective, a series of thematic programs has been developed over the years: *Baitasi Remade: Connection and Coexistence* (2015), *Baitasi Remade: The Future of Sharing vs. Urban Making* (2016), *Baitasi Remade: Towards New Neighborhoods* (2017), and *Baitasi Remade: Warming Initiatives* (2018 and 2019), all aimed at foregrounding 'soft' processes of change, in contrast to the more conventional commercial redevelopment strategies that affected other historic districts of the city⁴³. Interventions aimed at improving residents' quality of life thus also function as mechanisms for urban revitalization, attracting visitors while simultaneously responding to local needs.

In this context, the 2017 edition of the Beijing Design Week held in Baitasi, *Towards New Neighborhoods: Baitasi Remade 2017*, solicited design proposals for both courtyards and public spaces in the hutongs, pursuing a dual agenda of spatial rejuvenation and enhancement of residents' everyday experience. Thirty-five selected temporary projects were strategically integrated into the existing urban fabric through an 'archi-puncture' approach, employing small-scale, context-sensitive interventions that preserved the historic character of the area while supporting its adaptive potential. Traversing the alleys of the neighborhood in September 2017, the

⁴³ Lidia Preti, "Pechino: così la Design Week cambia, in modo soft, il volto degli hutong", *Il Giornale dell'Architettura*, 21 November 2019, ISSN 2284-1369, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2019/11/21/pechino-cosi-la-design-week-cambia-in-modo-soft-il-volto-degli-hutong/> (accessed December 16, 2025).

vibrancy and dynamism of the area were perceptible, reflecting the active engagement of both residents and visitors with the ongoing interventions. These interventions not only materialized new forms of communal engagement but also extended the so-called concept of 'hutong interiors' explored in this study, blurring the boundaries between spaces. They reinforced the capacity of urban space to accommodate evolving social practices, ultimately enhancing both the neighborhood's cultural vibrancy and the lived experience of its inhabitants. Among these interventions, the project *Maximise the Minimum*⁴⁴, started in 2016 and finalized for the Beijing Design Week in 2017, received the Holcim Foundation Awards Acknowledgement for Asia Pacific, standing out as a significant contribution to the regeneration of the Baitasi historic neighborhood. The project explored minimal dwelling dimensions and reconsiders domestic space in response to broader societal transformations, proposing a reinterpretation of the shared elements situated within the courtyard, which in turn operates as a mediating threshold between the neighborhood system and the internal microcosm⁴⁵.

The opportunities generated by the Beijing Design Week over the years have acted as a urban revitalization catalyst within a consolidated and highly densified historic fabric, such as that of the hutongs, fostering new practices that have revitalized spaces and initiated transformations of increasing permanence and significance. Nearly a decade after the neighborhood's initial involvement in these initiatives, questions remain regarding their actual outcomes, the extent and modalities through which the market has capitalized on them, and what the effects are on the local communities still inhabiting the area. Empirical observations conducted in 2023 revealed that while certain interventions have consolidated into more permanent forms of spatial and social reconfiguration, others remain ephemeral, raising questions about the long-term effect of these initiatives and the extent to which they shape the neighborhood.

⁴⁴ Project authors: Shimeng Hao (Beijing University of Civil Engineering & Architecture (BUCEA), School of Architecture & Urban Planning, Beijing, China); Yu Wang, Zhang Yue, Peiming Li, Cong Nie, Mengxing Cao, Liying Wu, Yang Zhang, Qingchun Li (Tsinghua University, School of Architecture, Beijing, China).

⁴⁵ Silvia Lanteri and Marta Mancini, "Cronache cinesi. Così cambiano volto gli hutong di Pechino", *Il Giornale dell'Architettura*, 18 March 2019, ISSN 2284-1369, <https://ilgiornale-dellarchitettura.com/2019/03/18/cronache-cinesi-cosi-cambiano-volto-gli-hutong-di-pechino/> (accessed December 16, 2025).

...Quell'arco corbusiano – è così elegante, così intelligente. Il Palazzo dei Soviet e la Stazione Termini di Roma si incontrano in Scozia

Keywords

Glasgow, Renfrew Airport, William Hardie Kininmonth, airport terminal architecture, parabolic arch

Abstract

In 1931, Le Corbusier took part in the competition for the Palace of the Soviets with the well-known project featuring an assembly hall with beams suspended from a large parabolic concrete arch. While this project was doomed to remain on paper, in 1954 – twenty-two years later – in Renfrew near Glasgow, William Kininmonth (of Scottish firm Rowand Anderson, Kininmonth and Paul) realised a smaller-scale version of the same parabolic arch structure for the airport's new terminal. Other than rendering structural calculations easier, this scale reduction entailed adapting a much grander project to a smaller site and a different brief: architectural form – and its structural expression – detached from a specific function.

Jean-Louis Cohen recognised some of the structural work by Freyssinet – and particularly the hangars in Orly – as one of the possible references adopted by Le Corbusier for the Palace of The Soviet's arch, designed in that case at a much larger scale than the Orly hangars. Kininmonth's design can appear as a sort of reversal of a process: by scaling Le Corbusier's design down again and employing it for an air terminal, it metaphorically closes the circle back to Freyssinet's work. There is, however, another model that comes into play for the Renfrew terminal, again interpreted at a smaller scale: Montuori and Vitellozzi's 1951 building for the Termini station in Rome, particularly the glazed atrium and its curved, projecting beams. The shape of those beams was used for the passenger hall of the terminal and cleverly combined with the Corbuserian arch.

The essay aims to investigate the project by considering it as the elaboration of two different models 'exported' from two different contexts, and reduced in scale in order to be effectively – and safely – combined; how the building was received after construction and whether its models were fully acknowledged, and the building's early demise. It was abandoned in 1966, after slightly more a decade, allegedly due to its lack of flexibility for expansion: perhaps, the clever and well-realised combination had proved both a striking defining feature and an insurmountable limit.

Biography

Chiara Velicogna, architecture historian and architect by training, has obtained her Ph.D. in History of Architecture and Urbanism from Luav University of Venice with a thesis on James Stirling's Clore Gallery. Her research interests focus mainly on twentieth century architecture, in particular on the British and Italian *milieus* and their exchanges. At Luav she has worked as a research fellow on the bibliographic fonds of architects Giorgio Wenter Marini and Vittorio Gregotti; she has also worked as research consultant for the Académie de France à Rome and R.F.I (Rete Ferroviaria Italiana). She currently is a teaching assistant at the Politecnico di Milano and a member of the editorial board of the "Engramma" journal.

Chiara Velicogna

Università Iuav di Venezia

...That Corbusian arch – it's so elegant, so intelligent. **The Palace of the Soviets and Rome Termini Station cross in Scotland**

“Landscape of Hysteria”

Glasgow's Renfrew airport was perhaps already doomed to be dismantled years before the construction of a new, architecturally modern terminal began in 1953. This essay offers an account of a “new lease of life” granted through new buildings, where the prioritisation of aesthetic choices — proportionally reducing models conceived on a much larger scale and adapting them to different political and economic constraints — proved initially effective. Yet it also contributed to an early inadequacy of the new building: the discrepancy in scale between vehicles and infrastructure developed faster and sooner than expected, leading to the eventual decommissioning of Renfrew Airport in 1966, twelve years after the opening of the new terminal.

Understanding the short-lived history of William H. Kininmonth's Renfrew terminal building is equal, in part, to understanding the rapidly transforming civil aviation sector — both at the European and local scale — during the critical years following the end of the Second World War when the foundations of the global civil aviation infrastructure were gradually being established, eventually leading to the so-called “Jet Age” in the early 1960s¹. The ‘land’ part of this infrastructure struggled to keep pace with developments in aviation and aircraft engineering, and as Reyner Banham later wrote in 1962, “airports have dragged along behind the aircraft, never up to date, never completed, always inadequate, always sprawling slummily into their surroundings”². Indeed, the speed at which new aeroplanes were designed to accommodate a steadily growing demand for civil air travel could not be matched by the more permanent parts of the infrastructure — runways, handling and maintenance facilities and, crucially, passenger terminals. Banham aptly phrased an intrinsic problem of airport terminal architecture at the time that was also a problem of scale: the inability to provide buildings that could function both for aircraft and passenger traffic or, in other words, buildings that could at the same time be of adequate size for people and for machines, and could stay so for a reasonable time. Looking back on the rapid developments of aeroplane technology that in the span of three decades brought aircraft from wooden vehicles to all-metal jets, he could somewhat bitterly conclude that “the one-building type that belongs unmistakably to airline operation may be doomed even before architects have learned how to design it”, identifying the cause of the disconnection between terminal architecture and airline operations in the “unreformed human desire to create places for things to happen in”³. It is pro-

¹ Andrew Porter, *Jet Age: How a British invention shaped the modern world* (Amberley, 2015).

² Reyner Banham, “The Landscape of Hysteria: 1 The Obsolete Airport”, *The Architectural Review* 132, n. 788 (1962): 251.

³ Banham, “The Landscape of Hysteria”, 253.



8.1
Renfrew Airport terminal building (Photo: P.D. Mann).

bably in part this kind of desire that spurred the British Ministry of Transport and Civil Aviation to commission a locally prominent architect to build a new terminal in Glasgow designed to be functional *and* architecturally remarkable, on as large a scale as resources allowed.

At the end of the Second World War, Great Britain stood in an advantageous position in the aviation industry, with many corporations providing and developing military aircraft and, increasingly, civil aircraft based on military transport models. Substantial investments were soon made for the development of exclusively civil aircraft guaranteeing capacity and efficiency, resulting in almost two decades of experimentation that, however, led the British aviation industry, due to costly abandoned programmes and tragic accidents, to lose its prominence by the end of the 1970s⁴. The nationalisation of airfields, together with the establishment of two government-controlled airlines, British European Airlines (BEA) and British Overseas Aviation Company (BOAC), was part of a broader policy of nationalising the civil aviation sector⁵. Adequate infrastructure had to be provided to accommodate an increasing demand for civil air transportation that called for a more substantial reorganisation and expansion of existing airports and for the reconversion of military airfields. This policy had to take into account not only the current state of technology but also its hardly predictable future developments: aircraft size (itself dependent on available technology and market demands) determined both the infrastructure of airports — runway width and length to ensure safety and efficiency — and the scale of passenger facilities. Thus, decisions in civil aviation policy based on inevitably mutable and often wrong predictions had cascading consequences extending to the physical locations of airports and their buildings. Scale had long been recognised as the main factor “for airport location and growth”, favouring locations where subsequent expansions could be carried out without the need to relocate the entire airport, and at the same time maintaining the connection with the city at a reasonable distance, cost and convenience⁶.

⁴ David R. Devereux, “Jets across the Atlantic?: Britain and Its Civil Aviation Industry, 1945–63”, *Journal of Transatlantic Studies* 19, n. 1 (2021): 99–113, <https://doi.org/10.1057/s42738-020-00065-8>. See also David Edgerton, *England and the Aeroplane* (Macmillan, 1992) for a more detailed analysis of the role of military aviation in the development of civil aviation in Great Britain.

⁵ Devereux, “Jets across the Atlantic?”, 102. See also British Government, Civil Aviation Act (1946), https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6/9-10/70/pdfs/ukpga_19460070_en.pdf. A short-lived British South American Airlines was incorporated in BOAC at the end of the 1940s.

⁶ Christopher J. Blow, *Airport Terminals* (Butterworth-Heinemann, 1991), 8.

A doomed airport?

In the immediate post-war years, Scotland had three main airports, two serving Glasgow (Renfrew and Prestwick), as well as a reconverted military airfield serving Edinburgh. A substantial part of the local debate concerning civil aviation was centred on the role to be assigned to Prestwick, further from the city but closer to the Atlantic coast and in a suitable location for weather and expansions⁷, and to Renfrew, located closer to the city and its docks in a way that prevented substantial expansion. Furthermore, unlike Renfrew, Prestwick had been designated an international airport; however, the two were not connected by regular land transport services. This meant that, effectively, passengers traveling from Scotland to other parts of the world were encouraged to transit through London. This was the main issue of contention for those who advocated for a London-independent civil aviation network for Scotland. When the choice was taken — as we will see — in 1950 to invest public funds to develop Renfrew Airport rather than Prestwick, it was perceived as a central-imposed choice, an “abuse of control” hindering the development of Scottish air transport. The political fault in this choice was put into the insistence towards working on infrastructure perceived as already doomed; criticism went as far as hinting at malpractice tolerance in the development of the Glasgow Docks, in close proximity to the airport, in order to allow runway extension⁸. A first discussion of the possibility of building new terminals at Renfrew — itself established as an airport during the First World War — is recorded in 1946, when the Civil Aviation Act took effect and the newly-established British European Airways, handling traffic within the British Isles and to Continental Europe, became the main actor for decisions regarding Renfrew Airport until its closure⁹. In the same year, Sir Patrick Abercrombie and Robert Matthew devised the Clyde Valley Regional Plan, which considered the future of air transport in the area. While recognising the difficulties connected with the “uncertainty in the development of civilian air services”, they nonetheless envisaged Prestwick as the international airport and Renfrew as a local one. They stressed that Prestwick, as an international terminal, was to be “conceived on a scale commensurate with an appropriate sense of the importance of one of the world’s leading airports”¹⁰. In early 1949, a conflict was reported between two local development plans, both proposing extensions: at Renfrew, a new runway and terminals, and at the nearby industrial docks, additional shipping basins equipped with high cranes which would lie within the approach path of the airport’s existing main runway¹¹. The survival of the airport itself was called into question as the scale of two different infrastructures conflicted: a proposed solution, soon abandoned, was to build one large airport at a roughly equal distance between Glasgow and Edinburgh, designed to serve both cities¹². An infrastructural improvement in Renfrew was recorded in summer 1948 with the resurfacing of the two runways; nonetheless, the passenger terminals were still located — and would remain until 1954 — in huts in a converted WWI-era hangar. The investment envisaged at the time for Renfrew was substantial (around one million pounds) and involved a runway extension, as well as new terminal buildings¹⁴. The two infrastructural extensions — docks and airport — were needed at that point to accommodate an increase in the scale of Glasgow’s commercial operations. While the docks development

⁷ During the first half of the 1950s Renfrew regularly suspended operations and diverted traffic to Prestwick mainly due to fog (See the *News* sections of *The Scotsman* for the period 1950-1955).

⁸ “Aviation Policy”, *The Scotsman*, August 8, 1950.

⁹ “Notes from the Industrial Centres. Scotland. Terminal Buildings at Renfrew Airport”, *Engineering* 174 (July 1952): 14.

¹⁰ Sir Patrick Abercrombie and Robert Hogg Matthew, *The Clyde Valley Regional Plan 1946: A Report Prepared for the Clyde Valley Regional Planning Committee* (His Majesty’s Stationery Office, 1949).

¹¹ Edinburgh, National Records of Scotland (NRS), DD17/908, Proposals to improve the Renfrew Airport and Extend the King George V Dock; “Future of Renfrew”, *Flight International* 55, n. 2090 (1949): 42.

¹² NRS, DD17/908, note from Cunningham to Under-Secretary of State, April 26, 1949.

¹³ “Brevities”, *Flight International* 54, n. 2069 (1948): 207; “New Terminal Building at Renfrew Airport”, *The Builder* 188, n. 5838 (1955): 10–16.

¹⁴ NRS, DD17/908, Minutes of meeting on improvements to the airport and docks, May 31, 1949. The building of a third runway was by that time abandoned most likely due to the docks’ high cranes.

¹⁵ NRS, DD17/908, Extract from minutes of 21st Scottish Aerodrome Board Meeting, June 10, 1949. This meant not only passenger facilities, but also offices and a control tower.

¹⁶ NRS, DD17/908, Extract from minutes of 23rd Scottish Aerodrome Board Meeting, November 7, 1949. Gleave, who in 1931 had won the competition for the Columbus Lighthouse, was also incidentally William Hardie Kininmonth's brother-in-law. The Scottish Aerodrome Board later commissioned him new terminals at Prestwick, effectively resulting in his resignation from the Board. See also: https://www.scottisharchitects.org.uk/apex/r/dsa/dsa/architects?p8_id=206874&session=8064695417139.

¹⁷ NRS, DD17/908, Renfrew terminal building, May 22, 1950. No drawings were found of this project, as well as of Kininmonth's terminal.

¹⁸ NRS DD17/908, Extract from minutes of 26th Scottish Aerodrome Board Meeting, July 10, 1949; Extract from Scottish Advisory Council for Civic Aviation Meeting, August 5, 1950.

¹⁹ NRS, DD17/908, Extract from minutes of 27th Scottish Aerodrome Board Meeting, August 24, 1950.

²⁰ NRS, DD17/945, Memorandum in regard to visit to Renfrew Airport on July 23, 1951.

²¹ "News of the Week", *The Architect and Building News* 198, n. 4278 (1950): 637; "Architect for Airport Buildings", *The Builder* 180, n. 5629 (1951): 26. "Edinburgh Architect", *The Scotsman*, December 12, 1950. NRS, DD17/908, extract from the Minutes of the 29th Meeting of the Scottish Aerodrome Board, December 2, 1950. The second choice of architect for the terminal was Basil Spence.

²² Charles McKean, *The Scottish Thirties: an architectural introduction* (Scottish Academic Press, 1987), 35–42.

²³ Alistair Fair, "An Object Lesson in How Not to Get Things Done": Edinburgh's Unbuilt "Opera House", 1960–75, *Architectural Heritage* 27, n. 1 (2016): 110. <https://doi.org/10.3366/arch.2017.0084>.

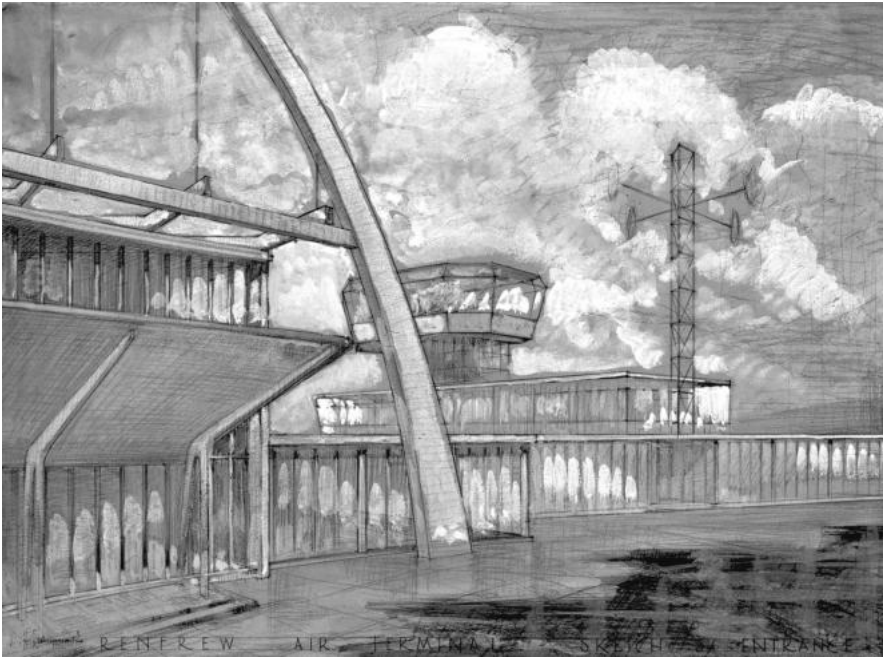
was envisaged on a longer time frame, in 1949 the need for an improvement to the airport began to assume some urgency. Nonetheless, a possible closure of the airport within seven to eight years was considered equally likely, which influenced the eventual decision of not building an entirely new airport, opting instead to improve the existing aerodrome buildings to meet the required standards¹⁵. A first plan for improving the terminal was drawn in late 1949 by architect Joseph Lea Gleave, a member of the Scottish Aerodromes Board¹⁶.

In May 1950, improvements to existing terminals were deemed quite urgent, and Gleave's project was agreed upon in principle. A feature that had been proposed — and later omitted from that project — was that of "a glass verandah [...] included in the improvements to the terminal [...] such an addition would be a great amenity to the airport where the weather was frequently wet and cold. By its command of a good view of flying and other activity in the airport, it would be an attractive place in which passengers and their friends could wait"¹⁷. While momentarily put aside, the extensive use of glass allowing the public to enjoy the spectacle of airport operations would in the end be one of the main features in the final project for the passenger terminal.

The extension of the terminal building and apron (the part of the airport where aircraft manoeuvre) was approved in principle in summer 1950. The uncertainties on the expected life of the airport remained unresolved and perhaps unresolvable, so that flexibility and capacity for extension were, from that moment on, considered essential features to be included in the design¹⁸. At the same time, British European Airways finally designated Renfrew as the permanent airport for Glasgow. The estimates underlying this decision were, however, based most likely on assumptions — on the available budget for extension and projected future traffic — which would later prove inaccurate, with the civil aviation industry's scale of development underestimated¹⁹.

"Best airport outside London"

The state of the passenger facilities, recognised as "antedeluvian", at what was rapidly becoming the second busiest airport in Great Britain after London, gave a new urgency to building a new terminal, and thus direct commissioning was favoured over an architectural competition²⁰. Following a recommendation from the Royal Incorporation of Architects in Scotland, in December 1950 William Hardie Kininmonth was invited to design the new terminal buildings by the Scottish Aerodrome Board²¹. Kininmonth, born in 1904 and with an apprenticeship in Edwin Lutyens' firm to his name, had formed together with Basil Spence a brief professional partnership and had been one of the first modernist architects in Scotland before the war; at the time of the Renfrew project he was an associate of the Rowand Anderson Kininmonth and Paul firm, of which he would then become Senior Partner²². After serving during World War II in Italy and North Africa with the Royal Engineers, in the post-war years he was an established member of Edinburgh's architectural scene, designing university and office buildings, as well as churches, despite employing an "undogmatic, visual approach that seemed superficial to some critics"²³. He later became President of the Royal Scottish Academy, albeit the later part of his career was dominated by the drawn-out con-



8.2

Perspective drawing of the new terminals at Renfrew Airport, William Kininmonth. Historic Environment Scotland Collections, SC 702370, <https://www.truve.scot/image/702370>.

troversty of the proposed Opera House for Edinburgh, which remained unbuilt²⁴.

The Ministry for Civil Aviation “suggested and recommended” that Kininmonth “should be afforded the opportunity of visiting continental and transatlantic airports of comparable type to assist in drawing up plans”²⁵. It is unclear whether this opportunity was ultimately afforded to him. It should be noted, however, that — as we will shortly see — the formal models employed in the Renfrew terminal’s final design do not appear to be directly derived from any airport terminal already built at the time²⁶. A first plan was discussed in London in April 1951 with the Ministry of Civil Aviation and was found to have a “number of unsatisfactory features”, the first of which was most likely its cost, more than double the amount that would eventually become available²⁷. This prompted, as the report called it, a “scaling down” and phasing of the design, with priority given to the central passenger block: from an initial estimate of 404.000 pounds, the final sum available to the project reached around 150.000²⁸. The use of the term “scaling down”, rather than the more generic “reduction” or “alteration”, suggests that the unsatisfactory features in the first designs of the building may have been found more on the technical side of the project rather than in its architectural form, which was perhaps retained in the revision²⁹.

Meanwhile, in early 1951, the Scottish press published a report on Scottish aviation in general, and the development of Prestwick Airport as a substitute for Renfrew in particular, once again calling into question the very survival of the latter³⁰. The report bluntly stated that Renfrew had “only a short life before it” due to high and unremovable obstacles (chimneys and shipping cranes) near the runways and the possible dock extension plans. Renfrew’s immediate decommissioning was, however, firmly refused by the Ministry³¹. The proposal of a transfer to Prestwick of all services operating from Renfrew was further opposed by British European Airways on the grounds that Renfrew was still “the most appropriate terminus for their Scottish services”, due to its close distance from Glasgow and the lack of a rapid connection between Prestwick and the city³². To counterbalance the report’s likely effects, news of the approval of a new terminal soon circulated and was well received by the personnel working at Renfrew, who were likely troubled by the “general feeling of uncertainty as to how permanent the airport is”³³. The report being made public is probably part of the reason — together with a steady traffic

²⁴ Fair, “An Object Lesson in How Not to Get Things Done”, gives a detailed account of the vicissitudes of this project, as well as Kininmonth’s standing in Edinburgh from the late 1960s onwards.

²⁵ “Scottish Air Services”, *The Scotsman*, December 18, 1950. NRS, DD17/908, extract from the Minutes of the 29th Meeting of the Scottish Aerodrome Board, December 2, 1950.

²⁶ For an overview of the history of airport architecture, see Alastair Gordon, *Naked Airport: a cultural history of the world’s most revolutionary structure* (Henry Holt and Company, 2014).

²⁷ NRS, DD17/908, extract from the Minutes of the 34th Meeting of the Scottish Aerodrome Board, April 9, 1950.

²⁸ No drawings have been found to document the first version of the terminal’s design. NRS, DD17/908, extract from the Minutes of the 39th Meeting of the Scottish Aerodrome Board, April 9, 1950.

²⁹ The technical requirements for airport operations would have needed to be developed together with the consultancy of the Ministry and British European Airways.

³⁰ “Airports”, *Daily Record* (Glasgow), February 16, 1951.

³¹ “A Promise, a Denial — and a Proposal”, *Daily Record* (Glasgow), February 16, 1951.

³² “Prestwick and Renfrew. Airport Transfer Suggestion”, *Belfast Newsletter*, February 16, 1951.

³³ NRS, DD17/945, Memorandum in regard to visit to Renfrew Airport, July 23, 1951.



8.3

Workers completing the control tower at Renfrew, November 1954. *The Builder*, 7 January 1955: 14.

³⁴ NRS, DD17/908, extract from the Minutes of the 34th Meeting of the Scottish Aerodrome Board, April 9, 1950. The largest investment in those years was made on London Airport (later Heathrow) with new runways and terminals commissioned to Sir Frederick Gibberd.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ "Renfrew Terminal Building. Construction as Early as Possible", *The Scotsman*, September 17, 1952.

³⁷ "New Airport Buildings", *The Building* 183, n. 5722 (1952): 564.

³⁸ "'Best Airport Outside London'. Renfrew Scheme Goes On", *Linlithgowshire Gazette*, June 27, 1952; "Work on Renfrew Airport", *Paisley Daily Express*, 23 June 1952; "Notes from the Industrial Centres. Scotland. Terminal Buildings at Renfrew Airport", *Engineering* 174 (July 1952): 14.

³⁹ "Renfrew Airport's New Terminal Building Work to Begin Shortly", *The Scotsman*, December 19, 1952.

⁴⁰ Gordon, *Naked Airport*, 82-3.

⁴¹ "Air Gateway to Scotland", *The Scotsman*, 26 February 1953; "Renfrew Extension. Work on New Terminal Building Begins", *The Scotsman*, February 26, 1953.

⁴² "First Step in New Air H.Q.", *Daily Record*, February 26, 1953.

⁴³ "Renfrew Air Terminal. Big Developments Questioned", *The Scotsman*, February 25, 1953.

⁴⁴ "Proposed Terminal Building at Renfrew Airport", *Concrete and Constructional Engineering* 48, n. 4 (1953): 144.

⁴⁵ "Renfrew's New Air Terminal", *The Sphere*, December 4, 1954.

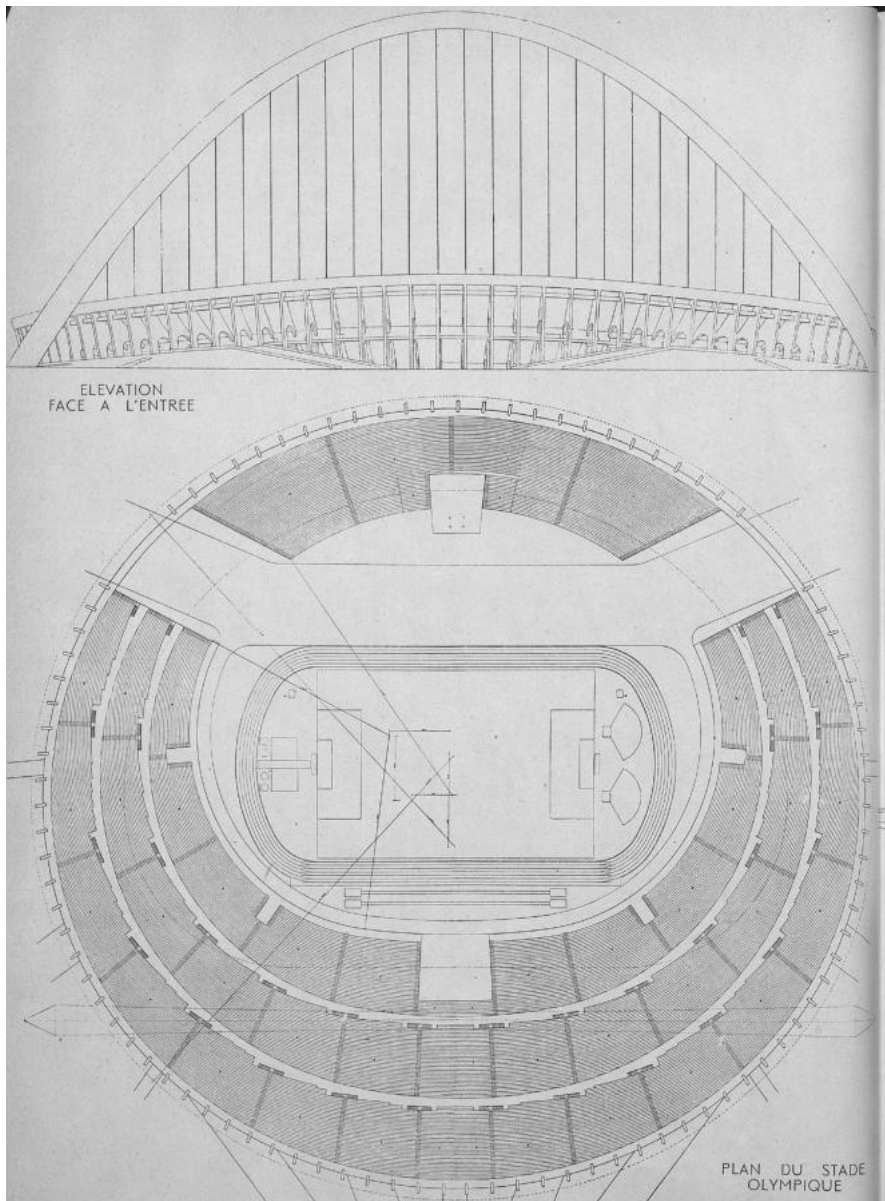
⁴⁶ NRS, DD17/911/1, Note from James Stuart to J.A. Boyd-Carpenter, October 12, 1954.

increase — why a new terminal was deemed more than ever an "urgent need", to the effect that "an extensible part of the scheme or an alternative should be provided quickly for whatever money was likely to be made"³⁴. The new terminal, in other words, needed both to be and feel permanent for operational and political reasons, and Scottish authorities thus reiterated to the Ministry the need to complete work by the 1953 summer season, when peak traffic was expected³⁵. In late September 1952, "the architect had agreed that the necessary work could be done within the limits of the sum available" and, necessary preparations notwithstanding, "the way was clear to go ahead"³⁶. In October 1952, final plans for the terminal were officially approved and work was expected to last about a year³⁷. The new terminal facilities were then publicised as a state-of-the-art modern building, going as far as anticipating it as the "best airport outside London" to perhaps reinforce their necessity and partially also to justify expenses on an infrastructure that had been, with a degree of good reason, declared as doomed only a few months prior.³⁸

In December 1952 work was set to start at the beginning of the new year on "one of the most modern [terminals] in the world, incorporating the latest features in terminal construction both in America and Europe"³⁹. This claim for innovation was only partially true: while the gate system and passenger separation between arrivals and departures were still little used worldwide, covered walkways from aeroplane to terminal had been introduced in Gatwick as early as the 1930s, albeit with little success⁴⁰. As soon as a final decision on the terminal was reached, a perspective sketch was widely circulated to the specialist and generalist press⁴¹, where the terminal was described as a "Modernistic glass and concrete structure"⁴². Despite having begun with the preparations for the building site, the wisdom of investment on the airport was still questioned in the press in early 1953⁴³. In April 1953, work on the terminal building finally started: it was declared to be designed to allow for extension and expansion, and was expected to be completed by summer 1954⁴⁴. Delays were then reported in the building of the control tower, which would be completed slightly later, after the official inauguration, as evident by the workmen still visible in the press photos⁴⁵. The inauguration of the new terminal — felt as something that should have been "a memorable occasion" — also overlapped with the much longer-lived and complex story of the proposed relocation of Renfrew's civil and military aircraft maintenance base to London, impacting the 650 people employed there⁴⁶. This led to prolonged tensions

8.2

8.3



8.4

Oscar Niemeyer's project for an Olympic Stadium in Rio de Janeiro, *L'Architecture d'Aujourd'hui* 13-14 (1947): 42.

with the local trade unions, and it was perceived that, at least for the inauguration, it would have been unwise to celebrate while a political conflict was ongoing⁴⁷. In a sense, while the passenger facilities had been “scaled up”, at least in their architectural image, the engineering side of the airport’s operations was being substantially “scaled down”. The new terminal at Renfrew was expected to be ready for service in September 1954⁴⁸, and on 26 November 1954 the new terminal was finally publicly inaugurated, a few days after it was made fully operational, with the presence of at least one representative of the Ministry⁴⁹. Local newspapers reported it as “the first airport in the United Kingdom to have a British-designed and equipped terminal for the construction”⁵⁰; a statement well aligned with contemporary protectionism policies within the British civil aviation sector⁵¹. It was, as the press reported, the first permanent terminal building in the United Kingdom to be built on governmental funds — a few months before London Airport — and was almost unanimously recognised to be “of considerable architectural interest”⁵².

⁴⁷ Much of the available archive material on Renfrew Airport concerns the maintenance base and its vicissitudes. Itself in part a “scaling down” story, it falls out of the scope of the present essay. See NRS, DD17/910, DD/17/911/1, DD/17/911/2, as well as the press coverage on *The Scotsman* for the years 1953-1955.

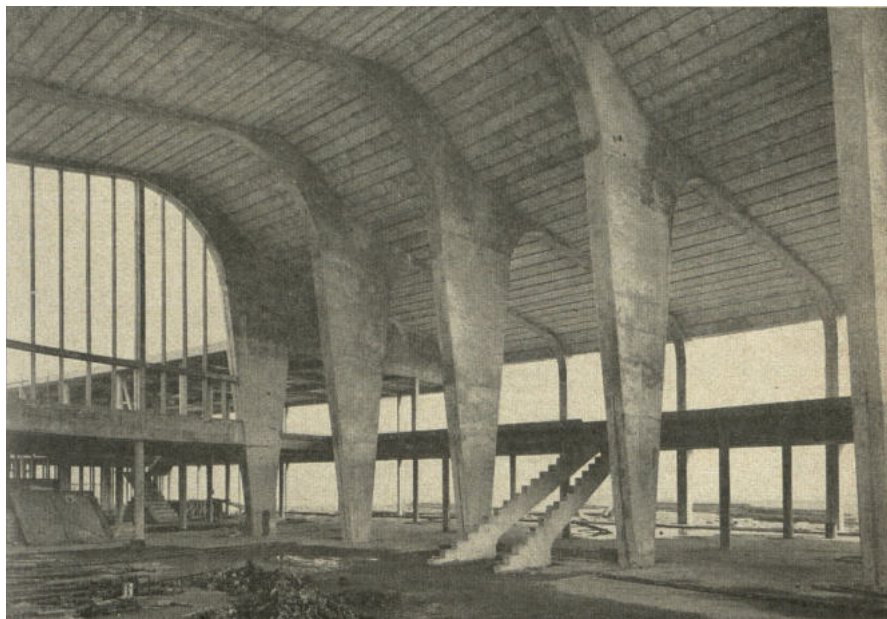
⁴⁸ “Air Services to Islands”, *The Scotsman*, April 12, 1954.

⁴⁹ “New Terminal Building at Renfrew. Distinctive Example of Modern Design”, *The Scotsman*, 26 November 1954; “Renfrew Airport’s New Lease of Life”, *Edinburgh Evening News*, November 26, 1954.

⁵⁰ Sir Patrick Dollan, “Forty Years of Progress”, *The Scotsman*, November 26, 1954.

⁵¹ Devereux, “Jets across the Atlantic?”, 105.

⁵² *Industry and Employment in Scotland 1954. Presented by the Secretary of State for Scotland to Parliament by Command of Her Majesty April 1955*, White Paper Cmd. 9410 (Scottish Home Department, 1955), 57.



“All architecture is derivative”

To the architectural historian's trained eye, Renfrew's passenger terminal models might appear almost too obvious: Le Corbusier's 1932 unbuilt project for the Palace of the Soviets' auditorium and the Termini Railway Station in Rome, scaled down and combined. This would also have been true for contemporaries familiar with the monumental Corbusian arch for Moscow⁵³. Despite having never been built, the structural system — evoking bowstring arch bridges — of cantilevered beams suspended through cables to a parabolic arch was undeniably fascinating: in the two decades separating the Corbusian project from Renfrew, others had attempted just as unsuccessfully to introduce it, most notably Oscar Niemeyer in his widely published project for a new stadium in Rio de Janeiro⁵⁴. It should also be noted here that Kininmonth's choice of model appears to be specifically oriented towards the parabolic arch as part of a structural system rather than towards the free-standing arch: despite perhaps sharing a common origin, the two fulfilled very distinct needs and had been proposed for markedly different situations⁵⁵.

As for the Termini station, it had been inaugurated in December 1950 — almost at the same time as Kininmonth's appointment — and was considered perhaps “the most modern terminal in Europe” at the time; it had been extensively published and praised in the British press⁵⁶. The canopy at Termini was also a model publicly recognised by contemporaries, whereas other possible references were quoted — notably, Le Corbusier excepted — for the concrete parabolic arch.

In publishing full-page photographs of the Renfrew terminal under construction, where the “raw” concrete structure can be appreciated, the *Architects' Journal* drew attention to the curved roof, “reminiscent of the Rome Railway Terminus”⁵⁷. Indeed, one of the two photographs clearly shows the structural geometry of the interiors, all the more striking without glazing and furnishings, highlighting their cantilevered, curved shape, unmistakably derived from Montuori and Vitellozzi's project for Rome. *The Architect and Building News* perhaps came closest to the source in voicing its commenter's impression of the building site, that looked “as if a small child of the Rome railway station has travelled by air from Tait's Waterloo air terminal”⁵⁸. Air terminals were hybrids between lounges and ticket offices managed by airline companies, serving as city stations from where passengers could be transferred to the airports; their use was gradually abandoned when the model proved inadequate to the increasing numbers of passengers traveling by air⁵⁹. In the case of London's Waterloo Terminal, one of the buildings for the 1951 Festival of Britain, the York Road entrance to the

⁵³ “The Palace of the Soviets, Moscow: Le Corbusier”, *The Architectural Review* 71, n. 426 (1932): 196–200.

⁵⁴ “Proposed Stadium, Brazil”, *The Architects' Journal* 102, n. 2646 (1945): 258; “Proposed National Stadium, Brazil”, *Architectural Forum* 82, n. 6 (June 1945): 118–22; “Projet de Stade Olympique”, *L'Architecture d'Aujourd'hui* 13–14 (1947): 41–3. A quite precise citation of the Moscow auditorium was also included in the 1936–1937 project for Rio de Janeiro's University City.

⁵⁵ Perhaps the most famous example of the free-standing arch is Eero Saarinen's Gateway Arch in St. Louis (designed in 1947–1948 but completed in 1965). Saarinen was accused of drawing too heavily from Adalberto Libera's proposed arch for the E42 in Rome, thus inadvertently evoking ‘fascist monumentality’. It should be however noted that neither Libera's nor Saarinen's arches are parabolic: the former is an arc of a circle and the latter a two-nosed catenary. See William Graebner, “Gateway to Empire: An Interpretation of Eero Saarinen's 1948 Design for the St. Louis Arch”, *Prospects* 18 (1993), 367–99, <https://doi.org/10.1017/S0361233300004956>; Robert Osserman, “Mathematics of the Gateway Arch”, *Notices of the AMS* 57, n. 2 (2010): 220–9.

⁵⁶ “Railway Terminus at Rome”, *The Architectural Review* (London) 109, n. 652 (1951): 208–16; “Rome. New Railway Station Opened”, *The Architect's Journal* 113, n. 2941 (1951): 9; Philip Morton Shand, “The new ‘Termini’ Station, Rome”, *Concrete Quarterly*, n. 15 (September 1952): 12–21.

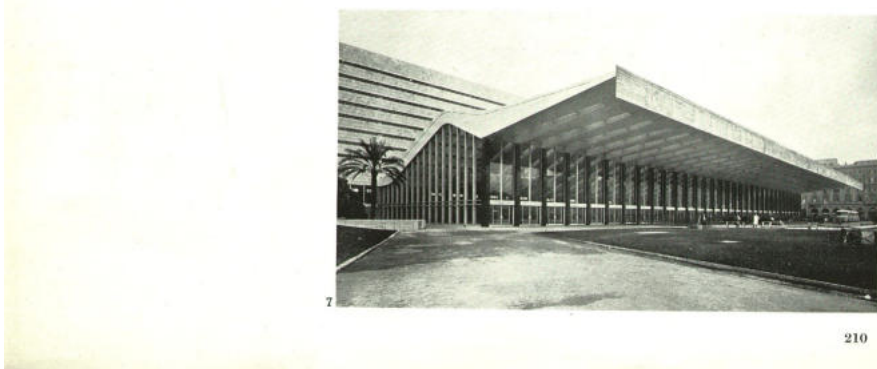
⁵⁷ “Buildings in the News”, *The Architects' Journal* 119, n. 3087 (1954): 512–3.

⁵⁸ “Events and Comments. Abner in Scotland”, *The Architect and Building News* 205, n. 4 (1954): 104.

⁵⁹ Thomas N. Kirstein, “Take off in the City Centre”, *Internationale Verkehrswesen* 73 (2021): 45–9.



6, a detail of the reinforced-concrete roof of the booking hall which extends to form a canopy over the roadway in front of the station. Behind can be seen part of the office block. 7, general view of the booking hall and canopy. The curved shape of the beams follows the profile of the ruins of the Agger Serviano, as can be seen in 9, on the facing page.



8.6

The new Termini Station in Rome, *The Architectural Review* 109, n. 652 (April 1951): 210.

210

8.8

London Underground, was reconverted to this purpose by British European Airways in May 1953⁶⁰. Renfrew and the Waterloo air terminal share another common "ancestor": one of Le Corbusier's models for the Palace of the Soviets concrete arch was recognised by Jean-Louis Cohen to likely be Eugène Freyssinet's 1923 dirigible hangars in Orly, which had also been published, still under construction, on *L'Esprit Nouveau*⁶¹. Whereas for the Waterloo Air Terminal the hangars appear as the most evident model, mediated by the Palace of the Soviets assembly hall in that the parabolic arches serve as supports for a suspended ceiling (in this case curved rather than horizontal), for the Renfrew building the Palace of the Soviets is instead referenced directly: the crucial clue is in the radial rather than parallel arrangement of the cantilevered beams, which almost exactly replicates on a smaller scale the Corbusian auditorium⁶². The two arches would have in a way echoed each other: with the Glasgow-London route being one of the main services to and from Renfrew Airport, travelers to Glasgow would have departed from the Waterloo air terminal (and

⁶⁰ "Important notice for all Air Travellers", *Evening News* (London) 12 May 1953, 7. "Astragal...and Upstream", *The Architects' Journal* 117, n. 3039 (1953): 659.

⁶¹ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier and the mystique of the USSR: theories and projects for Moscow, 1928-1936* (Princeton University Press, 1992), 175-7; Freyssinet was invited by Le Corbusier to collaborate to the project but declined. According to architect Gordon Stephenson, at the time an intern in the Rue de Sèvres atelier, the idea for the parabolic arch was introduced by engineer Gustave Lyon. Gordon Stephenson, "Chapters of Autobiography I-III", *Town Planning Review* 62, n. 1 (1991): 7-36.

⁶² This radial arrangement distances somewhat Le Corbusier's parabolic arch from the bowstring arch commonly used for bridges. As a structural system for roofs, it was most notably employed by Auguste Perret for the Théâtre des Champs Élysées in Paris (1913) and by Alvar Aalto for the Sunila pulp mill (1936-38), as well as by Duilio Torres for the hangars at Linate Airport in Milan (1936). With a parabolic arch, it was also used by Luiz Nunes in the Escola Rural Alberto Torres in Recife (1935-1936).



THE PALACE OF THE SOVIETS, MOSCOW

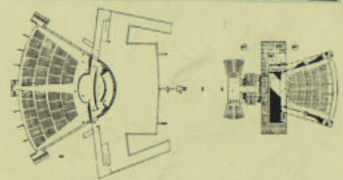
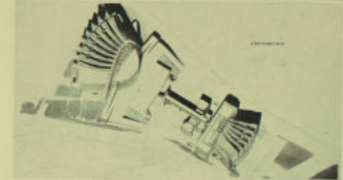
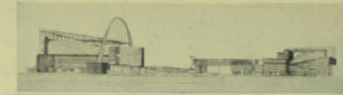
LE CORBUSIER

surrounds the Kremlin and passes through the Red Square, where Lenin's tomb is situated and where all public demonstrations are held.

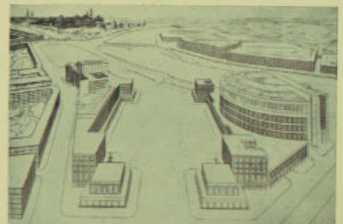
The organization of traffic on the roads leading to the Palace of Soviets, and those from the Palace to the Red Square, and the difficult problem of entering and leaving the building, which must sometimes contain 25,000 people, have to be taken into account, as well as the parking of cars, and the distribution of underground stations, some of which are already in construction. Moscow is bisected by the river, and to join together both parts of the town a new bridge is to be built.

The Palace of Soviets will be a social centre of the greatest importance, and a kind of modern forum in the political sense, in which all the problems of the new collective society will be discussed. The building is to provide a large assembly hall, to seat 15,000 persons, with a stage-arena on which the new methods of collective works and new inventions, etc., can be demonstrated. Special parts have been set aside for 300 members of the Council, members of the Soviet and foreign Press, and the diplomatic corps. Delegates are to be seated so that they can get into direct communication with the speaker. A chair for the speaker, a screen, and various means of demonstration technique are to be provided. The architect was also requested to solve various specific problems, such as the organization of the seating accommodation so that every member of the audience may easily reach the arena, and to arrange that there is the greatest possible conjunction between the stagework and the auditorium. The problem of acoustics has also to be taken into consideration; no mechanical arrangements are to be used. Another hall, to seat 6,000 people, is to be built for the work of congresses, conferences, and administrative and technical work. It is to be made soundproof from street noises. Occasionally this hall will be used as a theatre and will therefore contain all the necessary modern stage equipment. There is also to be a gallery to seat 2,000 spectators, with its own entrances and services. For the use of delegates and the public in both halls, restaurants and cloakrooms will be provided. Beside the two large halls, the scheme includes two small independent halls to hold 500 people each, a large library, exhibition rooms, departments for the secretariats, the Press and diplomatic corps, a wireless station, rooms for an orchestra, and many other secondary rooms and dressing rooms. The two small halls are to be built so that, if necessary, they can be used at the same time.

The preparation of this scheme was a very large task, and the Government of the U.S.S.R. were obliged to ask various architectural organizations to submit proposed schemes which could be utilized, if necessary, in the definite and final scheme. Most of the designs obtained in this way have shown great ingenuity, a very powerful spirit of invention, and a desire not to design the new scheme on the models of the past. It is true that very often the fantasies of the Soviet architects have carried them much too far, and some of them did not think about the special character of the scheme, about its scale, and about several technical difficulties; nevertheless, the designs of ARU, ASSNOVA, SASS, WOPRA and LADOVSKY have shown solutions which in many ways meet the



PERRET



(1) LE CORBUSIER'S project for the Palace of Soviets. The design provides two separate halls. In front of the larger of the two there is a platform to be used for the grouping of processions. A sound reflector cradles a speaker to address demonstrations collected there. A bridge enters the two halls. A reinforced concrete arch with beams holds up the roof. Both the small halls, to seat 500 people each, are separately accessible. All the administration offices are grouped in one building.

(2) PERRET'S design. He divides both halls and creates an interior court. For the sake of symmetry he is obliged to make one of the buildings of unusual shape, and thus the administration rooms in the building are divided into two groups.

8.7

Waterloo Air Terminal, London (circa 1954), via <https://alondoninheritance.com/london-transport/the-waterloo-air-terminal/>.

8.8

Le Corbusier's project for the Palace of the Soviets, *The Architectural Review* 71, n. 426 (May 1932).

its parabolic roof) and, at the end of their air journey, they would have arrived in Glasgow passing underneath Renfrew's parabolic arch (a symbolic "gateway to Scotland") — and vice-versa⁶³. As a last common feature, both Le Corbusier's project for the Palace of the Soviets and the Renfrew building were tested through the use of a scale model. The former was used in order to control the acoustical performance of the auditorium and for plastic and cinematic effect: a film depicting it, with Le Corbusier playing the cello, was sent as part of the competition submission⁶⁴; in Renfrew's case an acrylic glass model was used to directly test and model structural loads on the beams' section, with the results plotted in a deformometer and verified *in situ* as soon as scaffolding was removed⁶⁵. Other clues as to the choice of models are given by Kininmonth himself, immediately after Renfrew's inauguration and in a later article on modern architecture in Scotland. In defending his approach of giving priority to aesthetic choices for an infrastructural building against "pre-conceived doctrine", he stated that

Architecture is a microcosm within the greatest macrocosm of nature which it faithfully reflects in all its forms, whether we call these forms classicism, romanticism or merely functionalism. In this sense all architecture is derivative, and architects, like other men, are incapable of evolving anything new; they merely make their own little discoveries of age-old hidden principles, and apply them to the circumstances of the moment⁶⁶.

Furthermore, in declaring the need of being "open to influences derived from past memories or present experiences" and advocating for an "open mind and generous spirit" in architectural work, he motivated his freedom — and, perhaps, a right to aesthetic arbitrariness — in the use of models, even when those could be perceived as "unnecessary" from a purely functional point of view. Kininmonth also discussed Renfrew in 1957 in a two-part essay on *The Scotsman* on post-war architecture in Scotland, defining Glasgow and Edinburgh's airports as the best-known and publicised among the new buildings in Scotland. Almost contemporary with Renfrew (commissioned in 1952 and completed in 1956), the new Edinburgh airport at Turnhouse had been commissioned to Robert Matthew with requirements similar to those for Renfrew but with a significantly lower budget⁶⁷. The two architects' responses to a similar problem were radically different: Matthew realised a geometrically clean modern terminal with its steel structure clad in wood and stone. According to Kininmonth, their approaches are not only due to different material conditions and restrictions, but also "the fundamental difference between them [Renfrew and Turnhouse] lies much deeper and is to be found in the psychological reaction of their architects to the romance and excitements of air travel"⁶⁸.

A Corbusian model would have indeed been most fitting for evoking the 'romance' of air travel, at least from an architect's perspective: it was certainly Le Corbusier, through its discussion of aircraft in *Vers une Architecture* (1923), and later the book *Aircraft* (1935), who might have arguably made the most significant contribution towards the popularisa-

⁶³ Kininmonth had visited the Festival of Britain (see Benjamin Pentreath, 'Adam House. Chambers Street, Edinburgh and Its Architectural Influences' (M.A. Honours, University of Edinburgh, 1994, 30) however, without drawings to provide a precise date for the introduction of the parabolic arch at Renfrew, this parallel can only be regarded as coincidental.

⁶⁴ Miguel Angel de La Cova Morillo-Velarde, *Maquetas de Le Corbusier. Técnicas, Objetos y Sujetos* (Editorial Universidad de Sevilla, 2016).

⁶⁵ "Buildings at Renfrew Airport", *Concrete and Constructional Engineering* XLIX, n. 12 (1954): 377–86.

⁶⁶ William Hardie Kininmonth, "Correspondence. Architecture and Criticism", *The Builder* 188, n. 5842 (1955): 204.

⁶⁷ Miles Glendinning, *Modern Architect: The Life and Times of Robert Matthew* (RIBA Publications, 2008), 159–63.

⁶⁸ William Hardie Kininmonth, "Post-War Architecture in Scotland. Contribution to the New Pattern of Building", *The Scotsman*, May 31, 1957.

tion, for the architecture world, of the fascination with aeroplanes and air travel. It must be noted, however, that most of the early attention was given to aircraft — and their hangars — rather than to the terminals, the buildings acting as the interface between people and the air. While the “romance” of flying was apparent from the onset, the aesthetic aspects of the airport passenger terminal were rarely theorised on⁶⁹. Le Corbusier himself only in 1947 stated that, for the airport terminal, “il faut adopter une architecture à deux dimensions, en surface, en étendue [...]. La politesse n’est pas de vous faire passer sous des arcs de triomphe académiques, mais d’avoir organisé le bon accueil à échelle humaine”⁷⁰.

It was very difficult to imagine, in 1947, that the human scale and that of aircraft would quickly but steadily diverge, to a point where the problem of designing terminals that could properly provide human accommodation while avoiding appearing as miniatures next to the aeroplanes became evident. Besides the requirements of passenger flow regulation, an adequate dimensional ratio between the terminal building and the aircraft was also necessary from an aesthetic standpoint. The arch at Renfrew was likely dimensioned to be 14 metres high due to the needed compromise between a desired “spectacular building of the greatest publicity value — and of comparatively large dimension for the money available”, height restrictions to guarantee flight safety, and available money⁷¹. Le Corbusier and Lyon’s assembly hall for Moscow was designed to be about 90 metres high to achieve the maximum monumental effect, as was Niemeyer’s even larger stadium: these concrete arches with cables can be reasonably considered as scale-independent — or, rather, effectively monumental by virtue of their ratio to the human being only — as long as they remained as deliberate, aesthetic gestures in the ideal space of competition entries. The passage from a (theoretically) widely applicable, deliberate aesthetic gesture to a real concrete structure, with all its specific constraints, meant that at Renfrew a very substantial scaling down of the parabolic arch needed to occur in order for it to be employed as the defining feature of the new terminal. This compromise’s ultimate result was an exceptional reduction, with the arch being built as small as 1/7 of Le Corbusier’s one for Moscow⁷².

Thus reduced, it perhaps began to also show its limitations, particularly in its lack of adaptability to the ever-increasing scale of aeroplanes. In this way the Renfrew terminal resulted appropriately proportioned to the aircraft operating from there at the time of its inauguration in late 1954, mainly Vickers Viscounts and Douglas DC-3s which reached around 8 and 5 metres respectively in maximum height. It began to lose that character, giving a “miniature” effect in respect to the almost 12-metres-high Bristol Britannias and the 10 metres Vickers Vanguard’s operating from there in 1965, in the airport’s last full year of operation⁷³. These, however, seem to have been correctly predicted at the time of construction: published plans with the dimensions of aircraft parked near the terminal show them to be almost 30 metres wide: coincident with the wingspan of the four-engined Bristol Britannia that in 1954 was still at the prototype stage⁷⁴.

⁶⁹ For an extensive discussion of the presence of the terminal as architecture in the inter-war and post-war literature, see David Pascoe, *Airspaces* (Reaktion books, 2004).

⁷⁰ Le Corbusier, “Urbanisme et Aéronautique”, *Techniques et Architecture* 9-12 (1947), 463–7.

⁷¹ “Renfrew Airport Buildings”, *The Architect and Building News* 207, n. 5 (1955): 137–42. Various maps and reports in NRS, DD17/945 show how height restrictions around the airport were applied at 50 and 150 feet (around 15 and 42 metres respectively), depending on the position relative to the runways, for any new building.

⁷² As far as I have been able to ascertain, it appears that the Renfrew terminal is the only instance where the structural system of Le Corbusier’s project for the Palace of the Soviet has actually been built.

⁷³ NRS, DD17/1068, List of air services from Renfrew Airport, December 1965.

⁷⁴ “La nuova aerostazione di Glasgow”, *Edilizia Moderna* n. 61 (1957): 39–42.



Fifteen minutes of fame

The Architectural Review, in publishing the Renfrew terminal as part of an issue dedicated to airport terminals, pointed out explicitly that “Renfrew has its own customs facilities and thus offers, *in miniature*, the services and problems of a major airport”⁷⁵.

While extensively published in the British architectural press after its inauguration, most articles drew heavily from the press notice issued by the ministerial Office for Public Relations upon completion of the building, thus resulting essentially similar to each other; some notable differences, however, are worth expanding upon. The notice emphasised the compromise achieved between design and economy and laid out in terse terms its characteristics⁷⁶. The press, on the other hand, often emphasised the role of aesthetics with respect to function — something that is not (perhaps unsurprisingly) included in the official account from the ministry. In fact, it was variously reported that the clients desired a striking building “of unfamiliar form” that might prove controversial, even if it remains unclear how “controversial” the terminal actually was. According to *The Scotsman*,

The new air terminal at Renfrew is a controversial building. It is contemporary in the widest sense of the word, incorporating the latest ideas in design, materials and lay-out. Its construction was restricted by cost, and the stipulated requirements were for a building of unfamiliar form built at low cost⁷⁷.

8.10

However, little controversy appears to have been published in the local press, and the terminal building was generally praised. Only a reader of *The Builder* sent criticisms to the editor, and Kininmonth was allowed to publish a reply, where he sent for comparison his design for a new hall for the University of Edinburgh, Adam House⁷⁹. It had been developed concurrently with Renfrew, yet it was strikingly different in its use of a neoclassical language to accommodate the building in front of Robert Adam’s Old College, whose language it freely (and modernly) reinterpreted⁸⁰. The point of contention was that, in the architect’s description of the project, “when a choice could be made between aesthetics and utility, preference was given to the former⁸¹”, a somewhat unusual stance since an infrastructural building such as an airport terminal would have been expected to be as functional as possible. Yet, great care was taken in avoiding that claim, since the reasons for building the terminal went beyond mere functionality: the survival of the airport also depended on the “spectacular” effect produced by the building. It is in light of this ambivalence that a specious declaration reading faintly as an *excusatio non petita* might be read and understood. The

8.9

British European Airways DC-3s parked at Renfrew Airport (The John Stroud Collection, <https://aflinghistory.com/about-john-stroud>).

⁷⁵ “Renfrew Airport”, *The Architectural Review* 118, n. 703 (1955): 11 (our emphasis).

⁷⁶ NRS, DD12/1502, Press notice, Office for Public Relations, Ministry of Civil Aviation and Transport, 26 November 1954.

⁷⁷ “New Terminal Building at Renfrew. Distinctive Example of Modern Design”, *The Scotsman*, 26 November 1954.

⁷⁹ For an extensive account on Adam House, see Benjamin Pentreath, “Classical Modernism in Fifties Edinburgh: Adam House, by William Kininmonth, 1950–1954”, *Architectural Heritage* 5, n. 1 (1994), 97–110, <https://doi.org/10.3366/arch.1994.5.1.97>.

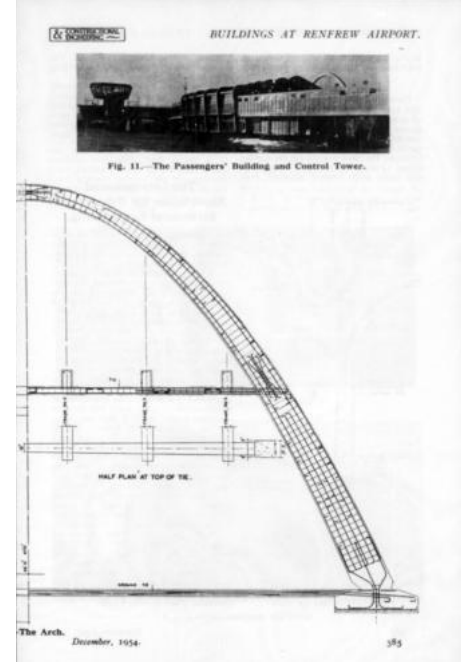
⁸⁰ Kenneth Grover, “Correspondence. Renfrew Airport Buildings”, *The Builder* 188, n. 5840 (1955): 128; William Hardie Kininmonth, “Correspondence. Architecture and Criticism”, *The Builder* 188, n. 5842 (1955): 204.

⁸¹ “New Terminal Building at Renfrew Airport”, *The Builder* 188, n. 5838 (1955): 10–6.



8.10
Edinburgh. Adam House, designed by William Kininmoth (photo by the A.).

8.11
Reinforcement bars for the concrete arch, *Concrete & Constructional Engineering* XLIX, n. 12, (December 1954).



⁸² NRS, DD12/1502, Press notice, Office for Public Relations, Ministry of Civil Aviation and Transport, 26 November 1954.

⁸³ "La nuova aerostazione di Glasgow", *Edilizia Moderna* n. 61 (1957): 39-42; "Glasgow's Air Terminal Emulates a Water Spider", *The Architectural Record* 119, n. 3 (1956): 352, 354.

⁸⁴ James Maude Richards, "Buildings of the Year: 1954", *The Architects' Journal* 121, n. 3125 (1955): 85-100.

⁸⁵ "Renfrew Airport", *The Architectural Review* 118, n. 703 (1955): 11.

⁸⁶ "Advertising for A.A. Stuart & Sons (Glasgow) Ltd.", *Concrete and Constructional Engineering*, January 1956; "Building in Reinforced Concrete", *Official Architecture and Planning* 20, n. 7 (1957): 344-5.

⁸⁷ Christian Toson, *Il contributo ingegneristico e architettonico italiano durante il periodo delle riforme architettoniche di Chruščëv (1954-1964)* (Ph.D. Diss., Iuav University of Venice, 2022), 101. I would like to thank Christian Toson for first pointing out to me the Renfrew terminal.

official press notice stated that the specific system of concrete beams suspended at one end from a parabolic arch was adopted only for structural reasons "rather than for dramatic effect" and declared that it was "the logical outcome of conditions" to allow the building to "float" on the watertable layer, "much as water spiders or other similar animals"⁸². This description extended beyond the British Isles, reaching Italy in *Edilizia Moderna* and the United States in *The Architectural Record*⁸³. Interestingly enough, technical publications such as *Concrete & Constructional Engineering and Prefabrication* decided to honour the professional expertise of their readers and opted not to report this specious argument, the former instead giving ample space to engineering details such as a cross section of the parabolic arch showing the reinforcement bars, and the stress diagrams of the concrete beams, and the latter to the materials and techniques used.

The terminal was selected for the *Architects' Journal* "Buildings of the year" list for 1954, along with much more renowned buildings such as Alison and Peter Smithson's Huntstanton school, Lubetkin and Tecton's flats in Finsbury and Powell and Moya's Churchill Gardens in Pimlico. Richards remarked the terminals' "unorthodox forms of construction, like their roof suspended from parabolic reinforced concrete arches" that "should help to make the passenger feel at home in a world of machines". The main point of interest, just as for most publications, was naturally the central passenger handling block with the parabolic arch, even if, according to Richards, the terminal lacked some of the "lightness, grace and inevitability one associates with the best aircraft design", even though the arch is absent from the only picture of the terminals in the article, taken as if from one of the aircraft parked there⁸⁴. Some photos are taken at dusk, allowing the sky to be light enough to provide contrast for the unlit parabolic arch, while at the same time drawing attention to the glazing of the block, which is lit from within: echoing the press communication of a building that "could look fine by day and by night"⁸⁵.

The buildings also enjoyed a sort of "fifteen minutes of fame" immediately following their inauguration: the construction firm (A.A. Stuart & Sons of Glasgow) published advertisements using a photo of the Renfrew terminal, and it was featured in a 1957 exhibition titled "Building in Concrete" hosted at the Building Centre in London⁸⁶. A delegation of Soviet engineers even visited Renfrew in 1955, travelling through Europe, they probably had known of the terminal through the mediation of Soviet architectural magazines⁸⁷.

8.11

8.12



Renfrew Airport

Architects: Rowland Anderson, Kinismonth and Paul.

Though a feeder airport, whose function is to connect Glasgow with the great international airlines, Renfrew has its own customs facilities and thus offers, in miniature, the services and problems of a major airport. Like Zurich, it presents a convex façade on the air-side with a passenger-handling block occupying the centre of the structure, and

running back to an entrance canopy on the land-side. But because of its smallness, however, there is no need for two-level circulation. This leaves the upper level on the air-side free for a restaurant and viewing-terrace overlooking the apron.

The structure of the lateral office wings is fairly conventional, but the central passenger-handling block is of interest. Reinforced concrete portal frames of an unusual form rise from ground level on the air-side,

wrap over the headroom of the viewing-restaurant and drop toward the entrance on the land-side. Due to the curvature of the plan, to which they are radii, they also converge toward the land-side, but instead of being grounded in the normal manner, their ends are gathered by a single concrete beam, hung on tension members from a parabolic concrete arch. This leaves the entrance wall free of structural members—it is entirely of double-glazing, as is the rest of the block.

Oblivion

Despite various declarations of the terminal's easy adaptability due to the use of glass and its capacity for extension, the actual realisation of those extensions proved necessary much sooner than perhaps anticipated and was less easy to implement. Only four years after its inauguration, the terminal at Renfrew required an extension of both passenger facilities and the car park; a dedicated hotel near the airport was considered but apparently never built⁸⁸. The rapid increase in traffic, favoured by aeroplanes that were quickly becoming larger and faster, made it so that in just five years' time the terminal would be "bursting at the seams", forcing the building of temporary accommodations up until 1960 to allow an increasingly larger flux of passengers⁸⁹. The Glasgow Fair held in 1959 could be nicknamed the "Air Fair", and each passing summer season strained the building's capacity⁹⁰. The striking parabolic arch proved too small to allow for an extension of the buildings while preserving their architectural character, and perhaps at the beginning of

8.12

Renfrew terminal by night, *The Architectural Review* 118, n. 703, July 1955: 11.

⁸⁸ "Renfrew Airport Extensions", *The Builder* 195, n. 6027 (1958): 591.

⁸⁹ "Scotland's Troubled Airports", *Flight International* 78, n. 2696 (1960), 764; "Questions in the Commons", *Flight International* 78, n. 2680 (1960): 130; "UK's Busiest Airports", *Flight International* 77, n. 2659 (1960): 294; "Renfrew and Abbotsinch", *Flight International* 77, n. 2658 (1960): 254.

⁹⁰ NRS, DD17/945.

the 1960s, the ever-increasing popularisation of air transport made the imaginary evoked by the arch less effective. The problems highlighted throughout the 1950s circa the objective difficulties of Renfrew Airport to keep up with the speed in which the infrastructure would need to be scaled up were constantly proven to be concrete and — excepting a brief moment of respite from congestion — put the new terminals (in the space of a few years furnished with new small extensions and annexes) rapidly in a condition similar to the WWI hangars that preceded them, or as J. M. Richards put it some years prior:

It has been perversely argued that the best character at all to aim at in airport buildings, and the most evocative of the adventure of travel, is the informal insubstantial character already possessed by those random collections of shacks with which many airports have been reluctantly making do for years, but that involves philosophical issues too deep to go into now⁹¹.

Soon, it became apparent that the “new lease of life” given to Renfrew Airport was approaching its end, and only a complete relocation could satisfactorily address air traffic congestion. In November 1960, the Minister of Aviation announced that the naval air station at Abbotsinch, a short distance from Renfrew, would be transferred from the navy and converted into a civilian airport to replace Renfrew by 1963⁹². The actual substitution took place in 1966, when the new — and current — airport for Glasgow was inaugurated, its terminal designed by Kininmonth’s former partner, Basil Spence. The faction campaigning for Prestwick as the main airport for Glasgow, following Abercrombie and Matthew’s recommendations, ultimately did not win, and the airport was shifted a short distance away, in a location where the infrastructure — and all the necessary safety measures that came with them concerning the height of nearby buildings — could be more easily scaled up if needed.

The terminal, operational for twelve years, would remain abandoned for about twelve more years. In the meantime, the ministry had been paying 4000 pounds per year for the upkeep of the rapidly deteriorating abandoned terminal⁹³. Being built by a still living architect, a listing proposal which would have guaranteed the terminal’s survival was not accepted by the Historic Building Council⁹⁴. In the early 1970s, two prospective investors advanced projects to reconvert the terminal building — the runways had become part of the M8 motorway — into a shopping centre for the residential district that had in the meantime replaced the airport premises. Despite projects and political discussions maintaining that the building represented the only example in the area of the early 1950s “style” of concrete architecture, neither of the two proposals advanced for a conversion of the building was followed to completion⁹⁵. In a twist of irony, the scale of the building proved again unsuitable for the new function (it was at the same time too small and too large for its envisaged use) and the terminal was demolished towards the end of the 1970s⁹⁶.

The task at Renfrew in the early 1950s had been to build new passenger facilities, the contact point between the infrastructure and the public, with a “spectacular” image that could justify expenses and investment on an airport that was soon to be closed: for this reason, a full infrastructural

⁹¹ Richards, “Buildings of the Year: 1954”, 89.

⁹² “Abbotsinch It Is”, *Flight International* 78, n. 2698 (1960): 852; “Conversion to Civil Airport”, *The Builder* 199, n. 6133 (1960): 1033. Documentation is held in NRS, DD17/945 and DD17/1068.

⁹³ NRS, DD12/3284, Letter from the Town Clerk to the Secretary of the Scottish Development Department, March 21, 1973.

⁹⁴ NRS, DD12/3284, Letter from Maurice Lindsay to D. McColl, February 6, 1973.

⁹⁵ NRS, DD12/3284, Written statement by Renfrew County Council in support of proposed development, January 24, 1974.

⁹⁶ NRS, DD12/3284, Proposals for the reconversion of Renfrew Airport, 1971.



8.13

The recently demolished Renfrew Terminal in June 1978.
(Photo: Robert Tweedly, <https://www.flickr.com/photos/16537854@N03/3481172502/>).

update was not envisaged and perhaps not even practicable. The architect, faced with the task of not only fulfilling functional needs but also of building an image, turned to two most peculiar modern examples: choosing to prioritise the aesthetic element over the functional, where they conflicted, resulted in a memorable building that, despite claims to the contrary, was much less flexible than circumstances demanded. In using as the defining feature a parabolic arch, which was first “scaled up” from Freyssinet’s 58 m hangars to almost double by Le Corbusier, then scaled down to 14 m by Kininmonth, combining it with the entrance to Rome Termini Railway Station, itself slightly scaled down, the architect appears to have used some elements pertaining to the language of modernity (one by then part of a consolidated imaginary, the other newer) as part of “one set of influences”, in a free, almost eclectic, interpretation of modernism. Detached from their original function — although never straying too far from it — and reduced in size, these elements are employed in a local context to give permanence, with striking effect, to a precarious infrastructure. The amount of years of this “new lease of life” to Renfrew Airport depended ultimately on a matter of scale where its architecture was directly involved: at which point the passenger terminal would become so disproportionate in respect to aircraft as to render it a miniature, rather than an appropriate and adequate building not just to fulfil a function, but also to evoke emotion in the air traveller and provide accommodation at a human scale? That point would also coincide with the moment when the whole infrastructure would become inadequate for its intended function, with runways too short to accommodate new, larger jet aircraft: the airport would then truly have been doomed to obsolescence. Ultimately, the decision to scale and combine two models — one evocative of a recent, yet “romantic” past, the other an acknowledgement of the latest developments in infrastructural terminal architecture — sacrificing effective flexibility for the sake of aesthetics proved unsuitable in the face of an unprecedented, and to a certain extent unpredictable, evolution on the larger scale of civil aviation.

DOI: 10.6093/2532-2699/12714

**The Emergence of Regional Scale:
Lake Balaton Conceptualizations by the Architect-Ethnographer János Tóth
(1936-1946)**

Keywords

regional planning, landscape architecture, modern architecture, scale changes, planning history

Abstract

The processes of landscape urbanization made new scales of planning necessary in the first half of the century. In the history of the Hungarian architectural profession, the largest lake region in Central Europe, Lake Balaton, served as an experimental territory in issues of settlement and landscape-scale planning. The study analyzes this historical process, during which the scale of architectural design increasingly expanded, and architects began to deal with the scale of landscape. The focus of the study is the work of János Tóth, who developed the first regional concept in 1946. This turning point in the professional history had previously appeared less in the focus of scientific thinking, but at the same time it represented an important step in the change of scale of planning and prepared the later, internationally recognized regional plan. The study outlines the process of professional differentiation and points to the knowledge transfer and interaction between professional fields in regional planning. By comparing regional concepts, the different positions and approaches become visible between architecture, urban design and regional planning, as well as the gradual rise of the ethnographic and ecological perspectives.

Biography

Domonkos Wettstein PhD is an architect and researcher, associate professor at Department of Urban Planning and Design, Faculty of Architecture, Budapest University of Technology and Economics. His research deals with planning history in the 20th century. In 2013-14 he was a visiting scholar at the ETH Zürich and conducted his research at the Institute for the History and Theory of Architecture (GTA). His book *Balaton Architecture – Searching for Strategy in the Twentieth Century* was published in 2022. In 2023, he won the Bolyai scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

Domonkos Wettstein

Department of Urban Planning and Design, Faculty of Architecture,
Budapest University of Technology and Economics

The Emergence of Regional Scale: Lake Balaton Conceptualizations by the Architect-Ethnographer János Tóth (1936–46)

Introduction: The Emergence of Regional-scale Conceptualization

In the first half of the twentieth century, new scales of planning emerged, and this process can also be observed in the history of Hungarian architecture and planning. In addition to architecture, urban design and planning gradually became an independent field of expertise, which was also strengthened at legislative levels. However, urbanization processes raised the issue of regional-scale planning in some regions even before the Second World War. In addition to urban design issues, the international forums of the modern movement also examined the possibilities of regional planning, and Hungarian architects also participated in this discourse¹. The new scales of conceptualizations were accompanied by the differentiation of professional roles, and although initially architects with architectural qualifications also tried to solve larger-scale spatial problems, new fields of expertise developed over time in the course of the professional history reorganization.

In recent years, numerous studies have been published on the history of twentieth-century urban design². The publications point to the shift in urban scale concepts, but at the same time, due to the specific scale and urbanization problem of the Balaton region, it directs attention to the issue of landscape-scale conceptualization. This essay points to the turning point in the scale shift, through a methodology that synthesizes the approaches of different disciplines. This turning point shows examples of early landscape-scale experiments and helps to understand the process of professional historical differentiation, i.e. the branching of architecture, urban planning, and regional planning.

In this professional history process, the urbanizing recreational areas of the Balaton coast provided an experimental territory, where architectural, urban planning and landscape scale issues had to be addressed even before the Second World War. The tourist development of Lake Balaton began after the 1860s, when the railway line connecting Budapest with the Adriatic was built. After the First World War, the role of the lake increased due to the new national borders and it became accessible to a wider range of social groups, which presented new challenges for regional architecture³. The study examines the rearrangement of professional historical positions on the Balaton coast during the period between the two world wars. By processing archival planning history documents⁴, contemporary professional journals and publications, it seeks answers to how

This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

¹ For details on the work of the Hungarian CIAM group, see: András Ferkai, *Molnár Farkas* (Terc Kiadó, 2011).

² For the discourse on historical analyses of urban architecture, see: Tom Avermaete and Janina Gosseye, *Urban Design in the 20th Century: A History* (GTA Verlag, 2023); Mirle Rabinowitz Bussell, *History of Urban Planning and Design* (Cognella Academic Publishing, 2012).

³ Vera Schleicher, *Kultúrfürdő. Kulturális kölcsönhatások a Balaton térségben 1821-1960 között* (L'Harmattan Kiadó, 2018) [Cultural Bath. Cultural Interactions in the Balaton Region between 1821-1960].

⁴ Archival source of the planning history documents: Secretariat documents of the Balaton Management Committee. Hungarian National Archives Veszprém County Archives, MNL VeMLXIV.28.; Balaton Management Committee documents 1935–1950. Hungarian National Archives Somogy County Archives, MNL SML X.208.

9.1

Balatonföldvár: Villás along the shoreline promenade, 1899. Credits: Fortepan 132265, Magyar Műszaki és Közlekedési Múzeum, Történeti Fényképek Gyűjteménye MMKM.TFGY. 2017-11-08.



the differentiation process of individual professional fields developed, what relationships developed between the different professional fields dealing with the urbanization problem and on what professional basis new-scale conceptualization were developed. The study points out that the problems of the recreational settlements of the Balaton coast posed a novel challenge due to the specific scale of the region. In the process of professional differentiation, architectural training played a decisive role in the history of the Hungarian profession, and this also had an impact on the institutionalized regional planning that developed after the war. The focus of this study is on the regional work of architect János Tóth. Previous research has not yet examined this lesser-known work in detail, even though he played an important role in the development of regional conceptualization in the history of the Hungarian profession.

János Tóth between Architecture, Planning and Ethnography

János Tóth (1899–1978) was born in Zalaegerszeg, and as a child he was sent to the Balaton-side town of Keszthely, where he attended high school at the Premontre Gymnasium⁵. In 1921 he graduated as an architect from the Budapest University of Technology and then studied at the Agricultural Academy in Keszthely for a year, which already indicates his interest in vernacular architecture and landscape. Between 1922 and 1948 he worked in Szombathely as a chief engineer and city engineer. At that time, he had already begun to deal with large-scale development plans, participating in numerous urban development design competitions, preparing plans for the cities of Szeged, Győr and Pécs, for example. He also actively participated in the development of the urban development plans of Szombathely. His work greatly contributed to Szombathely becoming a city with municipal rights in 1942. In addition to urban planning, he is also responsible for the design of several significant residential buildings, while he also maintained good relations with artists and they jointly designed monuments for the city. In 1924, he traveled to Rome on a study trip with a scholarship and was greatly influenced by Italian architecture.

However, his interest soon turned to the vernacular architecture of the Hungarian countryside and, in addition to his architectural activities, he also produced ethnographic works. From 1932, he surveyed the villages around Szombathely, and then dealt with other Hungarian regions, such as Göcsej, the Upper Tisza region and the Balaton Uplands. The first attempt to define the concept of “vernacular monument” is also associated with his name. He published several studies and books on the regional processing of vernacular architectural monuments⁶. In 1938, his study “This is how the people of Vas County build” was published, which reached Le Corbusier, who sent him a letter

⁵ Péter Balogh, “Zalai Tóth János (1899–1978), a reneszánsz ember,” *Vasi Építész és Mérnök* 12, n. 3 (2015): 16-19 [János Zalai Tóth (1899–1978), the Renaissance Man].

⁶ János Tóth, *A magyar falu építőművészete* (Martineum, 1945) [The Architectural Art of the Hungarian Village].



9.2

Balatonalmádi: View of the settlement, 1930. Credits: Fortepan 116508, Album009.

of greeting with kind words⁷. His research also ensured advancement in his academic career: in 1940 he earned a doctorate with his dissertation entitled *The Development of Village Buildings in the Western Regions*, and from 1942 he became a private tutor at the University of Szeged. In 1948, he moved to Budapest and worked first in design offices and then in the Ministry of Architecture on vernacular monuments. Later, in 1973, he became a doctor of the Hungarian Academy of Sciences. He died in Budapest in 1978.

János Tóth's interdisciplinary work was largely ignored by Hungarian architectural history, although his versatile personality made him suitable for collaborating with several fields of expertise. He was interested in vernacular architectural heritage and larger-scale planning in addition to his architectural and fine art works. The problem of rural architecture and landscape-scale planning was uniquely combined in the attempt at a regional plan for Lake Balaton. He had a close connection to the Balaton coast since his youth, and he did not break away from the region in his later work. He is also responsible for designing one of the largest beaches on Lake Balaton of the era, the Balatonalmádi beach building, in 1943. As a painter, the theme of Lake Balaton primarily inspired his paintings. In the first half of the twentieth century, tourism in the region developed explosively. The waterfront areas began to be built on first, but tourism's interest soon turned to the vernacular architectural heritage of the Balaton Uplands. János Tóth was one of the first to start surveying vernacular monuments. In addition to documenting, however, he also became involved in the debate on the design of new buildings and was later asked to develop the preliminary conceptual plan for the Balaton shore. With his characteristic vision, he shaped his works with definite contours, whether it was a building or a regional plan. The analysis of his work provides an opportunity to show a specific example of the process of developing new scales of planning.

9.3

Lake Balaton Development between the Two Wars

The tourism regions produced by industrial societies represented a new challenge for architectural and urban regionalisms in Europe.⁸ Tourism, which mobilized ever wider masses, resulted in the increasing scale of developments from era to era and the spectacular transformation of tourism regions⁹. However, there were no prototypes available for the architectural forms of the new holiday lifestyles, while the light and simple buildings for recreational purposes and the tourist discovery of the countryside also provided an inspiring opportunity for architecture to rethink the means of formation¹⁰. The problems of recreational architecture becoming widespread in the freer rural environment, breaking away from the urban framework, not only directed attention

⁷ "Magyar Életrajzi Lexikon," <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D>, last accessed December 9, 2025.

⁸ Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing* (University of California Press, 1999).

⁹ Jeremy Alden, Robert Morgan: *Regional Planning: A Comprehensive View* (Leonard Hill Books, 1974).

¹⁰ Leen Meganck and Linda Van Santvoort and Jan De Maeyer, eds., *Regionalism and Modernity: Architecture in Western Europe 1914-1940* (Leuven University Press, 2013).

9.3

Balatonalmádi: Beach and sand bath, János Tóth, 1941.
Credits: Fortepan 263360, Kovács Györgyi.



to the local adaptation of modernity, but also to the necessity of larger-scale planning. The tasks of tourism regions approaching the landscape from different positions opened up a wide space for experimentation with their questions regarding local patterns. The problem of regional unity placed the interpretations of regionality in the focus of the search for solutions both at the level of architectural works and landscape planning. In the light of the regional toolkits that were still forming between the two wars, architectural and urban concepts developed in parallel, but mostly in autonomous branches. Regional strategies formulated within different disciplinary frameworks could approach landscape problems by intertwining with tourism and holiday interpretations, while questions of the modernization of the countryside also appeared in their perspective.

The concepts were typically born from professional positions, as regional experts constructed with academic tools, and we can interpret their role as a means of mediation between different horizons in search of a local adaptation of modernity¹¹. These constructions clashed modernization and recreation, as the universal, standardized knowledge of the given era, with local conditions and professional practice. In seeking answers to the problem of the resort area, the concept of regionality also carried the possibilities of connecting different positions and scales. Although the issues of landscape-level conceptualization also aroused the interest of architects due to the scale of the developments that were starting and the emphasis on modernization, the architectural and urban branches of regional strategies were not closely connected – based on examples known in contemporary publications and international literature¹². However, due to its scale, the Balaton shore in its early planning period promised to be a special meeting point and attracted the interest of international professional organizations.

In the recreational architecture of the Balaton coast between the two world wars, the search for a regional strategy based on a civil base emerged, in contrast to the later centralized development perspectives¹³, instead of historical continuity, architects took topography, climate and function as their basis, and sought to develop the tools of recreational architecture in an autonomous and regionally followable manner¹⁴. In search of solutions to the urbanization problems of the landscape, the regional approach appeared at the level of both architecture and urban planning, and the solutions became models for later periods.

The number of lakeside buildings began to increase after the First World War. Following the Treaty of Trianon, which ended First World War, the country lost significant territory. With the annexed parts Hungary lost its traditional spas and resorts, and in the closed country, Lake Balaton became the focus of tourism and the search for a holiday destination¹⁵. At the same time, a new social class

¹¹ Friedrich Achleitner, *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* (Birkhäuser, 1997).

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

¹³ Domonkos Wettstein, "Regionális törekvések a Balaton-parti üdülőterületek építéstörténetében a két világháború között," *Építés-Építészettudomány* 45, no. 1–2 (2017): 139–71 [Regional Efforts in the Architecture History of the Lake Balaton Resort Areas between the Two World Wars].

¹⁴ Dezső Antal, "Balatoni Fürdőtelepek kialakítása," in *Balaton. A Magyar Mérnök és Építész Egylet értekezletsorozatának anyaga*, ed. D. Antal (Tér és Forma Kiadó, 1931), 34–41 [Development of Balaton Resorts].

¹⁵ Sándor Bősze, "A Dél-Balatoni fürdőegyesületek történetéből (1890-1944)," in *Somogy megye múltjából – Levéltári évkönyv* 20, ed. J. Kanyar (Somogy Megyei Levéltár, 1989), 211–52 [From the History of the South Balaton Bathing Associations (1890-1944)].



9.4

Balatonvilágos: A problematic overview of seaside vacation homes in the 1920s. Credits: Fortepan 183442, Magyar Műszaki és Közlekedési Múzeum, BAHART Archívum, MMKM TEMGY 2019.1.1. 0958.

9.5

Balatonkenese: Filled area in front of the resort row, 1940. Credits: Fortepan 183505, Magyar Műszaki és Közlekedési Múzeum. BAHART Archívum, MMKM TEMGY 2019.1.1. 1075.



also appeared on the lakeside. While previously the wealthier bourgeoisie built on villa estates, in the twenties and thirties property on Lake Balaton also became available to the middle class of officials and intellectuals, although their financial capacity was also lower due to the global economic crisis that had broken out in the meantime. All this was also reflected in the quality of holiday home construction. The buildings were designed in a simpler design, with lower quality technical and aesthetic solutions. The earlier lakeside villas still evoked memories of mountain and alpine trips and were designed with a row of spaces and building structures equivalent to city houses, although they were only used seasonally from the beginning. After the war, the holiday lifestyle also became increasingly easygoing, thanks to modernity, people no longer required the cumbersome representation that characterized the decades around the turn of the century. However, there were no suitable models available for the space requirements of the new lifestyle. The local craftsmen and master builders were not familiar with the modern architectural experiments of the

9.4

9.5

Iván Kotsis: The architect's own summer house, Balatonboglár. Source: Iván Kotsis, *Épületek és tervek* (Pósa, 1945).



time, and mostly naively copied historical forms, building a row of clumsy towered, mansard-roofed houses on the lakeshore. In addition to the stylistic pluralism, the technical problems of the buildings and land speculation also harmed the holiday homeowners¹⁶. In many cases, the plots were already too narrow, in flood or ice-prone areas. In the absence of urban planning regulations, spontaneous land acquisitions, the constantly increasing number of holiday homes, and the lack of infrastructure also resulted in an increasingly confusing overall picture. Such a high proportion of small holiday homes is a unique phenomenon in both landscape use and tourism in international terms, and the scale of emergent urbanization was still unknown in European holiday areas at that time¹⁷.

The unified development of the lake shore was long overshadowed by other matters in the country, and the number and quality of hotel constructions lagged far behind Western European resorts. At the same time, the self-organization of the resort civil society began in the recreational settlements in the first decade of the century. As part of spending their free time, the citizens who migrated from the cities, especially from the capital, to the Balaton shore in the summer, organized spa associations. These local civil organizations primarily aimed to revitalize the cultural life of the recreational settlements and to care for the image of the settlement. The objectives of the grassroots movements soon converged in the vision of the unified development of the Balaton shore. It was recognized that the problems of the lake shore and the organization of the holiday required comprehensive solutions for the entire Balaton shore, and the idea of a "Balaton County" also came to the fore, because it was believed that the reasons for the lag were to be found in the jurisdiction of the three counties. The aspirations were finally realized in the establishment of the Balaton Management Committee (Balatoni Intéző Bizottság (BIB)) in the late 1920s. Such a distinctive self-organization of the resort's civil society at the settlement and regional level is considered a unique phenomenon in contemporary Europe¹⁸.

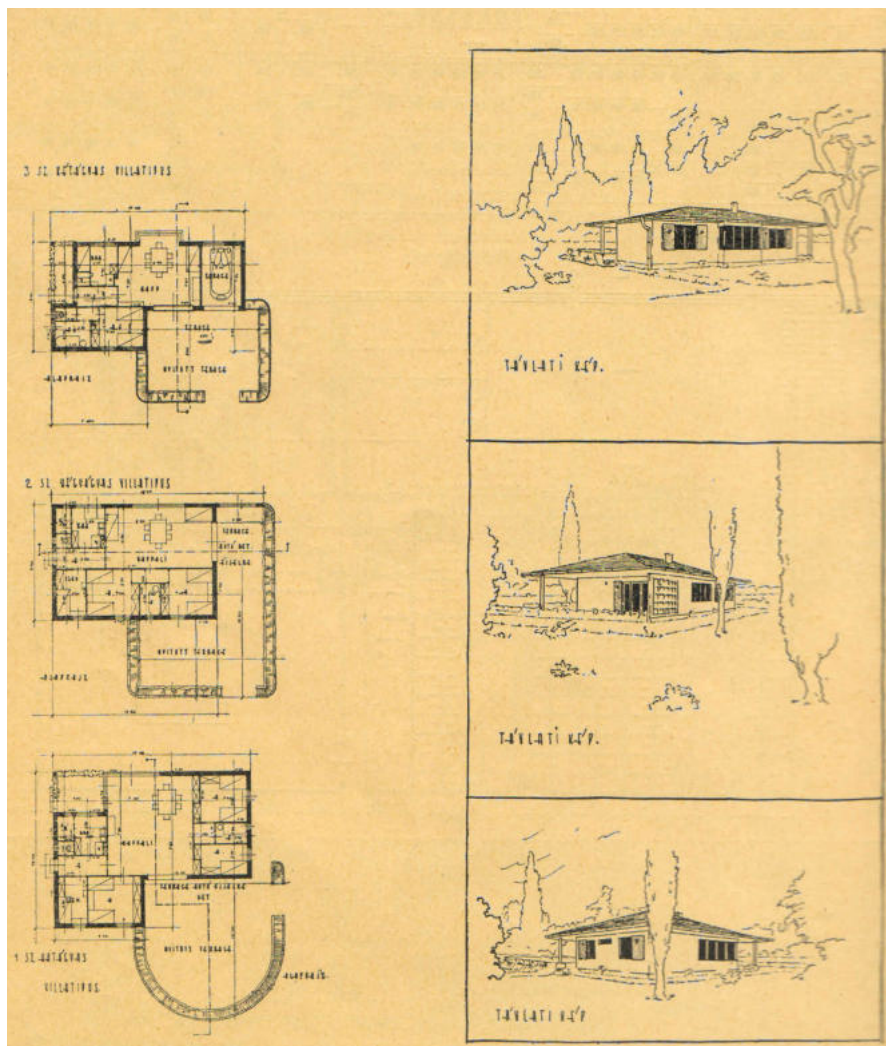
Grassroot Initiatives in the Regional Character Search

The first attempts at regional conceptualization were not formulated in large-scale planning, in defining the regional character of buildings: initially, architects wanted to achieve orderliness of the overall picture through the regional formation of individual buildings. The technical intelligentsia, including many young architects who also excelled in university education and architectural organizations, were represented in the lakeside civil society. Among them was János Tóth, who

¹⁶ Gyula Héjji, "A balatoni építkezések hatósági felügyelete," *Tér és Forma* 4, no. 2–4 (1931): 77–80 [Official Supervision of Construction Projects at Lake Balaton].

¹⁷ Hungarian professional journals of the era examined the problem with an international perspective and comparison. See for example: Dezső Antal, "Balatoni Fürdőtelepek kialakítása," in *Balaton. A Magyar Mérnök és Építész Egylet értekezletsorozatának anyaga*, ed. D. Antal (Tér és Forma Kiadó: 1931), 34–41. For historical analysis of European trends, see: Meganck and Van Santvoort and De Maeyer, eds., *Regionalism and Modernity. Architecture in Western Europe, 1914–1940*, 73–94; Kai Krauskopf, Hans-Georg Lippert, Kerstin Zschke (eds.), *Die Neue Tradition III. – Europäische Architektur im Zeichen von Traditionalismus und Regionalismus* (Dresden: Helem, 2012).

¹⁸ For a historical overview of regional planning methodology, see: Vincent B. Canizaro, *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition* (Princeton Architectural Press, 2007).



9.7

Holiday home plans by Nándor Ilonczay prepared under the leadership of Iván Kotsis at the Building Design Department of the József Nádor Műegyetem (University of Technology) in 1939. Source: *A m. kir. József Nádor Műegyetem épülettervezési tanszékén készült tervek* [Plans Prepared at the Department of Building Design of the József Nádor University of Technology], Special issue of the journal *Technika*, Budapest, 1944, Tableau: LV.7.

was connected to the shores of Lake Balaton in several ways. They quickly noticed the problems appearing in the image of the lakeside and urged comprehensive solutions. The aim of BIB was to improve the architectural quality of the region, therefore, with the support of the organization, summer house architectural design competitions and thematic publications were prepared as guidelines for those wishing to build. International trends were reflected in the architectural design of the summer houses¹⁹. The design principles of modern architecture were adapted to the landscape, climatic conditions and local building materials. Iván Kotsis, a professor at the Technical University, was a defining figure in the architecture of the era, who had extensive international connections²⁰. He developed closer ties primarily with Italian and South German schools, which methods also shaped his regional approach. Although he did not consider the vernacular architectural forms of the region as a reference, but the simplicity of the concept of vacation reflected in the summer house built from local materials²¹. The practicality and generosity of modern architecture were combined with the use of local materials and the simple, low-pitched roof form. This created a general Balaton-side character that did not emphasize the characters of individual settlements but rather sought to define the general character of the lakeside as a resort area. All this was in line with the lakeside identity of the builders. The holiday-going bourgeoisie coming from outside the region was not closely linked to the background settlements and ancient com-

¹⁹ For thematic publications on the holiday home architecture of the period, see: Walter Breunig, *Wochenende* (München: Brudman, 1935); Paul Artaria, *Ferien und Landhäuser* (Erlenbach-Zürich: Verlag für Architektur, 1947); Herman Sörgel, *Das Haus fürs Wochenende* (Gebhardt Verlag, 1930); Ella Carter, ed., *Seaside Houses and Bungalows* (Country Life, 1937).

²⁰ Domonkos Wettstein, "Resort Architecture in Regional Perceptions; Multiple Aspects of a Region in Iván Kotsis' Design Method for Balaton Lakeshore," in *Prostor* 29, no. 2 (2021): 226–37.

²¹ For an analysis of the trends and international relations of Hungarian architecture between the two wars, see: András Ferka, "Hungarian Architecture between the Wars," in *The Architecture of Historic Hungary*, ed. J. Sisa and D. Wiebensohn (MIT Press, 1998).

munities, and for the residents of the newly parceled settlements, proximity to Lake Balaton was the primary goal.

Following the thematic holiday home model collections of international architecture, the BIB also attempted to organize exhibitions and publish proposal design collections. However, the direct impact of the foreign publications²² is not known, and their impact was probably felt in the domestic literature only through architects with international knowledge. At the same time, Hungarian publications have been thematizing the issues of recreational construction on the shores of Lake Balaton uniformly, at a regional level, since the thirties. The development of general concepts was also necessitated by the settlement image problems of the resorts. In the strategies, the creators combined modern architectural principles with local characteristics, while attempting to create a regional-level quality of the resort area, which was far from copying vernacular and urban forms. The general nature of the developed characters is shown by the fact that although they adapted to the characteristics of the region, they were primarily linked to seasonal functions.

As an alternative effort, the idea of a summer house built from the regional vernacular architectural forms emerged. In the second half of the thirties, the Friends of the Hungarian House group conducted the first comprehensive survey and collection in the Balaton Uplands to document the forms of vernacular architecture and initiated the application of their approach in the design of summer houses²³. This folkloristic interest can also be linked to the tendencies outlined in the international overview, which was motivated by the interest in tourism on the shores of Balaton in addition to ideological aspirations of the concept of national architecture²⁴. Their collection was published in book form by BIB, the organization that promoted vernacular culture to holidaymakers on several platforms at that time. Although János Tóth did not join the group, his interest in vernacular architecture was close to the aspirations from the beginning.

Iván Kotsis considered vernacular architectural forms and structures to be alien to the light, modern nature of the holiday.²⁵ Due to Iván Kotsis's academic approach, he wanted to organize the debate in a two-round competition. In the first round, an essay competition was planned, and later a design competition, but the latter was eventually swept away by the war years. The essay competition was announced in 1936, and the call for entries was worded as follows: "Can the elements of Transdanubian Hungarian vernacular architecture be applied to the modern design of summer houses on the shores of Lake Balaton?"²⁶. According to the call, the positions could be explained on a maximum of 12 pages, including figures. Nine entries were submitted to the call, including the entry by János Tóth, whose work was ultimately awarded the highest award by the committee in a tie with another entry by György Lehoczky. János Tóth's entry was also published in the professional press of the time, where a lively debate ensued about the work²⁷. János Tóth not only presented survey drawings of the vernacular architecture of the Balaton Uplands as a form treasure to be applied to new buildings but also proposed the establishment of a regional building authority. This proposal of his already shows a new scale of concept creation, as a vision that encompasses the region, but many considered this to be too strong an ideological control. In the case of public buildings, it would have made the use of traditional forms mandatory.

²² For the list of foreign thematic publications on holiday home architecture, see footnote 15.

²³ Kálmán Tóth and Miklós Nászay, *A Balaton vidék népének építészete* (Balatoni Intéző Bizottság, 1936).

²⁴ For the connections between the tourist and national architectural aspirations of regionalism, see: Leen Meganck and Linda Van Santvoort, Jan De Maeyer, eds., *Regionalism and Modernity. Architecture in Western Europe, 1914-1940* (Leuven University Press, 2012).

²⁵ Endre Prakfalvi, ed., *Kotsis Iván: Életrajzom* (HAP Tervezőiroda Kft. and Magyar Építészeti Múzeum, 2010) [Iván Kotsis: My Biography].

²⁶ Virgil Bierbauer, "Pályakérdés: Alkalmazhatók-e a dunántúli magyar népies építészet elemei a balatonmenti nyaralók korszerű megtervezésénél?," *Tér és Forma* 9, no. 1 (1936): 7 [Application Question: Can the Elements of Transdanubian Hungarian Vernacular Architecture be Applied in the Modern Design of Holiday Homes along Lake Balaton?].

²⁷ János Tóth, "Alkalmazhatók-e a dunántúli magyar népi építészet elemei a balatonmenti nyaralók korszerű megtervezésében?," *Vasi Szemle* 6, n. 1-2 (1937): 33-48.

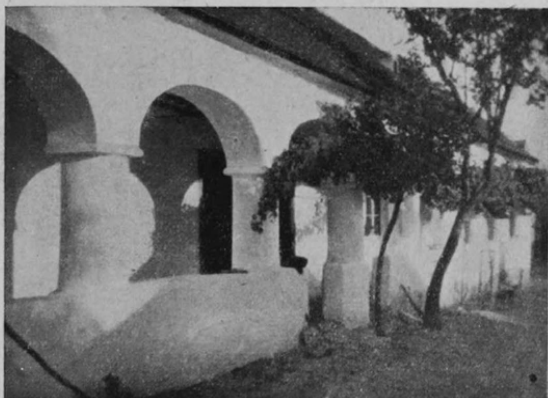
²⁸ Virgil Bierbauer, "Rövid hozzászólás Tóth János I. díjas pályafírásához," *Tér és Forma* 19, no. 11 (1936): 321 [A Short Comment on János Tóth's First Prize Winning Essay].



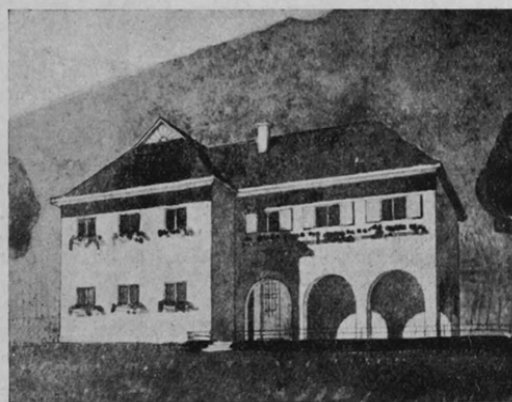
6. ábra. Kódisállás. („Bettlerstand”) Épült 1884-ben, Gösfa (Vas vm.)
Fot.: T. J.



7. ábra. Falmélyedéssel összefoglalt oszlopos tornác. (Mit Wandhohlung
zusammengefasster Säulengang). Nagynarda 48. hsz. (Vas vm.)
Fot.: T. J.



8. ábra. Oszloptornác külső képe (Säulengang). Nemescső, 15. hsz.
(Vas vm.). — Fot.: T. J.



13. ábra. Velei gyermeküdülő terve (Plan des Kindererholungsheimes
in Velem). Tervezte: T. J.

Virgil Bierbauer, the editor of the journal *Tér és Forma*, responded to his study and, committed to a modern architectural trend, criticized the mandatory use of vernacular forms: “The conclusions of János Tóth can give rise to the most far-reaching misunderstandings in those who are not as close to architecture and vernacular construction as János Tóth and a few others”²⁸. Bierbauer, with his modern architectural approach, drew attention to the senseless copying of vernacular forms if it becomes mandatory under regional-level institutional control. This critique attacked re-

9.8

János Tóth's analysis of Transdanubian folk architecture, 1937. Credits: János Tóth, “Alkalmazhatók-e a dunántúli magyar népi építészet elemei a balatonmenti nyaralók korszerű megtervezésében?,” *Vasi Szemle* 6 (1937) 1–2, 33–48.



gional-scale conceptualization both as a prescription for architectural style and as an institutional authority. The tender and the discussion did not continue due to the war situation, but the issue of a regional-scale concept clearly emerged. For János Tóth, the regional character was not only a formal but also an institutional issue, which also foreshadowed the possibility of regional-scale planning.

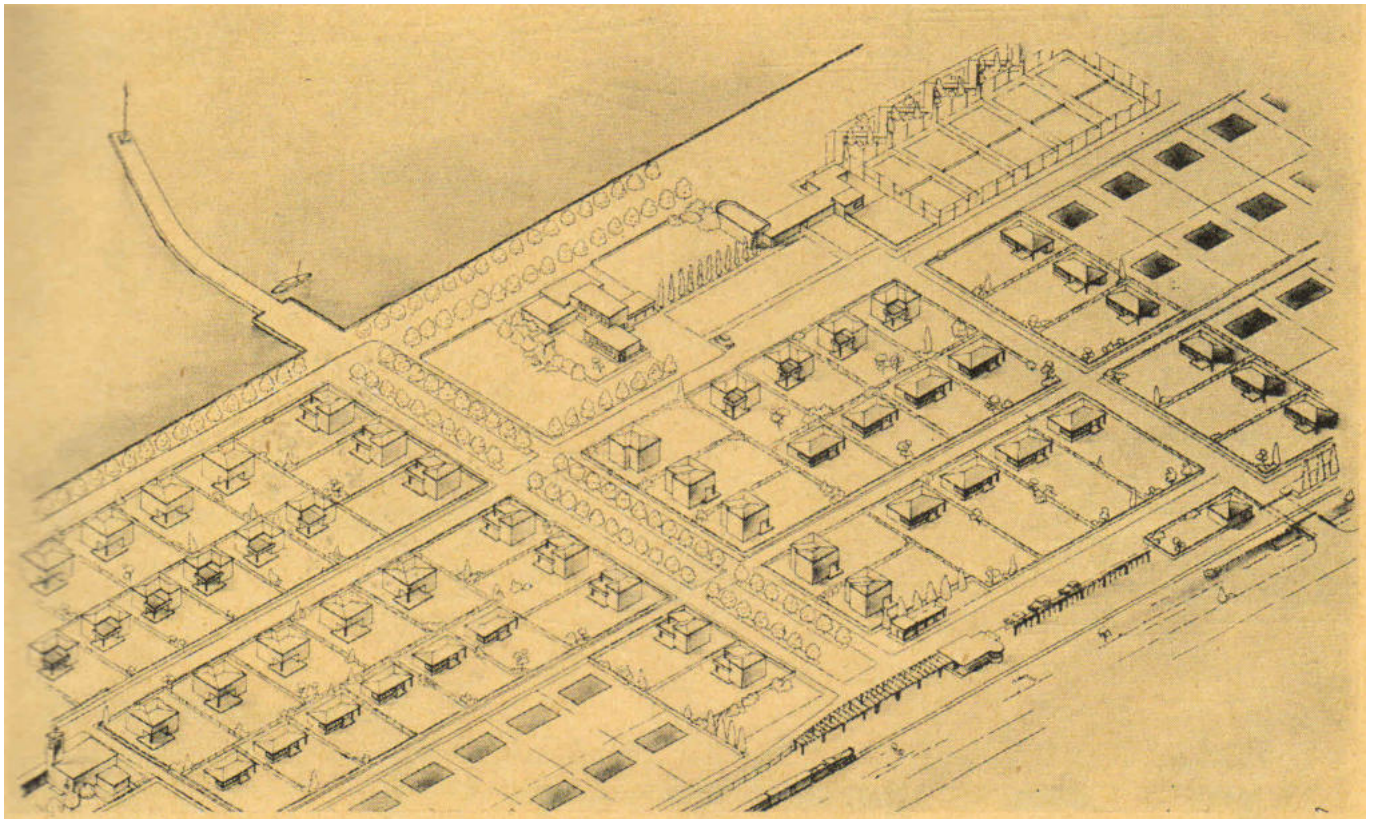
Urbanization Processes and the Challenges of Large-scale Planning

When developing the recreational settlements, they considered the development of foreign, primarily Western European, resorts as a model. The periodicals of the time published both seaside and mountain lake resorts²⁹. In the descriptions of the resorts, they emphasized “fitting into the landscape”³⁰ and “scenic composition”³¹, although the periodical articles remained indebted for their professional explanation. The settlement centers of foreign historical bathing settlements had already been formed at the beginning of the 19th century, and their character could in many cases also provide a starting point for the further, organic development of the settlement. On the shores of Lake Balaton, only Füred had such a settlement core, while in the case of the other completely newly founded bathing settlements the formation of the identity and character was also the task of the plotters. Moreover, the topography could not provide a guide on the southern shore, unlike the northern shore, where the development of the hillsides could follow the stepped arrangement of the Alpine lake shores, continuously overlooking the lake shore. On the flat belt area of the southern shore, which was freed from water when the Southern Railway was built in the early 1860s, the orthogonal grid typical of Adriatic resorts could therefore provide a starting point. The railway, as a symbol of modernity, appears simultaneously through the fast connection to the big city and through large-scale landscape development. All along the shoreline, the uniform settlement network was divided by the centers and decenters of the settlements. This is where the community buildings and services were located. The spread of this uniform pattern was also facilitated by the model plans developed by the BIB. This general urban character contributed to the development of a seasonal resort strip around the lake, which functioned as a remote resort of the city. All this could also be linked to the functional approach to modern urban planning formulated in the Athens Charter, where the four elements of housing, work, transport and leisure are organized in a clear separation from

²⁹ Among the Hungarian architectural journals of the era, *Tér és Forma* and *Magyar Építőművészet* regularly reported and presented the developments of the newly completed European resorts of the era.

³⁰ Iván Kotsis, “Művészet a balatoni építkezésekben,” in *Balaton. A Magyar Mérnök és Építész Egylet értekezlet-sorozatának anyaga*, ed. D. Antal Dezső (Tér és Forma Kiadó: 1931), 8–10.

³¹ Dezső Antal, “Balatoni Fürdőtelepek kialakítása,” in *Balaton. A Magyar Mérnök és Építész Egylet értekezlet-sorozatának anyaga*, ed. D. Antal Dezső (Tér és Forma Kiadó: 1931), 34–41.



each other. In this case, the resort area was separated from the city body by a hundred kilometers, but in terms of its operation and society it developed as an integral part of the city. However, all this was not the result of modern urban planning, the processes of developing the lakeshore had started earlier historically, although modernity, as the driving force behind the development of recreation and mass recreation, was undoubtedly a determining factor. The functional modern approach also appeared in the design of the spa resorts, in the separation of residential, rest zones and settlement centers, while at the same time the more moderate taste of the middle class was reflected in the architectural and urban image.

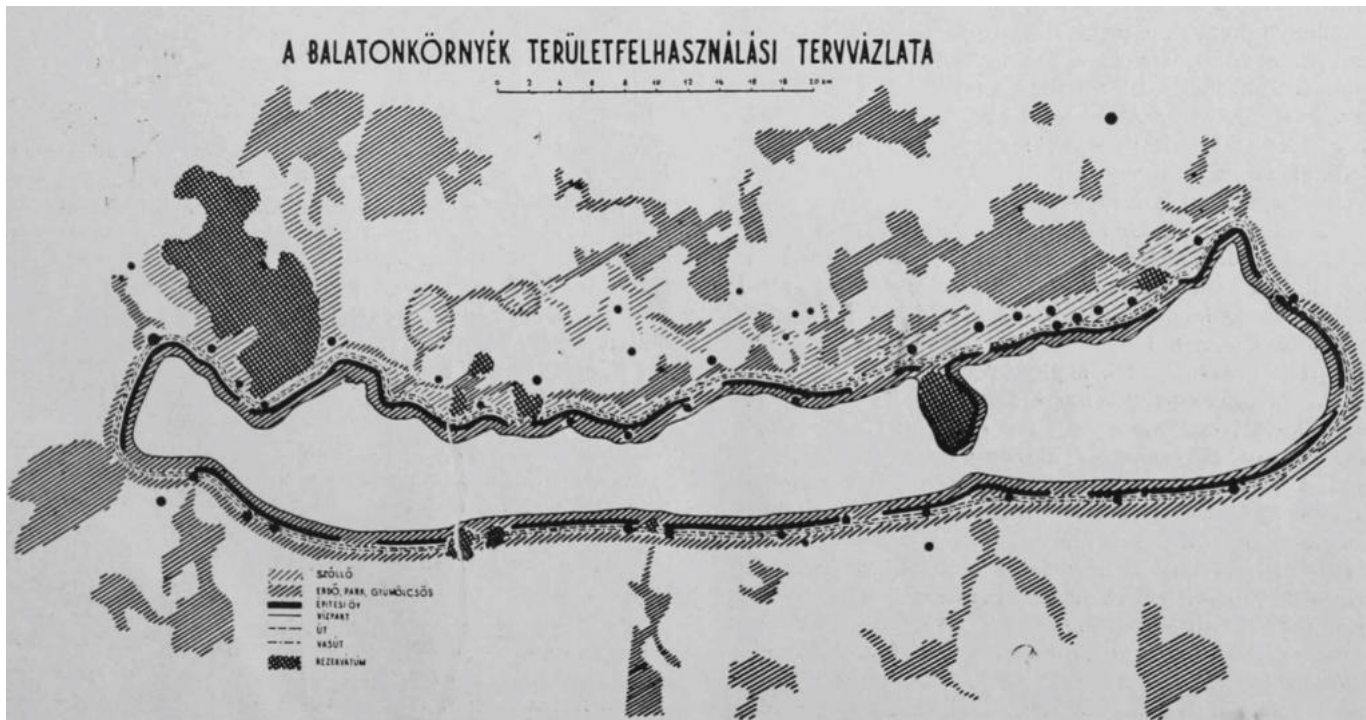
The unified planning concept of the recreational settlements was formulated after the spread of architectural patterns. In this way, by building additively from the bottom up, from the individual buildings, the coherent nature of the resorts was developed, reflecting the self-organizing, bottom-up nature of the lakeside civil society. The conceptualization of the recreational settlements emerged as a general problem independent of the local community background, for which the planners developed a comprehensive, regional-level toolkit by defining a Balaton character. Identical value aspects appeared in the architectural and urbanistic concepts, and the typifiable solutions promoted the orderly settlement image of the lakeside resorts, which also laid the foundation for the developments of later periods³². In the period between the two world wars, a civil-based, grass-roots development unfolded on the shores of Lake Balaton, which was assisted by professionals representing various fields of expertise. Architects played a key role in this process, and they soon began to address the issue of larger-scale planning.

There were already examples of regional-scale planning in international practice at that time, and the question of large-scale conceptualizations also appeared on the CIAM platform. The CIAM discussed the regional issue of resort areas at its 5th congress, but the Balaton problem did not appear on the forum. The reason for this was that the Hungarian group of CIAM was primarily concerned

9.10

Resort settlement plans by László Tomory prepared under the leadership of Iván Kotsis at the Building Design Department of the József Nádor Műegyetem (University of Technology) in 1939. Source: *Anonymus, A m kir. József Nádor Műegyetem épülettervezési tanszékén készült tervek*, Special issue of the journal *Technika*, Budapest, 1944, Tableau: LXVIII.

³² Kálmán Tóth, *Balaton telekfelosztási építési szabályrendeletek és azok magyarázata* (Balatoni Intéző Bizottság, 1935) [Balaton Land Subdivision and Building Regulations and their Explanation].



9.11

Regional Concept for the Balaton area by János Tóth titled: "Unified Development and Planning of the Balaton Area," 1946. Credits: János Tóth, "A Balaton környék egységes fejlesztése és rendezése," *Tér és Forma* 19 (1946) 1–3, 14–18.

³³ See the Devaványa plan of the Hungarian group of CIAM as a contemporary regional concept: András Ferkai, *Molnár Farkas* (Terc Kiadó, 2011).

³⁴ Adriano Olivetti, *Studi e proposte preliminari per il piano regolatore della Valle d'Aosta* (Einaudi, 2001).

with social issues in the countryside, and the problem of middle-class vacationing did not concern the group led by Farkas Molnár. The Hungarian group developed a regional plan for a rural area, Dévaványa, but due to the scale and task of the project, it deviated from the Balaton issue³³.

An interesting parallel from the international planning history of the era is the regional-scale conceptualization of the northern Italian Aosta Valley resort area that began in 1937, although the area covered by the plan is significantly smaller than the Balaton region³⁴. The design group coordinated by engineering magnate Adriano Olivetti was greatly influenced by the complex spirit of the American Tennessee Valley Authority development. In addition to examining the landscape and architectural environment, the methodology also included detailed analysis of issues of demography, public health, hygiene, and climate. However, the plan ultimately could not be implemented³⁵, but it pointed out the need for conceptualization on a landscape scale of tourist regions in the mid-twentieth century.

The problems of the urbanization of the lakeshore had become increasingly visible by the mid-thirties, while regional-scale planning began as a grassroots initiative. The lakeshore resort civil society

organizations began to develop the framework for regional development as a grassroots initiative. All this is a unique phenomenon in the international history of the field, starting from the village, with a civil-based methodology. The overall concept would have been developed by coordinating the individual development proposals of the settlements at the regional level, but the effort was swept away by the Second World War. After the war, the civil society organizations in the resorts were disbanded, putting an end to the autonomous self-organizing lakeside culture. However, after the war, the development of the first regional plan began in a more centralized state administration situation. The state no longer wanted to resolve the Balaton issue based on initiatives coming from below, but from above, as a central initiative. The task was entrusted to János Tóth, who had been given a position in the state administration in Budapest. He prepared a draft concept for the regional planning of Lake Balaton on behalf of the ministry. This plan became the first unified regional concept for Lake Balaton and a unique solution in the Hungarian planning history of the period. At the same time, the plan also marks a turning point in the regional movements of Lake Balaton. While previously regional aspirations were typically formulated from the bottom up, organized on a civil basis, this plan was already part of a centralized state project built from the top down.

The starting point of his analysis is the administrative problem of the unified organization of the region. Three counties and 40 settlements shared the Balaton shore, which made it difficult to solve the urbanization problem of the lakeshore in a unified way. As he states in the introduction to his study: “In the new large administrative unit and the reduced number of districts, the unified organization and development of the settlements on the shore of Lake Balaton will only become continuous if all the settlements are permeated by a single will and aspiration, that is, if the entire Balaton shore becomes a single, continuous resort settlement”³⁶. That is, since the contemporary administration could not handle the regional-scale unit, and the settlements had by then largely been integrated, he proposed the introduction of a unified local government unit around the lake. When establishing the administrative borders, he took transport and natural conditions as a basis.

In his methodological approach, he took the transport and natural conditions as a basis for establishing the administrative borders. He analyzed the transport situation of the lakeshore in detail and took into account the natural values. His primary consideration in landscape planning was aesthetic interpretation. “Development is twofold: practical and artistic, (aesthetic) the two are organically connected. This is a large landscape blessed by nature, full of practical and artistic possibilities, so the development program must be practical and artistic”³⁷. He considered urbanization processes and orthogonal settlement structures harmful and considered traditional, vernacular settlement morphologies to be followed.

János Tóth’s plan wanted to preserve the natural areas of the Lake Balaton area with radical interventions. He would have demolished entire holiday complexes and, as compensation, would have given plots of land in other places to holiday homeowners in exchange. “My outline plan was guided by the idea that only those settlements that beautify Lake Balaton from a landscape

³⁵ In addition to Olivetti, significant Italian architects of the time participated: Luigi Figini, Gino Pollini, Antonio Banfi, Enrico Peressutti, Ernesto N Rogers. See: Ákos Moravánszky, “Zooming In: The Powers of Scale 1960-1980,” in *Re-Scaling the Environment. New Landscapes of Design, 1960-1980. East West Central. Re-Building Europe 1950-1990. Vol. 2*, ed. Á. Moravánszky, K. R. Kegler (Birkhäuser, 2017), 23–40.

³⁶ János Tóth, “A Balaton környék egységes fejlesztése és rendezése,” *Tér és Forma* 19, no. 1–3 (1946): 14 [Unified Development and Planning of the Balaton Area].

³⁷ Tóth, “A Balaton környék egységes fejlesztése és rendezése,” 15.

perspective can remain on the shore 250 meters deep. New settlements can only be established in places that enhance the beauty of Lake Balaton”³⁸. He proposed the expropriation of plots and compensation for the liberation of lakeside areas, which may have reflected the radical changes of the post-war years. “Where these conditions are not present, a ban on land subdivision must be imposed, and where land subdivisions have already taken place, all plots must be replaced with plots that lie outside these areas, based on Article VI of 1937, paragraph 17.” In his vision, the waterfront was surrounded by a continuous park. The idea could also be an early ecological idea, but its goal was not to restore the natural waterfront, but to create a green belt for recreation. “Public construction can also be permitted in this area outside the above cases. In this way, Balaton is surrounded by a park and sandy beach that encloses Lake Balaton in an almost uninterrupted park setting”³⁹.

He designated reserves for the natural values of Lake Balaton and the still untouched areas of the Balaton Uplands, which protected the values of the landscape. This was a novel, early ecological approach at the time, because the first landscape protection area was only established in the country in 1952, on the Tihany Peninsula, which extends into Lake Balaton. In János Tóth's concept, the landscape is both an ecological value and a tourist destination. In his methodology, he strives to reconcile the two interests, to control modernization and to protect natural areas. He shapes his vision primarily according to aesthetic considerations. The planning concept, which prioritizes the traditions of the landscape, has provided an opportunity to create what he calls “an organic unity”.

However, his plan was extremely controversial. Although he would have created natural shorelines around the lake, he envisioned dense urban development behind the green belt, with settlements built up almost like a ring around the lake. He imagined the unified urban ring as a single connected city and would have created an international-level resort called a “world spa.” Behind the city ring, however, he would have created tightly protected natural zones in the Balaton Uplands. In the functional ring concept, we can also detect the influence of the CIAM urban planning principles. Although the plan was pushed into the background due to post-war reconstruction, the regional-scale concept was the precursor⁴⁰ to the later, internationally recognized⁴¹ Balaton development: in the 1950s, following the communist takeover of power, new efforts were made in the centralized state administration towards regional-scale planning and the first target area was the development of the Balaton coast due to its prominent tourist status. The methodological development of Hungarian regional planning achieved significant results not only in Hungarian but also in international planning history⁴², which is also shown by international reflections and awards. The Balaton development won the Abercrombie Prize of the International Union of Architects (UIA) in 1965, the first among socialist countries. The award highlighted the regional plan's sensitive approach to landscape features and architectural solutions⁴³. In this planning history process, János Tóth's early experiment was a turning point; his concept transformed settlement-scale thinking into landscape-scale concept creation, and he developed the first regional plan in the history of Lake Balaton.

³⁸ Tóth, “A Balaton környék egységes fejlesztése és rendezése,” 16.

³⁹ Tóth, “A Balaton környék egységes fejlesztése és rendezése,” 16.

⁴⁰ Lajos Komoróczy, “A Balatonkörnyék üdülőterületeinek fejlesztési kérdései,” *Építészeti Szemle* 1, no. 2 (1957): 64–71 [Development Issues of the Recreational Areas of the Lake Balaton].

⁴¹ Ákos Moravánszky, “Peripheral Modernism: Charles Polányi and the Lessons of the Village,” *The Journal of Architecture* 17, no. 3 (2012): 333–359.

⁴² Domonkos Wettstein, “A Desire for innocence? Collectivity and recreational architecture around the lake Balaton (1957–1968),” in *Re-humanizing Architecture: New Forms of Community. East West Central. Re-Building Europe 1950–1990*. Vol. 1, ed. Á. Moravánszky, J. Hopfengärtner, T. Lange (Birkhäuser Verlag, 2016), 325–37.

⁴³ The description of the award is available in the UIA magazine: Anonymous, “Prix August Perret et sir Patrick Abercrombie 1965,” *UIA* 34 (1965): 12–17.

Conclusion

In the light of international trends in regional-level thinking, it can be stated that a regional perspective comprehensively examining the problems of the region appeared very early in the history of regional development of Lake Balaton, before the war. Due to the seasonally bound society of the resort area and the nature of the institutional system centered in the capital, experts approached the resort area primarily from an external urban position. The architect János Tóth played an important role in the process, first making attempts to define the character of the landscape, then outlining the tasks of a regional-scale institution, and later developing the first regional-scale plan. However, his work is not only an individual achievement; several architects of the era also dealt with different alternatives, so we can speak of a process of planning history. Examining the attempts made to formulate the general Balaton-side character, we can interpret regional architecture not in the context of the countryside, but in the context of the resort area, and we can perceive the concepts as strategic tools for the uniform appearance of mass constructions in the settlement image. In the search for solutions for the resort area, regional strategy creation also affected the architectural and urban planning levels, and branches that had been developing on separate paths in international professional history were intertwined on the shores of Lake Balaton due to the complex landscape problems of recreation. The comprehensive attempt at unified regional planning, in line with the organizational system relying on a civil base, sought to develop a specific, bottom-up methodology, which can be classified as an autonomous methodological phenomenon and an early initiative in the history of both Hungarian and international resort area regional planning.

In contrast to the central development of the later period, the bottom-up approach to the image of the region was also reflected in the conceptualization tools and institutionalization. The construction efforts focused on the development and organization of the spa resorts in close connection with the resort civil initiatives for a unified region. All this can be understood as a specific resort regionalism, where the civil society, which was only seasonally connected to the area, wanted to organize the lakeshore using the professional and social positions of its permanent lifestyle. At the same time, the process contributed to the one-sided development of the seasonally used resort area, which was increasingly separated from the organic whole of the lakeshore, in terms of the entire Balaton area. Examining the development of the regional idea at different scales, it can be stated that the regional perspective appeared in the resort areas on the shore of Lake Balaton at both the architectural and urban planning levels, and the approach could also serve as a starting point for later concepts.

DOI: 10.6093/2532-2699/12639

Sovranità misurata: la scala come strategia politica dallo Shahestan Pahlavi alla Grande Mosalla di Teheran

Keywords

Scale, Space production, Political strategy, Urban modernity, Sovereignty

Abstract

This article explores how two successive regimes in Iran, Pahlavi monarchy and Islamic Republic, employed scale as a political strategy in major urban projects on Tehran's Abbas Abad plateau: Shahestan (1970s), and the Grand Mosalla (1980s–present). Drawing on Henri Lefebvre's theory, this study treats spatial magnitude not as a merely technical measure, but as a political instrument that links legal frameworks, design, and ideology to the material production of urban space. Attempting to secure their authority on Tehran's image and landscape, both regimes relied on a range of scalar strategies, from natural topography of the Abbas Abad hills to symbolically charged architectural forms. Together, these strategies turned the plateau into a compelling stage for expressing sovereignty, yet they also generated tensions whose sheer size produced delay, contestation, and enduring incompleteness. The unfulfilled royal vision of Shahestan was later reappropriated in the form of the Grand Mosalla of the Islamic Republic, aiming to concentrate the masses, where piety and politics converged through comparably monumental forms. Scale functioned as a double-edged tool that helped both regimes redefine spatial orders, while simultaneously exposing the limits of centralized power when confronted with historical contingency, political dissent, and the practical complexities of building at a metropolitan scale.

Biography

Sina Zarei is an art and architectural historian, specializing in the political, cultural, and discursive production of meaning and space in modern Iran. His research examines textual and visual sources and archives, such as architectural publications, planning documents, exhibition materials, and digital collections, through which architectural, artistic, and spatial knowledge are constructed, circulated, and contested. He holds a PhD in architectural history from the Technical University of Munich and is currently a postdoctoral researcher at Ludwig-Maximilians-Universität Munich on art and digital platforms. His work bridges art and architectural history, media studies, and political theory, combining archival research with discourse analysis.

Sina Zarei Hajiabadi

Ludwig-Maximilians-Universität München

Measured Sovereignty: Scale as a Political Strategy from Shahestan Pahlavi to the Great Mosalla of Tehran

Introduction

Building on Henri Lefebvre's foundational argument that space itself is socially produced — a medium through which power, culture, and everyday life are organized — this article positions scale as one of the dimensions through which production of space unfolds, linking the technical with the political in the shaping of urban environments¹. Although Henri Lefebvre never addressed scale directly, scholars such as Neil Brenner² and Erik Swyngedouw³ have situated scale within Lefebvre's framework, redefining it as a relational and historically contingent process produced through struggles over power, territory, and governance. Some of the current literature examines scale primarily in relation to capitalist urbanization and globalization, tracing how economic processes and spatial restructuring interact across multiple levels. While this article draws on those theoretical insights, its aim is to understand how state power, ideological authority, and sovereignty in modern Iran were articulated through scalar strategies — inscribed in architecture, infrastructure, and even the spatial organization of the Abbas Abad landscape — as forms of political technology.

Situating the argument within Henri Lefebvre's spatial triad, this text understands scale as a cross-cutting dimension within the three moments of spatial production. For Lefebvre, spatial practice, or perceived space, refers to the material and sensory routines through which space is physically produced and reproduced; representations of space, or conceived space, denote the expert, conceptual space of planners, architects, and institutions, where plans, drawings, and programs intervene “by way of construction... by way of architecture”; and representational spaces, or lived space, encompass the directly experienced, symbolic, and affective dimensions through which space is inhabited and given meaning⁴. As Lefebvre notes, ideology only achieves consistency by intervening in space⁵, and the durable staging of authority often relies on monumental scale to project permanence and power⁶. While monumentality has received the most attention in both Lefebvre's theory and subsequent scholarship, this study argues that states mobilize multiple scalar strategies to impose order, structure visibility, and materialize ideological authority.

Recent scholarship has clarified how architecture and planning shaped political authority in modern Iran. Mina Marefat and Talinn Grigor trace how the built environment under the Pahlavi monarchy functioned as a medium of cultural self-fashioning and state legitimation⁷. Elmira Jafari shows how the 1968 Tehran Master Plan reveal how Cold War developmentalism and systems-based planning

¹ Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford, 1991), 26-27.

² Neil Brenner, *New State Spaces: Urban Governance and the Rescaling of Statehood* (Oxford University Press, 2004); Neil Brenner, “The Limits to Scale? Methodological Reflections on Scalar Structuration”, *Progress in Human Geography* 25, no. 4 (2001): 591-614.

³ Erik Swyngedouw, “Neither Global nor Local: ‘Glocalization’ and the Politics of Scale”, in *Spaces of Globalization: Reasserting the Power of the Local*, ed. Kevin R. Cox (Guilford Press, 1997), 137-66; Erik Swyngedouw, *Social Power and the Urbanization of Water: Flows of Power* (Oxford University Press, 2004).

⁴ Lefebvre, *The Production of Space*, 38-39, 42.

⁵ *Ibid.*, 45.

⁶ *Ibid.*, 220-21.

⁷ Mina Marefat, *The 1930s and the Shaping of Tehran: Modernization as a Political Project in Pahlavi Iran* (PhD diss., Massachusetts Institute of Technology, 1988); Talinn Grigor, *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs* (Prestel, 2009).

10.1

Tehran. Map of the city after the removal of the walls and the beginning of its outward growth, 1948. Iran National Cartographic Centre. From Sepehr Zhand, "Political Reform and the Form of the City: Reading through the Adoption of Modern Planning in Tehran Using Space Syntax," in *Proceedings of the XXIX International Seminar on Urban Form*, 2023.



framed Tehran as a model of global urban modernity⁸. Complementing these planning-focused accounts, Sepehr Zhand examines Tehran's pre-revolution transformation through spatial-network analysis, demonstrating how political reform and modern planning reshaped the city's growth logic after the Second World War⁹. Extending beyond institutional and technical accounts, Farshid Emami and Shima Mohajeri interpret the Shahestan Pahlavi proposals as symbolic projections of elite ambition and ideological tension¹⁰, while following a relatively similar path, Ali Mozaffari and Nigel Westbrook highlight the continuity of spatial strategies across regime change, showing how both Shahestan and the Mosalla staged political unity through monumental form¹¹.

Building on this trajectory, scale is treated not merely as a descriptor of size or ambition, but as a political technology: relational, multi-scalar, and historically contingent. A scalar reading is thus proposed to examine how architecture, planning, and ideology intersected in the production of modern Tehran. From this vantage point, the analysis turns to two key moments in the spatial production of political authority in Iran, when successive regimes sought to reorganize Tehran's urban order through large-scale interventions on the Abbas Abad plateau: Shahestan Pahlavi, an ambitious yet unrealized plan for a new administrative capital in the 1970s, and the Great Mosalla of Tehran, a vast religious and cultural complex initiated in the 1980s on the same site that was later reappropriated under the Islamic Republic. Despite the ideological differences, scale was mobilized by both regimes, primarily as an instrument to assert authority and inscribe symbolic power in Tehran. Read together, this can reveal how technical, spatial and experiential scale became the main medium through which sovereignty was envisioned, materialized and continually tested in Tehran's modern landscape.

Within the history of Tehran, three major episodes of urban intervention have shaped the city before the Second World War: the construction of defensive walls in the 16th century, the expansion of fortifications in the 19th century, and the infrastructural modernization under Reza Shah within the 1930s¹², and beyond. Although each of these episodes changed Tehran's image in unprecedented ways, they mainly focused however, on securing, embellishing, or modernizing the pre-existing historical urban fabric—not to envision or impose a restructured metropolis at a fundamentally new scale. It was only in the mid-20th century that planning in Tehran began to operate with metropolitan

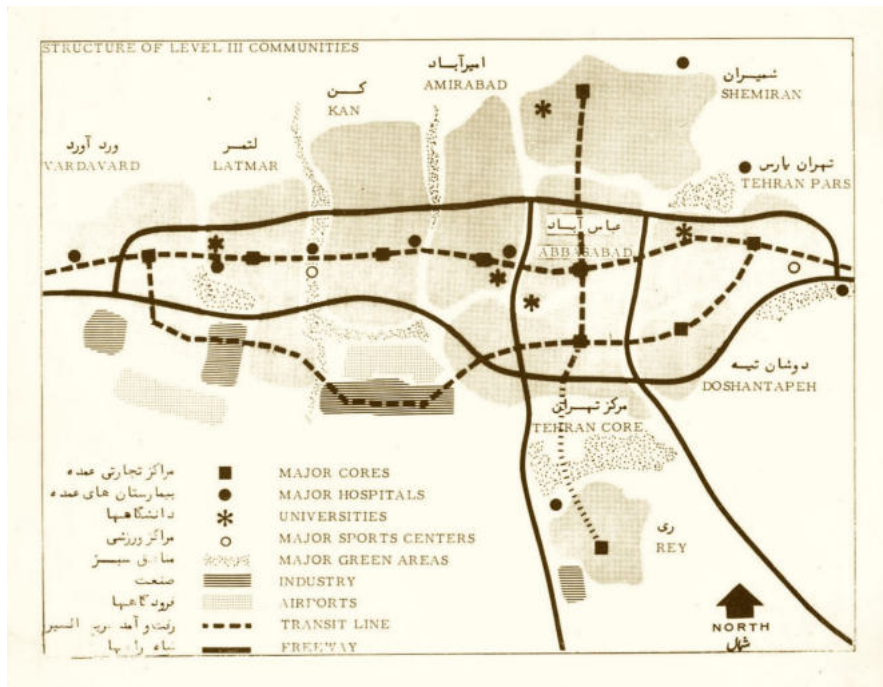
⁸ Elmira Jafari, *The Making of the Modern Iranian Capital: On the Role of Iranian Planners in Tehran Master Planning at a Time of Urban Growth and Transnational Exchange (1930-2010)* (PhD diss., Delft University of Technology, 2022), <https://doi.org/10.7480/abe.2022.11.6574>; Azadeh Mashayekhi, "The 1968 Tehran Master Plan and the Politics of Planning Development in Iran (1945-1979)", *Planning Perspectives* 34, no. 6 (2019): 849-76, <https://doi.org/10.1080/02665433.2018.1476892>.

⁹ Sepehr Zhand, "Political Reform and the Form of the City: Reading through the Adoption of Modern Planning in Tehran Using Space Syntax," in *Proceedings of the XXIX International Seminar on Urban Form* (Łódź-Kraków, 2022).

¹⁰ Farshid Emami, *Civic Visions, National Politics, and International Designs: Three Proposals for a New Urban Center in Tehran (1966-1976)* (Master's thesis, Massachusetts Institute of Technology, 2011); Farshid Emami, "Urbanism of Grandiosity: Planning a New Urban Centre for Tehran (1973-76)", *International Journal of Islamic Architecture* 3, no. 1 (2014): 75-96; Shima Mohajeri, "Transversal Modernity: Spatial Discourse in Architectural Paper Projects in Iran, 1960-1978", *The Architectural League of New York*, June 27, 2010, <https://archleague.org/article/transversal-modernity/>.

¹¹ Ali Mozaffari and Nigel Westbrook, *Development, Architecture, and the Formation of Heritage in Late 20th-Century Iran: A Vital Past* (Manchester University Press, 2020).

¹² Ali Madanipour, "Urban Planning and Development in Tehran", *Cities* 23, no. 6 (2006): 433.



10.2

Tehran. Abbas Abad plateau in the First Comprehensive Plan of Tehran (Gruen-Farmanfarmaian Plan), 1965. Identified as the only significant zone inside the city boundary overlooking the city centre and envisioned as a new administrative and cultural district to relieve the congested core and project political authority onto the modernizing metropolis. Tehran Municipality, *First Comprehensive Plan of Tehran*, 1965, sheet 9-4 (PDF in author's collection); adapted by the author.

ambition. Fueled by rural-to-urban migration, industrial expansion, and centralization of political power, Tehran's population grew dramatically from the early 1940s and 1966, reaching approximately three million¹³. The urban landscape of Tehran following this rapid expansion has been described as one of "under-regulated, private-sector-driven, speculative development, creating a disjointed urban form that challenged municipal governance"¹⁴. Diagnosed as one of the problematic cities suffering from "urban heart disease"¹⁵, the officials soon adopted an urgent tone in depicting the city's growth as chaotic and in need of centralized intervention.

By the late 1960s, the capital had outgrown the tools and jurisdictions of municipal governance, prompting a new era of planning designed not only to accommodate growth but to regulate and direct it. Between 1934 and 1976, Tehran's built-up area increased more than fivefold, while its population multiplied eightfold, reaching 4.5 million on the eve of the Revolution¹⁶. As the state grasped it, this new metropolitan magnitude demanded comprehensive plans, legal frameworks, and centralized institutions capable of reorganizing the city as a legible and governable whole. In this context, scale acquired a more complex meaning: it referred not only to the sheer physical size of Tehran's urbanization, but also to the state's ambition to master it through technocratic and centralized planning.

The 1968 Tehran Master Plan thus became the Pahlavi state's first comprehensive strategy to reorganize the capital as a metropolitan entity. Among its favored examples was the Abbas Abad plateau, envisioned as a new administrative and cultural district intended to relieve the congested urban core while projecting political authority onto a modernizing metropolis. Intended to materialize technocratic planning in monumental form, the project was ultimately interrupted by economic issues, corruption, and the Revolution. Observing the Islamic Republic's reactivation of the project through the Great Mosalla of Tehran from the 1980s onward shows how pre- and post-revolutionary projects on the same site reveal the role of scale as a medium through which political visions are transformed into spatial realities. Then, a central question arises: if – as Lefebvre argued – space is produced through the interplay of ideological conceptions and material practices, how did two ideologically opposed regimes draw on similar scalar strategies to materialize different spatial ideologies and rearticulate distinct images of sovereignty on the same terrain?

¹³ *Ibid.*: 434; Zhand, "Political Reform": 6.

¹⁴ Madanipour, "Urban Planning and Development": 434.

¹⁵ *Ibid.*: 435.

¹⁶ Abbas Kariman, *Tarikh-e Tehran* [History of Tehran] (Bon-yad-e Farhang-e Iran, 1976); Vezarat-e Barnameh va Budjeh [Ministry of Planning and Budget], *Azarshahr-ha-ye Iran: Tehran* [Urban Statistics of Iran: Tehran] (Markaz-e Amar-e Iran, 1987).

Abbas Abad: From Suburban Plateau to National-Scale Project

The Abbas Abad plateau rises over the urban horizon of modern Tehran. Set apart by its height, it first emerged in the Qajar era as an outlying elevation, gaining distinct symbolic weight as Tehran expanded around it. By the mid-20th century, the altitude, openness, and liminal position of Abbas Abad had turned it into a threshold zone in Tehran's topography: perched between the dense urban plain below and the open slopes leading toward the Alborz, neither fully inside the capital's fabric nor wholly beyond it. This combination of magnitude and elevation endowed Abbas Abad with what Mozaffari and Westbrook describe as a latent monumental charge: the sense that only projects of commensurate scale could fill its emptiness or match its commanding viewpoint¹⁷. While neighboring estates were gradually absorbed into Tehran's expanding fabric, Abbas Abad's size and topography resisted piecemeal urbanization, preserving a rare openness as an exceptional urban condition. This very openness also created a natural buffer between the plateau and the surrounding city, a unique spatial separation that would later be mobilized by both sovereign authorities through infrastructural corridors and planned landscapes, to secure and dramatize their claims to sovereign authority.

Yet distinctiveness alone did not guarantee any transformation. The historical shift for the hills occurred only in the early 20th century, when the whole city was reimagined as a governable, modernizing capital. The Constitutional Revolution of 1906-1911 laid the groundwork for new forms of urban governance. The Ghanun-e Baladieh (The Municipality Act) of 1907 established Tehran's first elected municipal council (Anjoman-e Baladieh), formalizing municipal infrastructure¹⁸, in effect, and inaugurating new languages of urban management. However, by the 1910s, the optimism of the Constitutional Revolution — and with it the vision of a democratic, modern urbanism — had been replaced by a relative political instability, eroding the institutions that had briefly promised civic self-governance. Into this vacuum stepped Reza Khan, whose 1921 coup and 1925 coronation marked a decisive turn from participatory experiments toward what historians have described as modernization from above¹⁹.

In the 1930s, the demolition of Tehran's old walls and gates — once symbols of dynastic order — materialized the political imperatives of the new state: openness, circulation, and centralized control²⁰. Wide boulevards cut through the old quarters, ministries rose where gardens had once stood, and straight axes replaced winding alleys, embodying what James C. Scott would later call the high-modernist ambition to make the city legible and the state visible²¹.

At this historical moment, modernization ceased to be a negotiated, piecemeal process and became, as Ervand Abrahamian notes, a project of “authoritarian state-building” imposed from above²². Unprecedented authoritarian interventions set the stage for what can be labelled as a jump in scale — not only in what was built, but in how the state imagined and governed the city. Yet, as Mashayekhi notes, the first Pahlavi state began to command space but lacked institutions robust enough to plan at a full metropolitan scale²³. That institutional capacity only emerged after the Second World War, when oil revenues, foreign expertise, and technocratic agencies such as the Plan Organization converged to centralize Tehran's planning apparatus²⁴.

¹⁷ Mozaffari and Westbrook, *Development, Architecture, and the Formation of Heritage*, 182-83, 213-14.

¹⁸ “Baladiya [Municipality],” *Encyclopaedia Iranica*, para. 2, <https://www.iranicaonline.org/articles/baladiya-municipality-the-name-or-part-of-the-name-of-several-municipal-newspapers-and-journals-published-in-iran-and-afgh>.

¹⁹ Ervand Abrahamian, *Iran Between Two Revolutions* (Princeton University Press, 1982), 126-28.

²⁰ Xavier de Planhol, “Tehran i. Geography of Tehran”, *Encyclopaedia Iranica*, accessed September 20, 2025, <https://iranicaonline.org/articles/tehran-i>; also see: Marefat, *The 1930s and the Shaping of Tehran*: 34-41.

²¹ James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (Yale University Press, 1998), 58-60.

²² Abrahamian, *Iran Between Two Revolutions*, 126-28.

²³ Mashayekhi, “The 1968 Tehran Master Plan”: 850.

²⁴ *Ibid.*: 856-60.

With Reza Shah's abdication under Allied pressure in 1940, the postwar years extended the earlier "jump in scale" in both Tehran's physical growth and the state's ambitions to govern it. However, this expansion soon revealed its own limits: the city's rapid transformation outpaced the institutional capacity developed in the 1940s and 1950s, exposing a growing imbalance between metropolitan magnitude and the mechanisms of centralized control. To address this gap, by the early 1960s the monarchy established a new planning apparatus. Key institutions — including the High Council of Architecture and Urban Planning (1966) and the Supreme Council of Urban Planning and Architecture (1973) — unified architecture, planning, and governance into a single technocratic machine.

At its center stood the Plan Organization, founded in 1948 but vastly expanded under the Shah's White Revolution into "a project that transformed Tehran into a national icon of modernization"²⁵. Amid rapid urban growth and expanding technocratic control, Tehran's first metropolitan-scale Master Plan emerged in 1968. Designed by Victor Gruen Associates in collaboration with Abdol-Aziz Farmanfarmaian and Associates (AFFA), the plan reflected Gruen's diagnosis of the modern city as suffering from "urban heart disease," a condition he argued required drastic intervention rather than incremental repair²⁶.

Interestingly, the master plan found one of its most ideal stages in Abbas Abad. As one of the few expansive, state-owned plateaus in Tehran, the site seemed to offer precisely the magnitude the Master Plan demanded: a place where the city's disorder could be confronted with monumental clarity, and where scale itself became the instrument of both diagnosis and cure. As a rare expanse of state-owned land, rising above Tehran's dense core, Abbas Abad invited planners to imagine the city at an entirely new scale. Its openness and elevation seemed to offer what the metropolis lacked: a site where ministries, museums, and boulevards could be assembled into a single, ordered frame. This emerging vision was reinforced by the new freeway system and landscape zones planned around the plateau, which further buffered Shahestan from Tehran and framed it as a distinct site of metropolitan authority. Here the physical magnitude of the plateau converged with the political ambition of the monarchy, turning Abbas Abad into the perfect canvas for projecting legibility, centralization, and monumental form onto a city otherwise marked by fragmentation and sprawl.

Contested Visions, Unified by Scale: Two Plans for Abbas Abad (1968-1976)

Farshid Emami shows that the idea of transforming Abbas Abad into a new urban center predated the 1968 Tehran Master Plan²⁷. Yet it was the Master Plan that introduced a new scale of intervention, dividing the plateau into three zones: the Abbas Abad district as one of ten metropolitan districts, the hills reserved for high-income housing, and the southern flatlands for the urban center²⁸. These divisions produced early spatial distinctions across the plateau, as each zone mapped onto different parts of Abbas Abadi's terrain — its hills, slopes, and flatter southern lands — laying the groundwork for the differentiated landscape that later projects would amplify. Still, the 1968 plan remained within what Lefebvre called conceived space: the realm of maps and expert dia-

²⁵ Carola Hein and Mohammad Sedighi, "Iran's Global Petroleumscape: The Role of Oil in Shaping Khuzestan and Tehran", *Architectural Histories*, n. 1 (2016): 24, <https://doi.org/10.5334/ah.56>.

²⁶ Rosemary Wakeman, *Practicing Utopia: An Intellectual History of the New Town Movement* (The University of Chicago Press, 2016), 182-83; Victor Gruen and Abdol-Aziz Farmanfarmaian, *Tehran Master Plan: Final Report* (Plan Organization, 1968), 15-23.

²⁷ Emami, *Civic Visions*, 39-40.

²⁸ *Ibid.*, 40.

10.3

Tehran. Abbas Abad plateau in the 1968 Tehran Master Plan. Divided into three zones: the Abbas Abad district as one of ten metropolitan districts, the hills reserved for high-income housing, and the southern flatlands for the urban center. From Farshid Emami, *Civic Visions, National Politics, and International Designs: Three Proposals for a New Urban Center in Tehran (1966–1976)* (Master's thesis, Massachusetts Institute of Technology, 2011), 40; adapted by the author.



grams imposing technocratic order without yet carrying the means for material realization. That shift came with the 1971 Law on the Implementation of the Abbas Abad Renewal Program²⁹, which authorized wholesale land expropriation, bond-financed redevelopment, compulsory acquisition in cases of dispute, and the creation of a powerful development corporation with fiscal, planning, and administrative authority (Sherkat-e Sahami-ye Nosazi-ye Abbas Abad), consolidating the entire plateau under a single metropolitan vision³⁰. In this moment, conceived space ceased to be merely conceptual, acquiring legal and institutional force, authorizing interventions whose legitimacy rested on their capacity to reorder the city as a single, centralized totality. If the 1968 Master Plan and the 1971 law introduced a new systematic scale of intervention – legal, administrative, and territorial – then by the early 1970s Shah reintroduced a more explicitly political meaning of scale into the project. Dismissing what planners considered “appropriate” and “functional” as insufficient to embody royal modernity, the monarch, who in 1971 “had higher expectations” for the plateau, personally instructed the municipality to transform it into a national center of political and cultural life³¹. The imposed shift from low-rise proposals to demands for vertical dominance made clear that scale served both as an instrument of comprehensive urban management, and as a medium for displaying power and commanding visibility: an architectural language of sovereignty³².

Letters from 1972–1974 reveal how the ambition for Abbas Abad first expanded on paper, as ministries, budget offices, and municipal agencies issued decrees on expropriation, financing, and administrative control well before a single tower was designed³³. One 1973 directive described the plateau as the site for a “national administrative and cultural center” under unified state authority³⁴, thereby collapsing legal, fiscal, and architectural decisions into what Lefebvre would call

²⁹ Tehran, National Library and Archives of Iran (NLAI), Tehran Municipality, Letter to the Ministry of Finance Regarding Abbas Abad Land Consolidation, no. 8413, 12 Khordad 1352 [2 June 1973].

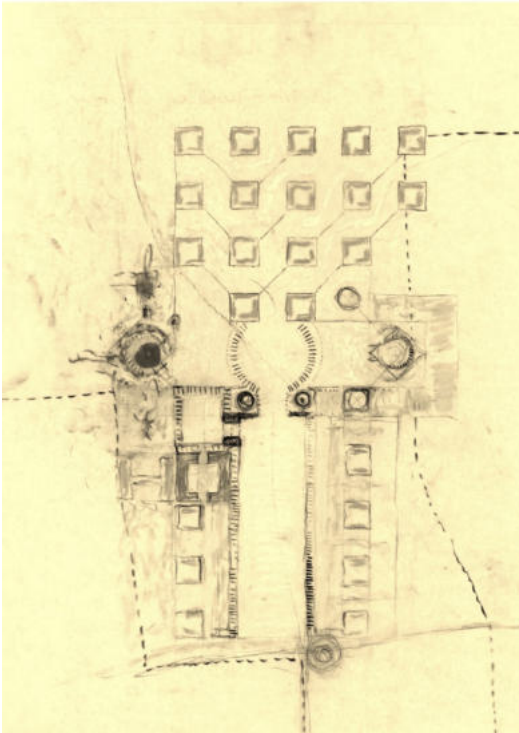
³⁰ *Ibid.*

³¹ Emami, “Urbanism of Grandiosity”: 75.

³² NLAI, Tehran Municipality, Letter to the Ministry of Finance Regarding Abbas Abad Land Consolidation, no. 8413, 12 Khordad 1352 [2 June 1973].

³³ Brita Snellman (1901–1978) was the first architect and Greta Woxén (1902–1990) was the first civil engineer to graduate from KTH.

³⁴ Tehran, National Library and Archives of Iran (NLAI), Tehran Municipality, Letter to the Prime Minister’s Office Regarding Abbas Abad Administrative Center, no. 15247, 17 Shahriyar 1352 [8 September 1973].

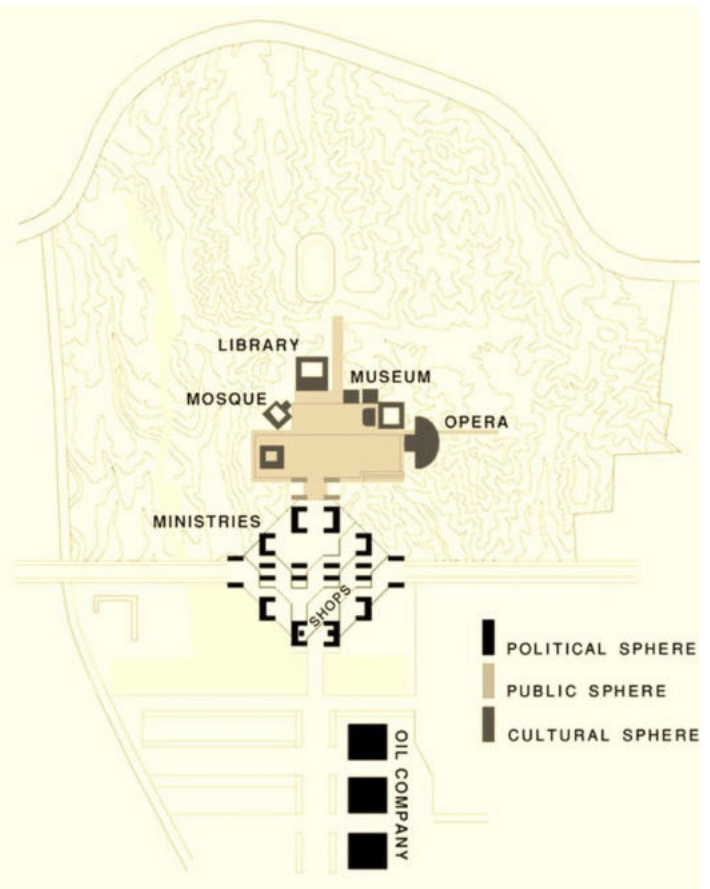
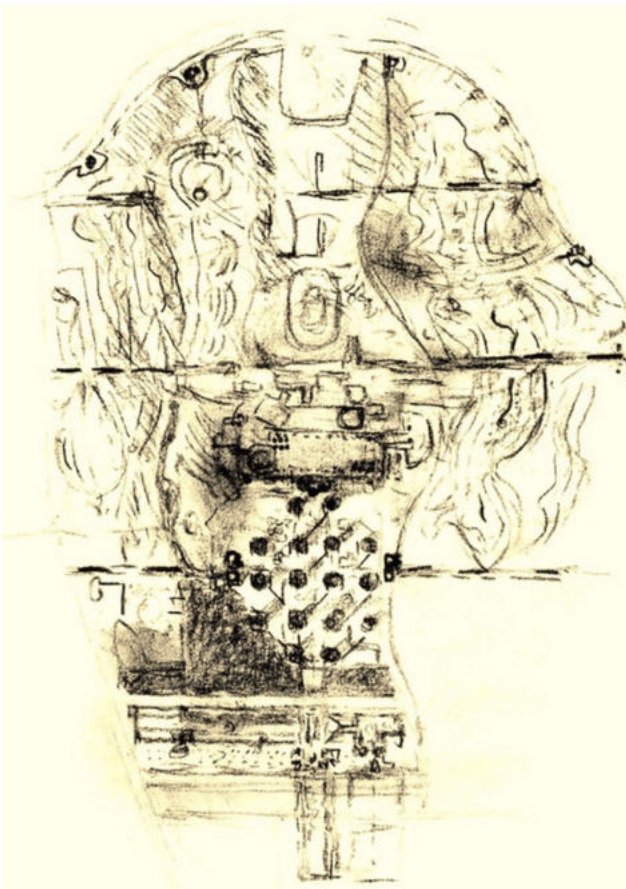


10.4

Tehran. Louis I. Kahn, early sketch for Shahestan Pahlavi cultural-administrative complex on the Abbas Abad plateau, 1974. From Shima Mohajeri, "Transversal Modernity: Spatial Discourse in Architectural Paper Projects in Iran, 1960–1978," *The Architectural League of New York*, June 27, 2010, <https://archleague.org/article/transversal-modernity/>.

10.5

Tehran. Louis I. Kahn, final plan sketch for Shahestan Pahlavi cultural-administrative complex on the Abbas Abad plateau, 1974. Depicting Kahn's proposal for a monumental civic plaza framed by museums, libraries, theaters, and a relocated city hall. From Shima Mohajeri, "Louis Kahn's Silent Space of Critique in Tehran, 1973–74," *Journal of the Society of Architectural Historians* 74, no. 4 (2015): 485–504.



abstract space: a space where law, finance, and design converge to make monumental ambition technically and politically possible³⁵.

While the scale of the project — in legal, territorial, and now even physical terms — expanded in the early 1970s, the project was rebranded as Shahestan Pahlavi, or the Land of the King Pahlavi. Ironically, at this stage, not all the plans aligned with the Shah's vision. In 1973, for example, Queen Farah and her cultural circle commissioned Louis Kahn and Kenzo Tange to design a vast cultural-administrative complex for the plateau³⁶. At the February 1974 presentation in Tehran, Kahn proposed a monumental civic plaza framed by museums, libraries, theaters, and a relocated city hall: a composition that fused the geometries of Persian gardens and caravanserais with the promise of a modern order.

10.4, 10.5

Mohajeri interprets Kahn's proposal as resisting both the Shah's technocratic modernism and the nostalgic traditionalism of its critics, envisioning a democratic public space beyond state authority. Such readings, however, risk detaching the design from the conditions that made it possible³⁷. By the early 1970s, the Abbas Abad plateau had already been consolidated under unprecedented legal, territorial, and institutional powers: the 1971 Renewal Law enabled wholesale expropriation, municipal decrees centralized planning authority, and the Shah himself demanded vertical monumentality to embody royal modernity. Within this apparatus, scale operated not only as a matter of size but as a political technology linking law, finance, planning, and architecture into what Lefebvre called abstract space: a space where the state renders urban life measurable, governable, and symbolically unified³⁸.

Seen in this light, Kahn's monumental plazas, axial boulevards, and cultural complexes — however inspired by Persian gardens or caravanserais — could not escape the spatial regime that enabled them. The very scale that promised openness and collective visibility also transformed architectural form into an instrument of centralized authority. Far from guaranteeing democracy, Kahn's design risked reproducing the very logic of power it sought to resist, with its cultural archetypes ultimately subsumed within the metropolitan gigantism of Pahlavi modernity.

In contrast to Kahn's attempt to redirect the project toward a cultural and democratic end, Tange's proposal embraced the logic of monumental state power from the outset³⁹. Tange envisioned Abbas Abad as a vast metropolitan megastructure: a continuous north-south axis lined with ministries and cultural institutions, cylindrical towers punctuating the skyline, and bridge-type residential blocks spanning the plateau in sweeping gestures of infrastructural modernity⁴⁰. His plan violated Tehran's 1969 Comprehensive Plan—which had limited the civic center to the southern section of the site—by imposing instead a totalizing spatial order across the entire expanse of the Abbas Abad hills⁴¹. Drawing on the Japanese Metabolists, Tange deployed modular super-blocks and axial hierarchies to promise both geometric coherence and unlimited expansion, synthesizing infrastructural rationality with the Shah's penchant for monumental verticality⁴².

10.6

Despite the differences between Kahn's design and Shah's vision, and between Kahn's and Tange's approaches, ultimately it was scale—the sheer magnitude of land clearance, infrastructural massing, and architectural centralization—that could unify all of the proposed elements into a single spatial

³⁵ Tehran, National Library and Archives of Iran (NLAI), Tehran Municipality, Budget Office Directive on Abbas Abad Financing, no. 19453, 2 Aban 1353 [24 October 1974].

³⁶ Shima Mohajeri, "Transversal Modernity: Spatial Discourse in Architectural Paper Projects in Iran, 1960–1978", *The Architectural League of New York*, June 27, 2010, <https://archleague.org/article/transversal-modernity/>.

³⁷ *Ibid.*

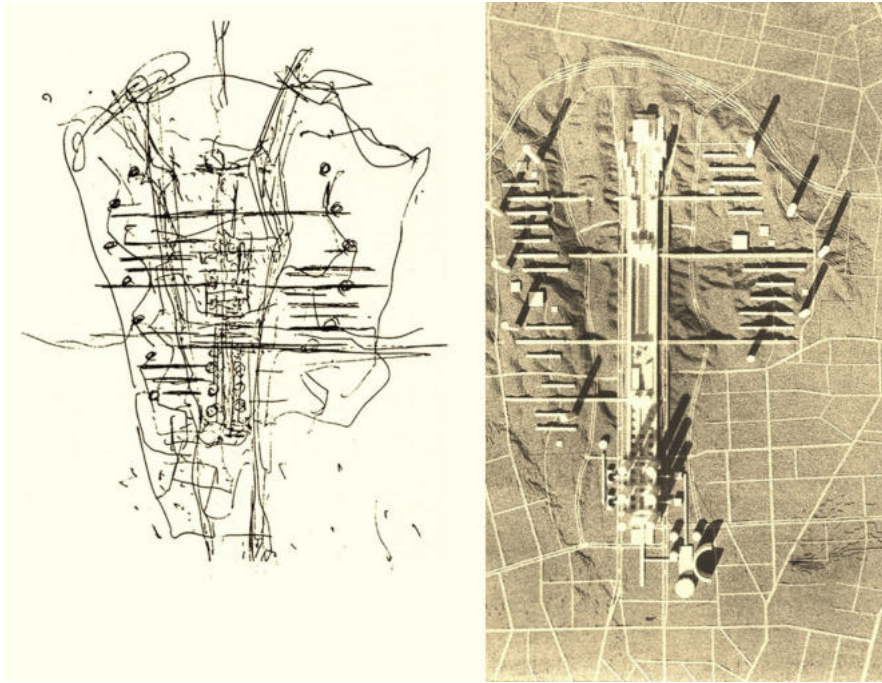
³⁸ Lefebvre, *Production of Space*, 120.

³⁹ Emami, "Urbanism of Grandiosity": 74.

⁴⁰ *Ibid.*: 75.

⁴¹ *Ibid.*: 76.

⁴² *Ibid.*: 77–88.



10.6

Tehran. Kenzo Tange, schematic design collage for the Abbas Abad New City Center, 1974. Depicting a north-south axis with modular blocks and elevated platforms, evoking a megastructural logic of flows and administrative order. From Shima Mohajeri, "Transversal Modernity: Spatial Discourse in Architectural Paper Projects in Iran, 1960–1978," *The Architectural League of New York*, June 27, 2010, <https://archleague.org/article/transversal-modernity/>.

regime. Kahn sought cultural depth through archetypal forms. Tange pursued administrative control through infrastructural rationalism. Yet both visions relied on vast plazas, axial boulevards, and continuous platforms whose enormity presupposed the centralized power of the Pahlavi state. As Lefebvre reminds us, abstract space emerges when political authority translates itself into calculable, reproducible, and enforceable spatial forms⁴³. In Abbas Abad, kilometer-long boulevards, modular blocks, and elevated promenades turned urban life into something measurable, governable, and symbolically unified. Scale was never neutral, especially in this context. Even as it suggested civic openness, cultural identity, and metropolitan order, its forms consistently revealed the authority that had imposed them.

This convergence became unmistakable after Kahn's sudden death in March 1974, which marked a decisive turning point for the project. By late 1974, the commission shifted to Llewelyn-Davies International (LDI), whose preliminary concept for the entire 554-hectare site soon gained the Shah's support⁴⁴. Under the direction of lead planner Jaquelin T. Robertson, nearly fifty American and British architects, engineers, and landscape designers collaborated on a comprehensive plan allocating over five million m² for ministries, cultural institutions, embassies, commercial districts, and 12,000–14,000 housing units for ministry staff⁴⁵.

On August 19, 1975, before LDI had even finalized its master plan, the Shah and Queen staged a ceremonial inauguration of the Abbas Abad project. A commemorative gold plaque was laid, the first foundation stone set, and hundreds of white doves released into the sky, an event theatrically paired with the opening of the Shahanshahi Expressway⁴⁶. The final version of the plan appeared in 1976 in two illustrated volumes – nearly 270 pages, 1,000 copies – circulated internationally through *Architectural Record* and other outlets, presenting "Shahestan Pahlavi" as a 1,400-acre new town with a projected working population of 200,000 and nearly a third of its land reserved for green space. Conceived by LDI, the design combined modernist urbanism with monumental representation: a continuous ceremonial spine, modular Abbasid super-blocks, radial expressways, and residential towers collectively organized the plateau into a legible urban totality⁴⁷. The plan's images – whether bird's-eye perspectives, colored land-use diagrams, or panoramic renderings – depicted

10.7, 10.8 Shahestan not merely as a functional district but as the sovereign stage of a modern empire⁴⁸.

⁴³ Lefebvre, *Production of Space*, 85–86, 222–23.

⁴⁴ Emami, "Urbanism of Grandiosity": 82.

⁴⁵ *Ibid.*: 82–83.

⁴⁶ *Ibid.*: 84.

⁴⁷ *Ibid.*: 84–85.

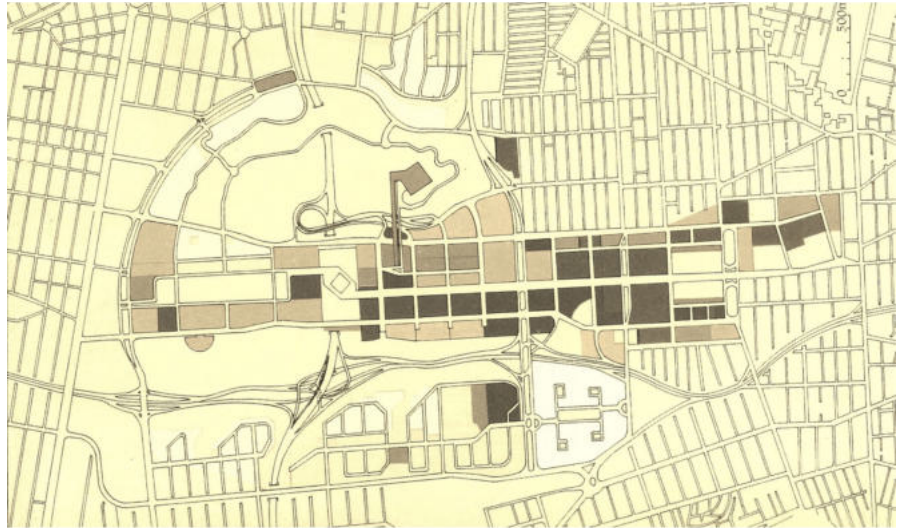
⁴⁸ *Ibid.*: 85; Mohajeri, "Transversal Modernity".

10.7

Tehran. Llewelyn-Davies International (LDI), final master plan for Shahestan Pahlavi, 1976. Colored land-use diagram showing the 1,400-acre new town with its ceremonial spine, modular “Abbasid” super-blocks, expressways, and green spaces, conceived to house a projected working population of 200,000. From LDI, *Shahestan Pahlavi Master Plan*, 1976; adapted by the author.

10.8

Tehran. Llewelyn-Davies International (LDI), perspective view of Shahanshahi Boulevard in Shahestan Pahlavi, 1976. Depicting the monumental axis with its linear public spaces, residential towers, and ceremonial water features framing the envisioned urban center. From LDI, *Shahestan Pahlavi Master Plan*, 1976; adapted by the author.



The plan was premised on reinforced concrete, steel, and glass, supplemented by brick and reinforced blockwork⁴⁹, even envisaging a special Abbasid block as a standardized unit for large-scale building⁵⁰. These industrial systems were combined with arcades, courtyards, domes and vaults, recessed openings and coloured tile “headdresses” marking important roofs and parapets⁵¹, producing a recognizably Iranian monumental image from a thoroughly modern technical palette. The result was a “hybrid of New York formalism and Iranian contextualism”⁵², in which a mega-structural, technocratic core was deliberately clothed in quasi-traditional forms.

A photograph from the presentation of the new design captures this moment vividly: Queen Farah stands before a large model of Abbas Abad while Mayor Gholamreza Nikpay, pointer in hand, bends and stretches to trace the plan across maps too large for a single frame. His bodily contor-

⁴⁹ *Ibid.*: 85; Mohajeri, “Transversal Modernity”.

⁵⁰ *Ibid.*: 50.

⁵¹ *Ibid.*: 51.

⁵² Muriel Emanuel, *Contemporary Architects* (Springer, 2016), 677, quoted in Jafari, *The Making of the Modern Iranian Capital*, 164.



10.9

Tehran. Queen Farah and Mayor Gholamreza Nikpay at Abbas Abad, ca. 1970s. Nikpay points across oversized maps to explain the Abbas Abad plan as Queen Farah observes, their bodily gestures dramatizing the problem of scale itself. National Library and Archives of Iran (NLAI), Document No. 1254-55, Tehran.

tion dramatizes the problem of scale itself: a project so vast it resists comprehension, demanding physical extension simply to be apprehended. In contrast, the Queen's stillness embodies sovereign vision, calmly receiving what technical expertise must labor to display. Here, scale was not merely geometric but performative, linking Lefebvre's notion of abstract space—the production of spatial order through plans, images, and authority—to the visual and bodily staging of modern power.

10.9

Following the visual staging of the project, the attention turns to its design logic. Borrowing the concept of overdetermination from Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, scale in Shahestan cannot be reduced to a single logic of size, function, or symbolism. In their analysis, *overdetermination* describes how political, economic, ideological, and aesthetic discourses intersect, so that no single one can fully account for a phenomenon: meaning arises only through their convergence rather than from any ultimate foundation⁵³.

In this sense, the overdetermination of scale is evident in LDI's 1976 plan, nowhere more visibly than in the Shah and Nation Square. Conceived to surpass Moscow's Red Square while recalling the arcaded form of Isfahan's Safavid Meydan, the square concentrated Tehran's most prestigious institutions — the Pahlavi Library, City Hall, museums, the Theatre Centre, and the Ministry of Foreign Affairs — around a single ceremonial core⁵⁴. Apparently, at its center, a 30-meter-high Pahlavi Monument was also proposed as a platform for parades and royal ceremonies, visually linking Iran's imperial past to its modernizing present, although it is not visible in the surviving images of the design. In its overdetermined ambition, Shah and Nation Square exemplified, in Fredric Jameson's terms the postmodern sublime: a spatial totality, whose magnitude exceeded individual perception, while nevertheless promising an image of a unified order.

10.10

LDI's designers famously described their ambition as creating an "immediate sense of urban maturity"⁵⁵. Unlike ordinary cities, which acquire depth through centuries of layering, Shahestan was to appear fully formed at its inauguration, with monumental boulevards, a vast ceremonial plaza, and Abbasid super-blocks projecting the gravitas of a historic capital. Scale was the crucial instrument here: 554 hectares of elevated land were mobilized to transform emptiness into the image of permanence. The square's immensity was legible primarily from the air or the royal balcony rather than through everyday use, turning civic space into dynastic spectacle and national display.

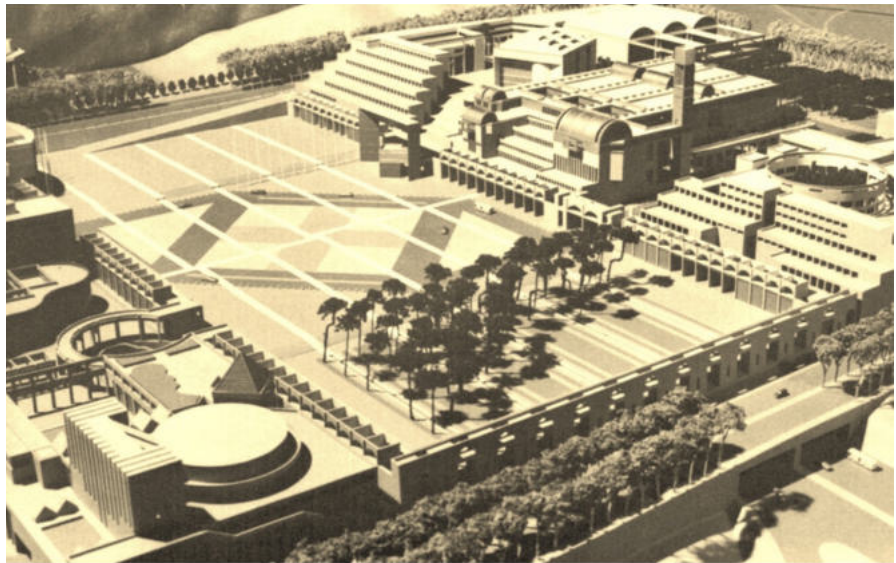
⁵³ Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (Verso, 1985), 97-100.

⁵⁴ Emami, "Urbanism of Grandiosity": 83-84.

⁵⁵ *Ibid.*: 86.

10.10

Tehran. Llewelyn-Davies International (LDI), model view of Shah and Nation Square in the Shahestan Pahlavi Master Plan, 1976. Designed to surpass Moscow's Red Square while recalling the arcaded form of Isfahan's Safavid *maydan*, the square was planned to house Tehran's most prestigious institutions around a single ceremonial core, with a proposed 30-meter-high Pahlavi Monument at its center. From *Shahestan Pahlavi: The New Capital Center for Tehran*, vol. 1 (Tehran: Llewelyn-Davies International, 1976).



The plan thus deployed scale on multiple levels — physical, functional, symbolic, and historical — but always through overdetermination. Shah and Nation Square fused Islamic heritage, communist ceremony, global modernism, and royal ambition into one monumental frame. Even the residential towers lining Shahanshah Boulevard extended this logic, reinforcing the plateau's vertical dominance and ensuring its visibility across Tehran's skyline. Yet the very scale whose ambition made sense amid the oil-fueled optimism of the 1970s, also carried the seeds of Shahestan's sudden death. As Mashayekhi shows, Tehran's planners had already overreached institutional capacity in the 1968 Master Plan, relying on foreign expertise and centralized control that became liabilities once economic pressures mounted and political stability faltered⁵⁶. By the late 1970s, spiraling construction costs, inflation, and the regime's growing crisis of legitimacy left monumental projects vulnerable to paralysis. The late Pahlavi era pushed urban planning to unprecedented scales, but these ambitions peaked just before the Revolution.

Defrosted and Rescaled: Shahestan and Abbas Abad after the 1979 Revolution

The main body of existing scholarship treats the 1979 Revolution as the ultimate breakpoint that halted the ambitious path of modernization pursued by the Pahlavi state, including the mega-project of Shahestan. In this simplified narrative, the Revolution is often described as the definitive break in Tehran's urban history; while Shahestan Pahlavi is observed as suddenly frozen in place after several street protests, and its half-finished structures left as ruins of royal modernity.

⁵⁶ Mashayekhi, "The 1968 Tehran Master Plan": 43–44.

Yet this story oversimplifies what was a far more entangled process. By the mid-1970s, scale was already in a contradictory condition, one that both enabled and destabilized the project. Economic uncertainty, increasing political unrest, and scandals surrounding land speculation had begun to unsettle the Shah's showcase of modernization.

In March 1976, *The New York Times* reported the arrest of senior officials, including retired General Mahmoud Naimeh-rad, on charges of bribery and embezzlement linked to Abbas Abad expropriations, with over three million dollars allegedly diverted through inflated compensation claims and speculative land deals⁵⁷. The same article estimated the project's cost at three billion dollars, noting how its sheer magnitude had transformed it into what critics described as a "hub of corruption"⁵⁸. Seen from this perspective, the Revolution did not simply interrupt the straight path of a well-planned project; rather, it exposed and amplified tensions already internal to Abbas Abad's hypertrophic ambitions. The plateau's transformation after 1979 — from royal megaproject to revolutionary monumentality — unfolded through this longer arc of crisis, rescaling, and ideological rearticulation.

After the Revolution, the large-scale aim for Abbas Abad did not vanish. It merely paused, awaiting its eventual reappropriation. The Iran-Iraq War redirected funds toward military and infrastructural priorities, leaving the plateau an empty expanse of expropriated land, a physical void marking the suspension rather than the erasure of royal ambitions. Yet this silence proved temporary. By the early 1980s, the Islamic Republic began reinterpreting Abbas Abad's monumental logic in new ideological terms.

While the project as a whole remained in deep hibernation for over a decade, a part of it — on a smaller but symbolically charged scale — was defrosted as a new center for gathering the masses and the state. Partly mirroring the monarchy's "Shah and Nation Square," yet reshaped within a Shi'a revolutionary idiom, the regime announced plans for the Grand Mosalla of Tehran as the nation's central stage for Friday prayer. The vastness of Abbas Abad, once reserved for modernist megaprojects, now offered an irresistible platform for revolutionary monumentality. Over the following decades, the Mosalla became increasingly framed by adjacent cultural and even recreational institutions, including the National Library (Ketabkhane-ye Melli), the Book Garden (Bagh-e Ketab), and the Sacred Defense Museum (Muze-ye Defa-e Moqaddas). This placement, within newly landscaped zones and infrastructural corridors, further buffered the complex from its urban surroundings⁵⁹.

In his memoirs, then-Speaker of Parliament Akbar Hashemi Rafsanjani recalled sending a message to Ayatollah Khomeini in June 24, 1983, requesting funds for the construction of the Grand Mosalla of Tehran on the site of the "former Abbas Abad army base"⁶⁰. Two weeks later, Eid prayers were held on the site, inaugurating both the location and a nationwide fundraising campaign. "The plan", Rafsanjani noted, "was for this Mosalla to be built with the lawful contributions of the people. Bank accounts were opened across the country so that everyone could donate, whether one toman or ten"⁶¹. This call performed what Lefebvre might call a scalar inversion: a monumental center for the entire nation would rise, at least symbolically, from countless small, dispersed,

⁵⁷ Eric Pace, "Corruption Cases Spreading in Iran", *New York Times*, March 7, 1976: 8.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ahmadreza Hakiminejad, "'Errors of Scale': The Story of Tehran's Abbas Abad Lands", *KONESH*, March 11, 2020.

⁶⁰ Akbar Hashemi Rafsanjani, *Aramesh va Chalesh: Karnameh va Khaterat-e Sal-e 1362* [Calm and Challenge: Performance Report and Memoirs of the Year 1983] (Tehran: Daftar-e Nashr-e Ma'aref-e Enqelab, 2001), 151.

⁶¹ *Ibid.*, 176.

10.11

Tehran. Parviz Moayyed-Ahd, model of the winning proposal for the Tehran Mosalla complex. Envisioned as a monumental religious and cultural center on the Abbas Abad hills, the design integrated mosques, plazas, and ceremonial spaces into a single urban composition. From *Moussalla Cultural Complex, Tehran*, <https://www.tehran-mosalla.com>.



voluntary acts. The space of revolutionary piety thus merged political authority with the everyday spatial practices of donation, prayer, and participation.

The ambition soon expanded. In January 1985, *Kayhan* announced an international design competition, inviting “all designers, architects, consulting engineers, professors, artists, and capable specialists to participate in a great competition for this grand and historic structure”⁶². As the newspaper emphasized, the Mosalla was to be nothing less than “a monumental project for the Islamic Republic”, one that would symbolize both revolutionary faith and architectural excellence⁶³. The call set a clear timeline: “Preliminary designs must be submitted by the end of Mordad [August], and the results will be announced in Mehr [September/October]”⁶⁴.

Thirty-six proposals arrived from Iran and abroad—including Japan, Syria, Pakistan, and the Netherlands—and a jury combining revolutionary legitimacy with architectural expertise was formed: Mohammad Karim Pirnia, the eminent historian of Iranian architecture; Mehdi Chamran, head of the Faculty of Fine Arts after the Cultural Revolution; Bagher Ayatollahzadeh Shirazi, deputy head of the Cultural Heritage Organization; Ali Ghaffari, professor and editor; and Mehdi Hojjat, head of the Cultural Heritage Organization and Supreme Council member. However, as the jury approved none of the submissions, a second round was announced in 1987, this time inviting academic architects. Only two proposals were submitted, one by Latif Abolghasemi and the other by Parviz Moayyed-Ahd. The latter’s design, blending traditional motifs with modern scale, was eventually accepted and confirmed by the Supreme Leader in 1991⁶⁵.

In Moayyed-Ahd’s proposal, the iwans and vaulted halls rested on a steel structural system, producing a silhouette legible within Iran’s architectural canon while relying on contemporary construction techniques. As Mozaffari and Westbrook note, the repeated pointed arches recalled those of the Shahyad monument⁶⁶, marking a continuity in monumental vocabulary across regimes despite ideological rupture. The vast central courtyard and axial promenades were calibrated for mass assembly, framing worshippers and political crowds as visible embodiments of collective unity. In this sense, the Mosalla pursued a scalar strategy parallel to Shahestan’s, mobilizing modern construction and recognizable forms to project an enlarged, unified social body onto the urban landscape.

The choice of Abbas Abad revealed the continuity beneath the rupture of 1979. The same vast plateau, once envisioned for the Shah’s modernist ambitions, now became the Islamic Republic’s largest religious hub. Here again, scale served as the medium of transformation: where Shahestan had projected royal modernity, the Grand Mosalla staged religious authority and revolutionary

⁶² *Kayhan*, “Tarh-e jame’-e bana-ye Mosalla-ye Bozorg-e Tehran be mosabeqe gozashte shod” [The Comprehensive Plan for the Grand Mosalla of Tehran Put to Competition], January 19, 1985, 3.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Mozaffari and Westbrook, Development, *Architecture, and the Formation of Heritage*, 209–10.

⁶⁶ *Ibid.*, 210.



10.12

Tehran. Construction of the Tehran Mosalla complex, ca. 2017. Showing the vast steel-and-concrete iwan described as the largest of its kind in the world. From *Moussalla Cultural Complex, Tehran*, “Gozāresh-e tasviri az sākte ivān-e bozorg-e Mosalla,” July 19, 2017, <https://www.tehranmosalla.com>.

unity. Both regimes relied on the same spatial logic: the plateau’s exceptional magnitude demanded architectural grandeur. Yet, in a telling irony, the Islamic Republic too struggled to advance the project. Through the 1990s and early 2000s, construction proceeded so slowly that it often seemed the complex might never be completed.

However, even amid delays, state-supported newspapers began dramatizing the Mosalla’s growing dimensions. Official reports, ministerial speeches, and media coverage transformed square meters and structural heights into symbols of ideological permanence, revolutionary modernity, and sovereign centrality. In Lefebvre’s terms, this moment revealed how scale cuts across spatial registers: from representations of space—the technical abstractions of planners and officials—to representational spaces, where architecture staged the collective body of the nation as both spectacle and lived experience.

Early reports described the future Mosalla as a space for “hundreds of thousands” of worshippers, hosting not only Eid prayers but also revolutionary gatherings, cultural festivals, and national ceremonies. In 2003, for instance, *Fars News* reported that the “Third Exhibition of the General Inspection Organization” filled the site’s “vast courtyards” with forty pavilions under the slogan “Questioning is the People’s Right; Accountability is Our Duty”: a striking attempt to cast the unfinished complex as already monumental through its temporary uses⁶⁷. That same year, the “National Festival of Resistance and Victory” brought thousands for concerts, speeches, and revolutionary pageantry, again justifying the project’s dimensions through the scale of its audiences⁶⁸.

Later reports lingered more directly over structural statistics — the height of the main dome, the span of the colossal iwan — insisting that only Iranian engineers, led by the Revolutionary Guards’ Khatam al-Anbiya Construction Headquarters, had dared to attempt such feats after foreign firms had declined the challenge⁶⁹. One article even celebrated the planned iwan as “the largest column-free structure in the Islamic world”, transforming engineering data into the language of political and religious grandeur⁷⁰. In some cases, even the delays became part of the spectacle. Journalists highlighted the thousands of workers on site, the hundreds of billions of tomans allocated, and the repeated promises of imminent completion; each deadline receding almost as soon as it was announced⁷¹. When Eid-e Fetr prayers were relocated back to Tehran University in 2009 for safety reasons, reports stressed that the Mosalla normally hosted “one and a half to two million worshippers”, as though sheer capacity could outweigh the embarrassment of incompleteness⁷². Political rallies likewise seized upon the site’s monumental stage. During the 2009 presidential campaign,

⁶⁷ *Fars News*, “Third Exhibition of the General Inspection Organization,” June 23, 2003.

⁶⁸ *Fars News*, “National Festival of Resistance and Victory,” July 18 2003.

⁶⁹ *Mosalla News*, “Iranian Engineers Build the Largest Iwan,” 2013, A.

⁷⁰ *Mosalla News*, “The Largest Column-Free Iwan in the World,” 2013, B.

⁷¹ IRNA, “Eid-e Fetr Prayers Relocated to Tehran University,” September 6, 2009.

⁷² *Kayhan*, “Crowd Rally for Ahmadinejad,” June 9, 2009.

Kayhan described a “tsunami of unprecedented crowds” filling the Mosalla to support President Ahmadinejad’s re-election, claiming the assembly was so vast that “the president himself could not reach the podium”⁷³. Here the unfinished structure magnified the mass, while the mass retroactively justified the structure’s vastness: architecture and assembly fused into a single spectacle of revolutionary legitimacy.

By the early 2010s, state coverage pushed the scale narrative even further. In 2010, *Iran* reported that “3,700 billion rials” had been allocated for national construction projects, with the Mosalla alone employing “1,400 workers and specialists” on its “325,000 square meters of central structures”⁷⁴. Officials promised that the main dome — “one of the largest in the world, with a diameter of 54 meters and a height of 63 meters” — would soon crown the complex, its dimensions repeated across articles as proof of both architectural ambition and revolutionary will⁷⁵. Yet frustration persisted. In 2011, the Mosalla’s CEO admitted that fewer than 60 percent of the project had been completed, blaming funding shortages while promising that exhibitions and prayers would continue to fill the unfinished site⁷⁶. By 2013, Tehran’s governor complained that “if we had four complete Mosallas, it would be better than one left unfinished for decades”, even as a national design competition invited architects to propose plans for its remaining sections, an attempt to recast delay as an opportunity⁷⁷.

In 2017, after three decades of construction, *Financial Tribune* reduced the entire saga to a single equation: thirty-five trillion rials already spent, another eighty-five trillion still required, and no completion in sight⁷⁸. What had begun as the Islamic Republic’s architectural epic now risked becoming its perpetual cliffhanger. The Grand Mosalla, conceived as the stage for national unity and revolutionary grandeur, appeared increasingly destined to remain unfinished: a monument not to transcendence alone, but to the politics of delay itself, where every promise of completion only rehearsed the next deferral.

This prolonged incompletion shifts the meaning of the project itself. What was once envisioned as the architectural embodiment of revolutionary permanence increasingly functioned as a stage for anticipation, a vast structure whose significance lay as much in its promise as in its physical form. The Grand Mosalla thus joined Abbas Abad’s longer history of monumental ambition, in which scale did not simply project power but exposed its limits, turning unfinished grandeur into the most enduring spectacle of all. Abbas Abad’s fate — first as Shahestan, then as Mosalla — shows that magnitude can gather a nation without ever coming to rest. The same plateau that promised legible order became a machine for producing suspense: budgets announced, models unveiled, domes imminent, continuously impending without ever materializing. In LeFebvre’s terms, abstract calculations kept fabricating a future that lived as spectacle long before it existed as stone. What remains, then, is a paradox: a sovereignty that insists on being seen at metropolitan scale, and a city that answers with delay, diversion, and unfinished edges. Abbas Abad endures not as a completed monument but as a recurring scene, where rulers measure themselves in hectares and horizons, and Tehran replies by turning scale itself into an interval, a held breath, a grandeur perpetually deferred.

⁷³ *Iran*, “Funding for National Construction Projects,” October 6, 2010.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Interview with Mosalla CEO, *Mehr News*, February 2011.

⁷⁶ *Iran*, “Governor’s Remarks on Mosalla,” October 9, 2013; *Donya-ye Eqtesad*, “National Design Competition for Mosalla,” December 5, 2013.

⁷⁷ *Iran*, “Funding for National Construction Projects,” October 6, 2010.

⁷⁸ *Financial Tribune*, “After Three Decades... 35 trillion Spent, 85 trillion More Needed,” August 25, 2017. November 1950.

Conclusion

Relying on the sheer size and the unique height of the Abbas Abad hills, both regimes initially distanced their major urban project from the everyday city, framing them on their own terms. The plateau provides each regime with space – literally and metaphorically – to stage a theatrical setting in which its authority could be displayed. Despite this common ground, each regime further pushed scale in its own ideological directions, producing different spatial orders.

For the Pahlavis, scale reinforced the image of a modern, centralized, and forward-looking monarchy. After 1979, the Islamic Republic turned those same spatial possibilities toward a very different purpose, using large, open areas to gather the faithful and present a collective, revolutionary public.

But beneath these differences lies a deeper continuity. Over roughly five decades, Abbas Abad has been shaped by the same basic tools: plans, regulations, design competitions, technical drawings, and a centralized control of land, which survived despite the political break of 1979. Both regimes worked with the same spatial logic: an elevated plateau, buffered from the city, imagined as a blank canvas where authority could be laid out at a scale unavailable elsewhere. What changed was the ideology projected onto the site, not the spatial apparatus itself.

Seen in this light, Abbas Abad clarifies the question raised at the beginning. If space takes shape through the interaction of ideas and material practices, the site shows how two ideologically opposed regimes could rely on similar scalar strategies, while pursuing different visions of power. At the same time, the history of the plateau also reveals the limits of those ambitions. The very size that made the projects compelling also made them hard to realize. Shahestan collapsed before it could be built; the Mosalla has stretched across decades with no clear endpoint. In both cases, scale was meant to secure authority, but it ended up revealing its fragility as well. After nearly sixty years of plans and revisions, Abbas Abad remains marked by this tension: grand designs that promise a coherent order, and the uneven realities that keep pulling them back.

Varia

DOI: 10.6093/2532-2699/13017

The Cistercian Abbey of Murgo in Sicily: Architecture and Materials of a Thirteenth-Century Construction Site

Keywords

Cistercian architecture; Construction techniques; Interrupted construction site; Architectural models; Medieval architecture in Sicily

Abstract

The presence of the Cistercians in the *Regnum Siciliae* assumed particular importance, particularly during the thirteenth century under Swabian and Angevin rule, when the role of monastic communities became closely intertwined with the shifting political dynamics of the period. Against this backdrop, the Abbey of Murgo—located on the Catania plain near Agnone Bagni (Lentini)—occupies a notable position within the broad broader scholarship on the architecture of Frederick II, especially its religious expressions.

Although unfinished, the site preserves the perimeter walls of the church to a modest height, along with portions of the main chapel and the transept. Drawing on metric survey data and a systematic analysis of the stone masonry, this study advances several hypotheses that contribute to defining the key architectural themes underpinning the building campaign initiated in the early decades of the thirteenth century.

Biography

Tancredi Bella has been Associate Professor of Medieval Art History Area 10/B1 ssd L-Art/01 at the Department of Humanities of the University of Catania since October 2020. From October 2017 to September 2020 he served as RTD-B Researcher in Medieval Art History at the same Department. Since 2012 he has also been an external associate member of the research activities of the Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale CÉSCM of the University of Poitiers UMR 6223 CNRS France.

Silvia Beltramo is an Architect and Associate Professor of Architectural History at the Politecnico di Torino. Her research focuses on medieval and early modern urban and architectural history, with particular attention to religious heritage and historical construction techniques, topics on which she has published extensively. She is the scientific coordinator of the international research projects *Cistercian Cultural Heritage: Knowledge and Enhancement in a European Framework (CCH)* and *Medieval City. City of Friars* (with Gianmario Guidarelli).

Fabio Linguanti is an architect 2016 and holds a PhD 2020 in Architectural History from the University of Palermo and in Archéologie du Bâti from LA3M UMR 7298 AMU CNRS. He was a postdoctoral research fellow at the Politecnico di Torino and an associated member of LA3M. His research focuses on the Norman and Swabian periods and on historical construction techniques.

Tancredi Bella

Università di Catania

Silvia Beltramo

Politecnico di Torino

Fabio Linguanti

LA3M UMR7298 - Aix Marseille Université

L'abbazia cistercense del Murgio in Sicilia: architettura e materiali di un cantiere del Duecento

Vicende di un'incompiuta cistercense tra sopravvivenze e fortuna storiografica

Dei «vestigii d'un gran tempio che Federico II aveva ordinato fosse eretto con gran magnificenza» scriveva Gioacchino Di Marzo nel 1855 a proposito della chiesa abbaziale «nel territorio detto Murgio»¹. Nella succinta descrizione di quei ruderi lo storico dell'arte puntualizzava che «solide sono le pareti del sacro edificio» ed «elegantissima ne è la porta, lavoro gotico»; l'incompiutezza dell'edificio gli sembrava da giustificarsi «per la morte di Federico, o aver egli desistito dall'opera per l'insalubrità del luogo», annotando tuttavia che «credono altri averlo destinato a Convento dei Cistercensi di S. Maria di Roccadia di Lentini». Quelle rovine permangono ancora lì, nella contrada che prende il nome dall'omonimo feudo alle propaggini meridionali della piana di Catania, in località Agnone Bagni (Lentini) e a poche centinaia di metri dal mare. L'abbaziale – impropriamente detta basilica – sarebbe appartenuta ad un complesso monastico cistercense².

La pianta a croce latina commissa e orientata prevedeva tre navate con transetto sporgente e terminazione in tre scalari absidi quadrate con testate rettilinee, inglobate in corpi di fabbrica seriori, porzioni dei quali sussistono ancora negli edifici residenziali di una attigua masseria. La copertura era stata probabilmente in parte pensata a crociere costolonate³. Il parato dei perimetrali, conservato per intero sino alla quota di circa m 3 sul fronte nord, è costituito da conci squadrati con stilatura dei giunti all'interno e all'esterno in alcuni punti, e da un nucleo con materiali di rinzeppo⁴. Fra le emergenze superstiti sono da segnalare i piedritti in pietra calcarea del portale maggiore, che avrebbe ospitato delle colonnine nelle modanature; le semicolonne che scandiscono i perimetrali, apparecchiate con semicilindrici conci sporgenti da blocchi rettangolari, spesso sagomati in connessione col restante partito murario (le basi non sono percepibili, affondate nella terra di riporto); il portale archiacuto sul prospetto nord del transetto; ed i tratti iniziali dei pilastri di raccordo fra l'invaso trasverso e l'abside mediana, a riseghe rientranti e quarti di colonne. Totalmente assenti sono invece le tracce della pilastratura tra le navate. Rigidi rapporti modulari regolano l'impianto, quantomeno per la geometria delle absidi quadrate; inoltre, l'invaso longitudinale è largo un terzo della sua lunghezza e il transetto è lungo la metà. La navata centrale presentava sei campate quadrate, connesse alle dodici delle navi minori⁵. Le osservazioni consentono inoltre di proporre cronologie temporali in merito prassi edificatoria dei

La ricerca e l'impostazione metodologica del saggio sono comuni ai tre autori. Il paragrafo 1 è attribuibile a Tancredi Bella, il 2 a Fabio Linguanti e il 3 a Silvia Beltramo. Ringraziamo Paolo Isaia (Archivio Storico Diocesano di Catania), Angela Maria Manenti (MARPO, d'ora in poi Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi), Marga Sanchez ed Elisabetta Scirocco (FBH, d'ora in poi Roma, Fototeca della Bibliotheca Hertziana), e la Fototeca del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania.

¹ Gioacchino Di Marzo, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico tradotto dal latino e annotato* (Palermo, Tipografia di Pietro Morvillo, 1855); "Agnone" ad vocem, in *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico tradotto dal latino e continuato sino ai nostri giorni* (Salvatore Di Marzo Editore, 1858), 61.

² Cfr. Stefano Bottari, "Intorno alle origini dell'architettura sveva nell'Italia meridionale ed in Sicilia", *Palladio. Rivista di Storia dell'architettura*, I (1951), 21-33.

³ Beltramo, *infra*.

⁴ Linguanti, *infra*. Maria Mercedes Bares, *Il Castello Maniace di Siracusa. Stereotomia e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo* (Emanuele Romeo Editore, 2011), 99.

⁵ Cfr. Vladimir Zorić, *La chiesa sveva di Sant'Andrea a Buccheri e il feudo di Rachalmemi* (Lombardi Editori, 2003), 35.

11.1

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, zona absidale, ante 1957, foto di Hanno Hahn (Roma, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte).

⁶ Linguanti, *infra*. Cfr. Carlo Tosco, Maria Mercedes Bares, Tancredi Bella, Fabio Linguanti e Alessandra Panico, "L'architecture des châteaux frédériciens en Sicile : perspectives de recherche", in *Fortification et pouvoirs souverain (1180-1340). Architecture fortifiée et contrôles des territoires au XIIIe siècle. Actes du colloque international* (Carcassonne, 2021), (Association Mission Patrimoine Mondial - Édition Loubatières, 2023), 338-47.

⁷ Kristjan Toomaspoeg, "Federico II e la Chiesa del mezzogiorno: alcune riflessioni", *Incontri*, VI, n. speciale (2018), 14-19; Pio Francesco Pistilli, Manuela Gianandrea, "Il voltar pagina della Corona sveva. Incontri e convergenze negli insediamenti federiciani della Sicilia ionica", *Arte medievale*, 10 (2020), 115-34. Per il contesto rinvio a: Salvatore Fodale, "I cistercensi nella Sicilia medievale", in *I cistercensi nel Mezzogiorno medievale*. Atti del convegno internazionale (Martano-Latiano-Lecce 1991), a cura di Hubert Houben e Benedetto Vetere (Congedo, 1994), 353-72; Renata De Simone, "I Cistercensi in Sicilia: fonti dell'Archivio di Stato di Palermo", in «In monasterio reservetur». *Le fonti per la storia dell'Ordine cistercense in Italia dal Medioevo all'età moderna nelle biblioteche e negli archivi italiani e della Città del Vaticano*. Atti del convegno di studi (Certosa di Pavia 2015), a cura di Riccardo Cataldi (Centro Storico Benedettino Italiano, 2018), 382-93.

⁸ Cfr. Gaetano Failla, "Ex magno et quadrato lapide". *L'abbazia di Santa Maria di Roccadia e la basilica del Murgo. VIII centenario della nascita di Federico II* (Greco, 1995), 64.

⁹ Catania, Archivio Storico del Capitolo della Cattedrale, *Mensa Capitolare*, 82-1, c. 46v; il documento è inedito.

¹⁰ Cfr. Dante Mariotti e Cecilia Ciuccarelli, "Catania all'inizio dell'età moderna e il terremoto del 10 dicembre 1542", in *Catania terremoti e lave dal mondo antico alla fine del Novecento*, a cura di Enzo Boschi ed Emanuela Guidoboni (Compositori, 2001), 65-84.

¹¹ Cfr. Emanuela Guidoboni, Cecilia Ciuccarelli e Dante Mariotti, "Catania alla fine del Seicento e i terremoti del gennaio 1693", in Boschi e Guidoboni, "Catania terremoti e lave dal mondo antico alla fine del Novecento", 105-66.

¹² Cfr. Giuseppe Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia* (Collezione Meridionale Ed., 1935), 236.



muri d'ambito esterni, come nei casi di castello Ursino a Catania e di castel Maniace a Siracusa, tra i manieri più noti che rappresentano il potere imperiale nel paesaggio siciliano⁶.

Quando venne fondata l'abbazia? Quando venne dismesso il cantiere e per quali ragioni? Queste, alcune delle domande che da sempre animano il dibattito scientifico in assenza di attestazioni documentali. Plausibilmente sorta come *dépendance* del monastero cistercense di Santa Maria di Roccadia dopo la restituzione nel 1224 dei beni confiscati, o forse addirittura come pianificazione di una sua nuova dislocazione, l'abbaziale rientra nel solco delle grandi fondazioni ecclesiastiche riconducibili alla committenza federiciana e avvenute nell'orbita dell'intesa spirituale che si venne a creare dal 1220 tra l'imperatore e l'ordine⁷.

Alterne le vicende fra tardo Medioevo e prima Età moderna. Se all'inizio del XIV secolo il feudo apparteneva alla nobile famiglia Moncada, le sarebbe stato sottratto al termine della ribellione contro re Martino, transitando sotto giurisdizione regia, per essere poi affidato all'illustre casata dei Paternò⁸. Quando la Sicilia divenne viceregno, il «feudo Murgi» passò, come documentato nel 1433⁹, all'aristocratica famiglia catanese Scammacca, che ne detenne il possesso per tre secoli. Frattanto le rovine subirono probabili dissesti a causa del terremoto del 1542, che riportò danni nel territorio Augusta¹⁰, e poi delle più devastanti scosse del sisma del 1693, che certamente interessarono in più localizzazioni anche quello fra Lentini ed Agnone¹¹. Agli inizi dell'Ottocento il feudo venne acquistato dalla famiglia Riso per poi passare ad altra proprietà, con vicende non documentabili¹².



11.2

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, cantonale nord dell'abside maggiore, ante 1957, foto di Hanno Hahn (Roma, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte).

Alla vigilia del XX secolo ne visitò i ruderi Paolo Orsi, soprintendente a Siracusa con giurisdizione sull'intera Sicilia orientale, tra i pionieri della riscoperta di quel sito¹³. In un taccuino inedito del 1899 l'archeologo roveretano annotava: «pernotto 3 volte nella Fattoria di Agnone del barone Giovanni Riso di Carlentini. Essa si chiama anche MURGO e dista dal mare un ½ kil.»¹⁴. La reiterazione del soggiorno lascia intendere la volontà di studiare a fondo i resti di quella «magnifica e grande basilica del 300/400 a tre navi, distrutta fino ad un metro di altezza». Di là dall'erronea datazione, Orsi identificava come considerevoli le «magnifiche tracce di costoloni e zoccoli di finissima modanatura, [...] nei fianchi una serie di mezze colonne con relative modanature alla base». Purtroppo, già allora non restava impronta del diaframma della «triplice nave oggi trasformata in giardino di agrumi», mentre apparivano evidenti «tracce di altri edifici annessi, tutti di magnifico lavoro», ora non più riconoscibili. «Si dice sia chiesa mai finita ma non credo», appuntava inoltre Orsi, quando invece le cose erano proprio andate così e le condizioni conservative da lui riscontrate non erano destinate a cambiare. Uno scatto fotografico di Hanno Hahn, risalente alla campagna eseguita prima del 1957, quando venne edita la sua monografia sull'architettura cistercense¹⁵, ritraeva l'accesso alla cappella, ricavata nell'abside maggiore e poi mutata in stalla, assediato da galline che razzolavano ignare nell'area del santuario, ormai divenuta un'aia; un'altra foto dello storico dell'arte tedesco, relativa al cantonale nord dell'abside maggiore, mostra la mo-

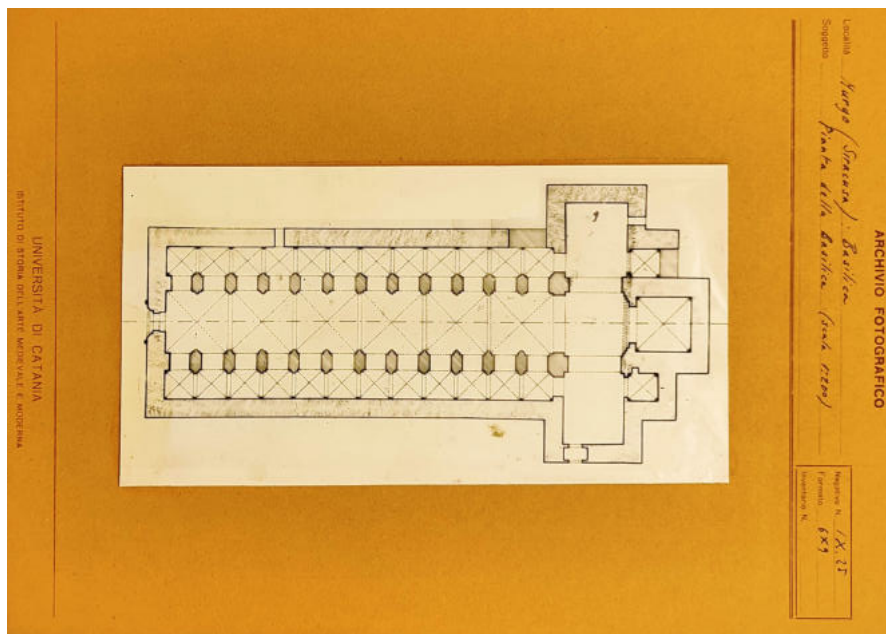
¹³ Su Orsi si veda Tancredi Bella, *La cattedrale medievale di Catania. Un cantiere normanno nella contea di Sicilia* (FrancoAngeli, 2023), 175-82 e la bibliografia citata.

¹⁴ MARPO, *Taccuini di Paolo Orsi*, 42, 1899, ff. 65-66.

¹⁵ Hanno Hahn, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser. Untersuchungen zur Baugeschichte von Kloster Eberbach im Rheingau und ihren europäischen Analogien im 12. Jahrhundert* (Mann, 1957).

11.3

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, planimetria, scala 1:200, ante 1948 (Catania, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Fototeca, fondo Stefano Bottari).



¹⁶ FBH, Hanno Hahn, fotografie, ante 1957-1960, rispettivamente n. 08133935 e 08133935, n. immagini digitali bhfd465a53 e bhfd465a57. Cfr. The Medieval Kingdom of Sicily Image Database, <https://kos.aahvs.duke.edu/image/agnone-bagni-basilica> (consultato il 31/07/2025).

¹⁷ Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia*, 233-40: il nome di Di Grazia non è precisabile; Guido Di Stefano, *L'architettura religiosa in Sicilia nel sec. XIII* (Tipografia Boccone del Povero, 1938), 6-15.

¹⁸ Catania, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Umanistiche, *Archivio fotografico*, fondo Stefano Bottari: «Murgo (Siracusa): Basilica. Pianta della Basilica (scala 1:200)», stampa da negativo 1x25, s.a. e s.l.

¹⁹ Stefano Bottari, «L'architettura della Contea. Studi sulla prima architettura del periodo normanno nell'Italia meridionale e in Sicilia», *Scicorum Gymnasium*, I (1948), 1-33, fig. 17.

²⁰ Stefano Bottari, *Monumenti svevi di Sicilia* (Società Siciliana per la Storia Patria, 1950), 7-14, 151-152. Cfr. anche Luce Belfiore, «La basilica del Murgo e l'architettura cistercense», *Scicorum Gymnasium* III (1950), 43-67.

²¹ L'ipotesi dell'operato di maestranze cistercensi nei cantieri demaniali siciliani è stata invece emarginata da Giuseppe M. Agnello, «Il Castello Maniace di Siracusa. Funzione e significato», *Archivio storico siracusano*, n. XLV (2010), 193-226.

²² Cfr. Serena Romano, «Notizie su edifici religiosi», in *L'architettura sveva nell'Italia meridionale: repertorio dei castelli federiciani*, a cura di Arnaldo Bruschi e Gaetano Miarrelli Mariani (Centro Di, 1975), 193-94; Carlo Tosco, *L'architettura italiana nel Duecento* (Il Mulino, 2021), 92; Emanuele Gallotta, *Santa Maria Maggiore a Ferentino. Componenti progettuali e vicende costruttive della fabbrica* (UniversItalia, 2023), 96.

²³ Salvatore Arturo Alberti, «La basilica del Murgo», in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona*, I, *Archeologia e architettura. Catalogo della mostra* (Palermo 1995), a cura di Carmela Angela Di Stefano e Antonio Cade (Ediprint, 1995), 449-64.

²⁴ Pio Francesco Pistilli, «Sulle orme di Riccardo da Lentini, «prepositus novorum hedificiorum» di Federico II di Svevia», in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, I, *I luoghi dell'arte*, a cura di Giulia Bordini, Iole Carletti, Maria Luigia Fobelli, Maria Raffaella Menna e Paola Pogliani

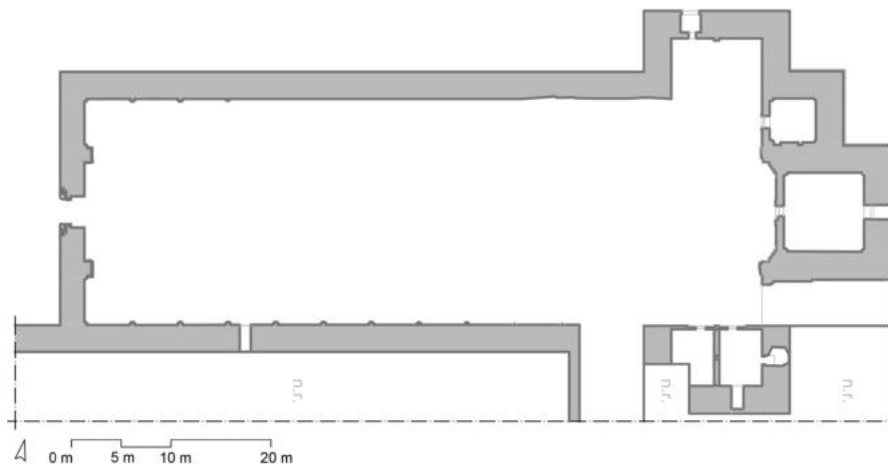
danatura a spigolo protetta da un tronco di legno sino all'elegante cornice dello zoccolo¹⁶. Alterna anche la fortuna critica dell'abbaziale, che fa la sua comparsa negli studi coi prodromici contributi di Agnello (1935), il quale pubblicava i primi rilievi di Giuseppe Di Grazia, e di Guido Di Stefano (1938): entrambi ne ancoravano la fondazione al 1224¹⁷. L'attenzione scientifica diviene maggiore dal secondo dopoguerra in avanti. L'archivio fotografico dell'ex Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Catania¹⁸ conserva una foto (su scheda cartacea, erroneamente invertita nella stampa da negativo) della planimetria di Di Grazia tra quelle raccolte da Stefano Bottari, professore ordinario di Storia dell'arte, e da lui riproposta in un contributo del 1948¹⁹. Vi ritornava due anni dopo, rimettendo la fondazione dell'edificio al 1225 e discutibilmente riferendone l'impianto planimetrico al modello dell'abbazia di Fontenay²⁰. Seppur emarginando la diretta committenza di Federico II, Bottari relazionava la fabbrica al volere imperiale di impiegare monaci e conversi cistercensi nelle imprese edili, come riferito dall'anonima cronaca di Santa Maria di Ferrara o della Ferrara (Caserta), riconoscendovi caratteri sovrapponibili a quelli delle grandi fabbriche di Puglia, Calabria e Terra di Lavoro e l'operato di maestranze che, di lì a non molto, sarebbero state richiamate presso i cantieri castrali della costa jonica, dunque sottratte alla fabbrica del Murgo, per questo rimasta incompiuta²¹.

Se i recenti studi si sono limitati ad ancorare la fondazione tra il primo e il secondo quarto del XIII secolo²², Salvatore Arturo Alberti (1995) ha preferito avanzarne la cronologia, pur senza prove documentali, collocandola dopo il 1239 ed invertendo così i poli della questione: il cantiere del Murgo sarebbe in subordinazione temporale rispetto alle soluzioni costruttive impiegate a Castel Maniace²³. Più di recente Pio Pistilli (2014 e 2016) non ha escluso un diretto coinvolgimento di Riccardo da Lentini, «prepositus novorum hedificiorum», nell'edilizia ecclesiastica e cistercense, il che potrebbe legarne l'operato anche all'abbaziale del Murgo, supponendo che proprio la sua crescente notorietà potrebbe aver comportato il sacrificio di quest'incompiuta²⁴.

L'auspicio è che, cent'anni dopo la riscoperta del sito, questo nuovo e sintetico scandaglio delle fonti, accompagnato da nuovi rilievi, possa contribuire a riesaminare lo stato di fatto di quegli avanzi architettonici, prendendo le mosse dalle carenze che il dibattito scientifico di ieri consegna al presente, insieme a tante domande ancora aperte²⁵.

11.2

11.3



11.4

Agnone Bagni (Lentini), abbazia del Murgo, a sinistra: pianta, schema di rilievo; in basso, rilievo fotogrammetrico dei muri esterni delle cappelle orientali e del muro esterno della testata del transetto nord (rilievo ed elaborazioni a cura di Fabio Linguanti).



Nuove ipotesi sull'impianto della basilica dalle indagini autoptiche in corso

In assenza di nuova documentazione archivistica, la conoscenza sull'edificio è stata approfondita con analisi diretta²⁶. Come accennato (v. *supra*), le strutture sopravvissute comprendono le cappelle centrale e nord del presbiterio, il transetto, il corpo longitudinale (ma non gli elementi verticali tra le navate) con la facciata. Misurata al filo esterno dei muri, la basilica in asse è lunga m 83, il transetto è profondo m 14,60 e largo m 40, il corpo delle navate misura m 61,60 x m 28²⁷. I muri perimetrali del corpo orientale e delle navate sono spessi m 2,70 mentre il muro di facciata è spesso m 2,40.

Corpo orientale – cappelle

Cappella centrale. Il paramento murario esterno (h max conservata m 3,60) in conci rettangolari di pietra calcarea (h compresa tra cm 20 e 105) con tracce tra i giunti di malta bianca tirata a chiodo, si imposta su un basamento dello stesso materiale.

Il muro che chiude la cappella, databile al 1707 come indica l'architrave del portale, poggia su quanto resta degli stipiti originari strombati e articolati con tre riseghe e colonnine alveolate, poggiati su uno zoccolo con cornice modanata (toro, scozia profonda, listello e tondino). Gli

(Gangemi, 2014), 127-136; Pio Francesco Pistilli, "Il lascito di un maestro. Architettura fortificata nel Regno di Sicilia dal castello ad ali svevo al *donjon* capetingio", *Arte medievale*, VI (2016), 139-50. 165-80. Sulla committenza imperiale di edilizia ecclesiastica rinvio a: Francesco Gangemi, "Imperialis Ecclesia. Architettura sacra «federiciana» tra mito e storia", in *Federico II e l'architettura sacra tra Regno e Impero*, a cura di Francesco Gangemi e Tanja Michalsky (Silvana Editoriale, 2021), 7-29.

²⁵ Cito da ultima la sintetica panoramica storiografica, anche se parziale, di Rinaldo D'Alessandro, *La Cattedrale di Cosenza. Accenti internazionali sull'architettura della Val di Crati* (Artemide, 2024), 228-32.

²⁶ Il rilievo è stato eseguito con tecniche fotogrammetriche e tradizionali.

²⁷ Si confermano le misure generali indicate in Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 238 e riprese tra gli altri, in Alberti, "La basilica del Murgo", 449-51.



11.5

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, frammento del portale d'accesso alla cappella centrale (foto di Silvia Beltramo).

²⁸ L'arco occuperebbe la stessa posizione di quello registrato sulla testata opposta del transetto. La posizione rispetto al transetto apre dubbi sulla sua appartenenza alla struttura d'origine.

²⁹ Una discontinuità suggerisce il maldestro incontro di due squadre di maestranze operative contemporaneamente in due cantieri opposti.

³⁰ A sinistra del portale i blocchi misurano mediamente cm 30/45 per cm 23,5 (h media in prossimità del portale cm 37); a destra invece cm 30/120 per cm 33/44. Analogo a quest'ultimo tratto è il muro ovest del transetto fino alla navata.

³¹ I cinque filari inferiori in blocchetti squadri simili a quelli della faccia opposta sono legati da abbondante malta, che spesso ne copre i bordi.

angoli interni della cappella sono occupati da quarti di colonna in conci con basi tipologicamente analoghe allo zoccolo del portale. Il grande finestrone sulla parete est è coerente con l'apparecchiatura del muro fino a m 3.

Cappella sinistra. Le pareti sono apparecchiate in blocchi squadri (h compresa tra cm 25 e 40) e i pochissimi lacerti di malta tra i giunti suggeriscono in diversi punti la tiratura. La cappella è stata chiusa da un muro moderno sotto al cui intonaco resta traccia del portale che riprende il tipo dell'accesso alla cappella centrale. Anche qui i quarti di colonna agli angoli vanno riferiti ad una volta a crociera.

Cappella destra. Di questa resta soltanto il muro nord, composto da cinque filari di blocchi calcarei bianchi squadri e concluso da una risega con quarto di colonna annessa che denuncia l'attacco del muro di fondo, oggi perduto.

Corpo orientale – transetto

Braccio destro. In epoca moderna è stato chiuso a nord e frazionato in tre piani. Al piano terra, sull'originario muro est un'apertura con arco a sesto acuto dà accesso ad un ambiente poligonale le cui pareti in pietra da taglio recano decorazioni geometriche.

Braccio sinistro. I tre muri che ne delimitano il perimetro hanno entrambi i paramenti murari in pietra da taglio. Un portale con arco a terzo acuto si apre decentrato sulla parete di testa. All'interno in mezzaria del muro di testa si conserva un'imposta d'arco a circa m 2,70 dal piano di calpestio²⁸. Il paramento murario sui tre lati è continuo salvo all'attacco con il muro della cappella nord²⁹. Anche il muro di testa presenta all'esterno alcune differenze tra i blocchi³⁰, la malta tra i filari in pochi casi riporta tracce di stilatura a chiodo, mentre è spesso fuoriuscita dai giunti comprendo in parte i blocchi.

Corpo delle navate

Muro nord. Il muro sinistro (h max conservata m 1,80) è largo m 2,70 e conserva integralmente la lunghezza di m 58,40. La superficie esterna, ben ammorsata al muro del transetto, è in blocchetti calcarei con giunti ricoperti da abbondante malta e talvolta stilati a chiodo, ma sono anche evidenti interventi di ripresa alle porzioni superiori del muro.

Sul lato interno la porzione di paramento verso il transetto è stata ricostruita in pietrame, mentre la restante porzione è in blocchi di dimensioni maggiori legati con malta bianca stilata a chiodo anche su alcuni giunti verticali³¹. La parete è scandita da semicolonne (tre mutile superstiti) poste a interasse di m 4,80, con basi analoghe a quelle delle colonnine del portale della cappella centrale e i cui fusti ricavati da blocchi alti tra cm 35 e 40 sono ben allineati ai corsi del paramento murario; un quarto di fusto occupa l'angolo col muro di facciata.

Muro sud. Del muro destro, inglobato in costruzioni recenti, il partito murario interno è in blocchi squadri (cm 35/45) disposti su filari alti cm 25/35 e anche in questo caso la parete è scandita da semicolonne (10 conservate per altezze differenti) e un quarto di colonna occupa l'angolo con la facciata. Nel quarto intercolumnio dall'ingresso si apriva un passaggio oggi sostituito da una finestra.

Facciata

Il muro di facciata, ben raccordato ai longitudinali, è spesso m 2,40, e su di esso si conserva l'avanzo del portale, organizzato con due colonnine per lato – collocate nelle riseghe della strombatura –

11.4

11.4

11.4

11.4

11.4, 11.6

11.4

11.5

11.4, 11.7

11.8



11.6

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, transetto, testata nord (foto di Tancredi Bella).

delle quali restano le basi raccordate allo zoccolo, uguali a quelle della cappella presbiteriale. Sulla superficie esterna del muro l'altezza dei filari è compresa tra cm 35 e 45, la lunghezza dei conci è però estremamente variabile (cm 37/140), mentre il giunto di malta con stilatura a chiodo è sottile. L'uniformità del paramento però varia a ridosso del portale dove blocchi più grandi sono disposti su assise mediamente alte cm 40 il che ha reso necessaria la posa di blocchi di raccordo a "L".

Sulla parete di controfacciata, il cui paramento murario presenta le stesse caratteristiche di quello sul lato esterno³², il portale è affiancato dalla parte inferiore di due pilastri a sezione rettangolare (cm 150 per 70), in blocchi squadri ben allineati ai filari della parete, con quarti di colonna agli angoli verso le navate laterali.

11.9

Interpretazione critica dei dati e ipotesi

Salvo alcune riprese edilizie, l'omogeneità della tecnica costruttiva e la costanza dello spessore (tra cm 1,70 e 1,80), suggeriscono una stessa fase di cantiere, confermata anche dalle analogie formali tra le basi dei sostegni verticali delle navate, del portale principale e d'accesso alle cappelle³³. Inoltre, la tecnica costruttiva è paragonabile a quelle in uso in Sicilia e nel sud Italia nel secolo XIII e allo stesso periodo rimandano le soluzioni formali.

In base ai nuovi dati ora raccolti, pur non sufficienti a chiarire nell'interezza la storia dell'edificio,

11.6, 11.7

³² Salvo piccole varianti all'attacco con le navate.

³³ Le basi rimandano al portale del vicino Castel Maniace (Bares, *Il castello Maniace di Siracusa*), ma la tipologia ricorre in altri casi siciliani di XIII secolo come, ad esempio, il portale duecentesco della cattedrale di Patti (Riccardo Magistri, Vito Porrazzo, *La cattedrale di Patti*, 1990).

11.7

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, navata nord, muro interno del corpo longitudinale (foto di Silvia Beltramo).

³⁴ Cfr. Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 239. Rimandando gli approfondimenti ad altra sede, segnalo che la pianta ipotizzata è retta da rapporti proporzionali formulati a partire dal quadrato del capocroce; in proposito: Belfiore "La basilica del Murgo e l'architettura cistercense", 51; Bottari, "Intorno alle origini dell'architettura sveva nell'Italia meridionale ed in Sicilia", 24-5; Zorić, *La chiesa sveva di Sant'Andrea a Buccheri e il feudo di Rachalmemi*, 35. La maglia modulare basata sul modulo arabo di cm 35,54 è proposta in Alberti, "La basilica del Murgo", 450.

³⁵ I dati a disposizione lasciano aperta qualsiasi ipotesi sul tipo di copertura del transetto e della navata centrale. Considerando il panorama architettonico coevo non va escluso l'uso di una volta in pietra né di volte con costoloni impostati più plausibilmente su mensole (cfr. Alberti, "La basilica del Murgo", 450) che non su semicolonne (cfr. Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 239 e 241), stando ai pilastri in controfacciata; meno probabile, ma non del tutto da escludere, è una copertura a capriate. Entrambe le ipotesi sono accolte in D'Alessandro, *La Cattedrale di Santa Maria Assunta a Cosenza*, 199. Il tema sarà approfondito al paragrafo successivo.

³⁶ AGOCD, "Communicationes N.º 220. 28/7/2013," *OCD Communicationes*, 2013, 4-5.

³⁷ Poco probabile è l'ipotesi qui di un campanile come sostenuto in Belfiore, "La basilica del Murgo e l'architettura cistercense", 56-57.

³⁸ Cfr. Alberti, "La basilica del Murgo", 451.

³⁹ In particolare, Bares, *Il Castello Maniace di Siracusa*, 99, si veda la bibliografia. L'ipotesi non va esclusa ma valutata con più attente indagini murarie. Un confronto tra il Murgo e il Maniace, anche per quanto riguarda le proporzioni, è in Alexander Knaak, *Prolegomena zu einem Corpuswerk der Architektur Friedrich II. Von Hohenstaufen im Königreich Sizilien (1220-1250)*, (Jonas-Verlag, 2001) 47-57.

⁴⁰ Sui segni dei lapicidi in Castel Maniace e nelle architetture federiciane di Sicilia: Bares, *Il Castello Maniace di Siracusa*, 162-66; Vladimir Zorić, "Marchi dei lapicidi. Il caso di Castello Maniace di Siracusa" in *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Archeologia e architettura*, a cura di Maria Andaloro, Carmela Angela Di Stefano, Antonio Cadei (Ediprint, 1995), 409-13.

⁴¹ L'affinità tra le basi e le semicolonne del Murgo e del Maniace è sostenuta in Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 242-43; Alberti la riferisce soltanto alle basi, riportando



si conferma, dunque, la planimetria a tre navate divise da pilastri, transetto sporgente sul quale si aprivano tre cappelle scalari a scarsella³⁴. Un portale, strombato e con due colonnine per parte, dava accesso alla navata centrale larga il doppio delle laterali divise in dodici campate; dodici per parte erano anche i pilastri allineati ai sostegni in controfacciata. Per quanto riguarda gli alzati, i pilastri tra le navate, come indicato anche dai sostegni in controfacciata, avrebbero dovuto avere una semicolonna soltanto sul lato verso le navatelle; ne segue l'ipotesi di volte a crociera costolonate per le campate laterali mentre resta complesso immaginare il tipo di copertura sulla navata centrale³⁵. Un arco trionfale doveva introdurre al transetto, accessibile anche dall'esterno da sinistra e dal monastero da destra³⁶. Il piccolo ambiente poligonale nel braccio sud del transetto poteva alloggiare una scala servente eventuali ambienti superiori³⁷. Le cappelle dovevano svilupparsi su una pianta pressoché quadrata. La cappella centrale era introdotta da un portale strombato con tre colonne per parte; più sobri, privi di strombature e con una sola colonnina potevano presentarsi gli ingressi alle cappelle laterali. Una grande finestra sul muro di fondo avrebbe illuminato la cappella centrale, mentre eventuali finestre delle cappelle laterali avrebbero dovuto essere ad almeno 3,50 metri dal piano di calpestio. Le conoscenze attuali non consentono di ipotizzare la copertura del transetto, mentre sono evidenti crociere costolonate per le cappelle.

Datazione e abbandono del cantiere: alcune riflessioni

Tracciato il perimetro e costruite le fondazioni, la costruzione dei perimetrali dalla chiesa dovette essere avviata in simultanea, procedendo per "livelli orizzontali"; il cantiere deve essere stato gestito da almeno due o tre squadre di operai probabilmente coordinate da un unico "ca-

11.10



11.8

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, portale della basilica (foto di Fabio Linguanti).

tecnica in conci semi-cilindri con alette laterali delle semicolonne delle navate laterali del Murgo a quelle di castello Ursino (1239): Alberti, "La basilica del Murgo", 449-450; cfr. Henri Bresc e Laura Sciascia, *All'ombra del grande Federico. Riccardo da Lentini Architetto*, Torri del Vento 2016, 168. Qualora le analisi in corso ponessero sul braccio nord del transetto della basilica una *vis-de-Saint-Gilles*, si stabilirebbe un ulteriore punto di contatto con Castel Maniace: cfr. Bares, *Il Castello Maniace di Siracusa*, 131-43; sull'origine del sistema: Maxime Seguin, "L'escalier en vis de Saint-Gilles", in *De Saint-Gilles à Saint-Jaques. Recherches archéologiques sur l'art roman*, Actes du colloque "Chemins de Saint-Jaques de Compostelle" dans le Midi français et en Espagne (Saint-Gilles-du-Gard, 2018), ed. A. Hartmann-Virnich (Ville de Saint-Gilles, 2021), 149-53.

⁴² L'ipotesi dell'abbandono nel 1239 è anche in Stefano Piazza, "Le fondazioni dei frati predicatori in Sicilia tra XIII e XVII secolo: un primo bilancio storiografico", in *La città medievale è la città dei frati?*, a cura di Silvia Beltramo, Gianmario Guidarelli (All'Insegna del Giglio, 2021), 79-92, in part. 83. Alla luce delle conoscenze, è meno probabile la tesi che lega l'interruzione del cantiere agli impegni altrove di Riccardo da Lentini come proposto in Pistilli, "Sulle orme di Riccardo da Lentini, «prepositus novorum hedificiorum» di Federico II di Svevia", 129; Pistilli, "Il lascito di un maestro. Architettura fortificata nel Regno di Sicilia dal castello ad ali svevo al donjon capetingio", 147; considerando oltretutto che la supposta presenza di questo "caput magister" al Murgo (anche in Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico. Riccardo da Lentini Architetto*, 167-68) non è, almeno al momento, documentata.

⁴³ Ad esempio, dal XIII secolo la diffusione dell'ordine domenicano in Sicilia, cfr. Piazza, "Le fondazioni dei frati predicatori in Sicilia tra XIII e XVII secolo: un primo bilancio storiografico", 79-92.

⁴⁴ Gli anni '20 del XIII secolo erano proposti in: Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 247; Di Stefano, *L'architettura religiosa in Sicilia nel sec. XIII*, 6-15; Belfiore, "La basilica del Murgo e l'architettura cistercense", 46; Bottari, *Monumenti svevi di Sicilia*, 22; D'Alessandro, *La Cattedrale di Santa Maria Assunta a Cosenza*, 199-200.

⁴⁵ Le analogie con castello Ursino potrebbero dipendere dal reimpiego a Catania di alcune maestranze attive al Murgo, qualora venisse confermato l'abbandono di quel cantiere nel 1239.

pomastro"³⁸. I blocchi enucleabili per dimensione in tre gruppi, si possono immaginare affidati ad altrettante squadre per la loro finitura.

La dismissione del cantiere del Murgo è stata spesso legata al reimpiego delle maestranze alla costruzione di Castel Maniace, a sua volta mai ultimato. In effetti alcuni studi hanno evidenziato elementi comuni nelle tecniche costruttive come il doppio paramento in pietra da taglio e la stilatura a chiodo³⁹. Quest'ultima è però una tecnica ampiamente diffusa nell'*ars aedificatoria* di XIII secolo; i conci utilizzati nel castello, inoltre, sono più imponenti rispetto a quelli della basilica e per quanto ciò sia spiegabile dalla differenza di mole delle due fabbriche, non è comprensibile l'ingente numero di segni di lapicidi blocchi siracusani e la difficoltà di rintracciarne su quelli del Murgo⁴⁰.

Alcune caratteristiche formali condivise, come la tipologia delle basi delle colonnine e delle semicolonne nella basilica e quelle delle colonne del portale del castello, rendono tuttavia verosimile un dialogo tra i due cantieri⁴¹.

11.6, 11.7

Malgrado queste similitudini, è forse più cauto ricercare altrove le cause dell'abbandono del Murgo, magari nell'inasprimento delle relazioni tra Federico II e il papa in seguito alla scomunica del 1239⁴² o nell'indebolimento dell'ordine cistercense sull'isola (meno incisivo in Sicilia rispetto all'Italia meridionale peninsulare) in seguito all'avvento degli ordini mendicanti⁴³. Il cantiere della basilica del Murgo verrebbe rimesso in tal modo almeno alla seconda parte degli anni Trenta del XIII secolo⁴⁴, risultando così coevo a quello del Maniace⁴⁵. Le due fabbriche avrebbero potuto quindi condividere alcune maestranze esclusivamente per la realizzazione di particolari elementi formali⁴⁶ e forse anche il periodo d'interruzione delle loro costruzioni.



11.9

Agnone Bagni (Lentini), abbaziale del Murgo, a sinistra, parte di una semicolonna sul muro sud della navata; a destra, particolare del semipilastro sud sulla parete di controfacciata (foto di Fabio Linguant).

⁴⁶ Contrariamente a quanto sostenuto in Agnello, "Il Castello Maniace di Siracusa. Funzione e significato", si ammetterebbe l'operato di maestranze cistercensi a Siracusa seppur limitatamente ad alcuni aspetti figurativi e non all'intero partito murario come invece supposto in: Bottari, "Intorno alle origini dell'architettura sveva nell'Italia meridionale ed in Sicilia", 21-22; Bares, *Il Castello Maniace di Siracusa*, 163; Failla, "Ex magno et quadrato lapide". *L'abbazia di Santa Maria di Roccadia e la basilica del Murgo. VIII centenario della nascita di Federico II*, 66; Tosco, *L'architettura italiana nel Duecento*, 92.

⁴⁷ Mario Loffredo, *I Cistercensi nel Mezzogiorno medievale (secoli XII-XV)* (Interlinea, 2022); Kristjan Toomaspoeg, "Il rapporto di Federico II con gli ordini religiosi del mezzogiorno: evoluzione storica e testimonianze materiali", in *Federico II e l'architettura sacra tra Regno e Impero*, a cura di Francesco Gangemi, Tanja Michalsky (Silvana Editoriale, 2021), 165-179; De Simone, "I Cistercensi in Sicilia: fonti dell'Archivio di Stato di Palermo"; Fodale, "I cistercensi nella Sicilia medievale"; Gangemi, Michalsky (a cura di), *Federico II e l'architettura sacra*; Andaloro, Di Stefano, Cadei (a cura di), *Federico e la Sicilia*.

⁴⁸ Guglielmo Villa, "Sul rinnovamento della cultura architettonica duecentesca nel Lazio meridionale: alcune considerazioni", in Emanuele Gallotta, *Santa Maria Maggiore a Ferentino*, IX-XI: IX.

⁴⁹ Non sono stati riscontrati dati certi circa la morfologia dei supporti corrispondenti alla navata centrale in quanto il livello originario di calpestio si colloca al di sotto del piano attuale. Uno scavo archeologico potrebbe fornire utili elementi di studio.

Temi di architettura cistercense tra modelli locali e cantieri monastici nei primi decenni del Duecento

La presenza dei cistercensi riveste anche nel *Regnum Siciliae* una importanza rilevante soprattutto nel XIII secolo, in età sveva e angioina, quando il ruolo assunto dai monaci e dagli abati si intreccia strettamente con le vicende politiche accorse in uno scenario storico alquanto variabile⁴⁷. In questo profilo le strutture architettoniche della chiesa del Murgo rimaste *in situ* costituiscono un caso emblematico rispetto agli edifici cistercensi del sud della Penisola, e sulla base delle analisi dirette effettuate è possibile avanzare alcune proposte che permettono di identificare temi significativi per il cantiere architettonico. L'adozione di uno schema regolare modulare planimetrico, improntato all'essenziale rigore ricorrente nel cosiddetto *plan bernardin*, è ancora rintracciabile nella basilica siciliana, strettamente correlato alla *ratio* adottata per il sistema dell'elevato della chiesa, elementi che ricompongono quello che è il vero e proprio "paradigma progettuale" nell'architettura cistercense⁴⁸. Un ulteriore aspetto, nodo strutturale rilevante della costruzione interrotta della chiesa, è la comprensione del tipo di copertura preventivato, per il quale è possibile proporre alcune ipotesi costruttive sulla base delle minime tracce dei sostegni ancora conservati⁴⁹ e del confronto con altre fabbriche cistercensi, attraverso una lettura ad ampia scala e di maggiore prossimità territoriale.

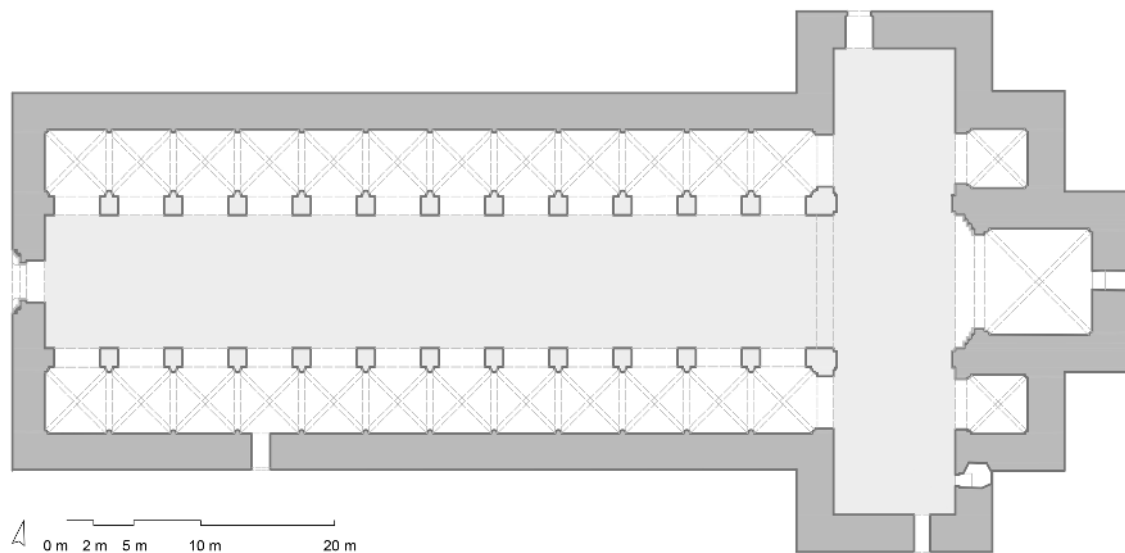
Le rimanenze dei due semipilastri in controfacciata e le semicolonne addossate al muro d'ambito interno dei perimetrali nord e sud, permettono di ipotizzare il tipo di chiusura previsto per le collaterali: un sistema con costoloni e archi della volta a crociera che trovano appoggio sulle semicolonne conservate sul prospetto nord e su quelle, presumibilmente analoghe, previste a lato dei sostegni centrali. L'assenza di riseghe o semicolonne ai fianchi del nucleo del sostegno centrale verso la navata principale consente di avanzare due ipotesi rispetto alla conclusione presunta del volume: l'impiego di una struttura non voltata oppure l'adozione di volte a crociera costolonata con appoggi pensili. La prima tesi mi sembra difficile da avanzare per una chiesa cistercense del Duecento, vista la precisa modularità che denuncia l'impianto planimetrico del Murgo, se pur interrotto. Per comprendere quale delle due alternative possa essere stata adoperata nel cantiere siciliano è necessario procedere con successive analisi di maggior dettaglio nelle scelte costruttive compiute.

Rivolgendo l'attenzione ai principali cantieri di edifici religiosi cistercensi sul territorio europeo tra XII e inizio del XIII secolo, emerge l'utilizzo diffuso, in diverse aree geografiche riferibili a differenti linee di filiazione, dei sostegni a pilastri con semicolonne che si raccordano con le

11.4

11.5, 11.8
e 11.9

11.10



coperture. Le variabili, rispetto all'impiego di semipilastri a *consolle* dai quali si dipartono i costoloni delle volte o gli archi, possono essere relative alla quota d'imposta, che in diversi casi supera le arcate verso le navate laterali e in altri giunge quasi fino a terra, e al tipo di chiusura adottata, dalla volta a botte supportata da arcate archiacute sino alle campate a crociera⁵⁰. Tra le abbazie francesi cistercensi sono numerose le chiese nelle quali il sostegno delle volte della navata principale è demandato ad una struttura composta da una semicolonna a *cul-de-lampe* in aggetto dalla muratura di pertinenza del corpo centrale. Nella chiesa di Noirlac (1136), ad esempio, una cornice doppia costituisce una modanatura continua tra il pilastro e la semicolonna, segnando l'imposta degli archi delle navatelle. A Leoncel (1137) nell'Alvernia il supporto pensile assume una sezione semicircolare che si interrompe con una semplice mensola a dado, in corrispondenza delle chiavi degli archi delle navate minori. Tra i monasteri provenzali nel sud della Francia, Silvacane (1147), Le Thoronet (1157) e Senanque (1148), non si adopera la volta a crociera per il corpo longitudinale ma la botte archiacuta con archi trasversali (non presenti a Senanque) in appoggio su pilastri con colonnine pensili. Alcune chiese delle abbazie catalane, come quella femminile di Vallbona (1175) e il monastero maschile di Sante Creus, costruite tra gli anni Settanta del XII e i primi decenni del XIII, propongono scelte simili per i sostegni del corpo longitudinale, pur con alcune specificità⁵¹. In Austria la chiesa di Heiligenkreuz (1133) presenta il corpo longitudinale voltato a crociera con i costoloni poggianti su lesene pensili piatte, racchiuse da semicolonne, e a Eberbach (1135) in Germania, la navata maggiore è articolata da arconi trasversali poggianti su semipilastri pensili, terminanti con mensole che si raccordano con le laterali.

Non mancano, anche sul territorio della penisola, nelle chiese cistercensi tra centro e sud Italia, episodi ricorrenti di adozione della composizione spaziale a pilastri quadrangolari con semicolonne pensili di varia altezza a sostegno della struttura in elevato. Tra quelli maggiori, con le opportune specificità e differenze, si riscontrano le soluzioni attuate nelle abbazie laziali di Tre Fontane a Roma, di Fossanova (consacrazione nel 1208) e di Casamari (nel 1217) che hanno costituito un modello di riferimento per le fondazioni del Meridione⁵². Nella chiesa romana la semplicità delle strutture architettoniche si declina in un corpo longitudinale definito da posenti pilastri che dovevano sostenere una copertura voltata non più conservata. A Fossanova e a Casamari la sezione dei pilastri, invece, si arricchisce di semicolonne a sostegno delle arcate trasversali e verso le navate laterali, oltre ad una serie di riseghe rettangolari che definiscono l'articolazione delle pareti in elevato. Le volte a crociera acute, su regolari campate a pianta rettangolare, sono costolonate a Casamari, mentre a Fossanova sono a semplice spigolo vivo.

11.10

Agnone Bagni (Lentini), abbazia del Murgo, pianta, ipotesi ricostruttiva: con la campitura in grigio scuro le parti della struttura comprovate da evidenze materiali; in grigio chiaro i pilastri tra le navate (ipotizzati a partire dai sostegni in controfacciata) e le porzioni relative alle coperture della navata centrale e del transetto, non ipotizzabili con certezza in assenza di prove materiche (elaborazione di Fabio Linguanti).

⁵⁰ In estrema sintesi, si ricordano alcuni edifici esemplari della diffusione del tipo di copertura in ambito cistercense, senza avere la pretesa e la possibilità in questa sede di essere esaustivi.

⁵¹ Joan Fuguet i Sans, Carme Plaza i Arqué, *El Cister el patrimoni dels monestirs catalans a la Corona d'Aragó* (Rafael Dalmau, 1998).

⁵² Emanuele Gallotta, Guglielmo Villa, "Cantieri monastici e rinnovamento del linguaggio nell'architettura duecentesca del Lazio meridionale", in *Rappresentazione, architettura e storia. La diffusione degli ordini religiosi in Italia e nei paesi del Mediterraneo tra medioevo ed età moderna*, a cura di Rossana Ravasi, Roberto Ragione, Sara Colaceci (Sapienza Università Editrice, 2023) vol. I, 89-113; Cornelia Berger-Dittscheid, *Fossanova. Architektur und Geschichte des ältesten Zisterzienserklosters in Mittelitalien* (Hirmer Verlag GmbH, 2018); Joan E. Barclay Lloyd, Ss. *Vincenzo e Anastasio at Tre Fontane Near Rome: History And Architecture of a Medieval Cistercian Abbey* (Cistercian Publications, 2006) con riferimenti alla bibliografia precedente.

⁵³ Flaviano Garritano, *La Sambucina. Una grande abbazia nell'Europa medievale* (Libritalia.net, 2022); Maria Pia Di Dario Guida, "I cistercensi dalla Sambucina alla Matina", in *Ordini religiosi e società civile nella Diocesi di Bisignano dal XIII al XVIII secolo*, a cura di Luigi Falcone (Progetto 2000, 2005) 9-24; Corrado Bozzoni, "L'Architettura", in *Storia della Calabria Medievale: cultura, arti, tecniche*, a cura di Augusto Placanica (Gangemi Editore, 1999), 273-331: 302; Emilia Zinzi, *I Cistercensi in Calabria* (Rubbettino Editore, 1999) 27-30.

⁵⁴ Alessandro Pratesi, *Carte latine di abbazie calabresi provenienti dall'Archivio Aldobrandini* (Biblioteca Apostolica Vaticana, 1958) 112, doc. 48, e docc. 4-61-79.

⁵⁵ Rinaldo D'Alessandro, "Un palinsesto di cultura architettonica cistercense: le fasi duecentesche dell'abbazia di Santa Maria della Matina, tra Casamari e le prime fondazioni di Carlo I", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, 77 (2023), 35-54.

⁵⁶ Silvia Beltramo, "L'architettura della chiesa: i cantieri e i temi costruttivi", in *L'abbazia di Morimondo nei secoli XII E XIII. prospettive interdisciplinari*, a cura di Guido Cariboni, Caterina Ciccopiedi, Nicolangelo D'Acunto, (Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2023), 291-332.

⁵⁷ Rinaldo D'Alessandro, "Scale a Vis de Saint- Gilles del XIII sec. in Calabria: modelli, ratio costruttiva e maestranze", *LEX-ICON: Storie e Architettura in Sicilia*, 34 (2022), 1-12; Bares, *Il Castello Maniace di Siracusa*; Maria Stella Calò Mariani, Natalia D'Amico, *Santa Maria di Ripalta sul Fortore (Lesina): dalla fondazione cistercense alla rinascita celestina* (Congedo Editore, 2013).

⁵⁸ Francesco Panarelli, "Luca", in *Dizionario biografico degli italiani* (Treccani, 2006), vol. 66; Pio Francesco Pistilli, "Al cospetto di Federico II: l'arcivescovo Luca Campano e la cattedrale di Cosenza consacrata nel 1222", in *Federico II e l'architettura sacra*, 181-96. Sulla cattedrale di Cosenza la recente approfondita ricerca, con bibliografia aggiornata, di D'Alessandro, *La Cattedrale di Santa Maria Assunta a Cosenza*.

Proseguendo nel percorso verso il sud Italia, ed entrando nel territorio del *Regnum*, un importante riferimento è costituito dall'abbazia di Santa Maria di Sambucina a Luzzi⁵³, che ebbe come fondazioni dirette alcuni monasteri calabresi e siciliani, tra i quali Santa Maria di Roccadia. Pur essendo ancora dibattuta l'origine e la relativa cronologia della chiesa di Sambucina, collocabile comunque tra gli anni Quaranta e Sessanta del XII secolo, la preesistente struttura è in corso di ricostruzione nel 1196, quando la basilica e il monastero risultano rinnovati ad opera dei monaci bianchi. A partire dal 1222, a seguito dell'instabilità del luogo, i religiosi si trasferirono nell'abbazia della Matina⁵⁴. Della chiesa monastica si mantiene l'articolazione della navata centrale con pilastri quadrati, a spigolo vivo, sormontati da archi leggermente acuti arricchiti da una fascia piana con una modanatura superiore. Questi, insieme all'abside con la volta a botte archiacuta, sembrerebbero appartenere alla prima fase di costruzione attribuibile alla presenza dei cistercensi, mentre le arcate modanate potrebbero riferirsi alla fine del secolo⁵⁵. Da queste prime considerazioni pare possibile riferire l'impianto della Sambucina, a navate su pilastri possenti, al modello delle Tre Fontane piuttosto che a quello delle altre abbazie laziali ingentilite da semicolonne pensili.

La modulazione dello spazio architettonico della chiesa del Murgo trova quindi una serie di similitudini nel panorama sinteticamente delineato e, in particolar modo, con quanto realizzato nella fabbrica della Sambucina. Il confronto, in questo caso, è stringente vista la prossimità geografica e l'importanza ricoperta in quanto principale fondazione cistercense del Meridione. Inoltre, l'abbazia di Santa Maria di Roccadia a Lentini, dalla quale si intraprese la fondazione del Murgo, è filiazione diretta della Sambucina.

Un altro elemento architettonico emerso dalle ricerche in corso sul Murgo sembra unire molti dei casi sino a qui indicati per i legami ricorrenti con il cantiere della chiesa siciliana: a lato del transetto in corrispondenza del braccio sud pare conservarsi un frammento di una scala a chiocciola, forse a *vis de Saint-Gilles*, non nota alla storiografia. I recenti studi sui sistemi di collegamento dei sottotetti delle abbazie cistercensi del nord Italia⁵⁶, attraverso percorsi che permettevano di fruire delle aree di cantiere, e di accedere per la manutenzione, sembra ritrovarsi anche nei cenobi del Mezzogiorno. Inoltre, il progredire delle ricerche sugli edifici del Duecento nel sud della penisola, non solo di ambito monastico, ha permesso di individuare alcuni esempi significativi di scale a chiocciola costruite con una perfetta stereotomia dei conci, rinvenute nella cattedrale di Cosenza, nel complesso di Castel Maniace, nelle chiese delle abbazie di San Giovanni in Fiore e di Santa Maria di Ripalta⁵⁷, documentando la presenza di maestranze specializzate attive nei cantieri monastici, ma anche più in generale nelle altre fabbriche prossime alla cultura e alla committenza imperiale.

Il quadro sembra ricomporsi intorno alla figura di un committente al quale si devono molte delle opere e dei cantieri religiosi intrapresi a cavallo del XII e del XIII secolo, l'arcivescovo di Cosenza, Luca, monaco cistercense e forse priore a Casamari; inoltre, dal 1194 al 1201 fu abate della Sambucina⁵⁸, negli stessi anni ai quali risale la fondazione, pur incerta, di Roccadia. Si delinea quindi il profilo di uno dei religiosi più attivi e influenti del Regno che assunse anche il titolo di *domini*

regis familiaris attribuito ai membri del più ristretto entourage di Federico II, vero e proprio elemento di congiunzione tra i monaci cistercensi e l'imperatore.

I casi riscontrati e portati ad esempio sono emblematici della diffusione di una pratica costruttiva che origina da principi consolidati e modelli ricorrenti. Il ruolo itinerante attribuito agli abati che ogni anno conducevano visite per verificare il corretto indirizzo della gestione delle comunità religiose, incrementava le occasioni di scambio e il confronto anche in merito alle soluzioni migliori da adottare nella costruzione dei nuovi cenobi. In quest'ottica è necessario proseguire gli studi per individuare il *côté* culturale e istituzionale che può aver costituito la trama della diffusione dei modelli di costruzione, anche in ambiti non di prossimità, diffusione che si raffronta pur sempre con gli adeguamenti del cantiere architettonico, dovuti al contesto geomorfologico del sito e alle tradizioni costruttive consolidate e patrimonio delle maestranze impiegate. La basilica del Murgo, all'interno dell'articolato scenario di studi sull'architettura federiciana, in particolare quella religiosa, ricopre un ruolo di tutto rispetto. L'abbandono del cantiere in una fase prematura dei lavori sembra essere definito dalla perdita d'importanza del sito in un quadro politico in rapida evoluzione. Il decesso del arcivescovo cosentino, Luca, avvenuto tra il 1227 e il 1230, principale committente dei cistercensi nel Mezzogiorno e anello di congiunzione tra questi e l'imperatore, e la successiva morte di Federico II nel 1250, determinarono una stasi nelle impegnative opere architettoniche intraprese, e tra queste il monastero del Murgo; l'incompiuta cistercense, rimase nel suo stato di cantiere non concluso, così come appare ora, al netto delle superfetazioni cresciute su parte delle murature nel corso dei secoli.

DOI: 10.6093/2532-2699/12734

Il canone architettonico dei Carmelitani Scalzi del XVII secolo in Asia

Keywords

Architectural canon, Carmelite, religious order, India, modules and dimensions

Abstract

This article examines the architectural practices of the Italian Discalced Carmelites during the 17th century, focusing on their missions in Persia and India. Drawing on archival plans, sections, and normative texts preserved in the Archivio Generale Ordine dei Carmelitani Scalzi in Rome and regional archives, the study analyses how Teresian ideals of poverty, enclosure, and contemplative life were translated into reproducible architectural forms through the *Constitutiones* and the *Ordinatio de Constructione Ecclesiarum et Conventuum* of 1614. These documents established a modular and proportional system based on the *palmo*, regulating typologies, spatial hierarchies, and functional distributions for convents and churches intended for missionary expansion. The article situates this normative framework within the broader historiographical debate on the existence of a Carmelite architectural canon, highlighting the Italian congregation's reliance on centrally approved typological models. Three Asian missions (Isfahan, Thatta, and Old Goa) are examined comparatively to assess the degree to which normative prescriptions were implemented, adapted, or transformed in response to local political, cultural, and material conditions. These case studies expose a productive tension between centralised regulation and contextual adaptation, with Goa's Our Lady of Mount Carmel serving as the most representative and fully developed example of this process in Asia. The article argues that the Carmelite canon should not be understood as a fixed stylistic repertoire, but rather as a portable and modular grammar of building that enabled the Order to maintain institutional identity while negotiating diverse geographies. In doing so, it reframes Carmelite missionary architecture as a significant experiment in the global translation of normative architectural systems. The analyses are based on a thorough examination and redrawing of the original documents found in the AGOCD archive.

Biography

Giuseppe Resta is an integrated researcher at CEAU (Centre for Studies in Architecture and Urbanism), Faculty of Architecture of the University of Porto. He is senior researcher in the project ID-SCAPES (ERC/COG/101125057). He previously held teaching positions at Yeditepe University (Istanbul) and Bilkent University (Ankara) as an assistant professor, at Politecnico di Bari (Bari) as an adjunct professor, and at Polis University (Tirana) as a lecturer. Resta received his Ph.D. in architecture from Università Roma TRE. His most recent monographic work is "Rediscovered Visual Documents of the Portuguese Estado da Índia" (CES, 2024, co-authored). He was recently awarded the Edilia and François-Auguste de Montéquin Fellowship by SAH (2026).

Sidh Losa Mendiratta is an Assistant Professor at the Faculty of Architecture of the University of Porto, and an Integrated Researcher at CEAU/FAUP. Since September 2024 he is the Coordinator of the research project "ID-SCAPES (ERC/COG/101125057) funded by a Consolidator Grant of the European Research Council (2024-2029). He holds a PhD in Architecture from the University of Coimbra (2012). In 2013 he was awarded the "Fernando Távora" prize by the Order of Architects of Portugal. He is author and/or coauthor of three books and over seventy-five papers, including five papers presented at the Society of Architectural Historians International Conference.

Tiago Trindade Cruz (1985) holds a PhD in Heritage Studies from FLUP (2022), a Master's in Virtual Heritage from the University of Alicante (2020), and an Integrated Master's in Architecture from FAUP (2010). He is senior researcher in the project ID-SCAPES (ERC/COG/101125057). From the 2021–22 academic year until 2024–25, he was a Visiting Assistant Professor at FLUP, where he taught History of Contemporary Architecture. He has been an integrated researcher at CITCEM/FLUP and a collaborator at CEAU/FAUP since 2023. Tiago is also part of the UNESCO Chair "Heritage, Cities and Landscapes" hosted by FAUP. He was recently awarded the Scott Opler Emerging Scholar Fellowship by SAH (2026).

Giuseppe Resta

University of Porto

Sidh Losa Mendiratta

University of Porto

Tiago Trindade Cruz

University of Porto

The Discalced Carmelite Architectural Canon of the 17th Century in Asia

Introduction

The Discalced Carmelite Order, known for its commitment to austere spirituality, features a rich architectural legacy that reflects its values and missionary endeavours¹. This text highlights the evolution of Carmelite architecture in Asia during the 17th century, discussing the hypothesis of an architectural canon specific to the Italian congregation of Saint Elijah. Through a series of *ad hoc* deliberations, guidelines were established regarding modules, dimensions, proportions, and typologies, which facilitated the construction of Carmelite residences in Persia, India, and beyond. The architectural project descended from codified models consolidated through a normative process, designed to be adaptable to various geographies and scales. Documentation of this architecture is preserved in the plans and sections held at the Archivio Generale Ordine dei Carmelitani Scalzi in Rome (from now on AGOCD) and in regional archives in India. Individuals involved in the construction of churches and conventual structures frequently travelled between Rome and the missions of the Discalced Carmelites in Asia, forming a loose network of information that persisted despite the regional tensions between European powers and local rulers.

The study of Iberian Carmelite architecture has been extensively addressed by scholars like Juan José Martín González and Jose Miguel Muñoz Jimenez. In contrast, Italian missionary architecture has received less scholarly attention, with notable contributions by Saverio Sturm and Silvano Giordano. The architecture of Carmelite missions, particularly in Asia, remains underexplored, largely due to the ruin or disappearance of many of their churches².

Discalced Carmelites shared an idea of reform anchored in prayer and contemplation amidst the mitigated rule that characterised the Carmelite Order during the 16th century³. In 1562, Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada (1515-82), later known as Saint Teresa de Jesús, established the first reformed Carmelite house in Ávila, with a focus on poverty, contemplation, and seclusion. A first nucleus of five nuns moved to what would become a new monastic typology in a cloistered structure dedicated to Saint Joseph. The idea of isolation was inspired by the example of the hermits who lived in the caves of Mount Carmel, a site associated with the prophet Elijah. In the monasteries, the concept of the cave was spatially translated into austere cells. In 1580, there was a partial separation of the Teresian, or Reformed, Carmelites from the traditional Order, as recognised by a decree issued by Pope Gregory XIII, allowing them to establish an autonomous

¹ The research for this article was funded by the European Union (ERC Consolidator Grant, ID-SCAPES research project - <https://doi.org/10.3030/101125057>). Views and opinions expressed are however those of the authors only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them. The project "ID-SCAPES. Building Identity: Religious Architecture and Sacral Landscapes of Christian Minorities in India and Bangladesh" is coordinated by Sidh Losa Mendiratta.

² This issue is highlighted in Eugenio Galdieri's work on Isfahan. Eugenio Galdieri, "Le residenze dei missionari cattolici presso la corte safavide: nuovi dati sulle case di Esfahan," in *Orientalia Iosephi Tucci Memoriae Dicata*, ed. Gherardo Gnoli and Lionello Lanciotti (Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1987), 459-76.

³ Carmelite communities began to attract individuals with an aristocratic background who concentrated on developing the arts and crafts rather than following a traditional religious life. Saverio Sturm, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo* (Gangemi Editore, 2006), 25.

⁴ Authors' translation from chapter IX of the Ávila Constitutions published in Tomás Álvarez Fernández et al., eds., *Constituciones de las Carmelitas Descalzas (1562-1607)*, (Teresianum, 1995), 35. The Spanish term "curiosamente" is translated as "without decorations" as is also suggested in Emmina De Negri, "Note sulle chiese carmelitane in Spagna e in Italia tra Cinquecento e Seicento: norma e prassi," in *Nicolò Doria: Itinerari economici, culturali, religiosi nel secolo XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*, ed. Silvano Giordano and Claudio Paolucci (Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, 1996), 627–43.

⁵ Marina Álvarez Alonso and José Miguel Barbero Sánchez, "La arquitectura del Carmen Descalzo," *Revista de espiritualidad*, no. 70 (2011): 193.

⁶ Juan José Martín González, "El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, no. 42 (1976): 317–18.

⁷ Santa Teresa de Jesús, "Camino de Perfección," in *Obras completas*, ed. Santa Teresa de Jesús (Biblioteca de Autores Cristianos, 1967), 393–641; Fernández, *Constituciones de las Carmelitas Descalzas*, 25–99.

⁸ In the Spanish context, construction practices were mainly carried out by in-house technicians (*tracistas*) and craftsmen. The role of the *tracista* was not to create designs from scratch but to assemble pre-established elements and solutions that had already been tested in previous situations, following a pragmatic approach. Jose Miguel Muñoz Jiménez, "El estilo carmelitano de arquitectura: las vías de formación de los artífices en la descalcez española," *Monte Carmelo*, no. 122 (2014): 341–61.

⁹ His extensive œuvre and documented innovations have led scholars to reevaluate his role, establishing him as a central figure in the development of Baroque architecture in Castile and the attribution of around eighty documented works. A recent book discussed in depth the problems of attributions and authorship of constructions that might be linked to Fray Alberto, including his network of collaborations: José Luis García Martínez and José Miguel Muñoz Jiménez, *Fray Alberto arquitecto (1575-1635): los inicios del barroco en España y Portugal* (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2022). Another comprehensive overview of his works was published in Jose Miguel Muñoz Jiménez, *Fray Alberto de la Madre de Dios, Arquitecto (1575-1635)* (Ediciones Tantin, 1990).

¹⁰ Jose Miguel Muñoz Jiménez, "Diccionario de artífices del Carmelo Descalzo. Arquitectos y maestros de obras," *Monte Carmelo*, no. 100 (1992): 52–55. According to García Martínez and Muñoz Jiménez, Fray Alberto's technical instructions from archival documents effectively constitute an unrealised treatise on construction, likely influential on later works such as Fray Lorenzo de San Nicolás's *Arte y uso de Arquitectura* (1639). See the last chapter of García Martínez, *Fray Alberto arquitecto*, 325–56.

Spanish provincial chapter. However, the existence of a distinct, codified Carmelite architectural style remains a topic of debate.

In her writings, Saint Teresa envisioned Carmelite buildings as simple and austere, avoiding unnecessary elements. This approach was aligned with the values of other reformed orders that embraced a perspective of pauperism. As early as 1567, Saint Teresa received permission to establish new residences modelled after the one in Ávila. Consequently, a new set of norms, known as Constitutions (*Constituciones*), was established to reflect the *propositum vitae* of the Order. The Constitutions drafted in Ávila that year provided general guidelines for future convents to be built:

The house is never built with decorations, except for the church; nor is there anything curious. And let the wood be rough, the house be small and the rooms low; something that meets the need and is not superfluous. They should be as strong as they can, and the enclosure wall should be high, and there should be a field for hermitages, so that they may be set apart for prayer⁴.

Saint Teresa presided over the establishment of sixteen female convents, but the convent of Saint Joseph in Malagón became the model that embodied her reformed ideals in architectural form. This convent was designed by the Toledo-based architect Marco Antonio Nicolás de Vergara el Mozo (1540-1606), following the guidelines provided by Saint Teresa. This approach contrasted with earlier residences, which were often adaptations of pre-existing buildings⁵. Saint Joseph in Malagón was erected as a plain, almost abstract volume, enclosing a porticoed square courtyard at its centre. In the following years, an aesthetic of functional spatial distributions and introspective layouts characterised the new constructions. This has led Spanish scholars to debate the existence of a distinct style, the *Estilo Carmelitano*, and of a specific typological approach associated with it. The art historian Martín González (1923-2009) was more sceptical about the existence of a distinct *Estilo Carmelitano*, arguing that Saint Teresa's writings emphasised the need for austere and simple structures rather than providing systematic guidelines. This position reflected common values shared among Jesuit, Dominican, and Franciscan buildings⁶. The most relevant architectural indications are found in the book *Camino de Perfección* (1566), the Ávila Constitutions (1567) mentioned above, and the revised Constitutions approved in Alcalá (1581) under the supervision of Saint Teresa⁷.

By contrast, Muñoz Jiménez argued for Carmelite production as a more coherent corpus, highlighting a purposeful departure from contemporary Spanish Baroque and noting the influence of certain Carmelite *tracistas*⁸, such as Alberto de la Madre de Dios (1575-1635)⁹, in establishing an architectural canon. De Dios was involved in many Carmelite constructions and was considered a court architect and a disciple of Juan de Herrera (1530-1597), a position that placed him and his works within the *milieu* of 'classicist mannerism'¹⁰. Muñoz Jiménez grounded his hypothesis concerning a Carmelite architecture canon on four features: the fact that few religious orders defined a clear architectural canon up to the maximum measurements of its buildings, resembling the format of classical architectural treatises; the involvement of a large number of architects and *tracistas* contributing to the consolidation of a distinct

aesthetic; an internal debate within the Order defending simplified Classicism against the stylistic innovations of the Baroque; and the influence exerted by Carmelite architecture on other Discalced Orders¹¹. At any rate, an attempt to describe a distinct Carmelite architectural canon within the Spanish chapter emerged as early as 1948, in a special issue of the Order's journal, *El Monte Carmelo*¹². Entitled "Arte y artistas del Carmelo Español," it opened with a contribution by Friar Félix Mateo of San José – *Canon arquitectónico en la legislación Carmelitana* – which represented the first attempt to assess the coherence of spatial modules and design rules derived from the Constitutions. Félix Mateo also noted that, despite significant similarities between the Italian and Spanish Constitutions, the architectural approaches to building design differed. All convents "had to be built in accordance with pre-established plans, specific and exclusive to each province; one for the larger convents, another for the smaller ones. It was up to the provincial Definitory to determine whether the convents were to be built according to the first or second plan"¹³. The following sections examine how this organisational model proved particularly effective across the network of missions in Asia.

The missionary activities

The Italian Discalced Carmelites branched off from the Spanish congregation in 1597, thereby gaining an independent position from Madrid under the supervision of the Holy See. While the Spanish congregation was responsible for residences in the New World and was briefly engaged in missionary efforts in Africa, their Italian counterpart managed European residences and missions to the East¹⁴. The Italian Congregation of Elijah of the Discalced Carmelites grew from four convents in Italy in the early 17th century to a total of 152 residences by the end of the 1650s. Of these, 96 residences were located in other parts of Europe and Asia. The activities of the missionaries in Asia were complicated by the institution of the *Padroado*, which allowed Portuguese kings to control the selection of clergymen and the definition of dioceses. Around the same time that the Italian Carmelites settled in Goa, the Holy See founded the *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* to gain jurisdiction over missionary work.

Italian Discalced Carmelite missions began in 1604 during the papacy of Clement VIII (in office 1592-1605), with Persia identified as an ideal region for establishing new missions outside Portuguese control. The Carmelites found an ally in Abbas I, sharing an interest in opposing the Ottomans. Clement VIII, and later Paul V (in office 1605-1621), assigned Pedro de la Madre de Dios (1565-1608) to supervise the missions. A chapel dedicated to Jesus and Mary was first inaugurated in Isfahan, the seat of the Safavid shah, in 1608. The Italian missionaries subsequently spread to Hormuz, where a residence was established in 1612, although it lasted only ten years. In 1618, they built a church dedicated to Jesus and the Mother of God in Thatta, then under the control of the Mughal Empire, along with a residence.

In 1620, Friar Próspero del Espíritu Santo was sent to Persia to serve as prior of Isfahan. From there, in 1623, he entrusted the Portuguese Friar Basilio de San Francisco with settling in Basrah, and Friar Juan-Tadeo de San Eliseo with doing the same in Shiraz, where he founded the church of Saints

¹¹ Jose Miguel Muñoz Jiménez, *La arquitectura carmelitana, 1562-1800. Arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII* (Institución Gran Duque de Alba, 1990), 23.

¹² The first issue of *El Monte Carmelo* was published in 1900 in Burgos, Spain. The journal is still published today under the direction of the Order of the Discalced Carmelites.

¹³ Félix Mateo of San José, "Canon arquitectónico en la legislación Carmelitana," *El Monte Carmelo*, no. 52 (1948): 120.

¹⁴ Regarding the Discalced Carmelite missionary activity in northwestern Angola (1584-87), see Florencio Niño Jesus, *La misión del Congo y los Carmelitas y la Propaganda Fide: dos asuntos primitivos entre los misionales de carmelitas descalzos* (Rámon Bengaray, 1929); Nuno Fernando de Pinho e Silva de Almeida Falcão, "As Chaves e a Espada: a missão do Carmo Descalço nas relações diplomáticas entre o reino do Congo e a Santa Sé (1582-1608)," in *A Reforma Teresiana em Portugal, Congresso Internacional* (Edições Carmelo, 2017), 373-88.

12.1

Old Goa, Church of Our Lady of Mount Carmel, built 1630–1640 ca., view of the west end, ca. 1880. Photograph by Souza and Paul Studio. London, British Library, Photo 2/2(85). © British Library Board.



Simon and Jude in the same year. Two years later, a hospice was opened in Muscat. On his journey back to Rome in 1624, Próspero del Espíritu Santo stopped in Aleppo to lay the foundations for the church of Our Lady of Mount Carmel, which was inaugurated in 1627. This marked a significant step toward reoccupying Mount Carmel, a mountain range located 400 km to the south and regarded as the place of origin of the Order.

However, the missions in Persia were economically unsustainable and relied heavily on funding from Rome, leading the Carmelites to redirect their attention to Goa, India, where Christian communities facilitated their integration into local society and provided a recruitment pool for the clergy¹⁵. Nevertheless, the Discalced Carmelites faced significant challenges in establishing a mission in the capital of the *Estado da Índia*. Led by the Spanish Friar Leandro de la Anunciación (1580–1630), the missionaries celebrated their first Mass in a makeshift oratory on 25 April 1620, obtaining permission to build a church from the Archbishop of Goa only two years later. This first Carmelite church in Old Goa, dedicated to Our Lady of Mount Carmel, was relatively small, with an exo-narthex, a single nave, and a transept with two altars “facing each other” – a novelty in Goa¹⁶.

In 1630, with the arrival of the visitor-general Friar Epiphany de São João Baptista (1580–1650), the Discalced Carmelites began constructing a much larger church and convent in Old Goa on the same site as the pre-existing one. The chancel and nave were completed by 1634, but the façade and other areas were only finished around 1640¹⁷. The church body included an upper choir and three intercommunicating side chapels on each side of the single nave. According to Paulo Varela Gomes (1952–2016), this was the “first purely Italian building in Goa,” featuring “the most strikingly Roman-type façade Goa has ever had”¹⁸. Adjoining the church on its north-eastern side was an extensive three-storied convent with a large cloister¹⁹. A large, monumental staircase, likely the first of its kind built in Goa, led up to the church. Gomes has suggested that this staircase may have served as a *Via Crucis*, with crosses symbolising the Passion of Christ placed on the landings²⁰. Like other religious orders in Old Goa, the Discalced Carmelites also developed a rural property for the recreation and convalescence of their brethren. This farmhouse was located near the Carambolim lagoon on the city’s eastern edge. During the 1640s, the missionaries began constructing a new college on this property, but the Viceroy João da Silva Telo de Meneses ordered the friars to cease this endeavour²¹.

12.1, 12.2

¹⁵ The Italian Congregation faced significant challenges in establishing missions in Persia. Missionaries such as Juan Tadeo were tasked not only with preaching and converting individuals, but also with negotiating with local authorities and dialoguing with diverse ethnic and religious populations. Although mission manuals offered guidance, the resistance from Muslim populations often frustrated theoretical expectations. Pamela M. Jones, *Celebrating Teresa of Avila: The Discalced Carmelites in Italy and Their Mission to Persia and the East Indies* (Brill, 2023), 163–82. For a better understanding of the complex geography of Goa in the 17th century, see the maps from the Filipe Nery Xavier Collection published by the authors in Sidh Lusa Mendiratta, Giuseppe Resta, and Antonieta Reis Leite, *Rediscovered Visual Documents of the Portuguese Estado da Índia: The Filipe Nery Xavier Collection* (Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Sociais, 2024), 16–39.

¹⁶ Florencio del Niño Jesús, *La misión carmelitana de Goa, 1619–1630* (San Sebastian, 1988), 46.

¹⁷ Del Niño Jesús, *La misión carmelitana de Goa*, 67.

¹⁸ Paulo Varela Gomes, *Whitewash, Red Stone. A History of Church Architecture in Goa* (Yoda Press, 2011), 86.

¹⁹ AGOCD, “India Orientalis, Goa. Delieamenta Seminarii Missionum 1630,” *M. Gerarchia Carmelitana: Cardinali, Arcivescovi, Vescovi, Vicari Apostolic*, 261/b.

²⁰ Gomes, *Whitewash, Red Stone*, 88–89.

²¹ Panduronga Pissurlencar, ed., *Assentos do Conselho do Estado*, vol. 2 (Tipografia Rangel, 1954), 363, 364, 413, 414.



12.2

Old Goa, Church of Our Lady of Mount Carmel, built 1630-1640 ca., nave and chancel, ca. 1880. Photograph by Souza and Paul Studio. London, British Library, Photo 2/2(87). © British Library Board.

By the 1630s, the Italian Discalced Carmelites were working to establish a missionary outpost on the Indian mainland, having led an embassy to the city of Bijapur in 1632²². Earlier, in 1628, the missionaries had founded a mission in the port city of Diu, where they built a church dedicated to Saint Joseph. During the early 1650s, they also began a mission along the coast near Kochi²³. The missions among the so-called Saint Thomas Christians became entangled with the Dutch-Portuguese rivalry in the region, as the Italian friars started to take over churches previously entrusted to the Jesuits. Ultimately, the Discalced Carmelites were expelled from their motherhouse in Goa in 1707 after they refused to pledge allegiance to the Portuguese king as head of the *Padroado* system. Two years later, the convent of Our Lady of Mount Carmel was transferred to the Oratorians of Saint Philip Neri, a religious congregation made up of indigenous Goan priests.

The Discalced Carmelite architectural canon

As mentioned earlier in the text, Saint Teresa's writings envisioned simple and austere buildings that aligned with the values of the reformed Order. Following a 1580 decree by Pope Gregory XIII, the Teresian Carmelites established a framework for convent construction, emphasising minimal decoration and functional designs. This approach was exemplified by humble spaces, such as cells no larger than twelve square feet. The Spanish Congregation was responsible for residences in the New World, while the Italian counterpart managed European residences and missions. This division at the turn of the century influenced architectural styles, resulting in distinct normative directions and aesthetic outcomes between the two congregations. One major difference between the architectural production of the two congregations was the design process for new residences. In Spain, construction relied on in-house technicians (*tracistas*) and craftsmen, reflecting a belief in total self-sufficiency. The role of the *tracista* was not to create designs from scratch but to assemble pre-established elements and solutions that had already been tested in previous situations, following a pragmatic approach. In 1604, the Spanish congregation mandated that any new residence had to be based on a technical drawing approved by the Order's technicians. This led to a prototypical design known as *traza moderada*, characterised by a single-nave church with simple side chapels, a transept with short arms, pillars instead of columns, an upper choir, and a vaulted

²² Del Niño Jesús, *La misión carmelitana de Goa*, 85, 191.

²³ Conselho de Estado de 25 de Agosto de 1642, doc. 129, published in *Assentos do Conselho de Estado*, vol. 3 (Tipografia Rangel, 1953), 363–64.

12.3

Salomon Saury, *Topographia de la Villa de Madrid descripta por Don Pedro Texeira, Año de 1656* (detail), 1656 (reprinted in 1881). Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, ES-MaIGN, C00001488c. CC-BY 4.0. This is probably the only visual document representing the primitive configuration of the convent of Saint Hermenegildo in Madrid.



²⁴ De Negri, "Note sulle chiese carmelitane in Spagna e in Italia", 629. See also: Leticia Verdú Berganza, "La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)", (PhD diss., Universidad Complutense de Madrid, 1996), 260–62.

²⁵ It is worth noting that Alberto de la Madre de Dios was a prolific, cross-regional architect, involved in the early stages of his career in construction works in Portugal, such as in Cascais, Alter do Chao, Figueiró dos Vinhos, and Évora between 1594 and 1606. Jose Miguel Muñoz Jimenez, "Cuarta adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo Hispánico," *Monte Carmelo* 133 (2025): 14–16.

²⁶ Saverio Sturm, "'Il più povero, il più religioso, il più sano'. Modelli architettonici dei Carmelitani Scalzi tra '500 e '600," in *Il Carmelo e l'arte*, ed. Aldino Cazzago (Edizioni E/O, 2009), 79–124.

²⁷ Sturm, "'Il più povero, il più religioso, il più sano,'" 96.

²⁸ The document is held at the AGOCD (Actis Def. Gen. Vol. I, ff. 28v–29r) and published in Antonio Fortes, *Acta Definitorii Generalis O.C.D. Congregationis S. Eliae (1605–1658)*, (Institutum Historicum Teresianum, 1985), 674–75. For an analysis of the evolution of the dimensions of the elements of the monasteries across the different Constitutiones see Nicolò De Mari, "L'architettura dei Carmelitani Scalzi e i complessi genovesi di S. Anna, S. Maria della Sanità e S. Carlo," in *Nicolò Doria: Itinerari economici, culturali, religiosi nel secoli XVI–XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*, ed. Silvano Giordano and Claudio Paolocci (Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, 1996), 357–88.

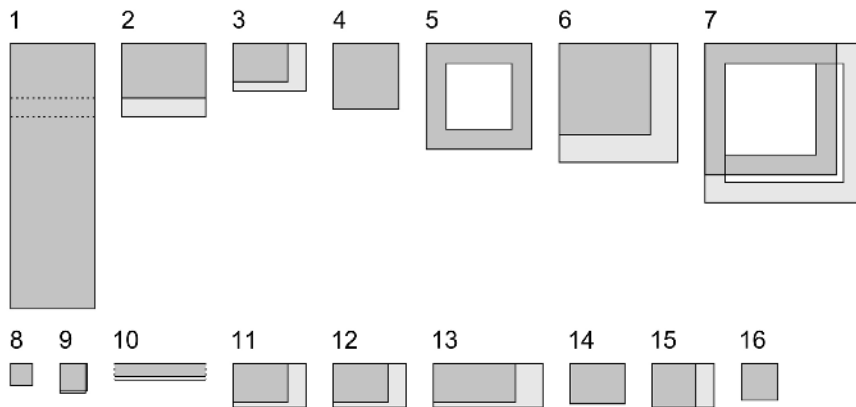
ceiling with a dome at the intersection²⁴. Saint Hermenegildo in Madrid, completed in 1605 under the supervision of Alberto de la Madre de Dios, was the first building to follow this model²⁵.

In contrast, the Italian system relied more on established norms rendered in visual forms, thus reducing the need for advanced technical skills. A specific typology would first be chosen by a provincial *Definitorio* and later approved or rejected by the general *Definitorio*. In this process, quantitative criteria were prioritised over qualitative aspects²⁶. Therefore, it became essential to regulate spaces using universal modules and proportions. Typologies and dimensions were initially addressed in the first *Constitutiones* of 1599 and were subsequently expanded in the 1605 edition to accommodate differences in scale for smaller residences. These guidelines were consistently revised with more detailed specifications in the *Constitutiones* of 1608 and reinforced in the edition adopted in 1611²⁷. The process culminated in a fundamental document approved in 1614, the *Ordinatio de Constructione Ecclesiarum et Conventuum*, which encapsulated in fourteen articles a synthesis of recommendations for the building of churches and convents. The spatial implications of this *Ordinatio* are analysed below, visualised through abstract forms, and compared with three plans of Carmelite missions preserved in the AGOCD archive.

The incipit of the *Ordinatio* clarified that the Carmelites should remain aware of the transitory nature of their stay, avoiding a longing for a "civitatem permanentem," both concretely and metaphorically, so that they should live (or build) as if they were about to leave immediately²⁸. This notion was further explained in the third article, which suggested that residences should be constructed at low cost and with minimal craftsmanship. To reduce arbitrariness in the interpretation of measurements given in the *Ordinatio*, projects had to receive approval from the provincial *Definitorio* or the superior general. The adopted spatial module for linear and volumetric measurements was the *palmo*,

12.3

12.4



12.4

Graphic visualization of the dimensions prescribed in *Ordinatio de Constructione Ecclesiarum et Conventuum*, elaborated by the authors. Numbers indicate: 1. church; 2. choir; 3. sacristy; 4. minor cloister; 5. circulation around minor cloister; 6. main cloister; 7. circulation around main cloister; 8. cell; 9. infirmary cell; 10. dormitory corridor; 11. oratory; 12. chapter house; 13. refectory; 14. kitchen; 15. library; 16. recreation room.

equivalent to a length of 24.9 cm, as noted in the margin of the document – a detail indicating that the *Ordinatio* had a clear intent towards standardisation. Furthermore, this unit of measurement closely resembled the Genoese palm used during that period, with Genoa being the site of the first Discalced Carmelite foundation outside Spain²⁹.

Overall, the articles envisioned the simplest form of a two-cloister residence. The church was required to have a cross-shaped plan, measuring 46 *palmas* wide and 145 *palmas* long, or a proportional variant thereof. Each side of the nave was to contain two or three chapels. Again, in this fourth article, the constrained dimensions reflected a “desire for poverty”. The choir was to be positioned behind the main altar, separated by a partition wall, and measured between 30 and 40 *palmas* in length. The sacristy was specified to measure between 30 to 40 by 21 to 26 *palmas* (articles 5 and 6).

Each monastery was to include two square cloisters, with the smaller one closest to the entrance, measuring 36 *palmas* on each side. The porticoed circulation, where the workshops were to be located, was to be 11 *palmas* wide and could rise to 20 or 22 *palmas* in height to the ceiling. A second, private cloister was to be positioned at the core of the construction, ideally square-shaped, with a side length of 50 to 65 *palmas*. Its circulation was to share the same measurements as the minor cloister (articles 7 and 8). According to the ninth article, cells were expected to be 40, with a cubic shape of 12 *palmas* on each side. An exception to the ceiling height was to be allowed in areas with more challenging geographical locations. Additionally, seven extra cells could be designated for the sick, occupying either a square room of 14 or 15 *palmas* on each side, or a rectangular room not exceeding 16 *palmas* in length and 14 *palmas* in width (article 10). The dormitory corridor was to be 7 to 9 *palmas* wide.

The oratory and the chapter house were to measure 40 by 24 *palmas*, or, in another proportion, 30 by 21 *palmas*. Finally, the refectory was to have dimensions of 60 by 24 *palmas* or 45 by 21. These indications were elaborated upon in articles 11, 12, and 13 of the *Ordinatio*. In the *Constitutiones* that preceded this document (those approved in 1599, 1606, and 1608), some of the most relevant functional spaces were also specified: a kitchen measuring 30 by 22 *palmas* in the 1608 constitution; a library of 24 by 24 *palmas* (in the 1599 version) or 34 by 24 to 28 *palmas* (in the 1605 version); and a recreation room, with a heating system, measuring 20 by 20 *palmas* as indicated in the first two *Constitutiones*. Additional details pertained to the intended presence and location of technical equipment, including stores, cisterns, and barns³⁰.

This framework was designed to reflect a high degree of standardisation, simplifying communication and construction while adhering to Saint Teresa’s indications for “small and modest” convents. All the necessary spaces for an ideal Carmelite residence were conceived as modular elements, dimensioned according to recommendations, and later assembled. For this reason, Sturm referred to these complexes as “Carmelite machines,” highlighting their logic of assemblage as a rule-based combinatory system: one liturgical block was to comprise the church, choir, sacristy, and oratory; one service block included semi-public spaces around the minor cloister; and one seclusion block was to feature a dining hall and kitchen around the main cloister. The upper floor was intended for dormitories, shared spaces, and offices³¹.

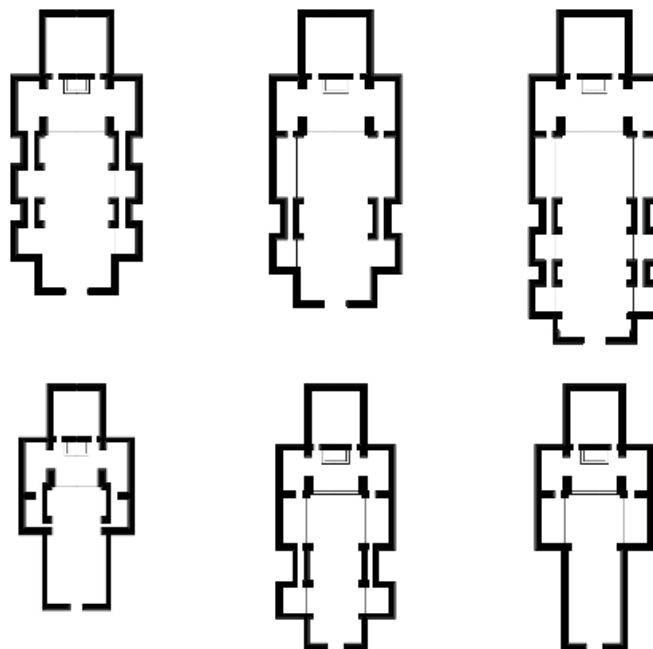
²⁹ Regarding the Genoese palm see Pietro Rocca, *Pesi e misure antiche di Genova e del genovesato* (Municipio di Genova, 1871). The episode of the foundation of the convent of Sant’Anna in Genoa is linked to the merchant Nicolò Doria, who was familiar with the Spanish royal court and, in 1577, decided to become a Teresian Carmelite. On Sant’Anna and Nicolò Doria see Anastasio Roggero, *Genova e gli inizi della Riforma teresiana in Italia (1584-1597)* (Sagep, 1984).

³⁰ De Mari, “L’architettura dei Carmelitani Scalzi,” 363.

³¹ Sturm, “Il più povero, il più religioso, il più sano,” 108–09.

12.5

Typological plans approved by the *Definitorio Generale*, elaborated by the authors based on the document *Disegni di chiese sei approvate dal Deff. Gen.*, held at the Archivio Provinciale dei Carmelitani Scalzi, Genoa. The first row shows variations of the “large church” model, and the second row shows variations of the “small church” model.



In some cases, a cloister-and-garden layout, as in Old Goa, replaced the more traditional double cloister typology. A critical element was the passage from the church to the convent, typically mediated by the sacristy. In certain instances, separate pathways were established for visitors and religious men. The church plan thus evolved from a modest single-nave hall to one featuring connected side chapels. This passage is exemplified in a document that De Mari found in the *Archivio Provinciale dei Carmelitani* in Genoa³². The general *Definitorio* drafted six model plans, to scale, divided into two groups: one for “large cities” and the other for “small ones”. This confirms that the application of the canon was adapted depending on context, as also seen in the *Constitutiones* of 1605. Each drawing exhibits minimal variations, primarily in the proportion and number of chapels, demonstrating the strict control the Carmelites intended to maintain over construction compared with other Orders. These exceptional drawings also reflect a preference for the pseudo-aisle connecting the side chapels.

A final distinctive aspect of the Carmelite complexes is the selection of sites in panoramic locations. The scenic quality was crucial for visitors approaching the building from a distance, and for residents looking out from their windows, as Vincenzo Maria di Santa Caterina da Siena noted during his stay in Goa in 1659³³. Teresa insisted on the importance of choosing a healthy setting that was neither too close to the city nor too remote. In line with a broader post-Counter-Reformation “theology of the garden,” shared by several reformed orders, gardens, paths, water systems and cultivated landscapes functioned as pedagogical devices for spiritual ascent³⁴. Within this framework, the shaping of territory and greenery acquired a dense symbolic meaning tied to contemplative ascetism and the Baroque naturalisation of architecture. In fact, there was an allegorical connection to Mount Carmel, located on elevated terrain and often associated with a single water source, reflecting biblical landscapes across different geographies³⁵. Goa’s situation was exceptionally fortunate in this regard, as the convent became one of the most recognisable landmarks in the cityscape. The convent grounds featured extensive gardens and orchards, as well as the notable fountain of Elijah.

Research conducted at the AGOCD archive in Rome has revealed three architectural designs related to Carmelite missions in Asia. To date, only the mission in Isfahan has been published, owing to the survey and study conducted by Eugenio Galdieri (1925–2010). Figure 7 presents a comparative

³² De Mari, “L’architettura dei Carmelitani Scalzi”, 366. The circumstances of this drawing are still unclear and necessitate further research in the Roman archive, as De Mari suggests.

³³ Vincenzo Maria di Santa Caterina da Siena, *Il viaggio all’Indie orientali del padre F. Vincenzo Maria di S. Caterina da Siena: con le osservazioni e successi nel medesimo, i costumi e riti di varie nazioni* (Giacomo Zettoni, 1678), 456.

³⁴ Marcello Fagiolo, “I giardini della teologia: dai gesuiti ai filippini,” in *Lo specchio del Paradiso: Il giardino e il sacro dall’Antico all’Ottocento*, ed. Marcello Fagiolo and Maria Adriana Giusti (Silvana Editoriale, 1998), 120–37.

³⁵ Sturm, “Il più povero, il più religioso, il più sano,” 83–84.

12.5

12.6

12.7

analysis of the plans of the Carmelite missions in Isfahan (left), Thatta (centre), and Goa (right), focusing on their scale, spatial articulation, and their relationship to the prescriptions set out in the 1614 *Ordinatio* and earlier Constitutions.

The three projects were developed under markedly different contextual constraints and with slightly different timelines. Moreover, not all drawings display the same level of detail: the plans for Isfahan and Goa include architectural information (i.e., the thickness of the walls), whereas Thatta's plan is more schematic, although it does include a graphic scale and construction indications. In Isfahan, where the Safavid court resided, the Carmelites relocated to a house owned by the ruler and began their regular life on 24 June 1609. The complex was eventually completed with a novitiate and a convent. The residence remained in use until 1722, albeit with difficulties³⁶. Among the properties offered by Abbas I to the Carmelites, they selected one featuring a central building surrounded by a spacious garden with a fresh water source. This layout was organised as a series of independent rooms arranged around a large hall. An annex, initially planned as a stable, was also used for their apostolic project. The conversion into a Teresian monastery included transforming the hall into a chapel and erecting an enclosure wall³⁷. The plan illustrated in Fig. 7 shows three walled blocks: one accommodating spaces for hosting visitors, one containing a simple church, and one comprising the residence proper. As the church adapted a pre-existing civil building, it followed the typical design of a Safavid pavilion, characterised by two symmetrical porticoed atria flanking a central space that later became the nave of the church³⁸. Given that this residence resulted from the adaptation of a pre-existing building, it could not fully conform to the guidelines outlined in the Constitutions. Nevertheless, the overall layout, the presence of a double cloister, and the functional scheme of the 'Carmelite machine' are all evident in Isfahan. Most importantly, the dimensions of the cells – 12 by 10 *palmos* – correspond precisely to the specifications set out in the *Constitutiones* of 1599 and 1605.

Located west of the mouth of the Indus River, Thatta was a trading hub frequented by the Portuguese. Father Luis Francisco de la Madre de Dios (?-1622), travelling from Hormuz, stopped in Thatta to inaugurate the mission in 1613. According to his own account of the construction works, the church featured "a single nave, not very wide, [...] with its graceful dome; so much so, that it attracted attention in those lands of the slender domes". The structure was made of bricks and "cornices, pilasters and architraves of doors and windows [...] made of stone, 'of a very curious white stone', as well as some motifs or figures in low relief"³⁹. It also featured "a graceful portico at the entrance with its slender columns, and along its walls, there are inlaid majolica and multi-coloured arabesques, [...] together with mosaics of sacred symbols"⁴⁰. The residence was a compact, introverted construction with two cloisters, measuring a total of 140 by 70 *palmos*. Over time, the church was subjected to repeated raids by the local Muslim population, leading to the displacement of the friars and damage to the structure⁴¹. According to the design held at the AGOCD, this block contained all the essential elements for a minor Carmelite outpost: two small cloisters with a single-nave church, and a semi-public space in between. The cloister measured 35 by 35 *palmos*, and the cells 10 by 12 *palmos*, similar to those of Isfahan. By contrast, the structure in



12.6

Fountain slab from the convent of Our Lady of Mount Carmel in Old Goa, realised in 1649, now kept near the church of Saint Francis of Assisi, Old Goa, 2013. Photograph by the authors.

³⁶ AGOCD, "Communicationes N.º 220. 28/7/2013," *OCO Communicationes*, 2013, 4–5.

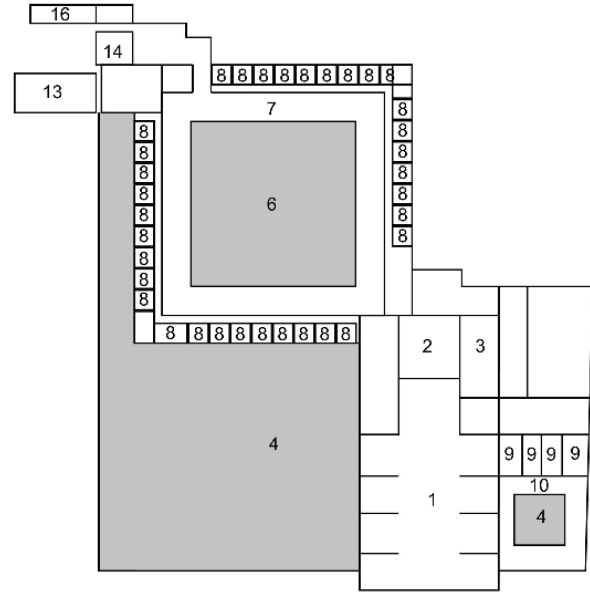
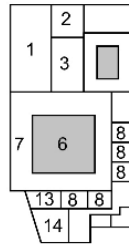
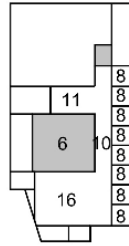
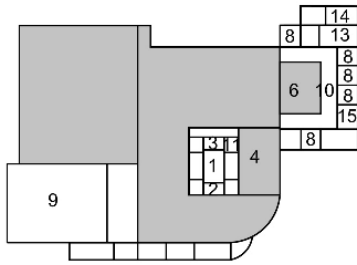
³⁷ Florencio del Niño Jesús, *En Persia (1608-1624): su fundación, sus embajadas, su apostolado* (La Obra Máxima Editora, 1930), 67–68. The inauguration was attended by European and indigenous Christians, as well as by representatives of the Safavid court.

³⁸ Eugenio Galdieri, "Una inedita pianta del Convento Carmelitano di Esfahan (XVII secolo)," in *Studi e restauri di Architettura Italia-Iran*, ed. Giuseppe Tucci (Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1980), 39–56.

³⁹ Manuscript dated 1620 in which Father Luis Francisco de la Madre de Dios provides details on the materials and techniques used in constructing the Thatta residence (AGOCD 268/m/2). This would also explain his direct involvement in the development of the building. Additional information on Father Luis Francisco de la Madre de Dios and a copy of his letters was published by Father Eusebio di Tutti i Santi (1670-1738) in his "Storia delle missioni de' PP. Carmelitani Scalzi della Congregazione di S. Elia" (AGOCD 285/b and c, 286/a, b and c).

⁴⁰ Florencio del Niño Jesús, *En Ormuz y en el Mogol*, vol. 4 (La Obra Máxima Editora, 1930), Del Niño Jesús, *En Ormuz y en el Mogol*, vol. 4, 133.

⁴¹ Herbert Chick, ed., *A chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal mission of the XVIIth and XVIIIth centuries*, 2 vols., vol. 2 (Eyre & Spottiswoode, 1939), 1219.



12.7

Comparative scaled plans of the Carmelite missions in Isfahan (ground floor, left), Thatta (ground and upper floors, centre), and Goa (ground floor and hypothesized cell subdivision on the upper floor, right), elaborated by the authors based on documents held at the AGOCD Archive, Rome. Numbers indicate: 1. church; 2. choir; 3. sacristy; 4. minor cloister; 5. circulation around minor cloister; 6. main cloister; 7. circulation around main cloister; 8. cell; 9. infirmary cell; 10. dormitory corridor; 11. oratory; 12. chapter house; 13. refectory; 14. kitchen; 15. library; 16. recreation room.

Goa, the only one still visible on site today, closely resembles the Carmelite model described in the text. Compared to other Asian missions, the one in Goa possessed a distinctive monumental character, thanks to its dominant location that allowed it to stand out within the cityscape. The overall composition of the building and its walled formal garden recalls architectural ideas being explored in Italy at the time⁴². The earlier structure on this site, known only from plans drawn in a document preserved at the AGOCD, was smaller in size and included an adjacent civil building that accommodated an educational institution and novitiate, founded in 1622. The current church of Our Lady of Mount Carmel is the second structure built on this site, designed to meet new practical and programmatic needs. Internally, the layout consists of a single nave, flanked by three interconnected chapels on each side. Photographs from the late 19th century show that the church was covered with a barrel vault with lunettes. Its dimensions conformed to the first typological model depicted in Figure 5 – the one intended for major cities, Goa being one of them. The church extended 46 by 145 *palmas*, with the choir spanning 46 by 40 *palmas*, as indicated by the *Ordinatio*. The chapels measured 13 by 17 *palmas*, in accordance with the models in Figure 5. The sacristy diverged from the model, being integrated into the church structure along the side of the choir. In the lower-right corner, the infirmary cell conformed to 14 by 16 *palmas* and the corridor was 9 *palmas* wide, as prescribed in the *Ordinatio*. The main cloister was exceptionally large, 100 by 100 *palmas*. Although the subdivisions of the workshop rooms and individual cells are not depicted in the document, it is plausible however – based on the structural layout and the indications in the key – that this residence included a cell of 12 by 12 *palmas*, sufficient to accommodate the 40 units specified in the *Ordinatio*. The refectory measured 40 by 50 *palmas* instead of the 40 by 60 prescribed, the kitchen 22 by 22 instead of 22 by 30, and the recreational room had a different proportion from that indicated in the *Ordinatio*. These alterations in the upper-left corner may also have been related to the sloped terrain in that part of the plot, which required the construction of buttresses to support the building.

12.8

12.2

Conclusions

By analysing the visual and written documents held at the AGOCD related to the missions in Asia, this study compares Carmelite architecture with the normative structures outlined in the *Constitutiones*, examining how modules and scales were applied in these constructions. The potential of the Italian Discalced Carmelites' *Ordinatio de Constructione Ecclesiarum et Conventuum* to adapt religious buildings to diverse geographical, urban, and topographical contexts relied on

⁴² See the design of an ideal convent found at the AGOCD (Plut. 74, d) and the landscape design of the convent of Sant'Anna, Genoa, discussed in De Mari, "L'architettura dei Carmelitani Scalzi," 372–76.



12.8

Old Goa, Church of Our Lady of Mount Carmel, built 1630-1640 ca., view of the west end, 2019. Photograph by the authors.

its systems of proportions and modular design. Although projects required central approval from the *Defintorio*, the remote missions in Persia and India likely commenced construction either before receiving formal approval or shortly thereafter. Do the observed variations and consistencies suggest the existence of a coherent Carmelite architectural canon?

The sources preserved in the AGOCD and regional archives indicate that the Discalced Carmelites developed a remarkably coherent set of architectural principles during the 17th century. In this context, the *Ordinatio* functioned as a prescriptive canon: an attempt to impose order, regularity, and spiritual meaning through architectural form. Its use of the *palm* as a modular unit, its articulated typologies, and its emphasis on austerity translate the ideals of the Order into a spatial language that could, in principle, be reproduced anywhere. Such uniformity was especially necessary when building in locations far from Rome. Yet the materialisation of this framework in Asia also reveals the limits of prescriptive norms. The missions in Isfahan, Thatta, and Goa exhibit varying degrees of adherence to the canon, conditioned by local resources, political constraints, and cultural interactions. While Goa's monumental complex closely mirrored the *Ordinatio* in both scale and spatial composition, the residences in Persia and Sindh demonstrate a more flexible adaptation, often resulting from the use of pre-existing structures or accommodation of local construction techniques. These variations underscore a tension between centralised regulation and contextual adjustment, suggesting that the canon functioned less as a rigid template than as a flexible system of guiding principles.

The question of whether these prescriptions constitute an architectural canon in the strict sense remains open to debate. Unlike the theoretical treatises of contemporary architects, Carmelite documents functioned primarily as normative and practical tools for the dissemination of the Order's ideals. What emerges, therefore, is not a canon in the sense of a fixed stylistic repertoire, but rather a portable architecture of mission: a codified grammar of dimensions and forms that could be assembled, adjusted, and reinterpreted across different geographies. It functioned as a mechanism of identity, providing a recognisable architectural language, while simultaneously allowing for flexibility and contextual adjustment. This hybridity – between prescription and adaptation, universality and locality – ultimately defines the Discalced Carmelites' contribution to the history of religious architecture.

The Carmelites thus illustrate a paradox at the core of architectural canons: conceived as universal, they endure through variation; asserting immutability, they operate through negotiation. Recognising this paradox the Carmelite experience to be understood not as a marginal footnote in missionary architecture, but as a significant experiment in how architecture can function simultaneously as regulation, identity, and adaptation within a global religious network.

DOI: 10.6093/2532-2699/12800

Housing for Single People in Early Twentieth-Century Milan: The Cooperative Experience and the Case of the Albergo Popolare

Keywords

Housing History, Single People, Milan, Cooperativism, Albergo Popolare

Abstract

This paper reconstructs the origins of housing for single people in early twentieth-century Italy, with particular attention to the case of the Albergo Popolare in Milan (1901), a philanthropic initiative promoted by Luigi Buffoli. In the rapidly industrialising urban context of early twentieth-century Milan, marked by a severe housing crisis, the Albergo Popolare provided a concrete response to the growing demand for accommodation from migrant and seasonal workers. Inspired by the British model of the *Rowton Houses*, the project introduced a new residential typology based on the negotiation between private spaces and mechanisms of surveillance, within a broader hygienic-moral programme. The research examines the role of this experiment within the transnational context of late-nineteenth-century paternalistic-industrial, philanthropic, and cooperative housing initiatives, shedding light on a history often neglected by historiography, which remains largely centred on family housing. Particular attention is devoted to cooperative initiatives aimed at single women, modelled on the Albergo Popolare, and their marginalisation within the housing landscape of the time. Drawing on archival sources and an interdisciplinary perspective, the study explores the tensions between philanthropy, modernity, and paternalism, offering new interpretative insights for rethinking the history of Italian residential architecture through the lens of housing for single people.

Biography

Michele Rinaldi è dottorando in Storia dell'architettura e sta conseguendo un dottorato in cotutela tra il Politecnico di Torino (Italia) e la KU Leuven (Belgio). La sua ricerca esplora la storia dell'abitare attraverso progetti residenziali non normativi, con un'attenzione specifica alle politiche e agli interventi abitativi per persone sole in Italia tra l'inizio e la metà del Novecento. Adottando un approccio interdisciplinare, analizza l'abitare a diverse scale — dalla scala urbana agli interni domestici — intersecando storia sociale e studi di genere. Michele ha conseguito una laurea magistrale in Architettura presso l'Università di Bologna e ha maturato esperienza professionale come architetto a Berlino. Ha frequentato corsi specialistici e programmi curatoriali presso l'AA School of Architecture (Londra) e il MAXXI (Roma), e ha ottenuto una borsa di ricerca presso l'Accademia del Belgio a Roma (nov-dic 2025). Attualmente è Teaching Assistant in Storia dell'architettura presso il Politecnico di Milano.

Michele Rinaldi

Politecnico di Torino & KU Leuven

Abitazioni per persone sole nella Milano del primo Novecento: l'esperienza cooperativa e il caso dell'Albergo Popolare

Trasformazioni urbane e condizione di celibato e nubilato nell'Italia giolittiana

La genealogia delle abitazioni per persone sole nell'Italia del primo Novecento risale alle sperimentazioni filantropico-cooperative dell'epoca giolittiana, che prefigurarono molte delle tensioni tipologiche, istituzionali e ideologiche poi consolidate tra il Ventennio fascista e la ricostruzione postbellica. In un contesto di urbanizzazione accelerata e crescente attenzione all'ordine morale e igienico delle classi lavoratrici, la questione abitativa legata alle persone sole emerse come esigenza inedita. Tale occorrenza va collocata nel contesto storico dell'Italia liberale (1861-1922), e in particolare nel decennio dell'egemonia politica di Giovanni Giolitti (1901-1914)¹, quando presero forma i primi tentativi di concepire alloggi destinati a individui non coniugati, in risposta a tre fattori principali: l'espansione industriale e urbana, l'alto numero di persone non coniugate, e la mobilitazione di attori cooperativi e filantropici dinanzi all'emergenza abitativa.

Il clima di relativa prosperità economica che caratterizzò l'inizio del secolo favorì miglioramenti sociali nelle classi lavoratrici urbane², ma il percorso italiano verso la modernità fu segnato da disuguaglianze territoriali e debole coesione nazionale³. Il 'triangolo industriale' formato da Torino, Milano e Genova divenne il principale polo migratorio, generando una rapida crescita urbana in quest'area del Nord Italia. L'espansione demografica e infrastrutturale consolidò nuove forme di capitale umano⁴, ma generò anche un'importante crisi abitativa che coinvolse in particolare i lavoratori e le lavoratrici non coniugati.

Sebbene il matrimonio costituisse un'aspettativa pressoché universale⁵, i dati censuari tra il 1901 e il 1911 indicano che circa il 40% degli uomini e un terzo delle donne adulte risultavano non coniugati, mentre il celibato e il nubilato permanenti interessavano circa il 10% della popolazione⁶. Lontani dalle famiglie di origine, molti giovani lavoratori vivevano in alloggi sovraffollati, segnati da gravi criticità igienico-sanitarie e da una crescente inquietudine morale legata alla loro condizione⁷. Il distacco dalla vita domestica tradizionale alimentava timori di disordine sociale e di 'devianza', soprattutto nei confronti dei migranti stagionali. L'alloggio operaio venne così inteso non solo come risposta a un bisogno materiale, ma anche come dispositivo sociale volto a regolare i comportamenti, sanificare lo spazio urbano e normare la vita privata.

¹ Data l'ampiezza e la ricchezza della storiografia su Giolitti e sul periodo giolittiano, in questa sede si citano solo alcuni lavori emblematici a titolo esemplificativo che hanno contribuito a costruire un quadro storico introduttivo. Cfr. Emilio Gentile, *Le origini dell'Italia contemporanea: l'età giolittiana*, Biblioteca Universale Laterza 648 (Roma: Laterza, 2011 [2003]); Benedetto Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (Bari: Laterza, 1928); Arcangelo William Salomone and Gaetano Salvemini, *Italy in the Giolittian Era: Italian Democracy in the Making, 1900-1914* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960); and Giovanni Carocci, *Giolitti e l'età giolittiana* (Torino: Einaudi, 1961).

² De Giorgi, «L'Italia tra Otto e Novecento: vita sociale e vita culturale», 28.

³ Zamagni, *The Italian Economy*, 19.

⁴ Castronovo, *Storia economica d'Italia*, 82.

⁵ Sarti, «Nubili e celibi tra scelta e costrizione: i percorsi di Clio (Europa occidentale, secoli XVI-XX)», 166.

⁶ Gli anni indicati, 1901 e 1911, corrispondono ai primi due censimenti condotti in Italia all'inizio del XX secolo. Nell'interpretazione dei dati statistici, la popolazione adulta era definita come popolazione in età lavorativa, comprendente gli individui di età superiore ai 15 anni. Per quanto riguarda il celibato permanente, si fa invece riferimento esclusivo alla classe d'età 50-54 anni, adottata dai demografi come indicatore per lo studio del celibato e del nubilato definitivi. Si veda Istituto centrale di statistica, *Sommario di Statistiche storiche dell'Italia, 1861-1975*, 11-12.

⁷ Casciato, «L'abitazione e gli spazi domestici», 527-29.

⁸ Archimede Sacchi (1837-1886), ingegnere e architetto attivo nell'area milanese, insegnò per quasi vent'anni al Politecnico di Milano. Negli anni Settanta dell'Ottocento introdusse l'insegnamento di "Architettura pratica", rivolto alle tipologie edilizie ordinarie (non monumentali) e finalizzato al miglioramento del progetto e della costruzione tramite l'innovazione tecnica e la chiarezza tipologica. È autore de *Le abitazioni* (1874), primo manuale tipologico italiano sull'architettura residenziale, ampiamente utilizzato nella formazione di ingegneri e architetti e più volte ristampato.

⁹ Sacchi, *Le abitazioni*, 2:489.

¹⁰ Ibidem, 2:490.

¹¹ «LEGGE 22 dicembre 1888, n. 5849 Sull'ordinamento dell'amministrazione e dell'assistenza sanitaria del Regno», 5797-803.

¹² Casciato, «L'abitazione e gli spazi domestici», 530.

¹³ «LEGGE 31 maggio 1903, n. 254 Sulle case popolari».

¹⁴ Casciato, «L'abitazione e gli spazi domestici», 551.

¹⁵ Calabi, *La Politica della casa all'inizio del XX secolo*, 175; *Atti del decimo congresso degli ingegneri ed architetti italiani in Cagliari. Ottobre 1902*.

¹⁶ Il rapporto tra forme dell'abitare collettivo e dispositivi disciplinari ha alimentato una tradizione di riflessioni ormai consolidata, che tuttavia solleva questioni eccedenti gli obiettivi e l'intento del presente contributo. Senza approfondire qui tale linea, basti accennare come le utopie fourieriste del *phalanstère* possano essere lette quale antecedente significativo nella costruzione di dispositivi spaziali volti tanto all'armonizzazione quanto alla regolazione dei comportamenti, in una prospettiva che troverà più tardi articolate elaborazioni nei lavori di Michel Foucault sui rapporti fra architettura e poteri disciplinari.

¹⁷ Per un approfondimento sui villaggi industriali di impronta paternalistica in Italia, si veda Ciuffetti, *Casa e lavoro*; *Villaggi operai in Italia*.

¹⁸ Ciuffetti, *Casa e lavoro*, 31; Fontana, «Schio, "Nuova Schio" e il Lanificio Rossi: costruzione e riuso di un caso esemplare», 167.

¹⁹ Brunati, «Asili notturni Lorenzo e Teresa Sonzogno (1884 - 1938)»; Aiello e Bascapè, *Guida dell'Archivio dei Luoghi Pii Elemosinieri di Milano*, 314-16; Canella, «L'architettura degli Asili Nottturni Lorenzo e Teresa Sonzogno»; Toni, «Case operaie - Asili notturni - Cucine economiche», 378-79.

²⁰ Pugni, *C'era una volta l'albergo: la vicenda dell'Albergo Popolare di Milano*, 15-16.

²¹ Carera, «Cooperazione e cittadinanza politico-sociale. Note dal Novecento», 89.

Modelli abitativi e quadri normativi

Alla fine dell'Ottocento, i dibattiti su edilizia, igiene e morale si concentrarono particolarmente sul problema dell'abitazione operaia. In assenza di precedenti consolidati in Italia, manuali tecnici e modelli esteri fornirono riferimenti tipologici che influenzarono anche le prime risposte all'alloggio per individui non coniugati. Tra i primi a tematizzare questo bisogno vi fu Archimede Sacchi⁸, che nel manuale *Le abitazioni* (1886) descriveva la tipologia delle 'case per i celibi', soluzioni adottate in Inghilterra e in Francia per lavoratori senza famiglia⁹. Sacchi evidenziava in particolare il modello degli alberghi con stanze individuali e servizi comuni, una tipologia destinata a lasciare traccia anche in Italia, pur ritenendola difficilmente applicabile per ragioni climatiche, culturali e igienico-legislative¹⁰.

Tale scetticismo si rifletteva nei criteri stabiliti dalla Legge Crispi-Pagliani (n. 5849/1888)¹¹, che introduceva standard igienici elevati – ventilazione, illuminazione, metri minimi per abitante – raramente applicati con rigore¹². Le politiche pubbliche miravano più alla rimozione dei segni visibili dell'insalubrità che a una riforma abitativa strutturale. In questo quadro, le persone sole – prive della protezione delle reti familiari – risultavano particolarmente esposte alla precarietà abitativa. Un cambio di prospettiva giunse con la Legge Luzzatti (n. 254/1903)¹³, che istituiva incentivi fiscali e fondi agevolati per la costruzione di alloggi popolari da parte di cooperative, enti caritativi e comuni¹⁴. Tra le tipologie ammesse rientravano anche gli 'alberghi popolari', che iniziarono a ricevere un primo riconoscimento nei congressi professionali del settore. Il Congresso di Cagliari del 1902, in particolare, riconobbe gli 'alberghi per scapoli' come una tipologia autonoma all'interno delle diverse tipologie di alloggio destinate alle classi meno abbienti¹⁵. Il modello dell'albergo popolare si delineò in Italia come una tipologia inedita: una soluzione ibrida tra sperimentazione riformista e dispositivo di controllo sociale, contraddistinta dalla compresenza di spazi collettivi – dedicati all'igiene, alla cura, all'elevazione morale e culturale – e di ambienti riservati al pernottamento. A definire la natura di questi luoghi contribuiva la marcata vocazione alla sorvegliabilità¹⁶, alla regolamentazione interna e alle istanze igieniste, concepite per contenere i presunti rischi morali associati al celibato e al nubilato in ambito urbano.

Dal paternalismo industriale al laboratorio cooperativo milanese

Prima dello sviluppo dell'edilizia cooperativa e municipale nei primi anni del Novecento, le prime risposte italiane alle esigenze abitative dei lavoratori non coniugati si collocarono nel contesto del paternalismo industriale e dei villaggi operai sorti nel Nord Italia a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento¹⁷. Tra i primi e più significativi esempi figura il complesso realizzato a Piovene tra il 1869 e il 1871 dal Lanificio Rossi, con stanze per impiegati celibi affiancate da alloggi per capisquadra e famiglie. Questa configurazione si ispira a modelli internazionali – in particolare a Mulhouse, in Francia – adottati dagli industriali italiani interessati a emulare le *company towns*¹⁸. In ambito urbano, iniziative filantropiche come gli Asili Nottturni Lorenzo e Teresa Sonzogno (1884) offrirono soluzioni temporanee per poveri, senzatetto e disoccupati, tra cui rientravano implicitamente anche molti lavoratori celibi. Situati nel quartiere operaio di Porta Vittoria

a Milano, questi asili erano organizzati attorno a dormitori collettivi, spazi per l'igiene e ambienti di sorveglianza, come dimostrava la disposizione dei locali della direzione al primo piano, da cui si controllavano visivamente i dormitori al piano terra¹⁹. Non si trattava di 'case', bensì di spazi regolativi, pensati per contenere l'instabilità sociale associata alla mobilità lavorativa e alla condizione di celibato e nubilato. Nel 1898, sempre a Milano, l'avvocato Ercole Bassi propose la conversione temporanea degli edifici scolastici in alberghi operai, utilizzabili nelle ore extrascolastiche, e la creazione di cooperative per la costruzione di alloggi *ad hoc*: idee mai realizzate, ma indicative della crescente consapevolezza della presenza strutturale di lavoratori non coniugati nei centri urbani²⁰.

Milano fu terreno fertile per sperimentazioni abitative più strutturate. A cavallo del secolo, la città conobbe un'espansione urbana e industriale senza precedenti: tra 1889 e 1913 la popolazione aumentò del 60%²¹, i confini della città si estesero rapidamente, e le cooperative emersero come attori centrali nella costruzione di alloggi popolari²². In assenza di welfare statale, il sostegno abitativo per i gruppi sociali più fragili – tra cui le persone sole – rimaneva prerogativa delle *Opere Pie*²³, spesso in conflitto con le riforme laiche promosse dalla Legge Crispi (n. 6972/1890). In questo contesto, il Comune di Milano promosse la creazione di cooperative per la costruzione di alloggi popolari – sostenute sia dall'amministrazione municipale che da enti filantropici – modello che rimase predominante fino all'istituzione, nel 1908, dell'Istituto autonomo case popolari della provincia di Milano (Iacpm), che progressivamente sostituì le cooperative nel ruolo di ente promotore.

Una delle figure più influenti nel panorama cooperativo milanese dell'epoca fu Luigi Buffoli²⁴, convinto sostenitore di un modello cooperativo interclassista e autonomo da influenze politiche²⁵. Fondatore dell'Unione Cooperativa (1886) e della Società Anonima Cooperativa degli Alberghi Popolari (1899), promosse l'estensione delle attività cooperative all'edilizia residenziale, incarnando una visione ampia e paternalistica dello sviluppo cooperativo. A Milano, operava anche la Società Umanitaria²⁶ – fondata nel 1893 – che riuniva donatori borghesi progressisti, professionisti riformisti e ambienti operai. Le due istituzioni dividevano l'interesse a fornire soluzioni alla crisi abitativa, ma si distinguevano per orientamento ideologico: la prima raccoglieva il sostegno dell'alta borghesia, della nobiltà, degli industriali e delle *Opere Pie*; la Società Umanitaria, formalmente apolitica, era sostenuta da ambienti radicali e socialisti²⁷.

Le prime soluzioni cooperative milanesi riflettevano una visione moralizzante del celibato. Dormitori e alberghi evitavano qualsiasi qualità 'domestica', riducendo l'abitazione a un letto, un armadietto e poche altre suppellettili. Cucine, bagni e spazi per lo svago erano condivisi e regolamentati: non si trattava di promuovere una domesticità alternativa, ma di normalizzare l'eccezione. Le cooperative agivano anche come correttivo delle distorsioni del mercato immobiliare, contrastando l'affitto promiscuo, le locande degradate e le forme di coabitazione precaria. Se da un lato offrivano un sollievo concreto, dall'altro lo subordinavano a rigidi modelli normativi. Le abitazioni per persone sole rimanevano una soglia transitoria – soprattutto per le donne – destinata a risolversi nell'accesso alla casa familiare una volta contratto il matrimonio.

²² Per un approfondimento sul movimento cooperativo in Italia e in Lombardia, si veda Zamagni e Zamagni, *La cooperazione*; Briganti, *Il movimento cooperativo in Italia, 1854-1925*; Zangheri et al., *Storia del movimento cooperativo in Italia*; Fornasari e Zamagni, *Il movimento cooperativo in Italia. Un profilo storico-economico (1854-1992)*; Degl'Innocenti, *Storia Della Cooperazione In Italia 1886-1925*; Fabbri, *Il movimento cooperativo nella storia d'Italia 1854-1975*; Bonfante et al., *Il movimento cooperativo in Italia. Storia e Problemi*; Trezzi, *Sindacalismo e cooperazione dalla fine dell'Ottocento all'avvento del fascismo*; Sapelli e Degl'Innocenti, *Cooperative in Lombardia dal 1886*.

²³ Nell'Italia postunitaria, le Opere Pie – istituzioni caritatevoli per lo più religiose, ereditate dagli Stati preunitari – svolsero un ruolo centrale nell'erogazione dell'assistenza a livello locale, accanto alla Chiesa cattolica. Le loro attività erano sostenute da donazioni private, lasciti testamentari e fondi provenienti da congregazioni religiose. Per un approfondimento sulla memoria collettiva, si veda Conti e Silei, *Breve storia dello Stato sociale*; Quine, *Italy's Social Revolution*.

²⁴ Luigi Buffoli (Chiari, 1850 – Milano, 1914) fu filantropo e figura di spicco del primo movimento cooperativo italiano, in particolare di quello milanese. Dopo aver iniziato la carriera nell'amministrazione ferroviaria, fondò nel 1879 la prima cooperativa di consumo per ferrovieri e, nel 1886, l'Unione Cooperativa. Buffoli elaborò una forma di cooperazione orientata al mercato e autofinanziata, che redistribuiva i risparmi in base agli acquisti individuali. Fermo sostenitore di una cooperazione apolitica, si oppose alla politicizzazione del movimento da parte delle nascenti correnti socialiste. Ebbe un ruolo centrale nelle iniziative milanesi in ambito sociale e abitativo – tra cui l'Albergo popolare (1901), il Dormitorio popolare (1905) e la città-giardino del Milanino (1906). Per un approfondimento, si veda Anatra, «BUFFOLI, Luigi»; Iovene et al., *Le imprese di Luigi Buffoli*.

²⁵ Pugni, *C'era una volta l'albergo: la vicenda dell'Albergo Popolare di Milano*, 25.

²⁶ Fondata il 29 giugno 1893 per disposizione testamentaria del filantropo Prospero Moisè Loria, la Società Umanitaria di Milano divenne una delle istituzioni più avanzate della riforma sociale italiana tra Otto e Novecento. La missione fondativa rifletteva una visione emancipatrice e non assistenziale, rivolta all'intero proletariato urbano. Guidata da un eterogeneo gruppo di riformatori laici, l'Umanitaria si configurò come un laboratorio d'avanguardia per la politica sociale dal basso, articolato su quattro ambiti principali: lavoro, emigrazione, istruzione e educazione degli adulti. Questi obiettivi si tradussero in iniziative concrete – dagli uffici di collocamento alle scuole professionali, dai ricoveri per emigranti alle biblioteche popolari, dai corsi di riqualificazione alla sperimentale Scuola Media Unica. Per un approfondimento, si veda Ghezzi e Canavero, *Alle origini dell'Umanitaria*.

²⁷ D'Autilia, *Il cittadino senza burocrazia*, 83.

Una Rowton House per Milano: l'esperimento cooperativo dell'Albergo Popolare

Nel maggio 1898 il principe Mario Ruspoli, addetto all'Ambasciata Reale d'Italia a Londra, pubblicò nel *Bollettino del Ministero degli Affari Esteri* un resoconto sulle *Rowton Houses* – fondate a Londra a partire dal 1893 su iniziativa del filantropo inglese Lord Rowton²⁸ – offrendo una descrizione minuziosa degli aspetti costruttivi, igienici e gestionali di questo modello abitativo per lavoratori celibi²⁹. Ruspoli ne evidenziava l'elemento innovativo: l'assenza di riferimenti alla carità e la natura imprenditoriale dell'iniziativa, capace di offrire comfort abitativo su larga scala. Gli ospiti, con una tariffa contenuta, accedevano a condizioni igieniche dignitose e a benefici normalmente riservati ai club borghesi maschili, pensati per promuovere abitudini virtuose e il miglioramento morale³⁰. Tuttavia, Ruspoli osservava:

Non è compito di chi scrive l'indagare se simili stabilimenti potrebbero essere accolti in Italia con quell'entusiasmo con cui lo furono in Inghilterra. Pur prescindendo dalle diverse condizioni di clima delle due regioni, vi sono differenze di abitudini e di carattere talmente profonde tra i due popoli, da indurci a credere che le nostre classi operaie non si sentirebbero sufficientemente attratte verso istituzioni di questo genere. [...] Ad ogni modo, se si volessero fondare in Italia stabilimenti sul sistema Rowton, dovrebbe assolutamente escludersi l'idea di adattare a questo fine un vecchio locale. Per quanto un tale adattamento possa essere felice, esso non risponderà mai completamente allo scopo, e verranno necessariamente a mancare quelle condizioni di benessere, che, come lo dimostrano le Rowton Houses, anche i poveri sanno grandemente apprezzare. Farebbero difetto l'aria, la luce, la pulizia, e talune parti dei locali stessi non tarderebbero a mutarsi in veri nidi d'immondizie³¹.

Lo scetticismo espresso da Ruspoli – in linea con le riserve già espresse da Sacchi – costituisce una posizione documentata nelle fonti dell'epoca. La lettura critica qui proposta evidenzia come tale orientamento sia stato presto superato dalle iniziative cooperative milanesi. Già nel 1899, la Società Umanitaria, attraverso l'Opera Pia Garibaldi, bandì un concorso per architetti under 30 volto alla progettazione di un albergo popolare ispirato alle *Rowton Houses*, destinato a ospitare 300-400 lavoratori celibi in stanze singole³². Il rapporto di Ruspoli, ristampato più volte nel 1898³³, contribuì ad accelerare l'adozione del modello inglese in Italia. Va tuttavia precisato che, all'epoca, quello britannico non rappresentava l'unica soluzione abitativa pensata per lavoratori non coniugati, come dimostrano i coevi modelli statunitensi dei *residential hotels* o delle *boarding houses*³⁴.

Luigi Buffoli fu tra le personalità più colpite dal rapporto Ruspoli e nel 1898 lo presentò ai soci dell'Unione Cooperativa di Milano, proponendo la fondazione di una società cooperativa per costruire e gestire di un albergo popolare ispirato al modello inglese³⁵. L'obiettivo era raccogliere sottoscrizioni fino a 300.000 lire, una soglia che avrebbe consentito la fondazione di una società cooperativa per azioni³⁶. L'Unione Cooperativa incaricò Buffoli e l'ingegnere Francesco Magnani di recarsi a Londra nell'inverno del 1898 per studiare da vicino le *Rowton*

²⁸ Per un approfondimento e riferimenti bibliografici sulle Rowton Houses, si veda Higginbotham, «Rowton Houses».

²⁹ Mario Ruspoli, «Le "Rowton Houses" in Londra», 1898.

³⁰ Ibidem, 409-10.

³¹ Ibidem, 416.

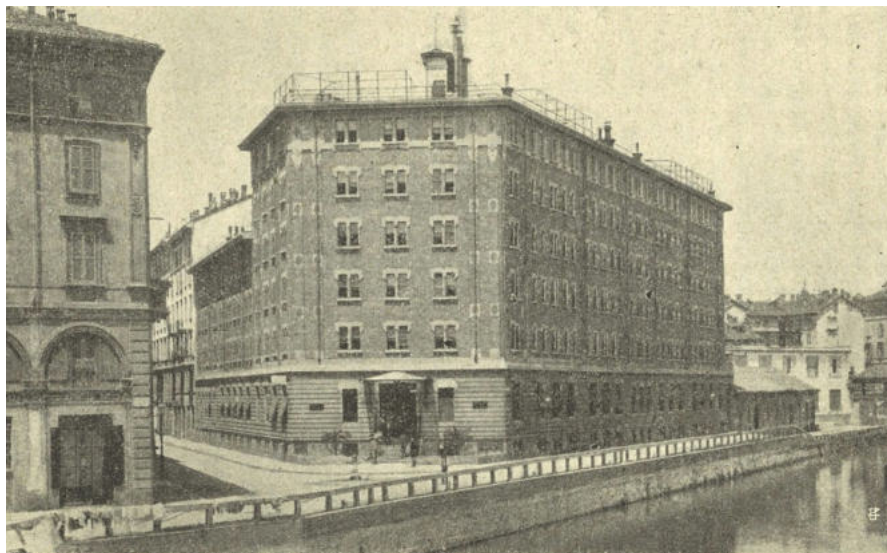
³² Boldi, *Le case popolari. Monografia completa tecnico-economico-sociale*, 534.

³³ Nel 1898 il rapporto di Ruspoli viene pubblicato con il titolo «Le "Rowton Houses" in Londra» su *La Scuola Positiva nella Giurisprudenza Penale*, n. 7: 441-48, e sulla *Rivista Politica Parlamentare*, nn. 20-21: 461-66.

³⁴ Per un approfondimento, si veda: Groth, *Living downtown: the history of residential hotels in the United States*; Gamber, *The Boarding House in Nineteenth-Century America*.

³⁵ Unione Cooperativa Milano, *Albergo cooperativo popolare: progetto di fondazione d'una società cooperativa per la costruzione e l'esercizio di una casa d'alloggio*.

³⁶ Ibidem, 4-5.



13.1

Autore ignoto, Prospetto principale dell'Albergo Popolare di Milano. Da Schiavi, Alessandro. *Le case a buon mercato e le Città Giardino* (Bologna: Nicola Zanichelli, 1911), 176.

Houses e valutare cosa fosse replicabile e cosa andasse adattato al contesto italiano³⁷.

I risultati di quel viaggio, uniti al raggiungimento del capitale previsto, portarono alla fondazione, il 5 febbraio 1899, della Società Anonima Cooperativa degli Alberghi Popolari, con Buffoli presidente. La cooperativa, sostenuta dalle élite milanesi, si prefiggeva di realizzare un edificio ispirato al modello inglese da realizzarsi nei pressi della stazione di Porta Genova, all'angolo tra via Marco D'Oggiono e l'allora via Olocati, oggi parte di via Conca del Naviglio³⁸. Il progetto preliminare fu redatto da Magnani, sulla base degli appunti raccolti a Londra, e completato con l'ingegnere Mario Rondoni³⁹. I lavori iniziarono il 6 giugno 1899⁴⁰ e l'Albergo Popolare fu inaugurato il 18 giugno 1901⁴¹.

13.1

La progettazione dell'Albergo Popolare rifletteva un'organizzazione razionale degli spazi, ricalcando il modello funzionale delle *Rowton Houses*. Gli elementi costruttivi – balconi, terrazze, ballatoi esterni, gronde, scale – furono realizzati in cemento armato⁴². All'ingresso, gli ospiti trovavano la biglietteria – dove potevano acquistare biglietti d'ingresso giornalieri o settimanali validi per accedere alla stanza e a tutti i servizi comuni – la portineria e un ascensore. Dall'atrio si diramavano due corridoi principali: uno conduceva alla sala fumatori, l'altro alla sala di lettura. Sul retro si trovavano la barberia, i servizi igienici, il refettorio (per oltre trecento persone) e una cucina interna. Al centro del piano terra era situato il guardaroba con armadietti numerati.

13.2

Nel seminterrato si concentravano i servizi funzionali dell'edificio: lavanderia, impianti igienici con lavabi, acqua corrente calda e fredda, vasche per i piedi, lavatoi per la biancheria. Sotto la sala di lettura era collocato il comparto bagni, con docce e vasche accessibili a tutti gli ospiti. Di fronte, sotto il ristorante e la sala fumatori, si trovavano le cucine e i locali di servizio annessi. Completavano il livello interrato la lavanderia principale e gli impianti tecnici: caldaie, magazzini, montacarichi, pompe per l'acqua.

13.3

13.4

I piani superiori dell'edificio erano destinati agli alloggi veri e propri. Articolato su cinque livelli, l'Albergo Popolare ospitava complessivamente cinquecentoquarantatré cabine-dormitorio individuali: centoventisei al primo piano, centoventotto al secondo e al terzo, ottantanove al quarto e settantadue al quinto. Ogni piano era servito da scale ampie e pianerottoli con accesso notturno ai servizi igienici. I corridoi, pavimentati in linoleum per attutire i rumori, erano fiancheggiati da piccole stanze-cabine aperte sul soffitto, concepite per garantire una ventilazione adeguata. Le cabine erano dotate di un letto in metallo, una sedia, un appendiabiti, una lampada, una finestra a vetro scorrevole e un impianto di riscaldamento. Ogni unità misurava 1,80 × 2,30 metri: le pareti divisorie tra le stanze raggiungevano 2,40 metri di altezza, mentre quelle tra camera e corridoio erano alte 2 metri; una soluzione chiaramente presa in prestito dal modello delle *Rowton Houses*.

13.5, 13.6

³⁷ *In memoriam*, 11; Iovene e Colombo, «Il ferroviere che fece viaggiare l'idea cooperativa», 67; Giglio, «L'Albergo Popolare», 834; Brentari, «L'Albergo Popolare», 609; «Il primo Albergo Popolare in Italia», 11; Buffoli, «Milano e le città-giardino», 1746; *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910*, 11.

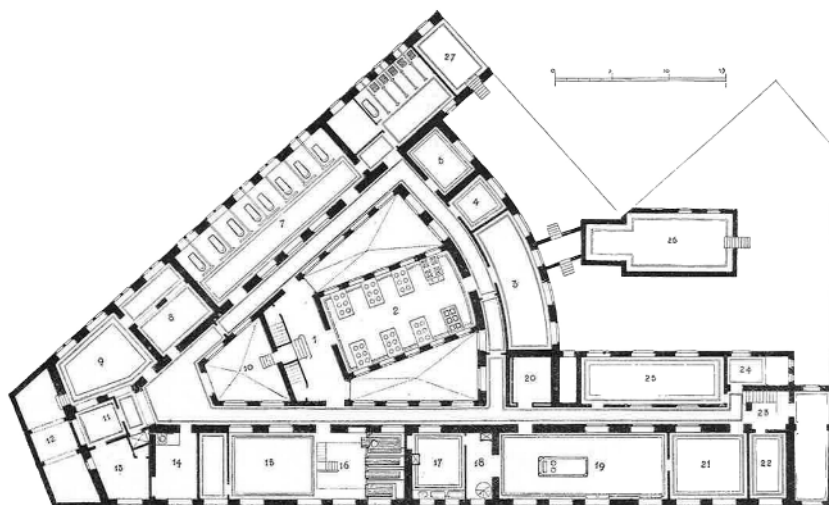
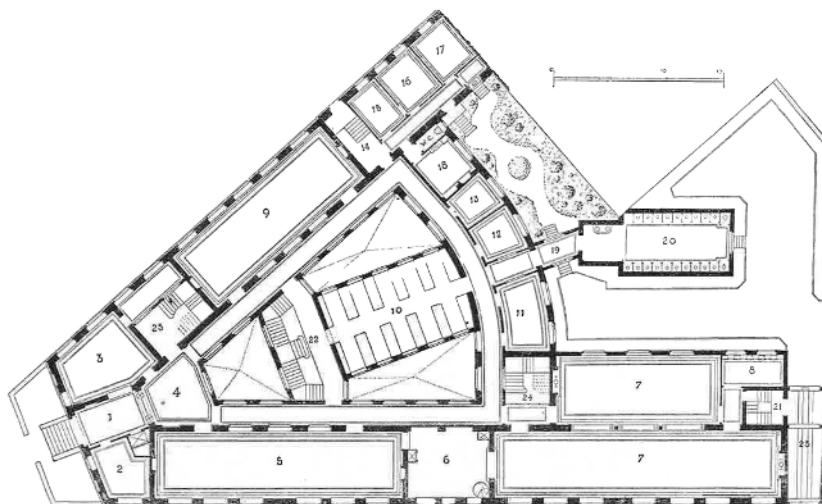
³⁸ Buffoli, «Alberghi Popolari Società Anonima Cooperativa. Quello che finora s'è fatto», 419.

³⁹ *Ibidem*, 420; *Corriere Della Sera*, «L'Albergo Popolare»; *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910*, 14.

⁴⁰ «CRONACA SOCIALE», 320–21; *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910*, 14.

⁴¹ Brentari, «L'Albergo Popolare»; Giglio, «L'Albergo Popolare»; «L'Albergo popolare di Milano».

⁴² Sacerdoti, «Alberghi popolari», 753.



13.2

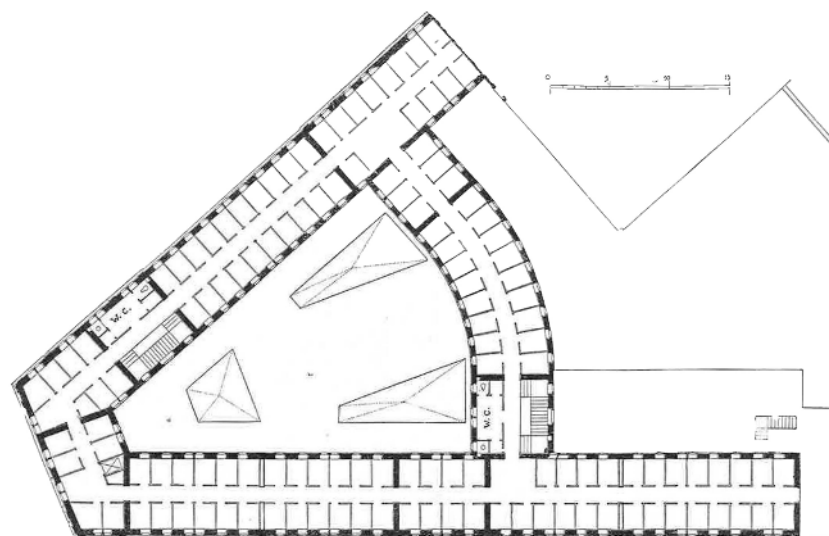
Francesco Magnani e Mario Rondoni, Pianta del piano terra dell'Albergo Popolare di Milano. Da *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910* (Milano: Stabilimento Tipografico 'Concordia', 1910), 59.

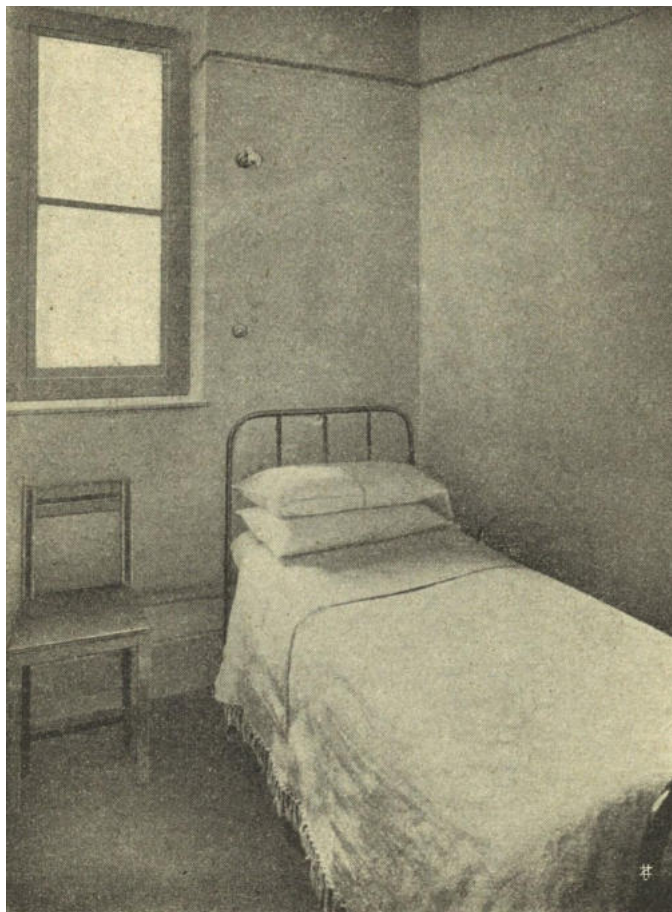
13.3

Francesco Magnani e Mario Rondoni, Pianta dei sotterranei dell'Albergo Popolare di Milano. Da *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910* (Milano: Stabilimento Tipografico 'Concordia', 1910), 57.

13.4

Francesco Magnani e Mario Rondoni, Pianta del piano terra dell'Albergo Popolare di Milano. Da *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910* (Milano: Stabilimento Tipografico 'Concordia', 1910), 61.



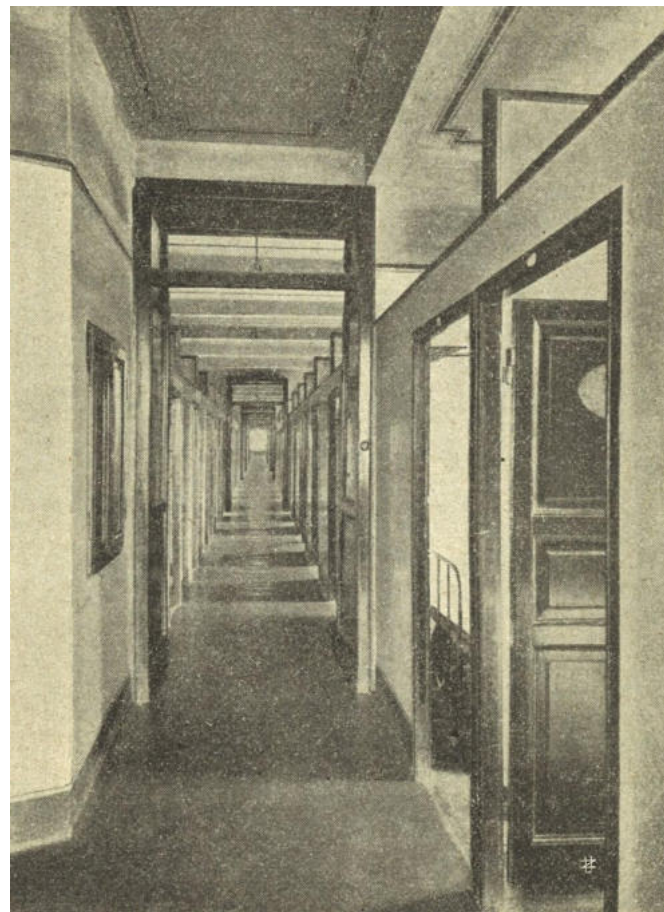


13.7

Questi spazi offrivano agli ospiti un ambiente dignitoso, privato e a basso costo. L'orario di riposo era fissato dalle 19:00 alle 9:00, con accesso libero alle stanze. Tuttavia, proprio l'area notte rappresentava lo spazio in cui il confine tra privacy e controllo si sovrapponeva: i regolamenti vietavano canti, urla e conversazioni ad alta voce, così come l'uso della luce elettrica, concessa solo per il tempo necessario a vestirsi o spogliarsi. È in questo settore dell'edificio che si manifesta con maggiore evidenza la vocazione alla sorveglianza che caratterizzava l'intero complesso. Tale dimensione si esprime non solo sul piano architettonico – come testimoniano le stanze-cabine semiaperte, che delineano uno spazio liminale tra privato e pubblico, tra isolamento ed esposizione – ma anche attraverso le rigide gerarchie di controllo esercitate sugli inquilini dell'albergo popolare dai sei sorveglianti notturni incaricati della vigilanza e dell'ispezione ai piani degli alloggi. I principali spazi comuni accessibili agli ospiti erano dunque concentrati tra il piano terra e il seminterrato. La politica di soggiorno era flessibile e incoraggiava la fidelizzazione. La struttura accoglieva inizialmente centosettantadue ospiti al giorno; nel 1902 erano trecentoquarantaquattro, nel 1903 saliti a trecentonovantatré. Nel 1904 la media superava i quattrocento, e nel 1905 l'albergo funzionava quasi a pieno regime, segno della crescente domanda e dell'efficacia del modello⁴³.

In un articolo pubblicato il 10 novembre 1901 su *L'Illustrazione Italiana*, il giornalista Achille Tedeschi offrì un resoconto dettagliato della composizione eterogenea dell'utenza dell'Albergo Popolare:

Gli ospiti abituali, che sono diventati come una famiglia, fanno gli onori di casa ai forestieri di passaggio; e tengono viva la conversazione di tavola in tavola. Sono essi che decantano i vantaggi dell'Albergo ai nuovi venuti e presentano i vari inquilini. Ecco un viaggiatore di commercio che deve vivere per sei mesi a Milano, e paragona il benessere attuale col martirio



13.5

Autore ignoto, Vista interna di una delle camerette dell'Albergo Popolare di Milano. Da Schiavi, Alessandro. *Le case a buon mercato e le Città Giardino* (Bologna: Nicola Zanichelli, 1911), 178.

13.6

Autore ignoto, Vista del corridoio interno di accesso alle camerette dell'Albergo Popolare di Milano. Da Schiavi, Alessandro. *Le case a buon mercato e le Città Giardino* (Bologna: Nicola Zanichelli, 1911), 177.

⁴³ Pugni, *C'era una volta l'albergo: la vicenda dell'Albergo Popolare di Milano*, 37.

13.7

Autore ignoto, Sala di lettura al piano terra dell'Albergo Popolare di Milano. Da *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910* (Milano: Stabilimento Tipografico 'Concordia', 1910), 21.



della sua vita anteriore in meschine camere ammobiliate, sudicie, umide, fredde in balia della venalità di megère, travestite da padrone di case, con vicinanze sospette; ecco lo studente che si sente felice di poter studiare nelle fredde sere, in quell'ampia sala di lettura, ben riscaldata e meglio illuminata; ecco il modesto artista teatrale, sempre in cerca di scrittura, liberato dall'eterno riso e rape delle pensioni di cantanti, e dall'urlo dei più tracotanti gigioni; ecco il commesso di negozio che sfoga la sua gioia, per aver risolto il problema di godere una modesta agiatezza colle cento lire che guadagna misurando dalla mattina alla sera stoffe di seta e pezze di preziose trine; ecco il vecchietto che rimasto solo nella vita, trova maggior sicurezza in un albergo popolato, dove potrà avere rapidamente soccorsi e cure in caso di bisogno, che nell'isolamento di una camera ammobiliata; ecco l'operaio che respira finalmente dell'aria pura fuori delle fumose osterie, e non si avvelena quotidianamente con del vino che contiene di tutto fuorché succo dell'uva⁴⁴.

Smentendo l'idea diffusa che strutture simili fossero rifugi per indigenti, Tedeschi presentava l'Albergo Popolare come risposta abitativa rivolta a un ampio spettro sociale. L'eterogeneità degli ospiti – per età e condizione⁴⁵ – suggeriva un senso di solidarietà e rivelava la vera innovazione dell'albergo: offrire una soluzione spaziale a forme abitative non familiari, reinventando un modello di domesticità monastica in chiave laica, fondata sulla collettivizzazione dei rituali di alimentazione, igiene e tempo libero. Tali funzioni erano organizzate in modo rigorosamente regolamentato, entro un quadro normativo igienista e moralista. L'articolo 1 del regolamento dell'Albergo Popolare stabiliva che solo uomini potevano esservi ammessi, mentre le donne erano presenti esclusivamente come addette ai servizi – guardarobiere, lavandaie, stiratrici, personale ai piani – e costituivano circa un terzo del personale retribuito⁴⁶. Nel volume pubblicato in occasione del decennale della Società Cooperativa degli Alberghi Popolari di Milano si legge:

Uno statista disse: «Che la vita domestica forma le nazioni». Auguriamoci che in un giorno non lontano, gli scapoli, le donne, le famiglie dei meno abbienti, possano trovare alloggio meglio che ora non sia e che dalle case felici, ove si svolgerà una vita più sana per le nostre popolazioni, salga un inno di gloria per la grande rigeneratrice, per la grande forza del mondo che tanto vi avrà contribuito, la Cooperazione⁴⁷!

Al di là del tono celebrativo e del chiaro intento ideologico a favore del movimento cooperativo, l'Albergo Popolare rappresentò il primo tentativo riuscito di trasferire in Europa

⁴⁴ Tedeschi, «L'Albergo Popolare di Milano», 329–30.

⁴⁵ Nel volume *Le case popolari*, Marco Aurelio Boldi riportò dati dettagliati sulle professioni dei 517 inquilini che soggiornavano quotidianamente presso l'Albergo Popolare nel 1906. Tra le categorie rilevate figurano: 15 professionisti (avvocati, ragionieri ecc.); 10 studenti; 4 sacerdoti; 2 militari; 31 pittori, scultori, incisori e fotografi; 7 musicisti e cantanti; 18 venditori ambulanti; 76 impiegati e commessi; 8 tipografi; 39 venditori al minuto; 30 meccanici e metalmeccanici; 27 falegnami e carpentieri; 10 sarti e calzalai; 19 muratori, manovali e scalpellini; 81 operai generici; 37 contadini; 15 cuochi e camerieri; 61 stranieri – tra cui tedeschi, russi, romeni, polacchi, francesi, inglesi, giapponesi, americani e africani – nonché 27 commercianti. Si veda Boldi, *Le case popolari. Monografia completa tecnico-economica-sociale*, 551.

⁴⁶ *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910*, 46.

⁴⁷ *Ibidem*, 55.

continentale il modello delle *Rowton Houses* britanniche. Il successo fu confermato dallo stesso Lord Rowton, che visitò la struttura e la definì «la perla delle *Rowton Houses*»⁴⁸, e dal fatto che il progetto ispirò iniziative analoghe a Vienna e Berlino⁴⁹.

Genere, moralità e domesticità: il dibattito sulle iniziative abitative per donne sole a Milano

Una delle principali critiche rivolte all'Albergo Popolare riguardava l'esclusione delle donne⁵⁰. Di fronte alle richieste per una struttura analoga a destinazione femminile, Luigi Buffoli riconobbe l'urgenza dell'iniziativa, ma sottolineò le difficoltà organizzative e culturali, affermando come «[...] i tempi corrono poco favorevoli a simili imprese»⁵¹.

Mentre l'alloggio per uomini soli era accettato come soluzione alla precarietà abitativa, quello per donne sole suscitava resistenze culturali e morali. La possibilità che una donna non sposata risiedesse al di fuori della tutela familiare suscitava dubbi sulla sua rispettabilità sociale e morale. Tale percezione induceva molti proprietari a non concedere alloggi alle donne sole, temendo che la loro presenza potesse compromettere il decoro e l'immagine dell'edificio.

Nel 1906 fu elaborata a Milano una proposta per un 'Albergo popolare femminile' con pensione annessa, destinata a commesse, studentesse e lavoratrici domestiche⁵². Il progetto, che intendeva offrire una sistemazione sicura, decorosa e accessibile, non verrà tuttavia mai realizzato. Lo stesso accadde per altre iniziative, come quella promossa da Alessandro Schiavi⁵³, direttore dell'Ufficio del Lavoro della Società Umanitaria, che nel 1907 scrisse al presidente Alessi per proporre una 'Casa per impiegate'⁵⁴.

Schiavi denunciò la difficoltà delle donne sole a trovare un'abitazione dignitosa, pur non essendo indigenti. A differenza degli uomini, osservava Schiavi, «[...] le donne [...] incontrano maggiori difficoltà degli uomini a trovare soltanto un alloggio, in quanto nelle famiglie che affittano camere senza secondi fini, la presenza di una donna mette sempre dei dubbi sulla condotta che essa sarà per tenere e perciò a grandissima fatica le accettano»⁵⁵. Secondo quanto emerge dalle lettere di Schiavi, la proposta mirava a offrire alle donne sole non un semplice rifugio, bensì un luogo capace di restituire un senso di 'casa': uno *chez-soi* capace di ricreare protezione, intimità e stabilità, un «*home*⁵⁶ tutto per loro»⁵⁷. La necessità di un senso di privacy e intimità domestica era ulteriormente rafforzata dal riferimento che Schiavi fa a un modello esistente: il dormitorio per domestiche in via San Barnaba a Milano, gestito da suore. Come osservava, in quel contesto le donne «[...] pur trovandosi in una pensione tenuta da suore, non intendono subire lo spionaggio che in essa si esercita su di loro dalla Casa»⁵⁸.

Per sostenere la proposta, l'Ufficio del Lavoro condusse un'indagine presso duecentocinquanta aziende milanesi: centoventicinque risposero positivamente, dichiarandosi disponibili a supportare concretamente la realizzazione dell'iniziativa⁵⁹. L'iniziativa prevedeva una società cooperativa autofinanziata, non dipendente dalla beneficenza, ma sostenuta da quote azionarie come l'Albergo Popolare.

Un articolo pubblicato su *L'Umanitaria* nel 1907–probabilmente redatto dallo stesso Schiavi–traduceva questa istanza in linguaggio architettonico e politico, rivendicando il diritto delle donne sole a un alloggio che offrisse comfort e autonomia⁶⁰. L'uso mirato di termini in inglese, come *home* e *comfort*,

⁴⁸ Giglio, «L'Albergo Popolare», 836.

⁴⁹ Boldi, *Le case popolari. Monografia completa tecnico-economico-sociale*, 552; Giglio, «L'Albergo Popolare», 836; Eisen, *Vom Ledigenheim zum Boardinghouse. Bautypologie und Gesellschaftstheorie bis zum Ende der Weimarer Republik*, 44–49.

⁵⁰ Tedeschi, «L'Albergo Popolare di Milano», 330.

⁵¹ In memoriam, 12.

⁵² «Per un 'Albergo popolare femminile' con annessa pensione».

⁵³ Alessandro Schiavi (1872–1965) assunse la direzione dell'Ufficio del Lavoro della Società Umanitaria nel 1903, succedendo a Giovanni Montemartini. Nei sette anni trascorsi all'Umanitaria, i suoi interessi si concentrarono principalmente su due ambiti: l'edilizia popolare e le indagini di statistica del lavoro. Nel maggio 1910 vinse il concorso per la direzione dell'Istituto per le case popolari di Milano. L'anno successivo pubblicò presso l'editore Zanichelli di Bologna *Le case a buon mercato e le città giardino*, uno dei manuali di edilizia sociale più diffusi dell'epoca.

⁵⁴ Schiavi a Alessi, «Lettera di Alessandro Schiavi al Presidente Giovanni Battista Alessi sulla proposta di un Albergo Popolare Femminile».

⁵⁵ Ibidem, 1.

⁵⁶ Come attestato dalla stampa cooperativa italiana dell'epoca, il termine inglese *home*–insieme all'ideale di domesticità e al valore morale attribuito alla bellezza dell'abitazione, così come promosso dal movimento cooperativo inglese–fu verosimilmente riconosciuto come un topos ricorrente. Si veda «Come far bella la casa».

⁵⁷ Schiavi a Alessi, «Lettera di Alessandro Schiavi al Presidente Giovanni Battista Alessi sulla proposta di un Albergo Popolare Femminile», 2.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, 3.

⁶⁰ «La casa per le impiegate».

13.8

Autore ignoto, Personale dell'Albergo Popolare di Milano. Da *La Società Cooperativa Alberghi Popolari di Milano dalla sua fondazione ad oggi. 1899-1910* (Milano: Stabilimento Tipografico 'Concordia', 1910), 47.



conferiva al progetto un'aura di modernità e ne ancorava la legittimità a modelli internazionali già consolidati. Come nel caso maschile, l'obiettivo era trasferire in Italia una tipologia sperimentata altrove, sottraendo la questione abitativa femminile alla logica della carità e del sospetto. Tuttavia, nonostante gli sforzi di Schiavi, il progetto non venne mai implementato.

Tra i pochi esempi effettivamente realizzati a cavallo del Novecento – per quanto distanti dagli ideali di modernità ed emancipazione femminile delineati dal progetto auspicato da Schiavi – si annoverano le soluzioni abitative adottate per le lavoratrici nubili all'interno di alcuni villaggi operai. Un caso emblematico è rappresentato da Campione sul Garda, dove, nel villaggio operaio costruito tra il 1896 e il 1900 dall'industriale Giacomo Feltrinelli per i dipendenti del suo cotonificio, fu realizzato un dormitorio affidato alla gestione di suore salesiane, destinato a donne nubili, che costituivano circa il 30% della popolazione residente⁶¹.

Pur rimanendo esperienze isolate, tali iniziative mettono in luce l'asimmetria strutturale tra uomini e donne soli nella definizione dei modelli e degli immaginari abitativi. Mentre ai primi si offrivano spazi regolati ma collettivi, alle seconde si continuava a prescrivere un'abitazione connotata da tratti protettivi e domestici, orientata più al ritorno nell'alveo familiare e al destino matrimoniale che all'autonomia individuale. L'alloggio per donne sole rimase, così, un territorio incerto, sospeso tra funzione assistenziale e controllo morale, senza che si consolidasse una tipologia architettonica autonoma o una visione culturale del nubilato come condizione pienamente legittima e socialmente emancipata.

L'eredità dell'Albergo Popolare e sviluppi successivi

L'Albergo Popolare del 1901 segnò un punto di svolta nella storia dell'abitare per persone sole in Italia. Sebbene non abbia dato luogo a una replica su larga scala, il progetto milanese inaugurò una linea tipologica riconoscibile, destinata a essere ripresa, rielaborata e diffusa nei decenni successivi. L'ingegnere Nino Sacerdoti, già nel 1901, sottolineava come:

[...] fra i diversi lati della questione che ora incalza degli alloggi per le classi meno abbienti nelle grandi città, questo degli alloggi per scapoli è dei più interessanti, e che per esso non meno che per gli altri urge trovare una conveniente soluzione [...]. L'augurio mio è quindi che come a Milano altri di questi alberghi abbiano a sorgere in altri importanti centri d'Italia, dove non meno che a Milano si sente il bisogno di sottrarre ad un ambiente moralmente e materialmente malsano il gran numero di scapoli che ivi conducono la vita⁶².

⁶¹ Ciuffetti, *Casa e lavoro*, 45–46; Simoni, «Il lavoro e i giorni delle operaie del convitto di Campione sul Garda».

⁶² Sacerdoti, «Alberghi popolari», 756.

Nonostante tali auspici, il modello rimase circoscritto all'ecosistema cooperativo e filantropico milanese. Tuttavia, l'eco del progetto si propagò ampiamente: articoli tecnici, manuali, dibattiti

e convegni lo resero un riferimento pressoché obbligato per i cosiddetti 'alberghi' e 'case per celibi', soprattutto nel primo decennio del Novecento⁶³.

Buffoli stesso promosse ulteriori iniziative ispirate al modello dell'Albergo Popolare di Milano, tra cui l'Albergo e casa di pensione al Milanino, progettato dagli ingegneri Magnani e Rondoni ed inaugurato nel 1914⁶⁴. Inizialmente articolato in padiglioni immersi nel verde⁶⁵, il progetto fu poi semplificato in un unico corpo di fabbrica di tre piani che ospitava un totale di quarantasei camere⁶⁶. Le stanze, dotate di arredi essenziali, erano affiancate da spazi comuni e servizi igienici condivisi analogamente all'albergo milanese. Sebbene pensata per persone sole, donne comprese⁶⁷, la struttura ammetteva alcune sistemazioni doppie, lasciando intendere una possibile apertura a soluzioni abitative più tradizionali rispetto al modello milanese. Il progetto fu di breve durata: nel 1915 l'edificio fu convertito in collegio per ragazze.

Pur nella loro limitata diffusione, queste esperienze offrirono precedenti significativi dimostrando come le abitazioni per persone sole non rappresentassero soltanto una questione tipologica, ma anche un terreno di confronto tra istanze di inclusione sociale e logiche normative, tra sperimentazione progettuale e condizionamenti ideologici. Fu all'interno di questa ambiguità – tra cura e controllo, tra accoglienza e normalizzazione – che prese forma la futura tipologia della 'casa-albergo', che avrà fortuna come soluzione abitativa per persone sole o piccoli nuclei familiari tra gli anni Trenta e Cinquanta in Italia⁶⁸.

Le sperimentazioni cooperative e filantropiche analizzate in questo saggio evidenziano come l'alloggio per persone sole sia emerso, in epoca liberale, come sperimentazione tipologica e dispositivo di controllo, in cui si intrecciavano istanze sociali, tensioni ideologiche e processi di moralizzazione e disciplina. Lungi dal rappresentare semplici risposte funzionali alla precarietà abitativa, queste esperienze delinearono modelli alternativi – seppur marginali e non privi di ambiguità – che misero in discussione l'egemonia della famiglia all'interno dei modelli abitativi e ridiscussero le gerarchie esistenti tra domesticità, genere e autonomia individuale.

In un contesto caratterizzato dall'assenza di politiche abitative pubbliche rivolte al sostegno delle persone sole, l'iniziativa di attori non statali produsse soluzioni indubbiamente innovative, sebbene destinate a rimanere isolate e frequentemente subordinate a un'agenda morale e a una lettura transitoria della condizione di celibato e nubilato. È proprio nello scarto tra il persistente stigma sociale associato alle persone sole e le sperimentazioni abitative a loro rivolte che risiede l'interesse storiografico di queste esperienze: esse consentono di ripensare la storia dell'abitare in Italia a partire dai gruppi sociali più fragili e ai margini, non riconducibili al modello normativo della famiglia.

⁶³ Una rassegna dei principali manuali tecnici e delle riviste specialistiche del settore conferma la presenza costante dell'Albergo Popolare lungo tutto il decennio 1910. Le fonti esaminate spaziano dai manuali di igiene e progettazione architettonica alle pubblicazioni sull'edilizia economica e popolare. Data però l'abbondanza dei riferimenti, una ricognizione esaustiva delle occorrenze esula dagli obiettivi del presente saggio. Si è pertanto operata una selezione critica delle fonti ritenute più significative e influenti, al fine di offrire una panoramica del ruolo ricoperto da questo edificio nella cultura tecnica e progettuale dell'epoca. Per un approfondimento, si veda Bachi, *La questione economica delle abitazioni*, 76; Di Vestea, *Principii d'Igiene*, 486; Pagliani, *Le abitazioni igieniche ed economiche per le classi meno abbienti nel secolo XIX*, 47–48; Schiavi, *Le case a buon mercato e le Città Giardino*, 175–79; Boldi, *Le case popolari. Monografia completa tecnico-economico-sociale*, 534–52; De Brun, *Le istituzioni filantropiche: cucine economiche, alberghi popolari*.

⁶⁴ «La Casa Pensione a Milanino».

⁶⁵ Unione Cooperativa Milano, *Milanino 1911*, 80.

⁶⁶ «La Casa Pensione a Milanino».

⁶⁷ Unione Cooperativa Milano, *Milanino 1911*, 80.

⁶⁸ Tra gli esempi più significativi di case-albergo si annoverano certamente quelle progettate da Luigi Moretti e realizzate a Milano nel secondo dopoguerra, tra il 1947 e il 1950.

Attualità

DOI: 10.6093/2532-2699/12797

School Textbooks between Architectural History and Heritage Pedagogy

Keywords

Architectural history, primary school, secondary school, heritage pedagogy, textbooks

Abstract

The article discusses the importance of school textbooks in the orientation and training of Architecture students and the strengthening of the link between different levels of education. The separation of the teaching of architectural history from art history has been debated for a long time. After 1968, a new collaborative approach between history and criticism was sought, proposing an interdisciplinary methodology, functional to prepare future designers to understand the complexity and linguistic autonomy of architectural phenomena and control it through drawing. In the first school cycle, heritage pedagogy still finds little space, while in the secondary cycle it is articulated and declined among the different addresses. In the Liceo Scientifico the discipline Drawing and History of Art requires to be set on the History of Architecture, and the textbooks must reflect this approach by facing ever new educational challenges.

Biography

Marco Frati (1967), architetto, dottore di ricerca in Storia e Critica dei Beni Architettonici e Ambientali, specialista in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, già assegnista di ricerca presso l'Università di Firenze e per più di vent'anni insegnante di Disegno e Storia dell'Arte nella scuola secondaria di secondo grado, dal 2024 è ricercatore a tempo determinato di tipo b) in Storia dell'Architettura (CEAR-11/A) presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli studi di Firenze; ha inoltre conseguito l'abilitazione scientifica nazionale e l'idoneità a ricoprire il ruolo di professore associato in Storia dell'arte e in Storia dell'Architettura, insegnando Storia dell'architettura e della città negli atenei di Pisa (Unipi), Firenze (Unifi), Roma (Uniroma1) e Perugia (Unipg). È autore di oltre un centinaio di saggi prevalentemente dedicati alla costruzione, trasformazione, fruizione dello spazio, prediligendo la Toscana medievale come orizzonte culturale e campo d'indagine.

Marco Frati

Università degli Studi di Firenze

I manuali scolastici fra storia dell'architettura e pedagogia del patrimonio

I lettori di *Studi e Ricerche* si chiederanno perché parlare di manuali scolastici in una rivista scientifica destinata prevalentemente a studiosi e accademici. Chi scrive, con alle spalle trent'anni passati nelle aule universitarie e scolastiche, si è convinto della necessità di rafforzare il legame fra i diversi livelli di istruzione, al di là delle occasioni ufficiali di orientamento tradizionalmente offerte dall'università e dalla scuola secondaria di secondo grado e recentemente estese al tirocinio. Una corretta impostazione dei contenuti e del metodo della storia dell'architettura – attraverso cui passa in buona parte la pedagogia dello spazio costruito e un primo approccio alla complessità del fenomeno architettonico – fin dai primi passi del percorso formativo è essenziale per consentire autonomia di giudizio a tutti i futuri cittadini sovrani e una solida preparazione ai giovani interessati ad affacciarsi al settore della trasformazione del territorio. Inutile dire quanto positivamente influisca la coerenza e la continuità dell'insegnamento nell'orientamento in uscita e nel reclutamento di nuovi studenti nelle scuole di Architettura e, in prospettiva, nella formazione di futuri insegnanti consapevoli e attrezzati¹.

Nel processo di apprendimento giocano ancora un ruolo importante i libri di testo, che riflettono lo stato della disciplina, anche se comprensibilmente con qualche ritardo, e si sforzano di rispondere alle sfide educative di un mondo in rapido e accelerato cambiamento. Con questo contributo si vuole stimolare la discussione fra gli specialisti e proporre all'attenzione dei lettori un criterio di giudizio 'storico-architettonico' della produzione manualistica, in vista di un suo auspicabile e continuamente necessario rinnovamento.

Autonomia della storia dell'architettura

Gli storici delle arti visive e gli specialisti delle neuroscienze concordano facilmente nell'attribuire un imprescindibile valore all'esperienza estetica, tanto nell'educazione integrale dell'essere umano (com'è ovvio), quanto nell'apprendimento e godimento della cultura più alta², quasi riconoscendo alla storia dell'arte l'ancora più alto compito di svelare il senso della vita³. E per la storia dell'architettura si può dire altrettanto? Vale quanto espresso in generale per le arti visive, come suo corollario? Oppure, in quanto disciplina autonoma, ha una propria particolare valenza nella formazione della persona (intesa nella sua doppia dimensione individuale e politica)? È anch'essa una 'storia speciale'⁴? La questione dell'autonomia disciplinare dell'architettura dalle altre arti – e dunque la separazione

¹ Devo un particolare ringraziamento ai colleghi del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, per l'incoraggiamento e la discussione. Sui rischi dello scollamento fra i diversi ordini di istruzione e dell'assenza dal dibattito dei docenti di Architettura, si vedano gli interventi di Roberto Pane, Franco Borsi e Giovanni Previtali, in *L'educazione artistica in Italia*, Atti del Convegno (Firenze, 10-12 gennaio 1975) (Giunta Regionale Toscana, 1976), 293-95, 314-16, 325-27, 351-52, nei quali, fra l'altro, si deplorano i «duplicati didattici», cioè la «diffusa tendenza ad emulare in scala minore ciò che, per programma, è previsto altrove in scala maggiore».

² Cesare De Seta, *Perché insegnare la storia dell'arte* (Donzelli, 2008), 37-40, sull'educazione all'arte come linguaggio e come pratica manuale; Riccardo Panigada, *Le neuroscienze all'origine delle scienze umane. Percezione, disegno, linguaggio* (CLUEP, 2016), 39-45, sulla comunicazione neurale e il linguaggio, anche visivo.

³ Salvatore Settis, "La storia dell'arte aiuta a vivere", *Il sole 24 ore*, 19 giugno 2011. Anche secondo Henry Miller, *Il giudizio del cuore*, trad. it. (Marinotti, 2006), 33, «L'arte non insegna nulla se non il significato della vita». Nel testo (*Riflessioni sulla scrittura*) il grande scrittore americano parla della sublimazione del letterato: riflessione analoga a quella sullo studioso di Johann Gottlieb Fichte, *La missione del dotto*, trad. it. (Orthotes, 2020).

⁴ Carlo Cresti, "Storia «speciale» o storia unitaria?", in *La storia dell'architettura. Problemi di metodo e di didattica*, Atti del Convegno (Firenze, 16-18 maggio 1974), a cura di G.C. Romby e G. Orefice (Università degli studi di Firenze. Istituto di Storia dell'architettura, 1976), 101-08. Cfr. De Seta, *Perché insegnare*, 52-59, sulla specificità della storia dell'arte.

⁵ Per la storia dell'architettura, Arnaldo Bruschi, "L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma e le sue ripercussioni nella progettazione e nella storiografia", in *La facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo (Gangemi, 2001), 75-84; Carlo Cresti, *Storia della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926-1936* (Pontecorvoli, 2001); Vittorio Franchetti Pardo, "Le discipline storiche nelle Facoltà di Architettura italiane: con-

siderazioni e prospettive a valle delle esperienze fiorentine e romane", in *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 29-30 aprile 2004) (FUP, 2007), 143-56; Arnaldo Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi* (Mondadori Università, 2008), 12-25, sulla scuola romana, 26-30, sullo specialismo. Cfr. De Seta, *Perché insegnare*, 11-15.

⁶ Claudio Baldoni, "La polemica sull'autonomia disciplinare della storia architettonica e l'insegnamento di Disegno nel Liceo scientifico", in *Rappresentazione e formazione tra ricerca e didattica*, a cura di R.M. Strollo (Università degli Studi dell'Aquila, 2008), 61-84: 62-71.

⁷ A Venturi padre va aggiunta la figura del figlio Lionello. Valeria Pracchi, "La disputa intorno al metodo per la storia dell'architettura: Gustavo Giovannoni versus Lionello Venturi", *Tema. Tempo materia architettura*, n. 2 (1996), 68-72; Valeria Pracchi, «La logica degli occhi». *Gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo* (New Press, 2001), 155; Baldoni, "La polemica sull'autonomia", 61-62, 71-72.

⁸ "La nascita della Scuola Superiore di Architettura", consultato il 5/5/2025, https://www.architettilroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine/la-nascita-della-scuola-superiore-di-architettura/#elementor-toc_heading-anchor-7.

⁹ Alberto Calza, "Per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei e istituti tecnici", in *Atti del Congresso artistico internazionale* (Roma, aprile 1911) (Tip. del Senato, 1911), 51-58. Maria Giulia Aurigemma, "1911: il «Congresso Artistico Internazionale» di Roma", in *Mosaico: temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolle*, a cura di R. Cioffi e O. Scognamiglio (Luciano, 2012), 531-42: 535-36.

¹⁰ Giorgio Simoncini, "Gustavo Giovannoni, Vincenzo Fasolo e la concezione integrale della storia dell'architettura", in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 26-28 marzo 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini (Centro stampa Ateneo, 1994), 63-72.

¹¹ Vittorio Franchetti Pardo, "Un difficile dialogo", in *Storia dell'arte e storia dell'architettura: un dialogo difficile*, Atti della Giornata di studio (Roma, 10 maggio 2005), a cura di F. Bardati (Libro Co., 2007), 19-20.

¹² Per un frutto già maturo, Enrico Castelnuovo, "Arte e rivoluzione industriale", *Paragone. Arte* 20, n. 237 (1969), 14-54; De Seta, *Perché insegnare*, 16-20, sulla 'deriva letteraria' della storia dell'arte e sul superamento della crisi involutiva della disciplina.

¹³ Un primo bilancio della discussione apparve al convegno-seminario di Firenze, *La storia dell'architettura*, purtroppo disertato dai fautori dell'architettura come linguaggio – principale assente Manfredo Tafuri, fresco autore di *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (Laterza, 1973) – e in cui si discusse della definizione disciplinare, dei miti storiografici e dei nuovi obiettivi. In parallelo, gli allievi di Wart Arslan ricen-

delle loro rispettive storie – è dibattuta da quando il loro insegnamento accademico e scolastico è stato definito e codificato, soprattutto in Italia con la simultanea nascita delle scuole superiori di Architettura, sostitutive dei corsi per Architetto civile presso la scuola di applicazione per Ingegneri e di Architettura nell'istituto di Belle Arti (a Roma nel 1919, a Venezia e Firenze nel 1926 ecc.)⁵, e dei licei Scientifici, ottenuti riunendo la sezione Fisico-Matematica degli istituti Tecnici e del ginnasio-liceo Moderno (1923)⁶. È nota la polemica fra Gustavo Giovannoni e Adolfo Venturi⁷, a ragione ritenuti i fondatori moderni delle due discipline storiche: il primo, allievo del secondo, si era convinto della necessità di coniugare nella figura dell'architetto 'integrale' la cultura artistica e quella tecnica e aveva promosso l'insegnamento della storia dell'architettura sganciato da quella dell'arte⁸, come già proposto nel 1911 da Alberto Calza Bini per la scuola⁹; se i fenomeni architettonici non possono essere scissi dal contesto storico e dall'interazione con le altre manifestazioni estetiche, a Giovannoni appariva evidente che l'architettura e la sua percezione/rappresentazione esprimono linguaggi propri che impongono un metodo specifico di indagine storica e critica¹⁰. La fuoriuscita degli architetti dai precedenti percorsi formativi creò il problema di una distinzione delle loro competenze da quelle degli ingegneri, degli artisti e degli storici dell'arte, con i quali si preannunciava un conflitto permanente¹¹. Le successive ricerche disciplinari, rinnovate negli anni della contestazione dall'incontro con i più recenti indirizzi storiografici ed epistemologici¹², hanno posto nuovamente la questione dell'originalità della storia fatta dagli architetti, con una sostanziale divisione tra i fautori della sovrapposizione e quelli della distinzione fra chi racconta e chi opera: sui piatti della bilancia le conseguenze vitali e vitalizzanti dell'impegno professionale e il giudizio dei fenomeni *iuxta sua propria principia*¹³. Al di là delle loro diverse posizioni – qui appena accennate e molto più articolate per appartenenza ideologica e di scuola¹⁴ – gli architetti-storici sono d'accordo nell'affermare che l'autonomia della storia dell'architettura risiede nella sua intrinseca complessità, interdisciplinarietà e processualità¹⁵, nella scientificità del suo metodo rigoroso, nella sua presente attualità operante e progettuale, oltre che nella particolarità del suo contenuto oggettivo e nella riconoscibilità e coerenza del suo linguaggio¹⁶. Le più recenti tendenze disciplinari sembrano proseguire convintamente i vari cammini epistemologici intrapresi, con moti al contempo centrifughi, verso le infinite sfaccettature e le molteplici scale del fenomeno architettonico, e centripeti, cercando di ricomporne la mutevole unità¹⁷. Delle più aggiornate tendenze storiografiche ed epistemologiche, i programmi scolastici – e di conseguenza i libri di testo – sono necessariamente il lento e prudente riflesso, intrecciato con le sfide educative del momento storico che attraversano e dell'età evolutiva a cui si rivolgono.

Primo ciclo:

storia e orientamenti dell'insegnamento di Arte e immagine – lo spazio dell'architettura

Nell'attuale ordinamento scolastico italiano, che prevede che l'intero primo ciclo abbracci la scuola primaria e la secondaria di primo grado, la pedagogia del patrimonio occupa una parte minoritaria delle poche ore curriculari destinate ad Arte e immagine, al cui interno va naturalmente collocata l'educazione all'architettura.

Nonostante che le neuroscienze abbiano da tempo posto sullo stesso piano le modalità cognitive

principali, raccomandandone un equilibrato sviluppo e una sana interazione, nella scuola quelle analitico digitali (l'espressione verbale e matematica, operante nell'emisfero sinistro) vengono curate di più di quelle sintetiche analogiche (l'espressione figurativa e musicale, attivata nell'emisfero destro), affidate soprattutto all'estro e al talento personali¹⁸, sottovalutando «Il valore pedagogico del linguaggio figurativo e la capacità dell'arte di stimolare, attraverso i suoi principi sensitivi e percettivi, le diverse funzioni dei processi mentali (sensazione, intuizione, sentimento e riflessione) promuovendo negli individui un rapporto integrale con la realtà ed un'appropriata espressione del sentimento e del pensiero»¹⁹.

In realtà, molta della comunicazione didattica nel primo ciclo passa per il disegno, ma ciò avviene in mancanza di una vera educazione allo stesso, concepito meramente come un utile strumento; soltanto verso gli undici anni, infatti, il bambino è in grado di impadronirsene tecnicamente, potendo maturare, oltre all'approccio emotivo, una mentalità visiva²⁰. Fra i tanti scopi del disegno infantile si trovano, comunque, la strutturazione dello spazio²¹ e l'attitudine al progetto, la cui processuale «alternanza [di] pensiero ideativo, disegno realizzativo, sguardo, pensiero, ideazione, disegno»²² anticipa quella, per successive approssimazioni, dei professionisti della creatività; oppure, in modo più vicino all'indagine conoscitiva tecnica ed estetica tipica della storia dell'architettura, il disegno si offre al bambino come mezzo di conoscenza e verifica della realtà, consentendogli di rispondere alle domande (intrinsecamente inesauribili) 'com'è fatto?', 'come funziona?' 'com'è composto?' anche con embrionali e promettenti tentativi di rappresentazione tridimensionale dello spazio o dei corpi²³.

Nei programmi scolastici²⁴ l'architettura è entrata in modo dichiarato soltanto di recente, dall'introduzione dopo più di un secolo della pratica del disegno (1888) e dopo più di mezzo secolo di una, seppur embrionale, storia dell'arte (1955). Le *Indicazioni nazionali nella scuola primaria* (2004-2012)²⁵, infatti, definiscono fra i contenuti della nuova disciplina Arte e immagine lo studio del colore, del materiale, della forma, delle relazioni spaziali, promuovendo l'osservazione delle opere d'arte, fra cui (finalmente!) le architetture. L'abbandono del modello dell'insegnante unico – garante naturale sia della multidisciplinarietà sia del raggiungimento dell'unità del sapere – ha posto la questione dell'interdisciplinarietà e, dunque, della complessità del sapere, il cui perseguimento è – come sappiamo – essenziale nella formazione dell'architetto. Dal bambino ci si attende, fra l'altro, la maturazione di capacità di espressione, esplorazione, fruizione di materiali, linguaggi e opere attraverso attività laboratoriali e collettive e l'atteggiamento operativo degli insegnanti, che dovrebbero stimolare in lui attitudini all'osservazione, descrizione, comprensione e giudizio critico dei fenomeni. In particolare, tornando alla storia dell'architettura e alle discipline affini, vi si propone la cura del patrimonio culturale (soprattutto del territorio) come campo d'impegno per educare alla cittadinanza attiva: obiettivo perseguito anche da *Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile* (2015) nel più ampio ambito dello sviluppo armonioso della personalità (obiettivo 4) e recepito dalle *Indicazioni Nazionali e nuovi scenari* (2018).

Con il varo del *Piano delle Arti*²⁶, strumento di attuazione della promozione della cultura umanistica, nessun accenno esplicito viene fatto al paesaggio: né alla scala territoriale, né a quella

travano l'attenzione sul monumento attraverso la sua 'edizione critica': Angiola Maria Romanini, "L'opera di Edoardo Arslan e la storia dell'arte lombarda", *Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como*, 152/155 (1970-1973): 537-46; Adriano Peroni, "Problemi del contesto urbano, strutturale e decorativo: per l'edizione critica delle architetture medievali padane", in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte* (Roma 11-14 settembre 1978), a cura di C. Maltese (CNR, 1980), 383-92.

¹⁴ Sui diversi orientamenti storiografici italiani del Novecento si è recentemente interrogato il Convegno PRIN Zevi, *Bruschi, Tafuri e le storie dell'architettura* (Ferrara, 9-10 ottobre 2025) curato da Roberto Dulio, Fulvio Lenzo e Renata Samperi.

¹⁵ Sulla processualità dell'architettura, *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 24-27 novembre 1999), a cura di M. Caperna e G. Spagnesi, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* n.s., n. 34-39 (1999-2002).

¹⁶ Cfr. Bruschi, *Introduzione alla storia*, 31-33.

¹⁷ Bruschi, *Introduzione alla storia*, 26-30. Per l'assorbimento dell'architettura come 'manufatto' nel paesaggio storico, Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia* (Il Mulino, 2007), 90-101.

¹⁸ Corrado Ricci, *L'arte dei bambini* (Zanichelli, 1887); Lucia Pizzo Russo, "Cesare Brandi e la teoria del disegno infantile", *Storia dell'arte*, 38/40 (1980), 481-94; Claudio Baldoni, "Quale insegnamento del Disegno?", *Nuova secondaria* 18, n. 9 (2001), 82-85.

¹⁹ Herbert Edward Read, *Educare con l'arte*, trad. Giulio Carlo Argan (Edizioni di Comunità, 1954); Claudio Stoppani, "La Storia dell'arte italiana di Giulio Carlo Argan", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 79 (2003), 69-78: 70.

²⁰ Sull'evoluzione grafica infantile, Eleonora Cannoni, *Il disegno dei bambini* (Carocci, 2012).

²¹ Rocco Quaglia, *Manuale del disegno infantile: storia, sviluppo, significati* (UTET, 2003), X-XI.

²² Franca Zuccoli, *Didattica dell'arte: riflessioni e percorsi* (FrancoAngeli, 2020), 138-154. La pur ampia bibliografia riflette il poco interesse delle neuroscienze per l'architettura (progetto, costruzione, spazio, uso) rispetto alle altre arti visuali. Viceversa, si vedano gli studi di Davide Ruzzon, *Tuning Architecture with Humans* (Mimesis, 2023).

²³ Va segnalato il volume di Emiliano Macinai e Alessandra Vezzi, *Il visibile dell'invisibile. Disegno e creatività per la formazione primaria* (Firenze University Press, 2025), uscito durante la correzione delle bozze di questo contributo.

²⁴ Zuccoli, *Didattica dell'arte*, 86-101. Il Disegno venne introdotto nella Scuola elementare nel 1888 in quanto strumento preparatorio alla scrittura; i programmi integrati del 1894 lo valorizzarono come mezzo per sviluppare precisione e buon gusto, aiutare nell'avvicinamento alle discipline, rendendole più piacevoli e facili da apprendere; quelli del 1905 proposero attività strutturate di disegno libero, geometrico e dal vero; la riforma Gentile-Lombardi Radice del 1923 ne pro-

mosse l'espressione e la spontaneità, ma anche la scoperta dei principi linguistici visuali; la riforma del 1945, improntata all'empirismo deweyano, riconosceva la necessità di una disciplina graduale per raggiungere una alfabetizzazione funzionale e spirituale; la riforma del 1955 suggeriva la contemplazione delle opere d'arte; i programmi del 1985 (Falcucci) introducevano l'Educazione all'immagine come disciplina autonoma, riconoscendo finalmente la creatività come potenziale educativo e suggerendo, però, fra le attività quasi soltanto la realizzazione di opere bidimensionali, limitandosi a qualche vago accenno alle costruzioni nella promozione della multimaterialità. Per il dibattito, Carlo Ludovico Ragghianti, "Educazione artistica", *Critica d'arte* 3 Ser., 2, n. 11/12 (1955): 528-539; "L'Educazione artistica in Italia", 1, 2, *Critica d'arte* 3 Ser., 14, n. 87 (1967), 3-10; n. 88 (1967), 3-16; Raffaele Mormone, "Educazione artistica come educazione civica e didattica interdisciplinare", in *L'Educazione artistica in Italia*, 75-83; Mariastella Macchiarella Pastore, "I problemi dell'insegnamento della storia dell'arte nella scuola secondaria", in *Quale storia dell'arte*, Atti del Convegno *Temi e problemi dell'istruzione storico-artistica preuniversitaria* (Napoli, 6-8 maggio 1976), a cura di C. De Seta (Guida, 1977), 131-41.

²⁵ Decreto del Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, 16 novembre 2012, n. 254: Regolamento recante indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione, a norma dell'articolo 1, comma 4, del decreto del Presidente della Repubblica 20 marzo 2009, n. 89. *Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale, n. 30 (2013).

²⁶ Dlgs 60 13/04/17, art. 5. Consultato il 5/5/2025, <https://www.mim.gov.it/il-piano-delle-arti>; Anita Macaudo, *Arte e innovazione tecnologica per una didattica immersiva* (FrancoAngeli, 2018), 81-82.

²⁷ DPCM 17/10/24.

²⁸ Fra le misure si trova la «promozione della partecipazione delle bambine e dei bambini, delle alunne e degli alunni e delle studentesse e degli studenti a percorsi di conoscenza del patrimonio culturale e ambientale dell'Italia e delle opere di ingegno di qualità del Made in Italy» e, fra le azioni specifiche, la «progettazione di percorsi finalizzati a favorire la conoscenza e la comprensione degli aspetti più significativi del paesaggio, anche sonoro, con particolare riferimento alla valorizzazione ed alla tutela del territorio e della biodiversità, in un'ottica di sviluppo sostenibile», la «progettazione di interventi di documentazione (fotografica-video) di beni culturali del patrimonio storico-artistico e paesaggistico delle diverse aree geografiche, anche a rischio ambientale» e il «potenziamento delle conoscenze storiche, storico-artistiche, archeologiche, filosofiche e linguistico-letterarie relative alle civiltà e culture dell'antichità».

²⁹ Ad esempio, Stefano Mais, "Didattica di architettura per bambine e bambini: una lezione laboratorio sul Teatro del Mondo di Aldo Rossi alla School of Architecture for Children di

urbana, né a quella architettonica (cfr. i quattro «Temi della creatività», all'art. 3). Nell'ultima riformulazione triennale del Piano²⁷ si tiene a garantire ai discenti «l'apprendimento, la pratica, la creazione, la conoscenza storico-critica e la fruizione consapevole dei linguaggi artistici, quali requisiti fondamentali del curricolo, nonché la conoscenza del patrimonio culturale del passato e di quello contemporaneo nelle sue diverse dimensioni», specificando (All. A) che nella nuova concezione della scuola «trovano ampio spazio l'apprendimento, la pratica, la creazione, la conoscenza storico-critica e la fruizione consapevole di molteplici forme di espressione dei diversi linguaggi artistico-performativi, dalla musica alla danza, dal teatro al cinema, dalle arti grafiche, pittoriche, plastiche e multimediali al design, dalla poesia ad altre elaborazioni di scrittura che valorizzino la lingua italiana nella sua evoluzione storica, ma anche nelle sue identità geografiche». L'architettura sembra dunque essere esclusa dalle arti, se non come oggetto della loro attenzione operativa nella documentazione e conoscenza critica (art. 5, commi e, f, g)²⁸. Cos'è, dunque, per il legislatore (scolastico)? Un'espressione culturale (storica)? O una caratteristica ambientale (geografica)? Un modo di esprimersi (artistico)? O una sapienza pratica (tecnologica)? Esplicitamente, nulla di tutto ciò. Implicitamente, purtroppo, nemmeno la complessa inferenza fra questi e altri componenti, recepita sperimentalmente ed episodicamente nella scuola privata²⁹.

Recentemente il Ministero dell'Istruzione e del Merito ha pubblicato il testo delle *Nuove indicazioni per la scuola dell'infanzia e primo ciclo di istruzione 2025*³⁰. I Materiali per il dibattito pubblico contengono effettivamente nuove indicazioni: nuove soprattutto perché più puntuali di quelle dei documenti precedenti, affermando l'assoluta importanza dei linguaggi visuali³¹, dimenticando però di includervi esplicitamente quello architettonico, il cui contributo educativo, semmai, consiste di nuovo nel fornire oggetti (di valore?)³² da osservare e riprodurre³³ o nel dare forma a idee insieme ad altri mezzi di comunicazione³⁴. Lo spazio, comunque, viene scoperto grazie all'Educazione corporea (sic), nella cui declaratoria è più volte richiamata la funzione sociale dello spazio, affidandone la cura intelligente e creativa ai cittadini-scolari³⁵, mentre la nozione estesa di Paesaggio (anche urbano, comprensivo delle architetture) risulta del tutto assorbita dalle discipline geografiche e storiche. Queste ultime, però, tornano ad essere separate e incoerenti fra loro per impostazione culturale e ideologica e, quindi, non comunicanti. I *Materiali* sembrano comunque restituire attenzione al senso dei luoghi e dei prodotti artistici³⁷: uno spunto interessante, in quanto l'architettura ne è il prezioso segnaposto³⁸, ma pericoloso, se declinato in modo soggettivo e ideologicamente orientato.

L'attenzione al patrimonio³⁹ e l'auspicata integrazione fra museo e scuola⁴⁰ (con le istituzioni scolastiche che seguono le iniziative dei dipartimenti educativi dei musei) non devono far dimenticare che l'edificio scuola vale come modello, e non solo come supporto (di *wall drawings*, ad esempio), e che, prim'ancora di compiere sopralluoghi nel paesaggio urbano e rurale, gli alunni dovrebbero poter percorrere felicemente gli spazi a loro quotidianamente consueti e comuni⁴¹, venendo aiutati a leggerli correttamente e a contribuire alla loro progettazione, riprogettazione e realizzazione, diventando reali protagonisti del processo storico di trasformazione del territorio⁴².

Secondo ciclo:

storia recente e orientamenti dell'insegnamento di Disegno e Storia dell'arte – lo spazio dell'architettura

Nella scuola Secondaria di secondo grado la storia dell'architettura occupa ruoli diversi a seconda degli indirizzi in cui il suo insegnamento è incardinato, come previsto e definito dalle *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali* (DPR 89/2010; DM 211/2010)⁴³ e dal *Decreto scuola* (DL 45/2025)⁴⁴, che introduce i nuovi curricula dei percorsi di istruzione tecnica (all'Allegato 2-ter).

Agli studenti liceali è proposto di comprendere l'importanza del patrimonio culturale (anche se soltanto quello nazionale) e il nesso fra il pensiero scientifico-tecnologico e quello filosofico-politico: sebbene elencati separatamente⁴⁵, i due obiettivi appaiono strettamente correlati proprio nel campo dell'architettura, che trova variamente spazio nell'insegnamento di Storia dell'arte, presente in tutti i licei con orari, linee generali, competenze e obiettivi specifici di apprendimento diversi, ma ricorrenti in più indirizzi: nei licei Artistici (3 ore per 5 anni), nei licei Musicale e Coreutico (2 ore per 5 anni), nei licei Scientifici (2 ore per 5 anni, ma insieme a Disegno), nei licei Classico, delle Scienze umane e Linguistico (2 ore per 3 anni). Negli istituti Tecnici la Storia dell'arte resiste nell'indirizzo Turismo del settore Economico: pur scomparendo al biennio, resta nel triennio come Arte e territorio (2 ore per 3 anni)⁴⁶; nell'indirizzo Costruzioni, ambiente e territorio del settore Tecnologico, la «Storia dell'architettura in relazione ai materiali da costruzione, alle tecniche costruttive e ai profili socio-economici» resta fra le conoscenze attese alla fine del quinto anno di Progettazione, costruzioni e impianti⁴⁷, erede di Tecnologia delle costruzioni dell'Istituto Tecnico per geometri. Negli istituti Professionali – i cui indirizzi, articolazioni e opzioni sono assai numerosi e variegati – la storia dell'arte compare sotto diverse formulazioni⁴⁸: maggiori interrelazioni con la storia dell'architettura (in una sua accezione vasta) si riscontrano in particolare nella Storia delle arti applicate dell'opzione Produzioni artigianali del territorio, finalizzata a «conservare e valorizzare stili, forme, tecniche proprie della storia artigianale locale» e a «salvaguardare competenze professionali specifiche degli stessi settori produttivi».

Nel liceo Artistico lo studio dell'architettura e della sua storia ha rilevanza soprattutto negli indirizzi Architettura e ambiente, Design e Scenografia, com'è del resto ovvio⁵⁰. Tutti gli allievi artisti, comunque, al termine del loro percorso dovranno avere una chiara comprensione del contesto storico in cui le opere sono state prodotte: e alla lettura delle opere si affida la familiarità con il linguaggio architettonico e l'apprezzamento dei suoi valori estetici e culturali⁵¹. Nell'indirizzo Architettura e ambiente l'insegnamento della storia dell'architettura s'interseca con il Laboratorio di architettura, finalizzato alla conoscenza e gestione autonoma dei processi progettuali e operativi, temperando gli aspetti estetici, concettuali, espressivi, comunicativi, funzionali e conservativi che caratterizzano la ricerca architettonica, padroneggiando i metodi e gli strumenti di rappresentazione e applicando i principi della composizione e della percezione visiva. La conoscenza della principale produzione architettonica e urbanistica del passato e della contemporaneità con-

Firenze", in *Il tesoro delle città*, a cura di M. Cadinu (Steinhäuser, 2022), 156-67.

³⁰ Le Nuove indicazioni per la scuola dell'infanzia e primo ciclo di istruzione 2025. Materiali per il dibattito pubblico sono state pubblicate l'11 marzo 2025. Consultato il 5/5/2025, <https://www.mim.gov.it/-/pubblicato-il-testo-delle-nuove-indicazioni-per-la-scuola-dell-infanzia-e-primo-ciclo-di-istruzione-materiali-per-il-dibattito-pubblico>.

³¹ «Costruzione della forma, colore, spazio, equilibrio e ombra insegnano a guardare e vedere, prima ancora che a rappresentare».

³² Sulla definizione delle 'opere d'arte', cfr. De Seta, Perché insegnare, 63-68.

³³ «Architettura e artigianato locale, o un approccio graduale all'anatomia umana o animale, diventano occasioni preziose per leggere e "scrivere" il mondo delle forme».

³⁴ «Apprezzare la diversità dei modi per comunicazione idee – testi scritti (stampati e digitali), teatro, cinema, danza, giochi, arte e design, musica, riti, architettura e loro forme ibride».

³⁵ «Riconoscere il ruolo degli spazi nella vita sociale: comprendere come gli spazi influiscano sulla convivenza e sulla realizzazione di progetti individuali e collettivi». «Valori (es. beni culturali e ambientali) e criticità (es. degrado ambientale, povertà, mancanza di opportunità) del territorio, apertura ai diversi punti di vista e progetti su spazi e loro uso». «Creatività e progettazione – Favorire l'elaborazione di progetti pratici che consentano agli studenti di applicare le conoscenze acquisite, sviluppando competenze di risoluzione di problemi (problem solving) e pensiero critico».

³⁶ La definizione di Storia è orientata da un'idea coloniale della cultura occidentale, italiana, nazionale: «Altre culture, altre civiltà hanno conosciuto qualcosa che alla storia vagamente assomiglia, come compilazioni annalistiche di dinastie o di fatti eminenti succedutisi nel tempo; allo stesso modo, per un certo periodo della loro vicenda secolare anche altre civiltà, altre culture, hanno assistito a un inizio di scrittura che possedeva le caratteristiche della scrittura storica. Ma quell'inizio è ben presto rimasto tale, ripiegando su sé stesso e non dando vita ad alcuno sviluppo; quindi non segnando in alcun modo la propria cultura così come invece la dimensione della Storia ha segnato la nostra». Questa maldestra premessa imposta ideologicamente la successiva sequenza di pur condivisibili considerazioni epistemologiche e pedagogiche. Per la reazione degli storici italiani, con l'adesione anche dell'AISTArch, consultato il 5/5/2025, <https://www.sismed.eu/it/2025/04/02/comunicato-delle-societa-storiche-sull'insegnamento-della-storia-nelle-nuove-indicazioni-2025-per-la-scuola/>.

³⁷ «La geografia è quindi scienza della rappresentazione e dell'organizzazione della conoscenza, il cui ambito di studio e di insegnamento è il complesso delle relazioni (materiali e immateriali) tra esseri viventi sul territorio e tra esseri viventi e ambienti naturali». «Conoscere la Storia dell'arte significa

esplorare come l'uomo, attraverso l'immaginazione creativa, abbia dato senso e identità al proprio mondo».

³⁸ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura* (Electa, 1979); Carlo Tosco, *Il paesaggio storico: le fonti e i metodi di ricerca tra medioevo ed età moderna* (Laterza, 2009).

³⁹ Zuccoli, *Didattica dell'arte*, 155-64.

⁴⁰ I dipartimenti didattici delle istituzioni museali hanno spesso anticipato quelle scolastiche nella creazione di attività e strumenti educativi. Chiara Panciroli, *Le professionalità educative tra scuola e musei. Esperienze e metodi nell'arte* (Guerini, 2016); Ilaria Abbondandolo, *Architettura a scuola. Metodi e proposte per il primo ciclo* (Carocci 2024), 77-190.

⁴¹ Sull'architettura scolastica, Mariagrazia Marcarini, *Pedagogia: linee storiche ed esempi attuali in Italia e in Europa* (Studium, 2016). Sugli spazi accessibili ai bambini come strumento didattico, Chiara Panciroli e Anita Macaudo, "The space as an educational and a didactic tool of interpretation: the example of the atelier of The child and the city", *Ricerche di Pedagogia e Didattica. Journal of Theories and Research in Education* 12, n. 1 (2017): 131-40; Abbondandolo, *Architettura a scuola*, 47-76.

⁴² Sull'intreccio fra vita e architettura nella proposta educativa del primo ciclo, Abbondandolo, *Architettura a scuola*, 27-46; William Littmann, "Architecture education as a social art: social science at the UC Berkeley College of Environmental Design", in *Histories of architecture education in the United States*, a cura di P.L. Laurence (Taylor & Francis, 2024), 239-51.

⁴³ Decreto del Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, 7 ottobre 2010, n. 211. *Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale, n. 291 (2010), Suppl. Ordinario n. 275.

⁴⁴ Decreto Legge 7 aprile 2025, n. 45 "Ulteriori disposizioni urgenti in materia di attuazione delle misure del Piano nazionale di ripresa e resilienza e per l'avvio dell'anno scolastico 2025/2026". *Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale, n. 81 (2025).

⁴⁵ *Indicazioni nazionali*, 7 (area storico umanistica).

⁴⁶ La disciplina Arte e territorio, con lo scopo di gestire servizi e/o prodotti turistici con particolare attenzione alla valorizzazione del patrimonio paesaggistico del territorio, è maggiormente indirizzata alla fruizione dell'opera, come esperienza estetica anche multisensoriale. Decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 88 "Regolamento recante norme per il riordino degli istituti tecnici", allegato B. *Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale, n. 137, Supplemento ordinario n. 128 (2010), 58.

⁴⁷ Direttiva del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca 1 agosto 2012 "Linee guida per il passaggio al nuovo ordinamento", allegato A. *Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale, n. 253, Supplemento ordinario n. 200 (2012), 15.

⁴⁸ Giovanni Klaus Koenig, Biagio Furiozzi e Fabrizio Brunetti, *Tecnologia delle costruzioni* (Le Monnier, 1976), voll. 2-3, per l'insegnamento della storia dell'architettura.

tribuisce a formare la consapevolezza dei fondamenti culturali, teorici, tecnici e storico-stilistici che interagiscono con il processo creativo e a far cogliere le relazioni tra l'architettura e le altre forme di linguaggio artistico. In preparazione al progetto si propone allo studente di analizzare e rielaborare opere architettoniche antiche, moderne e contemporanee, osservando le interazioni tra gli attributi stilistici, tecnologici, d'uso e le relazioni con il contesto architettonico, urbano e paesaggistico: soltanto un utile esercizio di stile?

È nei licei Scientifici che la storia dell'architettura assume un valore primario, essendo proposta come «asse portante» nello studio dei fenomeni artistici: «Le arti figurative saranno considerate soprattutto, anche se non esclusivamente, in relazione ad essa»⁵². La comprensione delle singole architetture può (quindi: non necessariamente) essere arricchita da quella del loro contesto urbano: l'introduzione nella programmazione di elementi di storia della città, per quanto accessoria, completa alla scala urbana le competenze degli studenti e riflette l'impostazione fluidamente 'urbatettonica'⁵³ delle ricerche spaziali.

La specificità dell'insegnamento nei licei scientifici è data, inoltre, dalla compresenza del disegno e della storia dell'arte, riuniti (o, per meglio dire, compressi) in una sola disciplina al momento dell'istituzione dell'indirizzo, frutto della trasformazione umanistica delle sezioni Fisico-Matematiche degli istituti tecnici e dei licei moderni, per i quali già si era proposta la storia dell'architettura come argomento centrale dei programmi di Disegno o di Storia dell'arte⁵⁵.

La combinazione delle due componenti disciplinari, nate in percorsi formativi autonomi⁵⁶, ha rappresentato a lungo il tentativo di far dialogare i saperi umanistico-artistico e tecnico-scientifico, frutto della separazione idealistica, cui però lo stesso Croce ammetteva l'eccezione per il «costruire», cioè per l'architettura⁵⁷. Nonostante i tentativi di scindere le due componenti con un semplicistico taglio del nodo di Gordio⁵⁸, se ne è mantenuto l'intreccio, indispensabile alla piena comprensione dell'architettura nella sua complessità e nel suo divenire⁵⁹. Le maggiori difficoltà di amalgama e di sfruttamento delle potenzialità del rapporto fra linguaggi e metodi così diversi hanno avuto origine dalla formazione dei docenti, per lo più laureati in facoltà di Architettura o diplomati in accademie di Belle Arti, che nei loro rispettivi *curricula* non possono aver affrontato tutti i contenuti e le competenze proprie delle componenti disciplinari e ricevuto una specifica preparazione a gestire l'enorme potenziale pedagogico della loro saldatura⁶⁰.

Eppure, come previsto dalle *Indicazioni nazionali*, la complessa relazione fra disegno e storia dell'arte potrebbe essere risolta proprio incentrando le due componenti sulla Storia dell'architettura, senza bisogno di rifondarne l'insegnamento nella scuola⁶¹. Un ruolo importante in questo senso potrebbero giocare i libri di testo, sui quali molto spesso, insieme agli alunni, si formano gli stessi docenti nel tentativo di colmare le proprie inevitabili lacune di una preparazione molto specialistica e lontana dalle questioni didattiche⁶².

In attesa di un ripensamento dei manuali liceali – i quali, per inciso, sono spesso assunti come testi base per i corsi universitari⁶³, innescando, in assenza di ulteriori approfondimenti disciplinari, una pericolosa spirale al ribasso – se ne ripercorrono qui la genesi e gli sviluppi in chiave 'storico-architettonica'.

I manuali liceali e altri strumenti didattici: vecchie e nuove sfide

Con la riforma del 1923, nei licei Classici fu introdotta stabilmente la Storia dell'arte, per la quale il suo fondatore scrisse immediatamente un primo manuale⁶⁴ a cui ne seguirono altri⁶⁵ di simile impostazione purovisibilista⁶⁶, presto criticata⁶⁷ e chiaramente lontana tanto dalla necessaria contestualizzazione dei fenomeni quanto dalla comprensione degli aspetti materiali dell'architettura. Anche nel secondo dopoguerra – nonostante le due riforme di Giuseppe Bottai (1940) e del pedagogista statunitense Carleton Washburne (1945), che avevano riunito i corsi (inferiori) dell'istituto Tecnico, dell'istituto Magistrale e del Ginnasio nella nuova scuola Media unica, teoricamente e vagamente improntata all'attivismo pedagogico, grazie al quale il disegno avrebbe potuto assumere un ruolo decisivo nella comprensione e sperimentazione dei linguaggi artistici⁶⁸ – i manuali liceali (ancora concepiti soprattutto per l'indirizzo classico) piegarono, in un'impossibile ricerca di completezza del testo, verso l'enciclopedismo e la stereotipia⁶⁹; la maggiore efficacia delle immagini (grafiche e fotografiche)⁷⁰, invece che aumentare la possibilità di esplorazione e comprensione dell'opera, rafforzò l'assertività del punto di vista e del giudizio, istituendo un canone di impostazione ancora prevalentemente idealistica (crociana)⁷¹, di fronte a rarissimi tentativi di far collaborare disegno e storia dell'arte⁷².

Nel fatidico 1968, dopo un quarto di secolo di incubazione e un decennio di lavorazione editoriale, uscì la *Storia dell'arte italiana* di Argan, che univa alla storia di idee espresse nell'arte una profonda immersione dei fenomeni nel loro contesto storico culturale e una lettura semiologica dei linguaggi⁷³. All'enorme successo dei tre volumi concorsero il corredo illustrativo esauriente e adeguato, il testo essenziale e privo di commenti e il glossario critico. Alla rinuncia, innovativa e spiazzante, alle biografie d'artista, alla separazione fra le arti e alle lunghe descrizioni delle opere, si avviava con sussidi didattici supplementari (glossario tecnico, indice degli artisti, indice generale) che consentivano agli insegnanti libertà d'impostazione della lezione e di scelta dei casi studio. Il racconto dell'architettura, alla quale erano emblematicamente dedicate tutte le copertine dei tre volumi, riceveva maggiore attenzione e veniva accompagnato da grafici parlanti (piante con funzioni e fasi); le opere, inserite insieme a quelle delle altre arti nell'ambito della cultura generale del loro tempo, godevano così di una prospettiva critica ampia e interrogavano gli osservatori nella duplice veste di 'assoluto relativo' (Longhi) e 'presente assoluto' (l'«astanza» di Brandi). Ma nel complesso, l'Argan non poteva recepire le novità del dibattito ancora in corso sui principi (ri)fondativi della storia dell'architettura e, nel suo sostanziale disinteresse per gli aspetti tecnici ed esecutivi, offrì una piena comprensione⁷⁴.

I manuali concorrenti, solitamente a più voci, si distinsero per impostazione (non potendo superarla), preferendo dare rilievo alle opere (Negri-Arnoldi), alla geografia artistica (Bertelli, Briganti, Giuliano) e così via⁷⁵, col rischio di comprimere troppi argomenti e peccare di superficialità senza comunque raccontare l'intera storia dell'arte e dare un quadro sufficiente dell'urbanistica, dell'architettura e delle arti applicate⁷⁶.

Negli anni Settanta l'apertura data da Argan – dalla storia delle arti alla storia della cultura artistica – s'intrecciava con le innovazioni pedagogiche e metodologiche che riflettevano il clima dialettico post-'68⁷⁷ mentre, invece, i particolarismi e gli specialismi disciplinari resistevano all'allargamento

⁴⁹ Nel settore Servizi, l'indirizzo Servizi Sociosanitari prevede l'insegnamento di Elementi di storia dell'arte ed espressioni grafiche (al 1° anno del 1° biennio), mentre l'indirizzo Servizi Commerciali (opzione Promozione commerciale e pubblicitaria) offre quello di Storia dell'arte ed espressioni grafico-artistiche (nel 2° biennio e al 5° anno). Nel settore Industria e Artigianato a indirizzo Produzioni Industriali e Artigianali nell'articolazione Artigianato (opzione Produzioni artigianali del territorio) compare la Storia delle arti applicate (nel 2° biennio e al 5° anno), mentre nell'articolazione Industria (opzione Produzioni audiovisive) è proposta la Storia delle arti visive (nel 2° biennio e al 5° anno).

⁵⁰ Dedicandosi, rispettivamente, «all'approfondimento degli aspetti funzionali, estetici e costruttivi delle opere architettoniche e delle problematiche urbanistiche, soprattutto dopo la rivoluzione industriale», «alla storia delle arti applicate, con riferimento anche alle tradizioni artigiane presenti nel territorio» e «all'architettura dei teatri e agli allestimenti scenografici a partire dal Rinascimento». *Indicazioni nazionali*, 31, 63, 92, 123, 153, 182. «Nell'anno conclusivo di "Architettura e ambiente", oltre che integrare e approfondire i contenuti comuni, è necessario dare maggior spazio alle problematiche urbanistiche, e dar conto dei più recenti indirizzi della progettazione architettonica». *Indicazioni nazionali*, 64. Le Indicazioni nazionali offrono un ampio respiro all'applicazione della disciplina, proponendo di analizzare del patrimonio archeologico, architettonico e artistico (si noti la separazione) il contesto, l'iconografia, il simbolismo, lo stile, la funzione, i materiali, le tecniche, nonché i metodi di tutela, conservazione e restauro. Un grande compito, da assolvere in poche ore annue, con il rischio di comprimere la contemporaneità, essenziale per i liceali artistici, proiettati verso la produzione futura e le scuole di Architettura. Irene Buonazia, "Insegnare storia dell'arte contemporanea nella scuola secondaria superiore italiana: stimoli, criticità e prospettive di una missione politica", in *Arte e politica: studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri e M. Spagnolo (Mandragora, 2013), 189-92.

⁵¹ *Indicazioni nazionali*, 30, 62, 91-92, 122, 152, 182. Obiettivi, per la verità, condivisi con tutti gli altri indirizzi: *Indicazioni nazionali*, 219, 250, 278, 302-303, 409, 440-441.

⁵² *Indicazioni nazionali*, 347, 377.

⁵³ L'urbatettura è definita «Un'intenzionalità che coinvolge il totale» da Bruno Zevi, "Viatico urbatettonico", in *Messaggi Perugini*, a cura di S. Ray, C. Severati (Industrie Buitoni Perugia, 1970); Andrea Zanelli, "Bruno Zevi e l'urbatettura", in *Disegnare la città. Urbanistica e architettura in Italia nel Novecento: appunti da un ciclo di conferenze*, a cura di F. Evangelisti, P. Orlandi, M. Piccinini (Edisai, 2011), 58-63; Maria Clara Ghia, "Bruno Zevi e il pensiero sull'urbanistica: da Ferrara prima città moderna alle visioni dell'urbatettura", *Storia dell'urbanistica*, 38 (2019): 303-25. Sull'impegno didattico, Alessandra Muntoni, "La critica operativa dell'architettura: dalla storia al

linguaggio", in *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, a cura di P.O. Rossi (Quodlibet, 2019), 281-96.

⁵⁴ Elena Ciresola e Giovanni Federle, "Arte e disegno, una o due discipline?", in *Insegnare arte-insegnare disegno*, a cura di F. Bertan (Armando, 2004), 17-79.

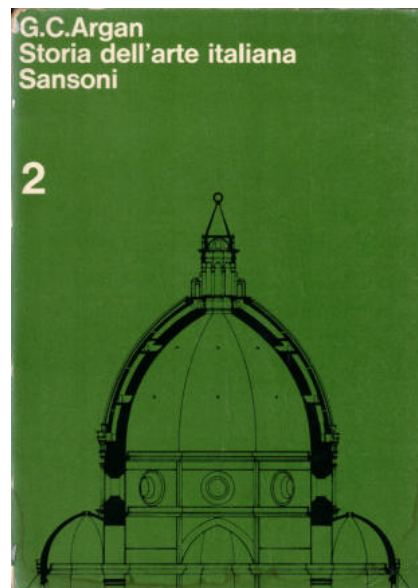
⁵⁵ Calza, "Per l'insegnamento della storia dell'arte", proponeva il «Prevalente sviluppo della storia dell'architettura, che i futuri ingegneri e architetti non possono e non devono ignorare», ma anche un «vero corso di cultura artistica che insegni a 'vedere'», insistendo inoltre sull'aiuto dato dal disegno alla comprensione del «tecnicismo dell'arte». Sul dibattito nel primo Novecento, Susanne Adina Meyer, *Cenerentola a scuola. Il dibattito sull'insegnamento della storia dell'arte nei licei (1900-1943)* (eum, 2023).

⁵⁶ Elena Franchi, "Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 79 (2003): 5-20, per la storia dell'arte; Claudio Baldoni, *L'insegnamento del disegno nella scuola italiana postunitaria: l'istruzione scientifica, l'istruzione tecnica nel settore costruzioni* (Aracne, 2006), per il disegno.

⁵⁷ Sull'influenza di Croce sulla storia dell'architettura, Federica Ribera e Pasquale Cucco, "Bruno Zevi, Benedetto Croce e l'impegno politico", *EDA. Esempi di Architettura* 5, n. 1 (2018): 1-10.

⁵⁸ Ministero della Pubblica Istruzione, *Programmi per i vari gradi e tipi di scuola proposti dalla Consulta Didattica in relazione al progetto di Legge n. 2100* (Vallecchi, 1952), 106-07, per la proposta di due insegnamenti paralleli e separati. Cfr., per le ragioni della conservazione, Comitato di difesa dell'inscindibilità del disegno dalla storia dell'arte, *Documenti e testimonianze* (Venezia 1974). Anche i programmi Brocca (1988-1992, esauriti nel 2014) non prevedevano più Disegno e Storia dell'arte, ma due discipline separate (e mai compresenti nello stesso piano di studio). Nel programma di Storia dell'arte era utilmente proposta una prima educazione al linguaggio visivo (percorso propedeutico, come per le letterature), poi una storia delle arti. La riforma fu disattesa per pigrizia e autoreferenzialità della classe docente assuefatta a un canone di lettura; ma non era scevra da limiti (cronologia: antichità come modello), incoerenze (competenze slegate dalle conoscenze) e dispersività. Simonetta Nicolini, "Fra teoria e materiali: il manuale e alcuni problemi di metodo per gli insegnanti di storia dell'arte", in *Insegnare la storia dell'arte*, a cura di A. Ghirardi (CLUEB, 2009), 23-51: 42. Cfr. Daniela Bobisut, "Metodologie e percorsi. Laboratorio di didattica della storia dell'arte", in *Insegnare arte-insegnare disegno*, 129-77, che propone una «propedeutica alla visione» per il biennio superiore e una disciplina Storia dell'arte e del disegno per il triennio.

⁵⁹ Mario Docci e Diego Maestri, *Il rilevamento architettonico. Storia metodi e disegno* (Laterza, 1984); Baldoni, "La polemica sull'autonomia", 73-82 sul disegno in chiave conoscitiva, e non ancora operativa, volto, nella didattica secondaria, allo sviluppo di un pensiero visivo attraverso la rappresentazione, l'interpretazione e la copia dal vero.



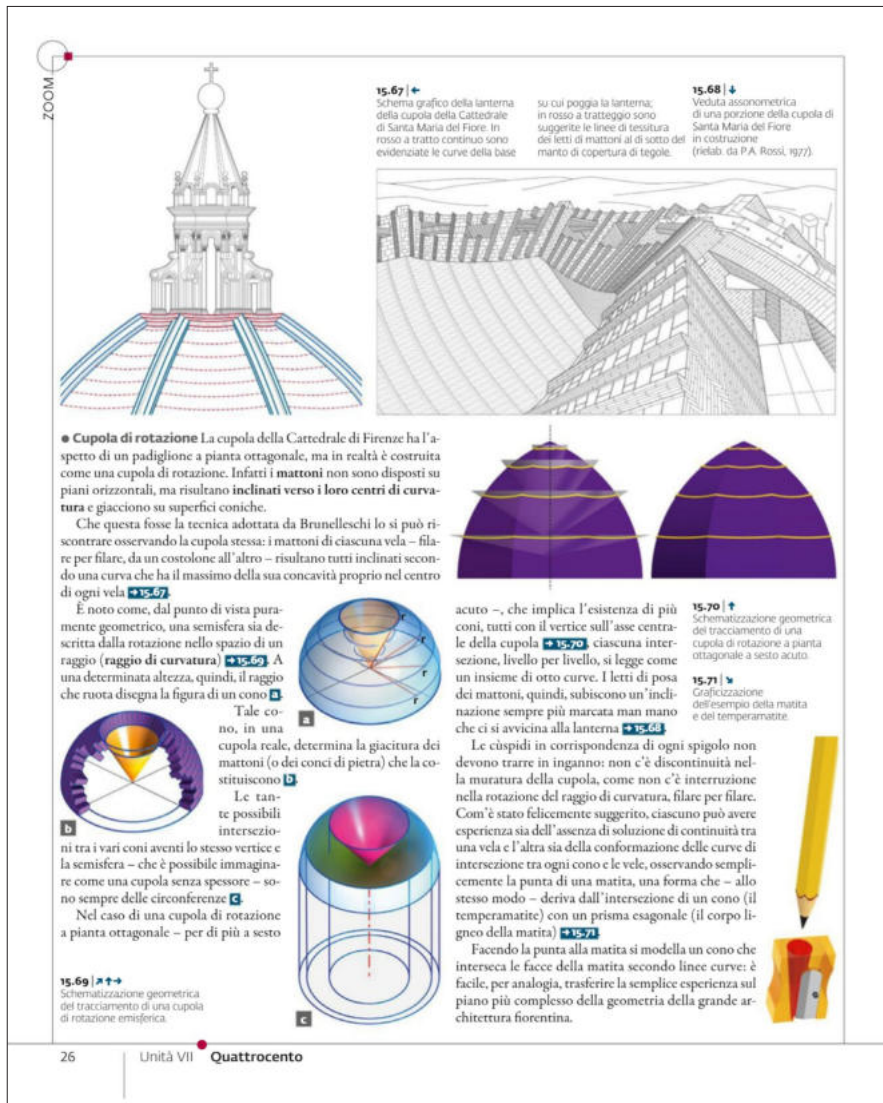
dei campi d'indagine, l'insegnamento nella scuola soffriva tentativi di riduzione e marginalizzazione e i manuali non recepiamo ancora i mutamenti in corso⁷⁸: tanto meno il dibattito sull'identità della storia dell'architettura (quasi sempre guardata superficialmente e acriticamente)⁷⁹ e, di conseguenza, ancor meno una sua possibile didattica specifica⁸⁰.

La riedizione dell'Argan (1988-1991), pur aggiornata e ampliata nei contenuti (con il contributo di Achille Bonito Oliva sull'arte contemporanea, che avrebbe potuto evidenziare il nesso fra storia e progetto) e corredata di migliori strumenti didattici (ma non sull'architettura), fu compromessa da una pregiudizievole lettura ideologica e lineare dell'intera storia dell'arte, che costruiva un sistema logico chiuso e sottoponeva a una severa selezione le correnti, gli artisti e le opere in relazione a un determinato sistema (vigente) di valori, limitando le occasioni pedagogiche del testo ed eliminando ogni possibilità d'interpretazione autonoma⁸¹. Questa involuzione moraleggiante corrispondeva a una generale riduzione semantica prodotta dalla manualistica rispetto alla ricchezza del linguaggio della storiografia artistica e della critica d'arte: riduzione denunciata in un editoriale di Paragone su programmi e manuali di Storia dell'arte⁸², ma allo stesso tempo fomentata dal Ministero della Pubblica Istruzione, che spingeva per una semplificazione e una modularità dell'insegnamento e dei libri di testo⁸³. In questo clima ottuso, inutile dirlo, la complessità e problematicità dei fenomeni architettonici non potevano trovare uno spazio adeguato.

I manuali messi successivamente in circolo (alcuni lo sono ancora attualmente), le cui prime edizioni risalgono agli anni Novanta⁸⁴, rifletterono l'eclissi della Storia dell'arte di tradizione formalista e storicista⁸⁵ in favore di una educazione ai beni culturali, aperta, flessibile e inclusiva, affrontando via via le sfide della contemporaneità e seguendo il rinnovamento disciplinare.

L'accumulo di esperienze editoriali offre oggi una varietà di approcci, che possono essere utilmente combinati, anche per offrire agli studenti una molteplicità di sguardi sui fenomeni artistici⁸⁶ e, in particolare, architettonici. Già Roberto Longhi (1914) proponeva ai suoi liceali di affiancare la lettura stilistica (idee) e il contesto culturale (storia)⁸⁷: due percorsi paralleli certamente non esaustivi, ma utili a stimolare la ricerca autonoma di relazioni e, dunque, uno studio 'intelligente'. Gli ulteriori approcci al patrimonio – semiologico, sociologico, antropologico, museologico, tecnologico, giuridico, conservativo ecc. – hanno contribuito a restituire senso agli oggetti artistici⁸⁸ e a rinnovare la prassi didattica⁸⁹.

Più concretamente, al manuale moderno – che sempre più viene affiancato da altri mezzi didattici⁹⁰ – è stato via via chiesto di toccare i molti paesaggi artistici italiani, di favorire la declinazio-



14.2

Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, quinta edizione, versione verde, vol. 2. (Bologna: Zanichelli, 2023), 26.

⁶⁰ Baldoni, "La polemica sull'autonomia", 82-83.

⁶¹ Cfr. De Seta, *Perché insegnare*, 87, che propone di fondare una Storia delle arti e del paesaggio, scindendo così nettamente le discipline visuali da quelle costruttive.

⁶² A colmare le inevitabili lacune hanno provveduto, con risultati alterni, i percorsi formativi per i futuri insegnanti, a cui recentemente si è data una struttura più articolata, integrando lo studio teorico (PF30-36-60) e l'attività pratica (tirocinio) con il nuovo e intelligente strumento del tutoraggio. L. 107/2015; Digs 59/2017; DPCM 4 agosto 2023.

⁶³ Simonetta Nicolini, "Fra teoria e materiali", 23.

⁶⁴ Adolfo Venturi, *L'arte italiana. Disegno storico* (Zanichelli, 1924). La ricezione del primo vero e vivo manuale di storia dell'arte per un liceo Classico fu purtroppo rimandata di oltre sessant'anni: cfr. Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (Sansoni, 1980), la cui prosa futurista mantiene smalto ed efficacia comunicativa dopo oltre un secolo.

⁶⁵ Simonetta Nicolini, "Il manuale: un modello per imparare la storia dell'arte, dall'epoca della Riforma Gentile fino agli anni Sessanta", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 79 (2003): 21-38; Federica Veratelli, *Didattica della storia dell'arte* (Mondadori Università, 2020), 11.

⁶⁶ Susanne Adina Meyer, "La storia dell'arte tra Nationbuilding e studio della forma (1873-1912)", in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli (Einaudi, 2014), 239-319; Orietta Rossi Pinelli, "La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)", in *La storia delle storie*, 320-97.

⁶⁷ «Piano, massa, superficie, linea, volumi, tono, e quant'altre categorie si vogliano similmente classificare e distinguere, rimangono mere astrazioni, se non vengono immerse e capite nella storia». Giulio Carlo Argan, "L'insegnamento della storia dell'arte nel liceo classico", *Scuola e cultura* 19, n. 2 (1942): 78; cfr. Giulio Carlo Argan, "Educazione artistica", in *La scuola fascista* (Arti grafiche Chicca, 1938), 51-62.

⁶⁸ Baldoni, "La polemica sull'autonomia", 82-83

⁶⁹ Cfr. *Dall'università alla scuola. Un'inchiesta dell'Istituto di Storia dell'Arte di Pisa*, a cura di C.L. Ragghianti e G. Nannicini Canale (Edizioni di Comunità 1961). Per ulteriori indagini, Carlo Ludovico Ragghianti, "L'educazione artistica in Italia", 3-5, *Critica d'arte* 14, n. 89 (1967): 54-60; n. 90 (1967): 3-7; 15, n. 98 (1968): 3-11.

⁷⁰ Massimo Ferretti, "L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 79 (2003): 31-60, che sottolinea i progressi dell'industria grafica e la diffusione delle lezioni con l'ausilio del proiettore.

⁷¹ De Seta, *Perché insegnare*, 25-29.

⁷² Unico, rimasto senza seguito, *Appunti di insegnamenti artistici: disegno e storia dell'arte* (Tip. Jovane, 1959).

⁷³ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana* (Sansoni, 1968-1970). Cfr. Stoppani, "La Storia dell'arte italiana"; De Seta, *Perché insegnare*, 29-32; *Il «giusto dei problemi»: il manuale di Giulio Carlo Argan e l'insegnamento della storia dell'arte nella scuola di oggi e di domani*, Atti del Convegno, (Roma, 18

ne dei grandi temi sul territorio, di contribuire all'autonomia nell'ecfrasi, di piegarsi alle diverse 'curvature' degli indirizzi scolastici⁹¹, di garantire un approccio organico e completo ai contenuti disciplinari, di offrire un'espressione letteraria adeguata al contenuto e alla progressione delle competenze linguistiche degli alunni, di mostrare e applicare gli strumenti critici della disciplina⁹². Alla didattica sono poste nuove e mutevoli sfide dalla società attuale, dinamica e globalizzata, definita 'liquida' da Zygmunt Bauman per la perdita di confini e riferimenti e caratterizzata negativamente da individualismo radicale, consumismo sfrenato, disimpegno, iperconnessione, tecnocrazia e divaricazione fra poteri e persone⁹³. Agli inevitabili difetti di ogni modello sociale la scuola ha il compito di opporre rimedi e contromisure educativi, in modo da offrire ai giovani la possibilità di una crescita equilibrata. Come suggerisce lo stesso Bauman, «Il cambiamento parte dalla consapevolezza e da azioni concrete», e nel campo della pedagogia del patrimonio sono molte quelle possibili, anche approfittando delle enormi opportunità offerte dal continuo sviluppo tecnologico. Il rapporto fra individuo e società e le questioni dell'identità e del ruolo di genere pongono nuovamente all'attenzione la storia sociale dell'architettura, allargata alle nuove sensibilità⁹⁴. Alla cultura del consumo bulimico e dello scarto⁹⁵ può essere contrapposta l'esperienza generante e appa-

febbraio 2010), a cura di I. Baldriga (Sansoni, 2010).

⁷⁴ Nicolini, "Fra teoria e materiali", 40.

⁷⁵ De Seta, *Perché insegnare*, 32.

⁷⁶ Sul rischio, quando si insegna, di periodizzazioni anacronistiche e, soprattutto della 'narrazione' di una storia dell'arte in cui domini l'elemento della continuità, Patricia Sloan, "Teaching Art History in the Community College", in *New ideas in art education: a critical anthology*, a cura di G. Battcock (Dutton, 1973), 105-16.

⁷⁷ Andrea Emiliani, *Una politica dei beni culturali* (Einaudi, 1974), 25-65: "Per un nuovo concetto di bene culturale"; *Perché continuiamo a fare e a insegnare arte?: corso in nove lezioni*, Bologna gennaio-aprile 1977, a cura di L. Anceschi (Cappelli, 1979); *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I (Einaudi, 1979).

⁷⁸ Ferdinando Bologna, Daniela Del Pesco, Arturo Fittipaldi, Vincenzo Pacelli, Marinetta Picone e Paola Santucci, "Analisi dei manuali di storia dell'arte: carenze e prospettive", in *Quale storia dell'arte*, 7-31, per l'analisi dei testi adottati; Renato De Fusco, "La «riduzione» culturale nei manuali di storia dell'arte", in *Quale storia dell'arte*, 71-78, per le innovative proposte di aggiornamento, ampliamento, attualizzazione, selezione, accessibilità. Per alcuni spunti metodologici innovativi, Enrico Castelnuovo, "Il contributo sociologico", in *Atti del I Congresso*, 89-100; Paola Barocchi, "Storia dell'arte ed elaborazione automatica dei dati", in *Quale storia dell'arte*, 181-86; Maria Teresa Mazzilli, Anna Segagni e Donata Vicini, "Esperienze per l'edizione critica dei monumenti medievali padani", in *Quale storia dell'arte*, 393-410. Stoppani, "La Storia dell'arte italiana", 74.

⁷⁹ Bologna et al., "Analisi dei manuali", 20-21; Lionello Puppi, "L'architettura nei manuali di storia dell'arte", in *Quale storia dell'arte*, 47-57.

⁸⁰ Leonardo Benevolo, "L'educazione di base per l'ambiente costruito", in *Quale storia dell'arte*, 143-51, che sottolinea la centralità del disegno nella comprensione dello spazio costruito, lamentando la diseguale e disfunzionale distribuzione del suo insegnamento nei diversi ordini e gradi dell'istruzione scolastica.

⁸¹ «Il discorso sviluppato da Argan nel manuale segue – e crea – un itinerario storico-artistico progressivo e lineare (dall'esito drammatico!) che, derivato da una posizione rigorosamente razionalistica, aspira a garantire la sopravvivenza dei valori artistici nella cultura moderna mediante un'attenta lettura filosofica e sociologica. Così facendo, Argan educa ad un'etica visiva e non al dato di fatto artistico». Stoppani, "La Storia dell'arte italiana", 74, che condivide le severe critiche di Benevolo (paralisi, chiusura razionalista).

⁸² Federico Zeri, Antonio Paolucci e Mina Bacci, "La storia dell'arte e la scuola dell'obbligo", *Paragone. Arte* 40, n. 467 (1989): 3-11; Nicolini, "Fra teoria e materiali", 27-28.

⁸³ Nicolini, "Fra teoria e materiali", 24.

⁸⁴ In particolare, Giorgio Cricco e Francesco Paolo Di Teodoro,

gante della produzione (e non riproduzione) culturale, puntando a coltivare e rafforzare le competenze e le abilità nella comprensione e discussione di fenomeni complessi come l'architettura, rielaborando le conoscenze via via acquisite. La paura nell'impegnarsi in legami personali duraturi e il distacco da appartenenze politiche e religiose, che proiettavano l'individuo in una sfera collettiva e trascendente, allontana dalla possibilità di contemplare stili di vita diversi dall'attuale: la storia delle architetture, con le loro perdute funzioni pubbliche (in particolare quelle sacre) obbliga a un esercizio di empatia (oltre che di *problem solving*) molto vicino alla traduzione delle lingue di culture lontane nel tempo e/o nello spazio. La continua connessione – soprattutto attraverso i *social media*, che usano linguaggi multipli – crea la necessità di un'alfabetizzazione visiva e di una rieducazione all'osservazione, alla scoperta e alla meraviglia, tenendo conto che attraverso i *social* va formandosi un'intelligenza collettiva a cui le persone attingono costantemente, col rischio di farlo in modo compulsivo, acritico e superficiale⁹⁶.

La presenza nelle classi di molti alunni con bisogni educativi speciali⁹⁷ ha da tempo posto la questione dell'inclusione e, più radicalmente, dello spostamento dell'attenzione sui singoli, e non più sul gruppo come insieme omogeneo; la centralità dello studente fa sì che le persone con disabilità, disturbi specifici dell'apprendimento, provenienza da culture esogene ecc. possano finalmente essere considerate portatrici di sensibilità diverse e quindi arricchenti, al pari del bilinguismo e di altre abilità speciali, piuttosto che di problemi, obbligando a strategie differenziate, che hanno nella gradualità, nella declinazione e nella polisemia del linguaggio fattori fondamentali di successo educativo⁹⁸.

La pervasività delle nuove tecnologie nella vita quotidiana dei nativi digitali ha comportato un cambiamento antropologico allo stesso tempo problematico (la sostituzione della realtà con la sua riproduzione o deformazione, la dematerializzazione dei beni, l'approccio acritico alle informazioni) e pieno di opportunità (flessibilità, riutilizzabilità, pervasività, sostenibilità degli strumenti) a cui l'educazione al patrimonio può contribuire migliorando le abilità cognitive, come sostenuto dalle neuroscienze⁹⁹. Le immense e varieghe risorse digitali (infrastrutture, risorse e contenuti)¹⁰⁰ possono integrare l'uso del manuale, superando il nozionismo e i limiti fisici del supporto cartaceo, il quale mantiene comunque il vantaggio di rendere meno faticosa la memorizzazione e più autonoma la lettura¹⁰¹.

Alla potenza quantitativa della rete si è recentemente aggiunta l'Intelligenza Artificiale generativa, che pone il problema, non solo dell'autorialità della produzione scritta, ma anche dello sforzo di rielaborazione e sintesi dei testi dei manuali, la complessità e la ricchezza semantica dei quali rischiano di essere sistematicamente scavalcate durante lo studio individuale. L'ulteriore rischio è che gli studenti assumano comportamenti tipici del mezzo che utilizzano: Al non ha aspettative, volontà, intenzione, proiezione, teleologia, diversamente dagli esseri umani¹⁰².

Nel processo di apprendimento – che si svolge in fasi naturalmente delicate e tormentate dell'età evolutiva, è utile ricordarlo – il ruolo dell'adulto educatore e docente è ancora più fondamentale nella condizione di instabilità dell'attuale società. A lui spetta il compito di dosare le attività e gli strumenti per destare l'interesse degli studenti nei contenuti disciplinari, facilitarne la compren-

sione, sostenerne l'inevitabile fatica nell'acculturazione e accompagnarli nella verifica delle reali conoscenze e competenze¹⁰³, la cui selezione in un approccio progettuale coerente è decisiva per il successo del processo¹⁰⁴, così come l'avvio del percorso¹⁰⁵. Il realismo, l'essenzialità, l'elasticità, la gradualità nella programmazione devono spesso fare i conti con manuali generalisti e ipertrofici, pensati per gli indirizzi con orari più ampi (i licei Artistici con 15 ore curriculari, il Coreutico e il Musicale con 10), e non per gli altri (che hanno al massimo 6 ore).

Un modello di scuola capace di creare le condizioni del cambiamento auspicato da Bauman è quello proposto da Dewey, nel quale costruttivismo (attivismo e collaborazione) e nozionismo si integrano all'interno di un progetto complessivo¹⁰⁶; in esso il Disegno e la Storia dell'arte contribuiscono in modo decisivo a educare a muoversi nelle dimensioni non direttamente utilitaristiche dello spirito umano e ad acquisire familiarità con il futuro attraverso modelli ed esperienze di adattamento, invece che di resilienza, di produzione culturale, invece che di riproduzione, di laboratorio progettuale, invece che di addestramento¹⁰⁷. Inutile dire che la Storia dell'architettura offre una casistica sterminata in questa direzione e che i manuali dovrebbero presentare con gradualità¹⁰⁸ e attivamente¹⁰⁹ un ventaglio sufficientemente rappresentativo, ma non dispersivo, di tutte le possibili variabili processuali in gioco, nel rispetto dei discenti e della disciplina.

Itinerario nell'arte (Zanichelli, 1996), che De Seta, *Perché insegnare*, 68, ritiene (nell'edizione 2003-2005) «Il più articolato a riflettere le intenzioni di una disciplina riformata e arricchita»; di tutt'altro avviso è Alessandro Brogi, «Maladidattica (e qualcosa di più): il «Cricco Di Teodoro. Versione gialla»», *Predella*, 33 (2013): 279-97, che ne denuncia gli errori, i difetti nel linguaggio, le banalizzazioni, le semplificazioni e le tautologie, anche per l'architettura: 282 (l'architettura gotica), 291 (Bernini, Borromini, il Seicento barocco, la palazzina di caccia di Stupinigi), 292 (il ciclo di Würzburg).

⁸⁵ Veratelli, *Didattica della storia dell'arte*, 12.

⁸⁶ Nicolini, «Fra teoria e materiali», 25-36.

⁸⁷ Nota 64.

⁸⁸ George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, trad. it. (Einaudi, 2002), ha contribuito al passaggio della Storia dell'arte da forme del tempo a tempo delle forme, indagando le intenzioni nella creazione dell'oggetto e distinguendo antropologicamente le opere dagli attrezzi. Per

la sua ricezione in Italia, Arcangela Cascavilla, Antonio D'Avossa, Maria Rosaria De Rosa e Angelo Trimarco, «Storia dell'arte, storia delle cose», in *Atti del I Congresso*, 107-16.

⁸⁹ Per una pedagogia del patrimonio, Nicolini, «Fra teoria e materiali», 36.

⁹⁰ Una delle prime innovazioni è stata senz'altro la proiezione di immagini da diapositiva: molte scuole, ancor prima delle università, si sono dotate di collezioni di «vetrini», acquistati o prodotti dagli insegnanti. Ferretti, «L'uso delle immagini».

⁹¹ Nicolini, «Fra teoria e materiali», 45.

⁹² Per esempio il confronto attraverso immagini in scala: Luigi Bernardi, «Problemi di didattica: sui manuali di storia dell'arte», *Erba d'Arno*, 155/156 (2019), 112-15: 113.

⁹³ Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, trad. it. (Laterza, 2002).

⁹⁴ Bernardi, «Problemi di didattica», 113.

⁹⁵ Zygmunt Bauman, *Vite di scarto*, trad. it. (Laterza, 2005).

⁹⁶ Rosalinda Inglis, «La didattica nella storia dell'arte», in *Strumenti, strategie e tecnologie per la fruizione e la didattica*

dell'arte e della storia dell'arte, a cura di F. Bertini e R. Inglis (Universitalia, 2022), 5-23: 11-17.

⁹⁷ Nella definizione sono compresi: 1) alunni e studenti con disabilità; 2) alunni e studenti con disturbi evolutivi specifici (BES) — tra cui i DSA — ma anche i deficit del linguaggio, l'ADHD, il funzionamento intellettivo limite (FIL), il Disturbo dell'Apprendimento Non Verbale (DANV), il disturbo della coordinazione motoria; 3) alunni e studenti a) con svantaggio socio-economico, linguistico, culturale, b) in attesa di certificazione, c) con altre tipologie di disturbo non contemplate ex lege 104/92 e 170/2010.

⁹⁸ Stella Bottai, *Insegnare storia dell'arte: strumenti e metodi sperimentali per le scuole superiori* (Carocci, 2023), 17.

⁹⁹ Inglis, «La didattica nella storia dell'arte», 6-9.

¹⁰⁰ Macaudo, *Arte e innovazione tecnologica*, 35-41, per le banche dati di immagini, 73-77, per le tecnologie digitali per la didattica dell'arte; Susanna Sancassani, «Prefazione», in Bottai, *Insegnare storia dell'arte*, 9-15: 14.

¹⁰¹ Maryanne Wolf, *Lettore, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, trad. it. (Vita e pensiero, 2018), sulla bialfabetizzazione; Costanza Ruffini, «La comprensione del testo digitale e cartaceo in età scolare: il ruolo delle Funzioni Esecutive (FE)», in *Esercizi di ricerca. Dottorato e politiche della formazione*, a cura di V. Boffo e F. Togni (FUP, 2022), 187-95; Bottai, *Insegnare storia dell'arte*, 28.

¹⁰² Maurizio Ferraris, *La pelle. Che cosa significa pensare nell'epoca dell'intelligenza artificiale* (Il Mulino, 2025).

¹⁰³ Inglis, «La didattica nella storia dell'arte», 10; Floriana Conte, «La didattica della storia dell'arte sincrona interattiva e asincrona: l'esperienza all'Università di Foggia con la piattaforma per l'e-learning», in *Strumenti, strategie e tecnologie*, 31-62.

¹⁰⁴ Sancassani, «Prefazione», 15.

¹⁰⁵ Bottai, *Insegnare storia dell'arte*, 18.

¹⁰⁶ Antonio Calvani, «Costruttivismo e istruttivismo. Una questione eterna mai risolta?», *Journal of e-Learning and Knowledge Society* 1, 3 (2007): 129-31.

¹⁰⁷ Sancassani, «Prefazione», 9, 10, 13.

¹⁰⁸ I manuali dovrebbero proporre gradualmente la sintassi, la grammatica e il vocabolario dell'architettura, di pari passo con gli altri linguaggi, partendo dalla ovvia considerazione che l'esperienza dello spazio costruito non comincia a scuola, ma che a scuola se ne debba proporre la razionalizzazione.

¹⁰⁹ Per evitare il rischio che la virtualità (il discorso o la rappresentazione visuale) dell'esegesi architettonica sostituisca di nuovo il proprio oggetto, è necessario frequentare gli strumenti pratici, fra i quali il disegno è da sempre il più disponibile e accessibile. Bruschi, *Introduzione alla storia*, 10-11, 20; Paolo Marconi, «La lettura disegnata. Una componente fondamentale della didattica della storia dell'architettura», in *Principi e metodi*, 113-15; Mario Docci e Emanuela Chiavoni, *Saper leggere l'architettura* (Laterza, 2017).

Forum

Maria Clara Ghia

Sapienza Università di Roma

Silvia Groaz

ULiège, ENSA Paris-Est

La Biennale e la storia

Il terzo Forum, organizzato dalla rivista SRSA e ideato da Aurora Riviezzo, Fulvia Vannuzzi e Rosa Caruso, ha rappresentato un momento di confronto sul ruolo della Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia nella storia, in occasione della 19esima edizione "Intelligens. Natural. Artificial. Collective". Qual è l'apporto della Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia alla storia dell'architettura e viceversa? Dalla prima edizione, come è stata raccontata la storia dell'architettura nelle esposizioni fino ad oggi? Possiamo studiare la Biennale di Architettura come passaggio storiografico? Gli interventi di Manuel Orazi, Maria Clara Ghia e Silvia Groaz hanno avviato ragionamenti e considerazioni dalla prospettiva degli storici dell'architettura.

Maria Clara Ghia*

Dalla presenza del passato alla proiezione del futuro. Le Biennali di Architettura 1980-1985 come laboratorio di storiografia

Quando, nel 1980, Paolo Portoghesi inaugura la prima Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia, la disciplina vive un passaggio di soglia.

Il titolo scelto, *La presenza del passato*, sancisce l'uscita dall'utopia modernista e l'ingresso in una stagione di ripensamento critico, in cui la storia smette di essere un peso da rimuovere per diventare materia viva, repertorio da ri-abitare. La *Strada Novissima*, costruita alle Corderie dell'Arsenale con le celebri venti facciate in scala reale, diventa la scena di questa metamorfosi: un teatro urbano dentro la città, dove l'architettura si offre

come esperienza e non come rappresentazione. Portoghesi non espone modelli o fotografie ma costruisce un ambiente praticabile: l'architettura non è oggetto di studio, ma dispositivo narrativo: «Con l'architettura, non sull'architettura»¹, scrive. In questo gesto c'è già la rivoluzione di un nuovo modo di esporre: non più una sequenza di opere ordinate secondo scuole o cronologie, ma un racconto che oggi – con una parola abusata – si descriverebbe come 'immersivo'. Gehry, Koolhaas, Ungers, Venturi e Scott Brown, Dardi e Bofill, insieme agli altri architetti della *Strada Novissima*, ognuno con la propria facciata, costruiscono una città effimera che è insieme omaggio e parodia del moderno, esercizio critico sulle sue illusioni e sulle sue rovine. La prima Biennale di architettura è un esperimento di *experience economy ante litteram*. Ben prima che Joseph Pine e James Gilmore codificassero il concetto², Portoghesi aveva trasformato la mostra in evento spaziale, sottolineando la dimensione fisica e percettiva dell'allestimento e anticipando una stagione in cui il valore culturale si sarebbe misurato sempre più sulla capacità di "generare esperienze memorabili" – da allora in poi non sempre accompagnate da un reale approfondimento del pensiero o della forma.

È una lezione ancora attuale: comprendere l'architettura non attraverso la distanza del disegno o della fotografia, ma nell'immediatezza del corpo, dell'attraversamento, della luce, del suono. Già nella mostra *Michelangelo architetto*, curata con Bruno Zevi nel 1964 al palazzo delle Esposizioni di Roma, Portoghesi aveva portato l'architettura alla scala del visitatore, traducendo l'analisi critica in esperienza spaziale. Con la *Strada Novissima* com-

The Biennale and Architectural History

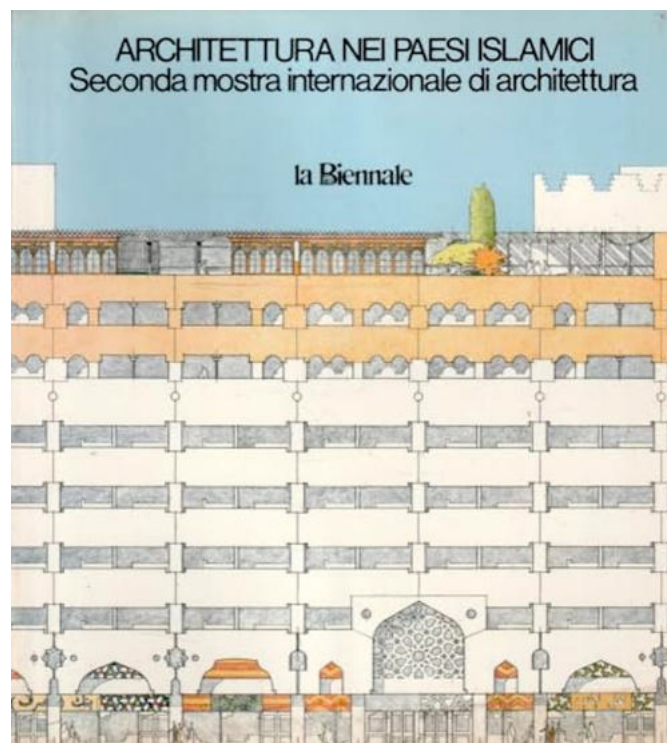
* **Maria Clara Ghia** Architetta, PhD in Architettura e in Filosofia, professoressa associata di Storia dell'architettura presso Sapienza Università di Roma. È stata Senior Lecturer presso l'Umeå University in Svezia. I suoi studi si rivolgono prevalentemente all'architettura del XX e XXI secolo e si concentrano sulle relazioni fra etica e progetto e fra arte e architettura. È advisor presso l'American Academy in Rome, membro del comitato direttivo di Aistarch e dell'Associazione di Storia della Città, fa parte di diversi comitati redazionali di collane e riviste di storia dell'architettura e del collegio dei docenti del dottorato in «Architettura. Teorie e Progetto» di Sapienza Università di Roma. Fra le sue monografie: *Architecture as a Living Act*. Leonardo Ricci (San Francisco 2022); *Da Roma verso il mare. Storie percorsi immagini della città moderna e contemporanea* (Roma 2017) e *Prescrivere Liberare. Saggio su ethos e architettura* (Roma 2013). Nel 2011 ha vinto il Premio Internazionale Bruno Zevi e nel 2019 il Premio Enrico Guidoni.

* **Silvia Groaz** è professoressa in Storia dell'architettura presso l'ENSA Paris-Est e presso l'Université de Liège. Le sue ricerche sulla storia e la critica dell'architettura del secondo dopoguerra indagano il ruolo di media, materiali e corpi nella definizione dei contorni della cultura architettonica, tanto nei processi permanenti quanto negli eventi effimeri, dall'interno domestico fino alla scala urbana. Formata all'Accademia di architettura di Mendrisio (USI, 2010), all'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL, 2012) e alla Bartlett School of Architecture (UCL, MA in Architectural History, 2015), ha conseguito il dottorato presso l'EPFL (2021), con un periodo di ricerca in qualità di *visiting scholar* alla Columbia University. È stata *postdoctoral fellow* all'Université catholique de Louvain e alla Yale University e ha ottenuto finanziamenti di ricerca dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (FNS), dal Getty Research Institute, dall'Istituto Svizzero di Milano e dal Ministero della Cultura (Italian Council). È autrice di *New Brutalism. The Invention of a Style* (EPFL Press, 2023) e di *Nanda Vigo's Interiors. The Metaphysics of Everyday Life* (Birkhäuser, 2026).



Copertina del catalogo della Prima Mostra Internazionale di Architettura intitolata *La presenza del passato*, a cura di Paolo Portoghesi, 1980.

Copertina del catalogo della Seconda Mostra Internazionale di Architettura intitolata *Architettura nei Paesi Islamici*, a cura di Paolo Portoghesi, 1982.



pie un passo ulteriore: costruisce un racconto tridimensionale della storia, una passeggiata dentro il pensiero postmoderno.

Due anni dopo, con *Architettura nei Paesi Islamici* (1982-1983), Portoghesi sposta il baricentro dell'esposizione. Dalla riflessione autocentrata sull'Occidente si passa a una geografia allargata che abbraccia il Nord Africa, il Medio Oriente, l'India. Venezia torna a essere crocevia di culture, luogo di scambio e traduzione. Le opere di Hassan Fathy – le cui *gouaches* sono esposte anche per la Biennale di quest'anno nella mostra organizzata a Palazzo Franchetti da Qatar Museums –, Fernand Pouillon e Louis Kahn segnano la riscoperta di un'architettura radicata nella comunità, spirituale e costruttiva, che dialoga con il contesto e con il

clima. Quella mostra, apparentemente laterale, è in realtà il seme di un decentramento epistemologico: un'apertura verso un pensiero globale che oggi appare profetica. Nelle tavole e nei disegni esposti risuona già il principio che guiderà molte Biennali successive: la necessità di coniugare Occidente e resto del mondo, modernità e radici, innovazione e responsabilità ambientale.

Nel 1985 la scena cambia ancora. Con *Progetto Venezia*, Aldo Rossi trasforma la Biennale in un laboratorio urbano: da vetrina teorica del post-moderno a spazio di sperimentazione viva, con la città stessa che diventa materia di progetto. Oltre millecinquecento architetti da tutto il mondo lavorano su luoghi reali come il ponte dell'Accademia, il Tronchetto, piazzale Roma e Palmanova, ten-

¹ Paolo Portoghesi, *La presenza del passato. 1ª Mostra Internazionale di Architettura* (La Biennale di Venezia, 1980), introduzione al catalogo, p. 12.

² B. Joseph Pine II e James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage* (Harvard Business School Press, 1999); trad. it. *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio* (ETAS, 2000).

tando di restituire movimento a una Venezia che sembra essersi pietrificata nel tempo.

La mostra si estende al territorio, diventa dispositivo operativo, concorso di idee. Nasce infatti in quell'occasione, con i *Leoni di pietra*, la tradizione del riconoscimento critico al merito progettuale. Rossi rilegge Venezia come 'città impossibile' – troppo fragile per essere ri-costruita, troppo densa di memoria per essere ignorata. Le alternative, scrive, sono due: abbandonarla come reliquia o trasformarla in monumento: «un'Alcazaba, un Cremlino sull'acqua»³. Ma nel gesto stesso di ridisegnare il ponte dell'Accademia, i progettisti raccolti alla Biennale riscoprono un senso dell'architettura che nasce proprio dal confronto con il limite: immaginare l'impossibile come esercizio di realtà.

Tra le proposte si confrontano approcci radicalmente diversi: dalla macchina urbana sospesa di Purini e Dardi, al raffinato disegno di Cellini e Morabito, alla soluzione simbolico-pittorica di Venturi, Rauch e Scott Brown. In queste opere si riflette ciò che Rossi definisce l'occasione di ritrovare, nella 'presunta impossibilità', un nuovo senso dell'architettura: una necessità di crescere attraverso la dissacrazione di tutto ciò che la precede.

Non a caso Rossi richiama Libeskind, che proprio a Venezia espone la sua *Città ideale di Palmanova*: una costellazione di segni che annuncia le future fratture del linguaggio architettonico. Senza la Biennale del 1985, forse, non ci sarebbero state tre anni dopo le dissacrazioni della mostra *Deconstructivist Architecture* al MoMA di New York. Due momenti – il Postmodernismo e il Decostruttivismo – che trovano a Venezia la propria soglia di svolta, come se la città avesse la forza di innescare mutazioni nel pensiero architettonico. Allora l'Italia era al centro del dibattito internazionale, oggi quella posizione appare ridimensionata, segnata da un duplice limite: la trasformazione dei contesti globali e l'incapacità di tradurre il proprio patrimonio storico in strumento di progetto e innovazione. Guardando retrospettivamente a quel breve ma densissimo arco di tempo, dal 1980 al 1985, si coglie come la Biennale abbia agito non solo da laboratorio storiografico, ma anche da spazio critico di analisi del contemporaneo. Ogni edizione ha riscritto, in tempo reale, la cronologia discipli-

nare, anticipando svolte teoriche e costruendo le immagini che popoleranno i manuali. Si è passati in quegli anni da una visione lineare-evolutiva a una pluralità di narrazioni simultanee, in cui il moderno, il postmoderno e il classico potevano coesistere come tempi intrecciati.

Oggi, in un'epoca in cui la 'presenza del presente' sembra inghiottire ogni distanza critica, tornare a quelle Biennali significa interrogare il nostro modo di esporre e di conoscere. È cambiato tutto: la tecnologia, i media, la società. Eppure le domande restano le stesse: come comunicare l'architettura, come restituirne la dimensione esperienziale, come farne strumento di riflessione collettiva?

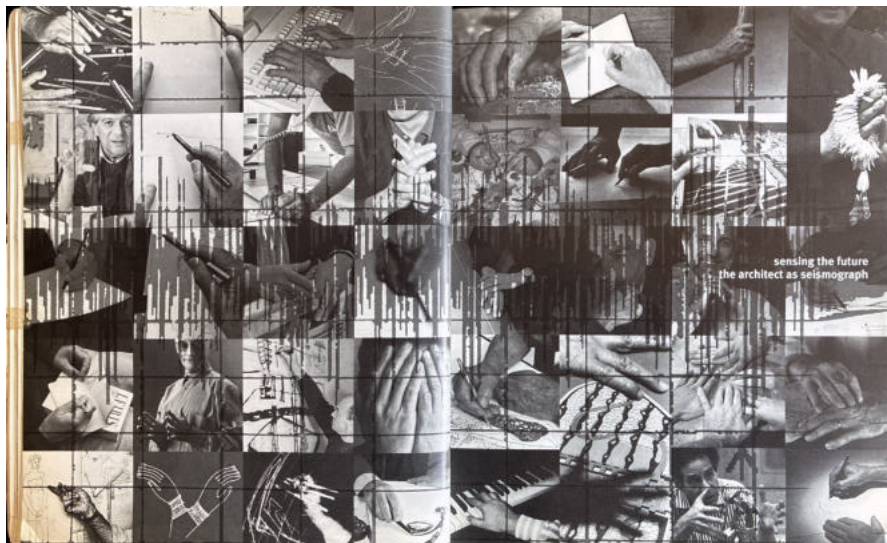
Se allora le mostre erano atti di coraggio intellettuale, capaci di prendere posizione e generare dibattito, oggi si fatica a individuare un centro, una voce. Con il rischio che la Biennale, da motore di storia, diventi specchio della sua dispersione.

Non si tratta di indulgere in controproducenti nostalgie, ma di generare consapevolezza. Portoghesi e Rossi, da prospettive diverse, avevano compreso che la mostra non fosse vetrina nella quale esporre il presente per accumulo, ma medium critico, per selezionare e dunque orientare il dibattito disciplinare. Le loro Biennali non raccontavano l'architettura, la facevano accadere. In quegli anni l'Italia – e Venezia in particolare – rappresentava un punto di riferimento nel dibattito internazionale, quando storici, architetti e teorici condividevano un medesimo orizzonte: ridefinire il senso dell'abitare dopo la modernità. Oggi, in un tempo che fatica a definire se stesso, quell'esperienza invita a riattivare il dialogo tra ricerca e progetto, ricordando che la storia dell'architettura, come la città, è viva solo se la si percorre.



Copertina del catalogo della Terza Mostra Internazionale di Architettura intitolata *Progetto Venezia*, a cura di Aldo Rossi, 1985.

³ Aldo Rossi, "La Biennale e Venezia", in *Scritti scelti sull'architettura e la città*, a cura di Rosaldo Bonicalzi (Quodlibet, 2012), pp. 425-445.



Silvia Groaz*

La Biennale come sismografo

La VI Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 1996 non generò né manifesti né cesure, non decretò fini o inizi di stagione. Per ironia della storia, essa avrebbe dovuto assumere un rilievo particolare nel quadro delle celebrazioni per il centenario dell'istituzione. Invece, fu un'edizione ripetutamente rinviata, annullata e infine organizzata con appena sei mesi di anticipo, rivelando, come osservava Paolo Portoghesi nell'introduzione al catalogo, una vera e propria 'crisi delle istituzioni'. La Mostra di Architettura, nata essa stessa da una 'crisi', attraversa ciclicamente momenti di instabilità non solo di ordine procedurale e organizzativo, ma anche di legittimazione, rivelandosi un dispositivo in costante affanno che richiede, oggi come allora, un ripensamento capace di farne uno strumento più fedele alle traiettorie della disciplina e alle sue inevitabili oscillazioni.

Sensori del futuro. L'architetto come sismografo è il titolo scelto per l'edizione del 1996 da Hans Hollein, l'ultima del millennio e la prima ad essere affidata a un architetto straniero. La metafora affonda nella tradizione mitteleuropea, attraversa la letteratura di Ernst Jünger e arriva a László Moholy-Nagy, che in *Vision in Motion* definiva l'artista come sismografo capace di registrare e trasmettere i movimenti invisibili che intercorrono tra le cose, ricomponendo momentaneamente il pensiero scientifico e la dimensione inconscia. Hollein declina questa intuizione sulla figura stessa dell'architetto, scegliendo di non selezionare progetti ma progettisti. In questo modo, l'aspettativa di un canone oggettuale viene disinnescata in favore di un ricettore di soggettività in movimento.

Osservato retrospettivamente, il sismografo di Hollein anticipava con precisione quasi matematica il nascente *star system* che si sarebbe consolidato all'alba del Duemila: accanto a figure già ampiamente affermate, come Rem Koolhaas che presenta il

progetto per Euroville, Leon Krier, Zaha Hadid, Frank O. Gehry, allora impegnato nel cantiere del Guggenheim di Bilbao, si trova una fitta costellazione di 'emergenti', tra cui Diller + Scofidio, Kazuyo Sejima e Peter Zumthor. La suddivisione in 'maestri' ed 'emergenti' fece tremare i critici, incapaci di ricostruire criteri che non apparissero arbitrari. Ma proprio in tale opacità si legge la posta in gioco del sismografo che non ordina secondo gerarchie confermate, bensì traccia picchi e scosse, restituisce traiettorie, registra anomalie. In questo quadro, il gesto di richiedere ai partecipanti l'immagine della propria mano nell'atto di progettare compone una micro-iconografia operativa che, coerente con gli interessi di Hollein sin dagli anni Cinquanta, ricerca la sintesi tra il movimento inconscio e corporeo, e la presunta razionalità del progetto. Si potrebbe a buona ragione criticare la riproposizione di una figurazione che rievoca la mitologia dell'artista-creatore, attribuendo al gesto architettonico una valenza sacrale e demiurgica. Tuttavia, tale ambivalenza, lungi dal costituire una contraddizione insolubile, contribuiva a svelare il carattere performativo dell'autorialità, esponendola al vaglio pubblico e alla sua possibile decostruzione. La metafora del sismografo si innesta inoltre su un modello di curatela e una tradizione critica che, nella giustapposizione, evidenzia tanto le risonanze quanto le frizioni. Basterebbe richiamare la categoria proposta da Harald Szeemann a *documenta 5* (1972) delle 'mitologie individuali', o il confronto sincrono di identità autoriali messe in scena da Franco Raggi per *Roma interrotta* (1978). In questa scia, Hollein convoca autori e lascia che siano le loro linee sismiche a sovrapporsi e a interferire. Coerentemente, accordò ampia autonomia ai padiglioni nazionali, con esiti che, in taluni casi, assunsero una forza iconica. Emblematico è l'allestimento del padiglione giapponese curato da Arata Isozaki, che interpretò alla lettera l'immagine del sismografo con *Fractures*, dove furono messe in scena trenta tonnellate di detriti provenienti dalle rovine del terremoto di

Kobe del gennaio 1995. L'installazione attivò la triade installazione-progetto-cultura materiale sotto il segno di un'urgenza etica non posticipabile, mostrando come l'architettura, prima ancora che edificare, debba saper registrare e dare forma a un trauma collettivo.

Per controbilanciare l'accento sull'individuo, Hollein orchestrò due eventi speciali che, in modo complementare, riposizionavano l'attenzione sul collettivo e sulla risonanza dei media. Il primo, una mostra dedicata ai "Radicali" (per la prima volta riassemblati da Gianni Pettena dopo la frammentazione sancita dalla Biennale del 1976) restituiva a quel 'movimento' la capacità di agire come sensore avanzato del tempo storico. Il secondo, centrato sui periodici di architettura, ribadiva la curvatura mediale del discorso architettonico e, allo stesso tempo, prefigurava quella stagione di ricerche a cavallo del 2000 in cui la rivista sarebbe diventata laboratorio critico e progetto in atto.

All'epoca la mostra apparve come la constatazione di un'irreparabile frattura e di una progressiva distanza da una stagione di comunione di intenti, di 'verità' condivise e di programmi collettivi. Eppure, la metafora del 'sismografo' articolava con precisione una vocazione epistemologica della Biennale: quella di registrare, con cadenza regolare, i movimenti di una disciplina instabile, le sue scosse e i suoi assestamenti, le vibrazioni sotterranee o le improvvise eruzioni, amplificandone così la natura di medium. È in questa capacità di registrare visioni e contraddizioni che risiede la valenza storiografica della Biennale, e che spiega perché, negli ultimi decenni, sia divenuta un laboratorio privilegiato per osservare l'evoluzione dell'architettura, sondarne i limiti disciplinari e interrogare i suoi diversi media, contribuendo a ridefinire oggetti, linguaggi e temi. Nell'introduzione a *Biennials/Triennials: Conversations on the Geography of Itinerant Display* (2019) di Léa-Catherine Szacka, Martino Stierli osserva che non ci sarebbe bisogno di un altro libro sulla Biennale; eppure, si potrebbe ribattere che di libri sulla Biennale ci sarà sempre bisogno, proprio perché la Biennale non è un contenuto stabile ma una piattaforma riconfigurabile che traduce, al pari di un sismografo, i dibattiti culturali e disciplinari, perfino quando questi ne decretano la fine. In questo senso la Biennale opera come dispositivo storico e concorre, nel bene e nel male, a plasmare il divenire della disciplina, influenzandone memorie, archivi e criteri di legittimazione.

Dalla sua potenziale funzione di sismografo deriva la perdurante capacità di attrazione di un'istituzione periodicamente data per esaurita, se non per defunta. Non è un fatto inedito. Dal 1968, anno-sisma le cui onde lunghe investono inevitabilmente anche Venezia, la Biennale è stata ripetutamente contestata, ridefinita, sospesa, data per morta e riattivata, da ultimo anche da iniziative come *Bored of Biennales* (Turincoats, 18 settembre 2025), che al grido di 'sink the Biennale' contestano la presunta autoreferenzialità dell'istituzione, il suo elitismo e il suo cannibalismo di energie di tutti i tipi. Nel 1974, all'indomani di una delle sue crisi più profonde, il destino dell'istituzione venne discusso a porte chiuse e da quella discussione scaturì la separazione della sezione *Architettura*, con l'avvio di una traiettoria autonoma. Ogni crisi, a Venezia, è stata anche una rifondazione. Il regime di instabilità appare dunque non tanto un incidente quanto un principio di funzionamento che costringe la Biennale a ridefinire sé stessa per riaffermare la propria utilità pubblica.

Quale nuova Biennale potrà emergere dall'attuale crisi di legittimità e senso? Continuare a oscillare tra il culto dell'autore e la nostalgia del movimento non basta. Se prendiamo sul serio la metafora del sismografo, e se davvero vogliamo che la Biennale registri le scosse del presente e non solo le firme che le cavalciano, occorre intervenire sul meccanismo curatoriale, aprendo a concorsi pubblici la curatela di tutti i padiglioni, nazionali e tematici. E poi renderne pubblici i criteri, i dibattiti, le controversie in modo tale che la selezione e il processo stesso divengano parte integrante dell'atto curatoriale. Un simile assetto, lungi dall'impoverire la pratica curatoriale, la redistribuirebbe entro un quadro di responsabilità condivise, valorizzando i protocolli, i metodi, le ipotesi progettuali. E in questo, potrebbero essere captate sempre più 'onde deboli', consentendo l'emersione di geografie eccentriche, pratiche ibride, campi di ricerca non allineati. La Biennale, se si portasse a estreme conseguenze la metafora del sismografo, smetterebbe di essere il luogo della canonizzazione, e diventerebbe quello dell'ascolto amplificato delle interferenze e di segnali deboli. Essa tornerebbe così, nel tempo delle crisi multiple che abitiamo, a configurarsi come laboratorio pubblico, dispositivo di indagine collettiva e, in ultima analisi, servizio culturale. Se la Biennale intende davvero dirci dove siamo e dove stiamo andando, occorre il coraggio di ricalibrarne i sensori.



Una manifestazione studentesca contro la Biennale, Venezia, via Garibaldi, 1968 (Archivio Cameraphoto Epoche).

Libri

Giovanni Maria Fara

Università Ca' Foscari Venezia

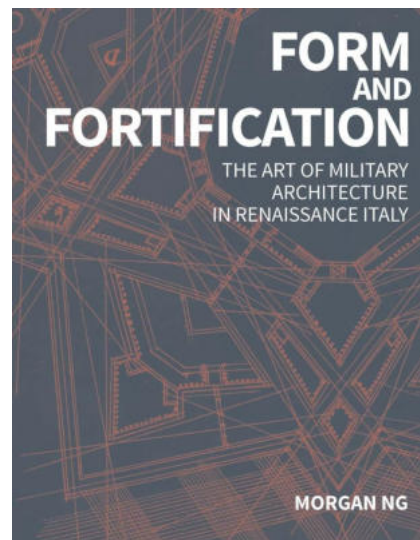
Nella prefazione all'ancora insuperata monografia su Albrecht Dürer, Erwin Panofsky si scusava con il lettore «for not having discussed Dürer's Treatise on the *Theory of Fortification* the subject of which is plainly beyond his compass»¹ – in questo modo la comprensione di uno dei primi trattati a stampa sull'argomento, scritto da uno fra i maggiori artisti del Rinascimento europeo, rimase affidata, per lungo tempo, al sintetico studio monografico di Wilhelm Waetzoldt² e, soprattutto, alle approfondite analisi condotte dagli storici militari ottocenteschi, in cui l'orgoglio nazionale si accompagnava a una persistente ed esasperata ricerca della funzionalità nelle fortificazioni che stavano descrivendo. Il recupero alla storia dell'arte dell'architettura militare del Rinascimento italiano, sottraendola a una visione puramente funzionale, è stato un compito molto vasto, che ha progressivamente compreso le numerose innovazioni nel campo delle fortificazioni rinascimentali nella loro correlazione con le correnti estetiche e intellettuali dell'epoca. Su questa linea, ma con una speciale indipendenza, si inserisce il libro di Morgan Ng, *Form and Fortification. The Art of Military Architecture in Renaissance Italy* (Yale University Press, 2025), splendidamente stampato e riccamente illustrato.

Fin dal principio l'autore chiarisce il senso della sua ricerca. Non siamo di fronte a un'altra storia delle fortificazioni, né semplicemente a un testo di storia dell'architettura: «in its widest ambition, this inquiry is instead a history of forms: forms that shrink and expand, forms that change functions, forms that span disparate worlds of art, architecture, and engineering yet maintain an underlying family resemblance despite their countless mutations» (p. 1). Ne consegue che queste reti di associazioni formali sfidano le categorie stilistiche e tipologiche tradizionalmente utilizzate per classificare gli oggetti dell'arte e della storia dell'architettura: «Applied too rigidly, conventional taxonomies disregard significant morphological kinships among certain artifacts. Even worse, they wrongly dismiss other artifacts altogether from art-historical consideration. Such taxonomies obscure the ways creative agents borrow, transfer, and combine ideas from different arenas of knowledge, experience, and practice. To recapture these inventive proces-

ses and the resemblances they engender, I devise a more capacious paradigm for relating forms that I term "cognate technologies» (p. 1); tali 'tecnologie affini', fiorendo in un'epoca in cui l'ingegneria militare era ancora una pratica fortemente interdisciplinare, attingono a una cultura in cui gli artisti amavano cogliere analogie fisiche tra oggetti artificiali e naturali apparentemente dissimili.

Sono pertanto numerosi gli esempi che Morgan Ng estrae dalla trattatistica rinascimentale, dove ricorrono figure di letterati come il bresciano Giacomo Lanteri in dialogo con l'ingegnere novarese Girolamo Cataneo in un trattato³ in cui, per citare un classico giudizio di Luigi Marini: «l'arte di fortificare cominciò a servirsi delle regole geometriche, e prendere l'aspetto di Scienza Matematica»⁴; oppure come il giureconsulto di Anghiari Girolamo Magi, che nel suo 'indipendente' sodalizio col Capitano Castriotto, originario di Urbino, si spartì la scrittura del *Della fortificatione delle città*, stampato in prima edizione a Venezia nel 1564, e per un lungo periodo diffusamente letto e citato.

The Art of Military Architecture in Renaissance Italy è un libro strutturato in sei capitoli. Il capitolo 1, *Macroinfrastructure. Mining, Military, and Hydraulic Tunnels*, approfondisce il tema dei tunnel scavati sotto le città sia dagli assediati che dai difensori per condurre guerre sotterranee. Il capitolo successivo, *Microinfrastructure. Tubes, Flues, Vents and Spouts*, sviluppa il tema su scala più ridotta, esaminando i sistemi circolatori integrati nelle mura delle strutture difensive. Caso di studio principale è il Bastione Ardeatino a Roma, una fortificazione progettata da Antonio da Sangallo il Giovane, le cui mura nascondevano un elaborato sistema di corridoi interconnessi e condotti di ventilazione. Inoltre, con esempi molto pertinenti l'autore evidenzia come importanti trattatisti del Cinquecento italiano descrivano «ventilation flues as *spiragli*, *respiri*, *essalatori*, and *sfiatatoi* or *sfiatatori*. This broad technical nomenclature grew out of diverse words related to the act of breathing: *spirare*, *respirare*, *esalare*, *sfiatare*» (p. 61) – ne deriva l'impressione che gli architetti rinascimentali concepissero le loro costruzioni in muratura non solo come masse inerti di mattoni, pietra e malta, ma come veri e pro-



Morgan Ng,
Form and Fortification. The Art of Military Architecture in Renaissance Italy,
(Yale University Press, 2025)

pp. 256 con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 978-03-002-7204-8
dimensioni: 21,5×29cm

¹ Erwin Panofsky, Albrecht Dürer (Princeton University Press, 1943), p. IX.

² Wilhelm Waetzoldt, *Dürers Befestigungslehre* (Julius Bard, 1916).

³ Giacomo Lanteri, *Due Dialogi* (Venezia: Vincenzo Valgrisi e Baldassarre Costantini, 1557).

⁴ Luigi Marini, *Biblioteca storico-critica di fortificazione permanente* (Mariano De Romanis e figli, 1810), num. 16.

pri sistemi bronchiali animati dal flusso continuo degli elementi naturali. Sollevando lo sguardo, il capitolo 3, *Landscape. Ramparts and Gardens, Cannons and Fountains*, esplora le dimensioni imponenti dei bastioni cinquecenteschi: immense formazioni geografiche che hanno trasformato radicalmente l'esperienza dello spazio urbano e rurale, non soltanto determinandone il principio organizzativo.

Mentre i primi tre capitoli tracciano «morphological translations between civil and military architecture» (p. 14), il capitolo 4, *Multifunctionality. The Everyday Life of Fortifications*, descrive le sovrapposizioni dirette in tali spazi, quando i paesaggi militari assumono, in tempo di pace, il carattere di veri e propri paesaggi civili – delizioso il racconto di Rubens a cavallo sui rampari delle fortificazioni di Anversa, o il brano estratto dal diario di John Evelyn, che ricordava come queste fortificazioni, ricoperte da deliziose ombreggiature e passeggiate tra alberi maestosi, fossero «one of the sweetest place in Europe». Il capitolo 5, *Iconography. The Many Meanings of a Papal Citadel*, esamina il carattere consapevolmente arcaizzante di una cittadella, la Rocca Paolina, eretta da Papa Paolo III nella città di Perugia, appena sottomessa dalle truppe guidate dal Capitano Pierluigi Farnese. Attraverso l'analisi di una

serie di casi esemplari, il sesto e ultimo capitolo del libro, *Superstructure. Raised Corridors*, discute il modo in cui questi corridoi sopraelevati, vere e proprie «vie coperte» riparate dallo sguardo e dal contatto altrui, rappresentino la reinvenzione moderna di una tipologia difensiva fiorita nel tardo Medioevo «collegando le sedi del potere signorile fra loro e con la cinta muraria, assicurando al sovrano e alle sue truppe la possibilità di spostarsi senza problemi all'interno delle città, permettendogli di controllare i movimenti dei sudditi senza essere a sua volta controllato»; allo stesso tempo tali «vie coperte» «consentivano di segmentare gli spazi urbani e di reciderne le relazioni reciproche, modificandone profondamente le geografie e le gerarchie tradizionali»⁵.

Dobbiamo pertanto essere grati all'autore di questo libro serio, frutto di una ricerca approfondita e accuratamente condotta, che con la sua originalità e varietà potrà servire a un vasto numero di lettori, invitandoli a riflettere con occhi nuovi sul paesaggio delle fortificazioni cinquecentesche, soltanto apparentemente incrollabile e sufficiente a sé stesso. Attraverso un'affascinante rilettura, Morgan Ng sottrae definitivamente l'architettura militare del Rinascimento a una visione puramente funzionale, per reinserirla nel cuore della cultura artistica dell'epoca.

⁵ Marco Folin, *Studioli, vie coperte, gallerie: genealogie di uno spazio del potere, in Il regno e l'arte: i camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, a cura di C. Hope (Olschki, 2012), pp. 249-250.

Micaela Antonucci

Università di Bologna

Il bel libro di Marco Rosario Nobile sceglie, fin dal titolo introdotto dalla “eccentrica” citazione dall'*Art poétique* di Paul Verlaine, di percorrere una strada poco battuta, deviando da una visione tradizionale della storia e dalle classiche modalità storiografiche per seguire, nelle parole dell'autore, «una rotta metaforicamente e necessariamente obliqua».

Una rotta che ci porta a conoscere una prassi che non è stata esclusivamente siciliana, ma che qui si rivela un elemento chiave per fare luce su aspetti ancora non pienamente esplorati della cultura rinascimentale nell'isola: la presenza di colonne e finestre negli angoli delle chiese e dei palazzi quattro e cinquecenteschi. Questo tema è da tempo frequentato da Marco Rosario Nobile, dedicandovi diverse ricerche e pubblicazioni – tra le più recenti è il suo saggio dal suggestivo titolo “L'angolo come luogo di accumulazione retorica. Balconi e colonne in Sicilia e in Puglia” (in *Le genie du lieu. La reception du langage classique en Europe (1540-1650): selection interpretation, invention*, Paris 2013, pp.45-54).

La “retorica” degli angoli porta in questo libro, che raccoglie e amplia gli studi precedenti, uno sguardo nuovo sull'architettura rinascimentale, esplorando una geografia periferica rispetto ai grandi centri come Roma e Firenze. Una “periferia” che ovviamente condivide con il “centro” i temi fondanti, ma che si distingue per alcuni caratteri peculiari e identitari: la permanenza in reti e incroci culturali nell'area mediterranea; un'idea di passato stratificata, non focalizzata esclusivamente sull'età antica ma anche su quella medievale.

Marco Rosario Nobile usa, per raccontare questo “altro” Rinascimento, due elementi che impreziosiscono gli angoli delle architetture siciliane: la colonna alveolata al piano terra e la finestra al piano nobile.

Il riuso delle colonne antiche riprendeva la prassi dell'impiego di *spolia* nei monumenti di età normanna, considerati come esempi da imitare quanto le architetture romane. La sistematicità di questo fenomeno, come dimostrato per la prima volta in questo libro, attesta che si trattava di un riuso consapevole all'interno di un ambiente profondamente multiculturale, che divenne una

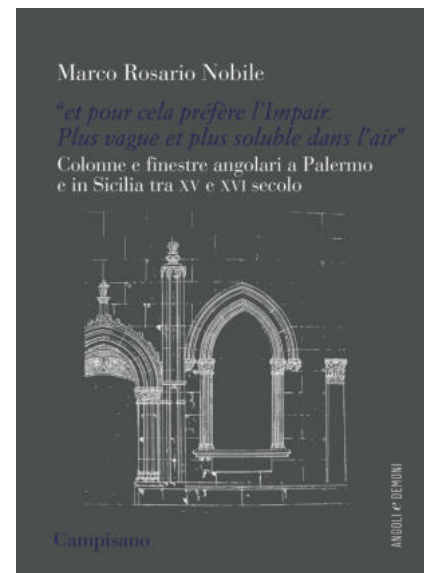
moda diffusa tra le *élite* cittadine fondata su una concezione del passato come storia stratificata: sia antica che medievale, ma anche arricchita con rimandi biblici ed eruditi.

Proprio in ambito letterario è estremamente interessante l'ipotesi avanzata da Marco Rosario Nobile dell'esistenza di un legame tra la presenza di testi classici negli ambienti aristocratici e intellettuali e l'impiego di colonne d'angolo come possibile strumento di un processo di risemantizzazione dell'architettura e della sua storia, in particolare con riferimento alle *Epistole* di Seneca – delle quali esisteva una versione in volgare siciliano. L'autore latino, le cui posizioni sull'architettura erano decisamente antimoderne, nell'Epistola 90 alludeva alle origini del costruire attraverso un'analogia tra le colonne e i tronchi della capanna primitiva: forse – si chiede Nobile – le colonne angolari potevano materializzare, per i committenti colti siciliani, la sapienza antica delle origini (oltre al più immediato riferimento antiquario)?

Il variegato insieme degli esempi citati nel libro (chiese, residenze aristocratiche e palazzi di ricchi mercanti) in cui sono presenti colonne angolari restituisce l'immagine di una pratica che diventa consapevole segno di modernità: a partire dal Palazzo Chiaramonte o Steri, passando per l'angolo della Sagrestia Nuova della Cattedrale, fino ai Palazzi Bonet e Termini. Quest'ultimo, residenza cittadina di Antonio Termini (c. 1470), presenta una inedita e ardita soluzione angolare, caratterizzata dalla compresenza della colonna antiquaria al pianterreno e di una finestra al primo piano, ispirata al palazzo Forn di Girona – e non a caso il progettista dei due edifici è lo stesso, il tedesco Joan Gras: caso esemplare della mobilità dei maestri costruttori che porta a un trasferimento di tecniche e linguaggi in Sicilia, in questo caso dalla penisola iberica.

La seconda parte del libro ci porta dunque dentro il tema delle finestre angolari nei piani nobili dei palazzi, scelto da Marco Rosario Nobile come l'altro elemento chiave per analizzare e restituire la complessità del Rinascimento in Sicilia.

L'apertura di eleganti finestre a intagli traforati era – suggerisce lo studioso – una ulteriore manifestazione, insieme al reimpiego di colonne antiche,



Marco Rosario Nobile,
“et pour cela préfère l'Impair. Plus vague et plus soluble dans l'air”

Colonne e finestre angolari a Palermo e in Sicilia tra XV e XVI secolo,

(Campisano Editore, 2025)

pp. 128 con illustrazioni in b/n
 ISBN: 979-12-809-5686-6
 dimensioni: 13x18 cm

dell'aspirazione dell'élite palermitana a vivere "nobilmente", creando nei loro palazzi degli spazi semiaperti dove godere della salubrità della luce e dell'aria mentre ci si intratteneva in conversazioni colte, magari proprio su Vitruvio o sul già citato Seneca.

La perforazione dell'angolo, contraria alle regole del buon costruire e proibita dai trattati «perché se debilitaria lo angulo muratile» (come scriveva Cesariano), viene considerata da Nobile come una potente manifestazione della modernità della cultura architettonica siciliana, fatta spesso di soluzioni tecnicamente virtuose e "spericolate".

Questa audace e appariscente trasgressione delle norme del costruire scardina l'idea tradizionale dell'angolo come elemento strutturale e compositivo vitale – che nei palazzi fiorentini e romani era materializzata dai robusti cantonali bugnati, ai quali era affidato il doppio compito di definire l'organismo architettonico, evidenziando la gerarchia dei suoi sistemi costruttivi, e di identificare il palazzo nel sedime urbano, risolvendo quello che Cesare Brandi definiva lo «iato spaziale dello spigolo». I cantonali con le vigorose bugne in travertino, che trovano in particolare nei palazzi di Antonio da Sangallo il Giovane l'affermazione più diffusa e coerente, generavano una sorta di quinta facciata dell'edificio, segnando margini compatti che provvedevano un disegno unitario alle facciate al contempo risolvendo le necessità strutturali. Gli eretici cantonali siciliani contestano apertamente questa prassi "ortodossa" tanto che, os-

serva acutamente Marco Rosario Nobile, «cosa raccontano le soluzioni d'angolo siciliane se non il prevalere della persistenza e il latente scetticismo nei confronti di sistemi ordinati e di una storia astratta, fatta di paradigmi assoluti? Questa soluzione, apparentemente di dettaglio, mette in crisi lo schema interpretativo, usato per decenni e talora ancora vitale, dell'adeguamento, cioè del lento e progressivo allinearsi della 'periferia' alla superiorità teorica dei centri del Rinascimento».

La "visione d'angolo" allora diventa anche metafora di un approccio diverso alle modalità storiografiche canoniche e consolidate negli studi rinascimentali, uno sguardo "obliquo" che scompagina l'immagine monolitica restituita dalla tradizionale storiografia del Rinascimento, basata principalmente sulla ricreazione della grammatica degli ordini e sulla ripresa di un antico esclusivamente romano.

Il libro di Marco Rosario Nobile costruisce questa inedita narrazione in maniera scientificamente granitica e insieme con una scrittura chiara e lieve, conducendoci attraverso strade laterali ma non per questo secondarie. Ne deriva un'immagine caleidoscopica ma coerente, nella quale Antico e Medioevo si affiancano e coesistono all'interno di architetture moderne che stabiliscono un confronto tra la "periferia" e i "centri" italiani, facendo luce su aspetti ancora non esplorati della cultura rinascimentale in Sicilia e stimolando nuove letture che ridefiniscono l'idea tradizionale di Rinascimento.

Sara Bova

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Il carattere duale dell'identità bolognese, al centro degli studi proposti nel volume a cura di Maurizio Ricci, trova un'efficace sintesi iconografica nell'affresco con Giano e Saturno, che connota la decorazione pittorica di una delle volte del corpo scalare di palazzo Vizzani. Nell'opera, eseguita, probabilmente, da Orazio Samacchini, si traduce figurativamente il mito romano dell'accoglimento di Saturno, divinità del tempo strutturato e dell'ordine sociale, da parte di Giano, incarnazione della ciclicità primigenia e fondativa di Roma, che, per la propria ospitalità riceve il dono del caratteristico bifrontismo. Analogamente, il volume, muovendo oltre i pur notevoli esiti dei recenti studi su Bologna¹, radica la duplicità dell'architettura e dell'arte della città felsinea nella mutata cornice politica e istituzionale del periodo che va dall'ascesa al soglio pontificio di Paolo III Farnese (1534-1549) fino agli affreschi di Palazzo Fava (1584), prima impresa bolognese dei Carracci, che apre al volgere della Tarda Maniera. La scelta dell'arco temporale mette, così, in risalto una tensione narrativa che muove dal piano delle forme di esercizio del potere per vagliarne le implicazioni sul piano artistico.

Come chiarito nell'introduzione (pp. 7-11), tra il 1534 e il 1584 Bologna attraversa una fase di profonda ridefinizione del proprio assetto politico e istituzionale, che si riflette in modo diretto sul piano urbano, architettonico e figurativo. La città, parte integrante dello Stato pontificio, presenta un sistema amministrativo composito, segnato dalla coesistenza – e talvolta dalla sovrapposizione – di poteri locali, strutture ecclesiastiche, famiglie patrizie e ordini religiosi, in un equilibrio costantemente ricalibrato fra la continuità della tradizione e i caratteri allogeni delle istanze rinnovatrici.

A partire da questo rilievo, il volume definisce un terreno condiviso per un complesso di saggi che, avvalendosi di una lettura composita sul piano tematico e metodologico, risultano accomunati dall'intenzione di offrire una nuova prospettiva sui rapporti tra artisti, committenti, linguaggi e cantieri. Ne consegue un quadro critico che si fonda su un'argomentazione stratificata,

costruita sulla base di una serie di casi esemplari, in grado di restituire le ragioni politiche e simboliche che hanno favorito la migrazione di forme architettoniche e di nuovi codici figurativi e, parallelamente, la forza delle permanenze. Fondamentale è il ruolo, mai lasciato sullo sfondo, della cornice istituzionale, complessa e articolata, talvolta espressione diretta del contesto, in altri casi a questo estranea, quando non simultaneamente legata all'ambito bolognese e a quello romano.

Entro questa chiave interpretativa, i primi due saggi, stilati rispettivamente da Andrea Gardi e da Maurizio Ricci, assumono una valenza orientativa, utile a dipanare il complesso quadro sociale che caratterizza la città nel lungo periodo considerato. Il contributo di Gardi (pp. 13-40) mette a fuoco i meccanismi della committenza artistica, riflettendo sulle categorie di mandatarî, sui tipi di opere promosse e sulla costanza del fenomeno nel tempo. L'indagine si sofferma con rigore sui principali ordini regolari, per poi esaminare le imprese condotte dal clero secolare e dalle confraternite. Introduce, quindi, i lavori avviati dal rappresentante politico del papa, che, insieme alle autorità comunali, diviene fautore di alcuni rilevanti interventi di carattere urbano. Di grande rilievo è la scelta dell'autore di affiancare all'inquadramento generale l'analisi del peso specifico delle singole personalità, proponendo una lettura in grado di restituire la peculiarità del momento storico, in cui si confrontano, da un lato, le istanze pontificie e, dall'altro, quelle municipali. L'autore passa, infine, in rassegna la domanda di beni artistici da parte di altre istituzioni, come i collegi universitari, per poi soffermarsi sul carattere variegato della committenza privata, segnata dall'ascesa sociale di numerose famiglie, dopo il conseguimento, da parte dei loro membri, del seggio senatorio o di altre cariche minori.

Il rinnovamento del palazzo privato, la costruzione di residenze suburbane o la realizzazione di cappelle gentilizie risultano diversamente declinate a seconda delle disponibilità economiche dei committenti o della loro ascesa politica, chiaramente connessa a più marcate esigenze di



Maurizio Ricci (a cura di),

Tra patria particolare e patria comune. L'architettura e le arti a Bologna 1534-1584,
(Officina Libraria, 2021)

pp. 192 con illustrazioni a colori e in bianco e nero
ISBN 978-88-3367-147-5
Dimensioni: 20x25 cm

¹ Si veda, in particolare, *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno internazionale (Bologna, Casa Saraceni, 11-13 maggio 2009), a cura di Sabine Frommel (Bononia University Press, 2010). Si tratta del primo di quattro simposi dedicati a Bologna, concepita come punto di intersezione fra tradizioni artistiche diverse, in cui le traiettorie degli artisti – tra presenze forestiere e percorsi bolognesi all'estero – definiscono, tra Quattro e Settecento, una fisionomia di respiro europeo.

rappresentatività. Per illustrare tali aspetti, Gardi rinvia a casi emblematici, come il confronto fra il palazzo dei Canobbi, aggiornato per il solo portico, e quello dei Casali, di cui è invece edificata *ex novo* l'intera facciata.

Il saggio propone una conclusione aperta, che invita a estendere ulteriormente il campo di indagine, pervenendo nondimeno a due assunti fondamentali. Il primo consiste nel profilarsi di due categorie di committenti più attivi e influenti nel contesto urbano: da un lato, il vescovo e i rappresentanti dell'autorità pontificia; dall'altro, seppur in chiave più puntiforme e localizzata, l'aristocrazia cittadina, in grado di incidere sull'aspetto urbano assolvendo ai propri interessi privati. In secondo luogo, sul piano cronologico, è stata riscontrata una più decisa promozione di interventi architettonici a partire dalla seconda metà del Cinquecento e, particolarmente, dopo il 1560, ovvero nella fase iniziale del pontificato di Pio IV (1559-1565).

A tale indagine si accosta, quasi in forma di dittico, il saggio di Maurizio Ricci (pp. 41-72), volto a delineare il ruolo svolto dagli architetti, nel loro articolato inquadramento come raffinati teorici o come esperti direttori di cantiere. L'analisi è condotta secondo due direttrici complementari. La prima si fonda sul moto oscillante, centripeto o centrifugo, che caratterizza i percorsi professionali intrapresi da diverse figure: tra quanti lasciano il contesto bolognese per cercare altrove la propria fortuna – come Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi da Vignola, Pellegrino Tibaldi e Ottaviano Mascarino – e quanti invece vi fanno ritorno, o vi rimangono senza quasi alcuna soluzione di continuità – come Antonio e Francesco Morandi, Domenico Tibaldi e Pietro Fiorini.

Questa prima sezione dell'indagine conduce l'autore a individuare un sostanziale disallineamento fra le tendenze in atto nella prima e nella seconda metà del secolo, con una più prolungata mobilità riscontrabile nel secondo Cinquecento, spesso legata a importanti occasioni di committenza a Roma e in altri luoghi dello Stato pontificio, o in centri diversi, ma, comunque, prevalentemente in ragione delle relazioni familiari o politiche di membri autorevoli della

Curia papale. Si tratta di un dato interessante, ancor più se posto in relazione con la crescente attività edilizia, già menzionata da Gardi, che, di converso, si riscontra a Bologna.

La seconda linea di indagine è invece rappresentata dal concreto agone architettonico, ovvero dal complesso delle fabbriche che vedono l'alternarsi di architetti 'locali' e di personalità giunte per volontà del pontefice o del suo vicelegato. Lo studio, in questo senso, esplicita come la presenza di Galeazzo Alessi nella città nel 1553 sia, ad esempio, dovuta al rappresentante dell'autorità papale, il vescovo di Genova Girolamo Sauli.

Con il rafforzamento dell'aristocrazia cittadina nel contesto italiano ed europeo, una maggiore iniziativa nel rivolgersi a prestigiosi architetti stranieri è assunta da alcuni dei suoi membri, come Giovanni Pepoli, che nella sua funzione di presidente della Fabbriceria di San Petronio, chiede ad Andrea Palladio un parere per il disegno della facciata. Il tempio civico bolognese rappresenta un'impresa di lungo corso che, come chiarisce lo studioso, si staglia quale incompiuta in un contesto brulicante di cantieri attivi. Si assiste infatti, in breve tempo, alla riconfigurazione monumentale della piazza principale, alla costruzione del portico dei Banchi, alla realizzazione della nuova sede dello *Studium* con l'Archiginnasio e all'introduzione di nuovi invasi urbani.

Fra tali interventi spicca, senza dubbio, il rinnovamento della cattedrale di San Pietro, a cui Ricci dedica un paragrafo autonomo. L'analisi coniuga indagine storica e studio grafico dei disegni conservati, da quelli di Pellegrino Tibaldi (Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca) a quelli di Pietro Fiorini (Archivio Arcivescovile di Bologna), fino alle soluzioni di Giovanni Ambrogio Magenta nei primi anni del Seicento. Si tratta di una fabbrica di assoluto rilievo nel contesto bolognese, che funge, altresì, da caso 'campione' per valutare una fase cronologicamente posteriore a quella analizzata. Il proposito di alludere, almeno in parte, al periodo che va dal volgere del Cinquecento ai primi del Seicento ritrova, come si vedrà, un'eco

nella struttura del volume e, particolarmente, nel saggio di chiusura, che verte sulla figura di Pietro Fiorini.

Gli studi che seguono questa prima e densa sezione del testo, eterogenei per taglio critico e impianto metodologico, risultano accomunati, oltre che dal contesto storico e urbano di indagine, anche dal tentativo di restituire, secondo declinazioni diverse, un quadro composito ma unitario, in cui si intrecciano radicamento e mobilità, continuità stilistiche e rotture, autorità locali e influenze esogene. In questa chiave, le opere d'arte e di architettura assurgono a dispositivi di mediazione, conducendo a soluzioni culturalmente e formalmente ibride. I saggi, disposti rigorosamente secondo un criterio cronologico, afferiscono a tre nuclei tematici: l'indagine condotta a partire da singole opere o complessi architettonici; l'analisi di figure chiave di artisti e architetti, di maggiore o minore rilievo storiografico; infine, le ricerche con un *focus* sulle tecniche e i materiali adoperati nel periodo.

Alla prima serie di saggi sono riconducibili i contributi di Marcello Calogero, di Francesco Guidi e di Yuri Strozzi. Calogero (pp. 73-93) ricostruisce con rigore filologico la genesi e le modalità esecutive del monumento funebre per Joseph de Montmorency (1529), su disegno di Domenico Aimo da Varignana, mettendo in risalto la sua capacità di coniugare il lessico all'antica con scelte stilistiche gradite a una committenza nord-europea e consolidando, sulla base dell'analisi autografa della scrittura, l'attribuzione ad Aimo dell'importante Codice Mellon.

Guidi (pp. 95-109) analizza il ciclo delle *Sale di Ulisse* di palazzo Poggi, interpretando l'*architettura picta* di Pellegrino Tibaldi come linguaggio strutturato, in grado di rielaborare le esperienze pittoriche giovanili compiute a Roma, in particolare con Perino del Vaga nel cantiere della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, e di prefigurare soluzioni che saranno più tardi adoperate da Annibale Carracci nella campagna decorativa della Galleria Farnese a Roma.

Chiude questa prima serie il saggio di Strozzi (pp. 111-126), che, sulla base di una indagine

approfondita della committenza del cortile dei Cesari di palazzo Malvezzi Campeggi, perviene a una lettura inedita e convincente dell'intervento, proponendolo come esempio di 'architettura bilingue', per la cui definizione è centrale la rilettura dei rapporti politici di Emilio Campeggi con l'imperatore Ferdinando I d'Asburgo, così come il soggiorno nel castello di Wawel (1563). Sono invece ascrivibili alla seconda serie di saggi i contributi di Valentina Balzarotti, di Michele Danieli e di Veronica Balboni. Balzarotti (pp. 127-141) traccia una panoramica del terzo quarto del secolo, mettendo in risalto le intersezioni di artisti attivi tra Roma, Bologna e altri centri, da Prospero Fontana fino a Orazio Samacchini, e ragionando specificamente sugli effetti della loro compresenza nei cantieri decorativi dei palazzi Torfanini, Poggi e Vizzani. Il quadro che ne risulta è quello di una fase sfaccettata, segnata da aperture, tensioni e irregolarità.

Danieli (pp. 143-154) mette a fuoco il profilo di Orazio Samacchini, ricostruendone, su base documentaria, il percorso biografico a partire dalla fase di formazione a Roma, in cui l'artista 'ricalca' alcune soluzioni di Tibaldi e di Laureti, fino al più maturo periodo bolognese, quando propone un linguaggio più solenne e strutturato, come attestato dai lavori intrapresi a Santa Maria Maggiore. L'autore rivede, inoltre, in modo convincente il catalogo delle opere di Samacchini. Pur non posto di seguito a questi due studi, il saggio di Balboni (pp. 171-187) rientra tematicamente in questa seconda categoria e verte sulla figura dell'architetto bolognese Pietro Fiorini, estendendo l'indagine oltre il limite cronologico del 1584 e prendendo in esame i due cantieri di San Mattia e del chiostro di San Michele in Bosco. La studiosa mette in risalto il carattere sperimentale dell'architettura di Fiorini, che aderisce a una visione operativa dell'*amor patriae*, tesa fra tradizione e grandi esempi della Maniera.

La terza sezione tematica include il penultimo saggio del volume, di Serena Quagliaroli (pp. 155-170), che verte sul tema dello stucco, inteso sia come tecnica sia come dispositivo culturale. L'indagine, che intreccia esperienze bolognesi e

romane, fino a considerare anche un confronto con il cantiere artistico di Fontainebleau, riconosce nello stucco un ponte tra arti 'maggiori' e arti applicate, tra decorazione e implicazioni simboliche, ponendo al centro del contributo un ambito rimasto finora tendenzialmente ai margini del dibattito storiografico.

Questa ricca e articolata varietà di casi, figure e pratiche restituisce, nel suo insieme, una stagione poliedrica e dinamica, in cui la città felsinea si confronta con una committenza variegata, con una notevole mobilità degli artisti, con una più

sistematica circolazione delle forme e dei mestieri. Lungi dal proporre una sintesi d'insieme, il volume propone una linea di ricerca volta a superare le tradizionali gerarchie tra centro e periferia, invitando a riconoscere la pluralità dei percorsi, delle mediazioni e delle traduzioni formali che caratterizzano il periodo tra la prima e la seconda metà del secolo, e mettendo in luce come Bologna rappresentasse, in quella fase, un laboratorio aperto, stratificato, in grado di pervenire ad apporti di rilievo, confluiti nella scena più ampia dell'arte e dell'architettura del tempo.

Martina Motta

Università degli Studi di Pavia

Come posizionare il libro *Architecture Follows Fish* nel dibattito contemporaneo di storia dell'architettura? In generale, vediamo come la storia ambientale degli ultimi tempi stia facendo propri temi relativi alla delineazione di un ambiente inclusivo per tutte le specie di viventi. Con il pesce che è posto al centro della storia dell'architettura, in quanto "*architecture follows fish*", André Tavares prosegue indubbiamente questa linea interpretativa, parlandoci di architettura dalla prospettiva dei pesci. Possiamo includere questo libro anche nel filone di letteratura che affronta l'architettura dal punto di vista estrattivo e i relativi impatti sul territorio. Negli ultimi cinque anni stiamo assistendo a una produzione prolifica e interessante di ricerche che provano a decostruire la narrazione tradizionale dell'architettura, da manufatto ad agente². In questa prospettiva, la costruzione di un edificio comporta un movimento generale di energia, valore e accumulazione verso un altrove. Motivo per cui si può ragionevolmente parlare di estrattivismo, di espropriazione di nature umane e non-umane, e di spossessamento del territorio³.

Sintetizzando i contenuti del volume, *Architecture Follows Fish: An Amphibious History of the North Atlantic* indaga il concetto di "architettura della pesca" attraverso l'analisi delle pratiche architettoniche sviluppatesi attorno alla filiera della pesca e la loro trasformazione nel corso degli ultimi tre secoli.

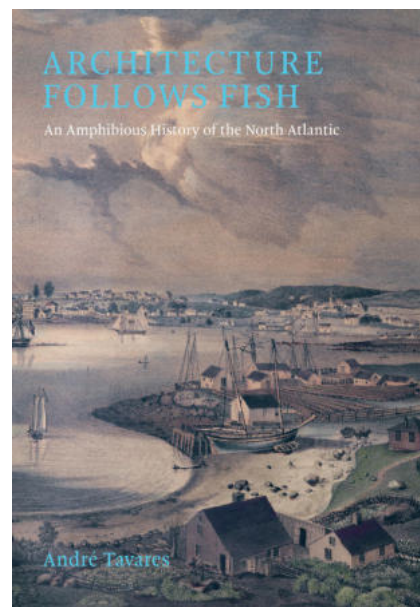
Il volume è organizzato in cinque capitoli, preceduti da una scrupolosa prefazione, che preannuncia gli scopi della ricerca, riaffermati nell'epilogo finale. Il primo capitolo è di natura biologica, e quindi evidenzia come una specie di pesce influenzi le scelte dell'architettura. Il secondo approfondisce l'evoluzione delle tecniche e delle tecnologie della pesca. Il terzo si concentra sulla relazione infrastrutturale tra le attività della pesca e quelle della lavorazione su terra. Il quarto è di tipo politico, provando a investigare le sfere d'influenza sulla progettazione. Il quinto presenta un'analisi sulle abitudini alimentari e sui modelli di consumo e i relativi impatti sull'ecosistema. La varietà delle sezioni ci fa già intuire il posizionamento dell'autore rispetto al tema e la sua prerogativa di connettere

in maniera "anfibia" più soggettività, più ambienti, più scale metriche.

La proposta di Tavares presenta tre aspetti principali di originalità. Uno, la scelta di affrontare una tipologia architettonica a oggi praticamente inesplorata, quella dell'architettura della pesca. Due, stimolare chi legge nel considerare l'architettura come un'infrastruttura complessa, dove al centro del movimento generale c'è il pesce. Tre, fare emergere la forte relazione tra architettura, industria estrattiva e condizioni ambientali, e provare a delinearne gli impatti sul territorio.

Supportato da molteplici casi di studio e da un prezioso apparato iconografico, Tavares indaga in modo analitico la tipologia architettonica dell'edificio della pesca, dimostrando il rapporto che instaura con l'ambiente marino e viceversa. Già nel primo capitolo, *The Cove and the Surf*, ci presenta un raffronto tra le costruzioni portuali di Terranova e gli insediamenti di *palheiros* sulla costa atlantica del Portogallo. Vediamo come le caratteristiche biologiche dei pesci (merluzzo e sardine), il contesto ambientale (baie rocciose e fondali sabbiosi), le logiche della produzione (merluzzo salato e sardine in salamoia in barili) hanno insieme prodotto due realtà architettoniche e di insediamento urbanistico completamente diverse.

L'autore dichiara altresì che non si possa studiare l'architettura della pesca limitandosi all'analisi dell'edificio in sé. Dalla lettura di *Architecture Follows Fish* emerge in modo esplicito come gli insediamenti, l'architettura e le pratiche costruttive siano solo un anello di una catena più complessa. Parlare di architettura della pesca non significa dunque limitarsi a considerare i capannoni di stoccaggio o gli edifici di lavorazione del pesce, bensì provare a visualizzare un intero network. In questo senso l'autore mostra come l'evoluzione tecnologica della pesca tra XIX e XX secolo abbia inciso fortemente sulla modificazione dell'architettura, con l'introduzione dei sistemi di raffreddamento che rappresentano l'esempio più evidente. Nel quarto capitolo, *The Salt and the Freezer*, si fa riferimento alla vasta gamma della barca che trasporta il pesce, il vagone ferroviario refrigerato, i furgoni isotermici, i magazzini refrigerati, il banco del pescivendolo... tutti nodi della "catena del



André Tavares,
Architecture Follows Fish: An Amphibious History of the North Atlantic,
(The MIT Press, 2024)

pp. 288, con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 978-02-620-4910-8
dimensioni: 16x24 cm

¹ Cfr. *More-than-Human: A Reader*, a cura di Andrés Jaque, Marina Otero Verzier, Lorenzo Pietriusti (Het Nieuwe Instituut, 2020).

² Tra le prime ricerche prodotte sul tema: *Non-Extractive Architecture – Designing without Depletion*, a cura di Space Caviar (Sternberg Press, 2021).

³ Sul concetto di estrattivismo la letteratura di riferimento è soprattutto quella del dibattito latinoamericano sulle politiche neoliberali. Tra i principali teorici: Maristella Svampa, Alberto Acosta e Eduardo Gudynas.

freddo” che mettono in comunicazione il pescatore che estrae il pesce dal mare e il consumatore che lo utilizza in cucina, e in cui l'architettura svolge il ruolo di interfaccia.

Tenendo insieme la trasformazione dell'ambiente costruito, la biologia della pesca e gli impatti ecologici lungo le coste del Mare del Nord, André Tavares fornisce indiscutibilmente un prezioso contributo ad una storia ambientale globale. La scala dell'osservazione si espande, andando oltre il luogo di erezione dell'edificio, fino all'oceano e a quegli spazi liminali che sono i luoghi di estrazione per la produzione dell'energia, come il petrolio. Lo leggiamo nel secondo capitolo, *The Whale and the Shore*, dove l'autore si sofferma su alcuni aspetti dell'architettura della pesca a Nantucket nel Massachusetts, piccola isola sabbiosa nella

baia sud di Cape Cod, divenuta importante centro dell'industria dell'olio di balena, tristemente famosa per avere ispirato *Moby Dick*⁴. L'aspetto transcalare è reso evidente anche dall'utilizzo che l'autore fa della cartografia, delle mappe e dei ridisegni di traiettorie di pesca.

Se parlando di storia anfibia, André Tavares pensa all'architettura come organismo che vive tra l'acquatico e il terrestre, non possiamo non pensare anche all'uso figurato del termine. Un individuo anfibio è riferito a una persona dal comportamento pieno di contraddizioni e di ambiguità⁵. *Architecture Follows Fish* infatti svela non solo il ruolo perno che l'architettura svolge tra risorsa e prodotto, ma soprattutto ne denuncia le responsabilità verso un'intera gamma di gravi impatti ecologici.

⁴ Herman Melville, *Moby Dick o la balena*, prima edizione italiana a cura di Cesare Pavese (Frassinelli Tipografo Editore, 1932).

⁵ Vocabolario Treccani, edizione 2025.

Claudio Varagnoli

Sapienza Università di Roma

Con un lavoro sul dibattito architettonico nella Francia del Settecento, *Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France* (Routledge, 2007), Richard Wittman aveva offerto un brillante e innovativo contributo sull'evoluzione della committenza settecentesca attraversata da di profonde mutazioni politiche e sociali, sullo sfondo del dibattito tra storicismo e modernità. Dall'effervescente milieu della Francia illuminista, Wittman, che è docente presso la University of California a Santa Barbara, affronta ora l'ambiente, radicalmente divergente, della Roma ottocentesca, letta attraverso la tortuosa vicenda di San Paolo fuori le Mura. Grazie a una straordinaria conoscenza del dibattito – attraverso giornali, gazzette, bollettini – incrociata con una ricerca d'archivio puntigliosa, Wittman riesce a illuminare con luci nuove le vicende successive all'incendio del 1823, evento che costituisce un autentico spartiacque nella cultura architettonica romana, in un momento aurorale del restauro moderno. Nel libro, i destinatari dell'opera costruita assumono un ruolo inedito e chiarificatore, grazie al tentativo di ricostruire l'orizzonte d'attesa in cui le opere d'architettura si inscrivono. In questa prospettiva, era inevitabile che Wittman giungesse ad interessarsi del significato da attribuire al patrimonio culturale e spirituale del passato.

La ricostruzione della grande basilica ostiense, seconda solo a San Pietro in Vaticano, presenta da sempre, fin dal suo completamento, consistenti problemi di interpretazione. Si tratta infatti di una grande impresa edilizia, artistica e politica in cui la visione universalistica della Chiesa romana sfuma tra gli esordi di una mentalità che avrebbe portato all'ondata storicistica in tutta Europa. L'analisi è resa più densa dalla particolare situazione di Roma, irriducibile agli schemi applicabili alle altre città per la sua marcata anacronia che da sempre – fino a oggi – costituisce il suo tratto identitario.

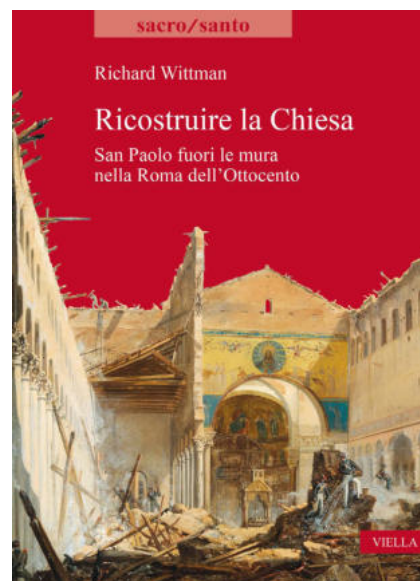
Il titolo della prima edizione inglese del volume – *Rebuilding St. Paul's Outside the Walls: Architecture and the Catholic Revival in the 19th Century* (2024) – era forse più esplicito di quello italiano. Attorno alla ricostruzione della basilica incendiata si svolge infatti una poderosa narrazione che investe tre nodi fondamentali: gli sviluppi e le involuzioni della cultura architettonica romana; il rapporto

della Chiesa con il proprio passato; il conflitto, soprattutto, tra il papato e la modernità, in un periodo di progressiva secolarizzazione delle popolazioni tradizionalmente soggette al magistero cattolico. La trattazione segue un arco cronologico molto ampio, incalzato da eventi politici e dalle diverse personalità dei pontefici che si avvicendano sul soglio di Pietro. In quest'ottica, la ricostruzione della basilica di San Paolo non costituisce quindi un fatto meramente tecnico, ma coinvolge direttamente la missione della Chiesa.

Consapevole del ruolo trascurabile attribuito dalla storiografia ufficiale alla Roma ottocentesca, nell'ambito del romanticismo europeo, Wittman intende dimostrare quanto la cultura architettonica dell'Urbe sia sofisticata, proprio in forza delle contraddizioni che la segnavano. La contrapposizione con la modernità fu spesso solo nominale, poiché la diversa concezione della storia si fece sentire anche a Roma; e in fin dei conti, la Chiesa ottocentesca stava diventando moderna, anche se sosteneva il contrario. L'autore vuole così mettere in discussione la visione dominante della modernità europea come «prevalentemente nordica e secolare»: la capitale pontificia del XIX secolo era un paradosso, come tutta Europa, «tra consuetudini santificate e audaci esperimenti» (p. 400). Un paradosso che, a Roma, era legato alla necessità di reimmaginare come una Chiesa molto antica potesse rispondere alle esigenze della modernità. Questa impostazione distingue il volume di Wittman dalla vasta letteratura sull'argomento, puntualmente citata nelle note e nella bibliografia, e ne fa un testo di riferimento per gli studi futuri per la Roma del XIX secolo.

Doveva suscitare forti emozioni nei viaggiatori del Grand Tour la vecchia basilica sulla via Ostiense, lontana meno di due miglia dalle mura. Valga per tutti il poco noto *Ardinghella* di Wilhelm Heinse, inquieto tedesco vagabondo per l'Italia negli anni 1783-1785 che annotava:

Qui si hanno insieme l'enorme potenza e l'immensa rovina di Roma. All'interno è costruita come in forma di croce, ma lo si nota appena, ed essa resta un oblungo [...]. Le quaranta colonne corinzie, altissime e scanalate, e le quaranta piccole colonne lisce



Richard Wittman,
Ricostruire la Chiesa. San Paolo fuori le mura nella Roma dell'Ottocento,
traduzione di Claudio Marcello
(Viella, 2023)

pp. 444, con 20 tavole a colori e illustrazioni in b/n
ISBN: 979-12-54691-07-6
dimensioni: 15x21 cm

sotto la navata costituiscono con quelle mediane, larghe oltre il doppio, cinque porticati unici al mondo. [...] Questa chiesa resta la più alta magnificenza del mondo e nulla la supera. Non ci si può staccare dalle commoventi bellezze prigioniere come da altrettante Ifigenie in Tauride e tutta l'anima vi aderisce, amorosamente avvinta.

Come in molti altri casi, fu un incendio, scaturito forse da un banale alterco tra operai o comunque per trascuratezza, che arse gran parte del tetto della basilica Ostiense, provocando la calcinazione di molte colonne e danni diffusi a tutta la navata principale. L'evento lasciò, com'è noto, tracce profonde in numerose testimonianze scritte e figurative, tanto da essere vissuto in parallelo a quello del tempio di Gerusalemme: non stupisce quindi che la successiva ricostruzione venne fatalmente ad assumere il significato di una rinascita della Chiesa, dopo i gravi colpi inferti dall'Illuminismo e dalle sue conseguenze geo-politiche.

Il carattere traumatico e repentino della distruzione a causa del fuoco – che ha afflitto teatri e cattedrali fino ai nostri giorni – distingue la lunga fase di progetto e di esecuzione dai tanti rinnovamenti basilicali del Seicento e del Settecento. Non si rendeva infatti necessario un abbellimento a fini celebrativi, sia pure con la necessità di un risanamento di strutture e decorazioni, come nei secoli precedenti, ma un ripensamento di tutto un organismo architettonico.

La mancata corrispondenza della basilica agli ideali classici, evidenziata dalla presenza di archi su colonne invece della canonica trabeazione piana, aveva già sollecitato l'interesse di progettisti e antiquari. Il Concorso Clementino di seconda classe del 1758 aveva visto progetti, come quello di Girolamo Toma, in cui si proponeva una revisione dello schema statico, con l'inserimento di pilastri affiancati a colonne secondo la moda settecentesca manifesta in tanti esempi (San Gregorio, Santi Giovanni e Paolo, Santa Anastasia, ecc.). Gli studi di Nicolai, di Uggeri, di Seroux d'Agincourt venivano a confermare tale valutazione, pur celebrando la grandiosità e la vetustà della costruzione, di cui Stendhal ricordava il forte impatto spirituale («A San Paolo eravamo veramente cristiani») rilevato

anche da tanti altri viaggiatori stranieri.

I sorprendenti progetti di Giuseppe Valadier (1824) sono noti: di fronte ad una chiesa venerabile, ma imperfetta, consunta dalle fiamme – e sappiamo che i danni non sarebbero stati irreparabili, in un'ottica di semplice risarcimento – pensa ad una drastica riduzione della pianta al solo transetto, gestito in due versioni alternative, senza ricostruire la chiesa residua, che sarebbe rimasta come una introduzione alla nuova. Il proposito di Valadier puntava ad un totale stravolgimento dello spazio come nel progetto bramantesco per San Pietro, ma a differenza di quello non trascurava le tracce dell'antica basilica. Una visione di sapore utopico, risolta con un linguaggio neo-palladiano, in cui sono da cogliere echi del classicismo di Salvi e Vanvitelli. L'impostazione appare ancora oggi moderna e richiama certe soluzioni 'in negativo' del Novecento, dalle reticenze di Ambrogio Annoni nella basilica di Galliano di Cantù, alle lacune eloquenti di Hans Döllgast, soprattutto nella Sankt Bonifaz a Monaco di Baviera: troppo moderna, certo, poiché spostava inevitabilmente l'attenzione sulla coerenza del nuovo, anziché sul rispetto dell'antico.

L'impatto dovette essere molto forte, come ampiamente registrato dalla ricerca di Wittman, tanto da motivare le reazioni di Uggeri e poi di Carlo Fea e dello stesso pontefice, malgrado Valadier sostenesse il vantaggio economico del suo progetto rispetto ad altre soluzioni. Il partito della semplice riparazione era appoggiato dall'abate di San Paolo, ma rimase inascoltato. Prevalse, com'è noto, la scelta di una restituzione della basilica *in pristinum*, sancita dal noto chirografo di Leone XII, che prevedeva la correzione della soluzione arcata, sostituita da una trabeazione piana. Nel Settecento, l'alternativa era stata lungamente discussa: un caso che forse avrebbe figurato degnamente nella trattazione di Wittman è quello di S. Croce in Gerusalemme, dove in previsione dell'Anno Santo del 1750, gli architetti di Benedetto XIV impostarono una trabeazione piana, sentita come canonica in una chiesa costantiniana, sulla seriore sequenza di archi, di cui si assicurava comunque la visibilità nelle navate laterali.

La visita di Leone XII e la celebrazione della mes-

sa nella basilica in rovina ad un anno dall'incendio costituì un momento di irruzione di una emotività già romantica, tale da motivare il rifiuto del drastico programma di Valadier e di propendere per una riparazione che avrebbe sicuramente lasciato la chiesa nella sua identità storica. Al progetto 'giacobino' di Valadier venne opposto quindi quello di Pasquale Belli, coadiuvato da Andrea Alippi: ad una forte personalità creatrice, si preferì la figura di un professionista certamente più controllabile da parte del Commissario alle Antichità Carlo Fea. Ma la ricerca di Wittman si concentra soprattutto – e giustamente – sulla figura di Luigi Poletti. È con lui che si interrompe la tendenza, tutta romana, a concepire gli interventi di rinnovamento come ampie, creative variazioni su un tema dato: persino nel San Giovanni in Laterano borrominiano, la muratura originale rimaneva quale struttura portante, anche simbolicamente, del rinnovamento. Luigi Poletti, modenese, era collaboratore di Belli, ma si era formato anche presso Giuseppe Venturoli, idraulico e ingegnere dello Studio bolognese, fondatore della scuola di ingegneria di Roma voluta da Pio VII. Poletti non accetta il compromesso insito nell'impostazione di Belli e Fea, che pure era iniziato con consistenti demolizioni nella chiesa, ma costruisce gradatamente un edificio che rigetta elementi di epoche diverse per presentarsi come organismo coerente e alternativo alla preesistenza. È una concezione che si manifesta più che a Roma, nelle tante chiese dello Stato Pontificio danneggiate dai terremoti, assimilabili quindi agli ingenti danni causati dall'incendio in San Paolo, ad esempio in Umbria e nelle Marche: valga per tutti l'esempio del San Venanzio a Camerino, frutto di una radicale riedificazione interna da parte dello stesso Poletti, recentemente analizzata da Rossella de Cadiilhac.

Anima di questa seconda decisiva fase è Gregorio XVI, a cui Wittman dedica un'ampia digressione per la promozione di scavi e musei. Durante l'incontro tra il papa e Poletti a Castel Gandolfo prende corpo la radicale riforma della basilica Ostiense, per la quale l'architetto chiede di essere esentato dal controllo dell'Accademia di San Luca. Obiettivo è la sostituzione delle colonne originarie con monoliti di granito non scanalati e capitelli esemplati

sul modello del Pantheon. Seguiranno poi altre manipolazioni, come la demolizione del vecchio altare papale e il rifacimento del prospetto, con la riproposizione del nartece e poi del quadriportico. Ne nasce una chiesa 'ambigua' in cui la conservazione del tipo non passa attraverso la preservazione della materia: chiesa nuova, ma quasi nata per partenogenesi dall'antica. Anche in questo caso, Wittman apporta nuovi dati in relazione alla raccolta di fondi promossa da Gregorio XVI, che approda a un sostanziale fallimento, ma che attesta lo sforzo della Chiesa di papa Cappellari di aprirsi ad un orizzonte geografico mutato.

L'esigenza di un risultato unitario e coerente si rafforza sotto Pio IX, con il quale si intensifica il parallelismo tra il culto di Pietro e quello di Paolo. Prende corpo nel 1847 la questione del pronao che secondo le intenzioni di Poletti avrebbe dovuto precedere la facciata, sostituendo il nartece settecentesco criticato per la «strana e corrotta idea di decorazione» con «nicchie alla maniera cinese» (p. 328). È la soluzione adottata da Poletti a Camerino, nella citata San Venanzio, dove un portico, rimasto incompiuto tra molte polemiche, protegge e nasconde la facciata medievale rimasta in piedi dopo un grave terremoto. Questo elemento, che avrebbe distaccato sensibilmente l'edificio dal tipo basilicale, fu avversato da Tommaso Minardi e dall'Accademia di San Luca, ma riproposto ostinatamente da Poletti. Alla fine, il mutato clima politico seguito alle rivoluzioni del 1848 spinse il progetto verso un approdo più fedele alla tradizione basilicale e paleocristiana. La consacrazione della chiesa nel 1854 avvenne in un cantiere ancora incompiuto, ma due giorni dopo la proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione, che attesta l'affermarsi di una devozione mariana destinata a soppiantare la fede istituzionale incarnata dalla chiesa di Poletti. L'ampio spazio dedicato a Pio IX è motivato dal tentativo del pontefice di distinguere la sfera religiosa da quella temporale, accreditando l'immagine di Roma come luogo di azione di un «benevolo padre spirituale, di un'autorità antica e sovranazionale». Wittman nota quanto questo tentativo sia alla base della politica seguita dalla Chiesa del XX secolo, almeno fino al Concilio Vaticano II e anche oltre. L'eredità del passato, di cui il papato si sente

custode, si orienta quindi parzialmente in senso moderno: la catacomba scavata dagli archeologi di Pio IX era ancora vista come simbolo costruito della vera religione, ma non richiedeva la fede per essere compresa:

Per dirla in altri termini, prima del 1850, il passato e il presente non comparivano nel paesaggio urbano romano principalmente in termini di radicale distinzione, come invece sarebbe avvenuto sempre più dopo il 1850 (p. 386).

Wittman sottolinea che da sempre gli architetti romani erano abituati a lavorare all'interno di una continuità storica mai interrotta nei secoli, rifacendosi agli esempi di un classicismo sovrastorico. Il rifiuto opposto da Poletti alla patina, ai marmi antichi sostituiti da nuovissimi monoliti di granito, alle «cose gentilesche e profane» da sempre presenti nelle chiese romane e certificate da una schiera di eruditi, da Ciampini a Marangoni, genera

tuttavia un risultato suggestivo, colto da un critico attento alla conservazione materiale come John Ruskin, il quale commentando la potenza dello spazio interno della cattedrale di Pisa, affermava:

Quest'opinione non l'ho mai modificata neppure per un momento, però da allora ho visto un esempio ancor più poderoso della stessa forma: San Paolo Fuori le Mura, a Roma. È un edificio ricostruito, ma eseguito con grande rigore e fedeltà e, per quanto ne so io, costituisce il più grandioso interno d'Europa.

Paradossalmente, l'osservazione di Ruskin, che qui si cita dalla traduzione italiana dell'edizione del 1880 delle *Seven Lamps*, ribadisce il carattere irrisolto della chiesa, nel voler tenere insieme modelli architettonici riconoscibili e divergenti: esito di una cultura architettonica e spirituale consapevolmente giunta al termine, ma non ancora arresa ai nuovi tempi.

Paola Barbera

Università di Catania

Molti anni fa, sulle pagine di “Casabella”, John Dixon Hunt argomentava la sua teoria di tre differenti categorie di natura, caratterizzate dal progressivo intervento dell'uomo su un ambiente primigenio e incontaminato (*Nel concetto delle tre nature*, 597-98, 1993). La nozione di una quarta natura, capace di riemergere in aree dismesse della città post-industriale fino a riappropriarsene, è stata poi oggetto delle ricerche di Ingo Kowarik.

La quarta natura su cui ragiona Boifava parte da queste premesse, ma prosegue oltre: individua come oggetto di una intelligente indagine storica la possibilità di superare la dicotomia tra ambiente naturale e urbano ragionando sui modi in cui la città può essere «esperita come un ambiente naturale in grado di incrementare l'esperienza estetica del paesaggio urbano».

Nell'ambito del progetto della città contemporanea l'autrice individua tre capisaldi, diversi per generazione, provenienza geografica e notorietà: Le Corbusier, con la Ville Vert, Roberto Burle Marx con la Cidade Parque, Lawrence Halprin con la Granite Forest.

Si tratta di una genealogia complessa e per nulla lineare, creata dall'autrice per condurci sul terreno che vuole esplorare. I progetti presi in esame hanno tutti un carattere fortemente innovativo, elaborano una questione ecologica traducendola in dimensione espressiva, esplorano le interazioni tra ambiente-società e individuo.

I percorsi creativi e la capacità di visione di futuro di questi tre grandi progettisti si alimentano (come in alcuni casi è ben noto) dell'eredità che storia e geografia possono consegnare a chi sa interrogarle. Così, tra le pagine del libro, ritroviamo Le Corbusier alle prese con la stesura di un testo iniziato nel 1910 e mai compiuto su *La costruzione della città*, mentre alla Biblioteca Nazionale schizza e ridisegna giardini tratti dai testi che sta consultando. Seguiamo le tracce di Halprin in viaggio per l'Europa alla ricerca di una tassonomia degli spazi urbani che poi sarà rielaborata per il volume *Cities*; Burle Marx si affida, invece, all'esplorazione diretta della foresta vergine e alla sperimentazione delle potenzialità delle diverse essenze in uno

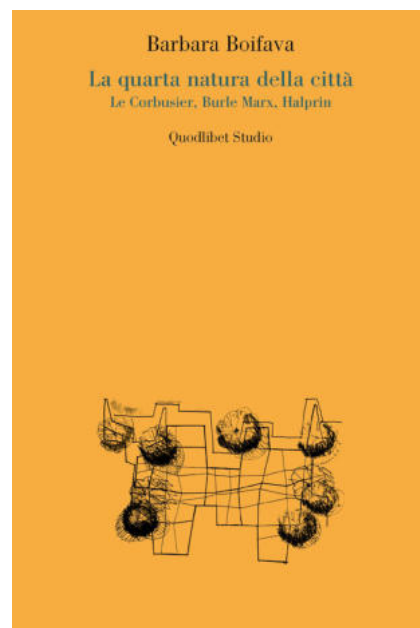
straordinario orto botanico personale.

Attraverso i tre capitoli principali del volume viene esplorata l'idea di una nuova relazione tra natura e città, in una sequenza cronologica che è anche una sequenza dimensionale di scale: Le Corbusier lavora alla scala del territorio, Burle Marx sulla dimensione urbana, Lawrence Halprin alla scala del corpo, dell'individuo e insieme della comunità.

Il capitolo su Le Corbusier riporta il lettore in ambiti del tutto familiari, qui però rivisitati alla luce della ricerca della «quarta natura» dagli anni della prima formazione fino alla scoperta, attraverso il viaggio in America latina, di una nuova sensibilità geografica verso il paesaggio. Quello su Burle Marx mette in luce, anche attraverso la rilettura di testi inediti, il portato teorico del lavoro dell'architetto che già nel 1970 esplicitava «il mandato di architetti del paesaggio [...] rendere il pubblico consapevole del bisogno di natura nelle città» e invitava a «essere i custodi di un patrimonio naturale sul quale poggia la sopravvivenza della razza umana» (p. 57). Il capitolo su Halprin schiude al lettore le porte di un modo conosciuto solo in parte, profondamente radicato nella cultura statunitense, volto a creare nuovi spazi urbani capaci di soddisfare il desiderio innato nell'uomo «di sognare, di cercare misteri, di avventurarsi, di immaginare le cose più meravigliose, di fantasticare». La proposta, illustrata qui come negli altri casi da un bellissimo apparato iconografico, prende corpo in straordinari progetti per Seattle o Portland e porta a quella che Halprin definisce «un'arte ambientale partecipativa senza confini» (p. 111).

Boifava scrive con queste pagine un libro di storia che indaga le teorie e le pratiche dell'architettura del paesaggio. Della disciplina storica il libro usa metodi e strumenti: parte da un'idea, un'intuizione, una domanda che muove e orienta la ricerca, che è ricerca di documenti, di fonti, indizi da soppesare, intrecciare, abbandonare, per ricostruire appunto una storia.

Apri i nostri occhi verso il passato (anche quando questo passato è prossimo) e illumina il presente, mettendoci – pur senza mai scriverlo – in



Barbara Boifava,
La quarta natura della città. Le Corbusier, Burle Marx, Halprin,
(Quodlibet, 2025)

pp. 168, con illustrazioni a colori e b/n
ISBN: 978-88-22923-15-8
dimensioni: 14x21,5 cm

guardia da chi vorrebbe convincerci della originalità e innovatività di proposte che rimettono in campo la natura e il bosco nella città.

Di fronte a proposte che a occhi ingenui possono apparire accattivanti, la storia ricostruita da Barbara Boifava ci ricorda che la questione del paesaggio urbano e della natura nella città/della città è sempre tema sociale e storia collettiva, riguarda usi e spazi dei cittadini e delle

comunità e non è mai, nella contemporaneità, storia che riguarda la creazione di spazi elitari ai quali può accedere solo chi detiene il potere della ricchezza.

La quarta natura è per tutti o non è. Le altre operazioni vanno lasciate alle agenzie immobiliari e non iscritte nella linea di questa bella storia di teoria e pratica del paesaggio urbano contemporaneo.

Eventi

Lorenzo Mingardi

Università degli Studi di Firenze

Stadi. Architettura e mito

Mostra a cura di Manuel Orazi, Fabio Salomoni, Moira Valeri

MAXXI, Roma

30 maggio- 9 novembre 2025

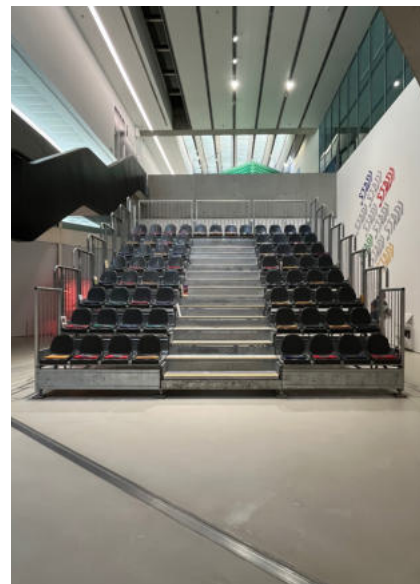
Cosa significa guardare allo stadio non solo come luogo di sport, ma come chiave per leggere la società e le sue rappresentazioni? La mostra *Stadi. Architettura e mito* del MAXXI prova a darci una risposta. Già il sottotitolo programmatico – *Architettura e mito* – sposta l'attenzione dal primo piano dell'oggetto-edificio al piano americano, se non addirittura al campo largo, dove si intrecciano fenomeni artistici, sperimentazioni tecniche e istanze sociali. La premessa, dichiarata nel catalogo¹, è netta: occuparsi di stadi significa occuparsi di società, oltre che di sport e di architettura. Lo stadio è dunque interpretato come un elemento chiave della città: la discussione si apre a un pubblico ampio, non solo agli addetti ai lavori.

Dal punto di vista storico e tipologico, i testi in mostra richiamano l'origine classica della tipologia: lo *stadion* greco, unità di misura e spazio aperto per la corsa, con la duplice matrice stadio-teatro e stadio-arena. Da questi modelli, tra il XIX e il XX secolo, lo stadio moderno si specializza come nuovo spazio urbano dotato di tribune e gradinate per un pubblico pagante, socialmente differenziato. La periodizzazione proposta dalla mostra individua un grande cambiamento fra le due guerre, quando igienismo, riduzione dell'orario di lavoro e ferie pagate alimentano la pratica sportiva e spingono le amministrazioni municipali – specie in Italia – alla costruzione di impianti diffusi: lo stadio si consolida come elemento fondante della città moderna, non solo ricettacolo di folle ma anche infrastruttura per il benessere della collettività. In questa traiettoria, la mostra e il catalogo mettono a fuoco la grande biforcazione novecentesca: da un lato il modello inglese rettangolare codificato da Archibald Leitch,

votato esclusivamente al calcio; dall'altro il modello europeo e latinoamericano spesso ovale e polifunzionale, talvolta stadio-velodromo o stadio con pista d'atletica (particolarmente presente in Italia, fino agli anni Novanta compresi), rappresentato, tra gli altri, dallo Stade Gerland (1926) di Tony Garnier. Nel fitto racconto espositivo si inseriscono inoltre i numerosi contributi dei maestri – Pier Luigi Nervi, Le Corbusier, Günter Behnisch, Frei Otto, Paulo Mendes da Rocha – fino alle visioni rimaste su carta (OMA a Saitama; Cecil Balmond a Chemnitz) e alla fase recente caratterizzata dai grandi studi specializzati nella realizzazione di stadi di calcio (su tutti Populous).

Una sezione chiave del percorso espositivo riguarda la dimensione socio-antropologica degli impianti calcistici. Qui lo stadio diventa specchio della società, capace di rivelarne speranze, errori e orrori. La mostra segue le trasformazioni del pubblico, dall'origine aristocratica all'ingresso delle grandi masse, fino alle tendenze attuali, in cui il calcio è un fenomeno in notevole trasformazione che vede una nuova trasversalità di fruitori (per sesso, età, formazione, interessi culturali) e quindi alla ricerca di approcci maggiormente inclusivi nella progettazione di impianti aperti che agiscano da catalizzatori socio-economici anche oltre la durata del singolo evento sportivo. Con buona pace di Nanni Moretti e delle sue proverbiali crociate sull'importanza delle parole, oggi gli stadi sono dispositivi di *city branding* e destinazioni turistiche, dove la pelle tecnologica, i flussi e l'*experience design* sono parte integrante dell'opera. Il racconto dell'esposizione indaga emozioni, pratiche e liturgie della partecipazione, difficilmente replicabili altrove, senza eludere il tema della violenza, la cui

¹ *Stadi. Architettura e mito*, a cura di Manuel Orazi, Fabio Salomoni, Moira Valeri (Panini editore, 2025).



connessione ai ludi rappresenta da sempre un nodo politico e sociale di primo piano. Paul Zanker, infatti, nel descrivere un affresco di epoca romana raffigurante il grave episodio che vide i coloni di Nocera e i pompeiani scontrarsi in violenti tafferugli dentro e fuori l'anfiteatro di Pompei, sottolineava come vicende simili non fossero così rare in epoca romana tanto da motivare la costruzione della maggioranza delle arene al di fuori delle città². Spostandoci verso gli anni più recenti, dagli anni Settanta del secolo scorso, il fenomeno della violenza si organizza in rituali giovanili militanti e produce esiti traumatici (su tutti, Heysel 1985 e Hillsborough 1989)³, che a loro volta generano un ripensamento profondo del modello stadio – dal punto di vista sia compositivo sia gestionale – sancito emblematicamente dal *Taylor Report* del 1990.

Il capitolo italiano, che la mostra affronta con ampia cura, ci fa comprendere come più di metà degli stadi oggi in uso nelle serie professionistiche affondi le radici nell'epoca fascista. Come ricordato puntualmente nel catalogo, tra le due guerre ha avuto grande importanza per lo sviluppo degli stadi in Italia il bolognese Leandro Arpinati: «Podestà, deputato della Camera, sottosegretario al Ministero degli Interni (ministro a interim era Benito Mussolini), vicesegretario del PNF, presidente della FIGC, delle federazioni nazionali di atletica leggera e nuoto, e infine del CONI. Una concentrazione di potere inusitata»⁴. In particolare a Bologna Arpinati crea uno dei più imponenti poli sportivi in Italia, costituito dallo stadio Littoriale – attuale Renato Dall'Ara –, piscine e altre attrezzature. L'ultimo programma nazionale organico di rinnovamento degli stadi è quello avviato negli anni Ottanta in previsione dei mondiali di Italia '90, con nuovi impianti, ristrutturazioni, grandi imprese pubbliche e private (La Fiat su tutte), coinvolgimento di progettisti di primo piano (da

Vittorio Gregotti a Renzo Piano) e sperimentazioni strutturali (la *spoke-wheel* dell'Olimpico di Roma, la tensostruttura del Delle Alpi di Torino) che avranno un notevole riscontro in successive occasioni⁵. Da un punto di vista socio-antropologico, Italia '90 è stato un evento determinante per quanto riguarda il modo di vivere lo spazio dello stadio da parte dei suoi abitanti, ovvero sia le tifoserie calcistiche italiane. Il mondiale delle *Notti magiche* è il primo grande evento calcistico in cui lo stadio diventa laboratorio di politiche rivolte a contenere fenomeni violenti e, di conseguenza, si assiste a modi diversi di esprimere dissenso da parte delle sottoculture giovanili italiane che erano nate proprio attorno e dentro gli stadi a metà degli anni Settanta, distinguendosi sempre più da quelli inglesi di più antica formazione. Oggi gli stadi italiani nati o trasformati per Italia '90 (uno dei quali, quello di Torino, non esiste più) sono al centro di dibattiti sul loro destino e rivela il ritardo accumulato dal sistema italiano: un dato che giustamente la mostra non nasconde e che rivolge direttamente a chi si occupa di politiche urbane.

Al centro della sezione dell'esposizione dedicata a Italia '90 troviamo il modello ligneo di *Ciao*, la mascotte della manifestazione disegnata da Lucio Boscardin e scelta dopo un lungo concorso pubblico di idee da una giuria composta, tra gli altri, da Marco Zanuso e Bruno Zevi⁶.

L'allestimento espositivo firmato dallo Studio Binocle fa da collante tra i vari fili narrativi, le diverse epoche e la molteplicità dei materiali esposti che compongono la mostra. Lo spazio è organizzato da un corpus di cinquantaquattro progetti internazionali in una sequenza leggibile e comparativa, combinando modelli, disegni, fotografie e documenti con supporti audiovisivi, ma si potrebbe altresì ricorrere all'espressione "riflessi filmati" qualora si volesse evocare uno dei riti collettivi più emblematici

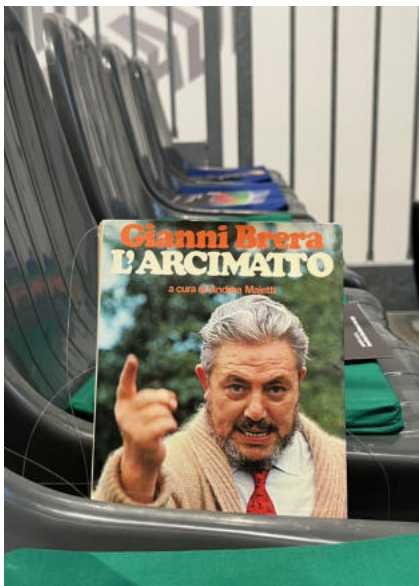
² Paul Zanker, *La città romana* (Laterza, 2013), 94-95.

³ Si vedano: Emilio Targia, *Quella notte all'Heysel* (Sperling & Kupfer, 2015); Indro Pajaro, *15 aprile 1989. La verità sul disastro di Hillsborough* (Urbone, 2020).

⁴ Manuel Orazi, *Tre secoli di stadi italiani*, in *Stadi. Architettura e mito*, 69.

⁵ Gabriele Neri, *Intervista a Massimo Majowiecki*, in *Stadi. Architettura e mito*, 79-86.

⁶ Su Italia '90 si vedano: *Gli stadi mondiali: i progetti e le realizzazioni di Italia '90*, a cura di Alfredo Martini, Giuseppe Nannerini (EdilStampa, 1990); Nicola Porro, Stefano Martelli, Giovanna Russo, *Il Mondiale delle meraviglie* (FrancoAngeli, 2016); Lorenzo Mingardi, "Italia '90: la costruzione di una macchina scenica. Lo Stadio San Nicola di Bari e lo Stadio Olimpico di Roma", *Critica d'Arte* 9-10 (2022): 79-95; Lorenzo Mingardi, "Gli stadi per il Mondiale di Calcio Italia '90. Riti, mascheramenti e antagonisti", *Vesper* 9 (2023): 56-71.



Alcune viste della mostra, fotografie dell'a. (ottobre 2025).

tici dell'Italia tra gli anni Settanta e Ottanta: quella sorta di messa laica rappresentata da *Novantesimo Minuto*, ideato, tra gli altri, da Paolo Valenti. La presenza di un *time-lapse* sulla realizzazione dell'Al Janoub Stadium (2019) e di nuclei di memorabilia e immagini d'archivio – ad esempio sullo stadio La Bombonera (1940) di Buenos Aires – esplicita l'intento di legare la storia progettuale all'immaginario collettivo e alla cultura visuale riferita allo sport. Tali scelte narrative che riattivano la memoria di eventi e gesti funzionano da controcampo all'iconografia dei modelli. L'insieme rende conto di come, nonostante la globalizzazione sfrenata, lo stadio sia comunque ancora percepito dal pubblico come un tempio laico e monumento rappresentativo di identità collettive. L'effetto, nel complesso, è quello di un palinsesto dove confronti cronologici e tipologici sono facilitati da scelte spaziali chiare, pur con qualche densità che talvolta potrebbe sovraccaricare di informazioni il pubblico non specialista. L'ex allenatore viareggino Eugenio Fascetti descriverebbe l'allestimento attraverso il sintagma binario, da lui stesso coniato, «caos organizzato». Il suo celebre Varese della stagione 1981-1982 era fondato sull'imprevedibilità, senza offrire mai troppi punti di riferimento agli avversari.

La mostra si colloca all'intersezione tra storia dell'architettura e studi urbani. La lettura comparata proposta dai curatori consente di tenere insieme la continuità tipologica (dall'antico al contemporaneo) e le discontinuità introdotte dall'economia degli eventi, dalla mediatizzazione e dalla progettazione specialistica. Il capitolo sugli usi non finalizzati allo sport (concerti, raduni, cerimonie religiose; persino usi coercitivi nei momenti più bui del Novecento) amplia la visuale del visitatore e riconsegna lo stadio alla sua natura di macchina sociale polisemica. Non è un caso che le arti visive, la letteratura e il cine-

ma abbiano costantemente interagito con questi spazi: dalle prose di Nick Hornby e Umberto Saba alle immagini di Bruno Munari, Alberto Burri, fino alle pratiche più recenti (da Yuri Ancarani a Harun Farocki). I due reportage fotografici di Stefano Graziani – sullo stadio Maradona di Napoli e sul Nereo Rocco di Trieste – e di Filippo Romano – dedicati allo stadio di Udine e al Franco Scoglio di Messina – si pongono nel solco di questa tradizione, trasformando la mostra in un luogo non solo di valorizzazione, ma di attiva produzione di nuovi sguardi.

Al termine del percorso espositivo, l'osservatore è naturalmente indotto a ripercorrere i propri passi, non soltanto per soffermarsi su dettagli che gli erano sfuggiti o su opere che lo avevano particolarmente colpito, ma anche per ritornare alla gradinata, parte dell'allestimento dello Studio Binocle. Qui, il visitatore può sostare, sedersi e immergersi nella lettura dei volumi lasciati liberamente tra i seggiolini: testi fondamentali che ripercorrono la storia e la cultura del calcio, tra cui *L'Arcimatto*, la raccolta degli scritti di Gianni Brera pubblicati sul «Guerin Sportivo»: «Io qui sono al Maracanà e i brasilieri fanno baidamme – scrive nel 1963 – Il Maracanà è un calamaio del diavolo. Penso che se ne serva Satana per far correre le sue pulci. Posa una chiappa sul Corcovado e l'altra sul Pan de Azúcar. Noi siamo le pulci inette, che seggono torno torno. Sul fondo verde corrono pulci distinte da maglie differenti: bianche quelle del Santos, rossonere quelle del Milan»⁷.

Con le opere esposte e il suo catalogo, *Stadi. Architettura e mito* dunque riesce a collocare nella storiografia una tipologia spesso dimenticata o liquidata come minore dalla critica architettonica, trasformandola in una lente attraverso cui leggere la modernità: un punto d'osservazione privilegiato da cui si intravedono le utopie, le tensioni e le passioni collettive che ne attraversano la storia.

⁷ Gianni Brera, *L'arcimatto 1960-1966*, a cura di Andrea Maietti (Baldini & Castoldi, 1993), 230.

