



CITTÀ E ARCHITETTURA, 1780-1840

Percorsi di storia
dell'Architettura

Comune di Modena

Assessorato alla Cultura e Beni culturali

BIBLIOTECA CIVICA DI STORIA
DELL'ARTE - LUIGI POLETTI

ORDINE DEGLI ARCHITETTI
DELLA PROVINCIA DI MODENA

Comune di Modena

Assessorato alla Cultura
e Beni culturali

Biblioteca civica di storia dell'arte
"Luigi Poletti"

**Ordine degli architetti
della provincia di Modena**

A cura di Lorenza Bolelli
della commissione cultura
dell'Ordine degli architetti
della provincia di Modena;
Catia Mazzeri, della
Biblioteca civica di storia
dell'arte "Luigi Poletti"

Il ciclo «Città e architettura, 1780-1840», ha avuto luogo a Modena, presso la Sala Leonelli, della Camera di Commercio, nei mesi di marzo-aprile 1992. I relatori delle conferenze sono stati: Georges Teyssot, docente di storia dell'architettura presso l'Istituto universitario di architettura di Venezia, Sergio Villari, ricercatore in storia dell'architettura presso la Facoltà di architettura di Napoli, Alessandra Ponte, docente di storia del paesaggio presso la School of Architecture, Princeton University (N.J. USA), Marco Pogačnik, storico dell'architettura.

Il coordinamento e la presentazione degli incontri sono stati curati dal prof. Georges Teyssot.

Le sintesi delle conferenze sono state stese dai relatori.

Il ciclo di incontri «Città e architettura 1780-1840» trova oggi, con la pubblicazione di questo fascicolo, concretezza ed evidenza nel tempo, dopo il successo di pubblico che è stato per i promotori fonte di particolare soddisfazione. Dopo gli incontri nel 1990 sul Barocco, e quelli sul Tardogotico l'anno successivo, il ciclo del 1992 ha contribuito a confermare l'esistenza di un diffuso interesse per un discorso sulla storia dell'architettura, articolato per grandi tappe cronologiche, che sia insieme rispettoso del rigore scientifico ed espresso in un linguaggio chiaro e rivolto ad un pubblico ampio. La partecipazione di un pubblico non solo cittadino, ma regionale ed anche extraregionale, ha costituito conferma delle scelte operate nel corso della progettazione dell'iniziativa. Ciò conforta gli organizzatori a dar seguito ad un progetto che vede collaborare assieme una biblioteca specializzata in architettura e storia dell'arte, la Biblioteca Poletti, che ha individuato tra i suoi compiti istituzionali la documentazione e la divulgazione all'interno delle discipline di sua competenza; e l'Ordine degli architetti della provincia di Modena che si pone l'obiettivo di fornire una serie di opportunità e relazioni per la lettura storica e l'analisi del campo architettonico rivolgendosi, in particolare, a coloro che operano in tale settore.

Il buon esito degli incontri si deve sicuramente alla competenza e alla disponibilità dei relatori, che qui cogliamo l'occasione per ringraziare; al professor Georges Teyssot, coordinatore scientifico dell'intero ciclo, va la nostra stima e riconoscenza. Un grazie anche all'impresa Sistema, la cui sensibilità ai temi della divulgazione culturale inerente i problemi architettonici e la storia della città, ha portato al sostegno economico dei tre cicli di percorsi di storia dell'architettura finora realizzati.

Gli enti promotori

Architettura allegorica: Parigi durante la rivoluzione francese

Georges Teyssot

Durante la notte dal 12 al 13 Luglio 1789, i rivoltosi appiccarono il fuoco a molte delle *Barrières* che circondavano la città di Parigi. Esse costituivano la parte più cospicua del recinto daziario costruito dalla Ferme générale dal 1784 in poi. Si trattava di un dispositivo di controllo fiscale, molto impopolare, soprattutto perchè ritenuto causa dell'aumento del prezzo del pane nella capitale. Proprio in questi giorni, esso raggiunse il corso più alto di tutto il XVIII secolo. Il disegno delle *Barrières* era di Claude-Nicolas Ledoux. Tali edifici erano stati duramente giudicati fin dalla loro erezione. Dulaure, per esempio, criticava il loro «carattere» di prigione o di caverna. Il suo severo giudizio fu ripreso, nel 1852, da Léon Vaudoyer che, esaminando le *Barrières*, impiegò il termine «architettura parlante». L'incendio dei caselli daziari di Parigi costituisce quindi, come la presa della Bastiglia che ebbe luogo il giorno dopo, un avvenimento tanto per la storia politica quanto per la storia dell'architettura. Venivano distrutti, per motivi assai precisi e sentiti, sia reali che immaginari, monumenti di architettura «greca» e «gotica» (oggi, useremo i termini, rispettivamente, di classico e

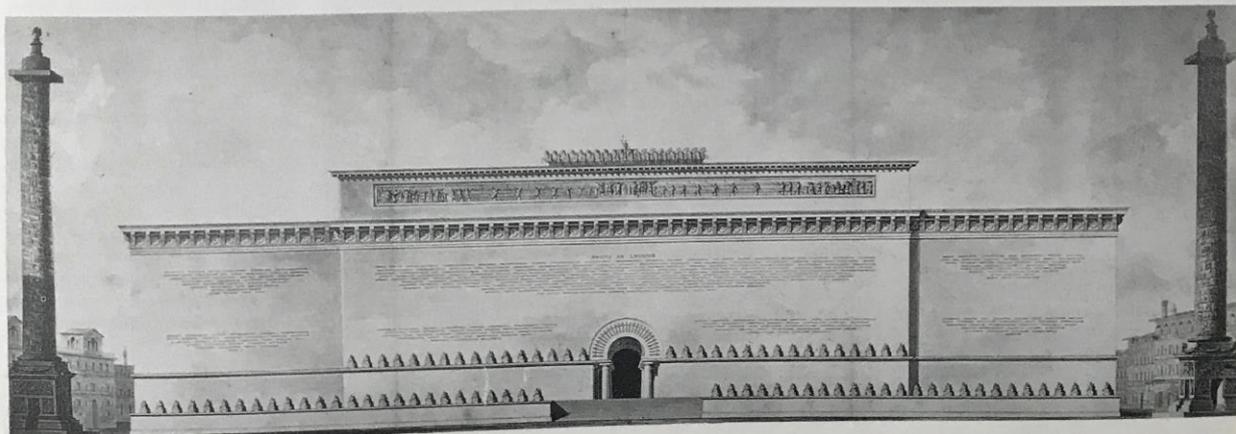
medievale). Sono stati incendiati una serie di edifici «greci», che rendevano l'imposizione del potere estremamente visibile, quasi simbolica, comunque troppo evidente. Ed è iniziata la distruzione, anch'essa simbolica, dell'antica fortezza e prigione che nel 1789 conteneva solo sette prigionieri. Il suo aspetto «gotico» e sublime viene rappresentato in numerose stampe dell'epoca. L'opposizione di greco e di gotico è un ripetuto truismo della critica d'architettura del Settecento. Il miscuglio di greco e gotico era considerato un segno di confusione, di transizione, come lo era stato per l'architettura durante il Rinascimento francese. Chateaubriand descriveva così il fiorire dei clubs e delle società dove, all'inizio della Rivoluzione, si manifesta la nuova potenza dell'opinione pubblica: «non potrei dipingere la società del 1789 e 1790, se non paragonandola all'architettura del tempo di Luigi XII e di Francesco I, quando gli ordini greci vennero mescolati allo stile gotico». Miscuglio di stili, di vecchio e di nuovo, ecco l'impressione esercitata dagli avvenimenti sui contemporanei. Basta paragonare la veduta della Sala dei *Menus Plaisirs* dove si riunirono gli Stati Generali, trasformati in

Assemblea Nazionale, addobbata dall'architetto di corte P.A. Pâris a forma di Basilica rettangolare, con la nudità della Sala del Jeu de Paume, dove ebbe luogo il giuramento del 20 giugno 1789, disegnata da David, per osservare i contrasti fra il fasto del vecchio regime e la severità dell'ambiente dove si riunivano i deputati, rappresentati come eroi antichi.

Continuità o rottura nell'arte e nell'architettura del decennio rivoluzionario (1789-1799)? Le due tesi sono ugualmente sostenibili. Da una parte, qualora si adoperi un'ottica che tenga conto della lunga durata, appaiono le similitudini: la mentalità degli architetti, la presenza degli stessi protagonisti (o quasi), le premesse culturali e artistiche già del tutto impostate, ecc. Dall'altra, adottando una visione più ravvicinata, l'affermazione d'una committenza borghese, la definizione di programmi inediti, la fondazione di numerose sedi istituzionali. Un esempio di nuovo programma edilizio: quello del palazzo dell'Assemblea Nazionale. Corbet ridisegna il vecchio progetto di Piazza pubblica sul sito della Bastiglia (1784), per aggiungere un «Palazzo Nazionale» (1789). Il 6 novembre 1789, Louis Combes firma il progetto di un Pa-

lazzo Nazionale, a pianta circolare, coperto da una cupola immensa, nella tradizione accademica dei Grands Prix. Sempre per la piazza della Bastiglia, nell'aprile del 1790, Mouillefarine disegna un «Monumento per l'Assemblea Nazionale sormontato da un Tempio con allegorie delle rivoluzioni attuali». L'allegorismo qui consiste soprattutto nell'aprire una grande tholos sulla sala dell'assemblea, coronato da un emisfero terrestre, creando un armamentario d'allusioni ad armonie cosmiche. Nel disegno di Mouillefarine, la piazza della Bastiglia si orna di un anfiteatro formato da edifici civili, disposti attorno ad una «piramide allegorica», nella fattispecie, un obelisco. Sempre negli anni 1790-91, un progetto anonimo prevede l'erezione, al posto della Scuola militare, distrutta in quell'occasione, di un grande «Palazzo nazionale». Si inserisce in questa serie, il ben noto progetto di E.-L. Boullée, sul quale torneremo.

E.L. Boullée, Palazzo Nazionale 1790 ca.



Dal 9 novembre 1789 al 9 maggio 1793, la sede della rappresentazione nazionale fu il Maneggio delle Tuileries. In seguito, l'Assemblea si stabilì nello stesso palazzo, precisamente, nella sala per spettacoli detta «Sala delle macchine». Il critico Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy paragonerà questi ambienti ad un'«arena per gladiatori». Secondo lui la cattiva acustica favorisce la «tirannia» delle voci potenti. Una memoria dell'ottobre 1789, pubblicata da un certo Gérard, presenta macchine utopiche per rimediare a questi difetti, come un «sedile orale mobile», munito di uno schermo parabolico in ferro, capace di riflettere il suono. Oppure come il *Tableau populaire*, formato da uno schermo, illuminato e avvolgibile, per istruire il popolo ammassato all'esterno dell'Assemblea sui lavori dei deputati. Pur ingenui, questi progetti segnano l'esistenza di problemi nuovi e ancora mal risolti, come quelli dei mezzi di comunicazione. Allo stesso tempo, sembra che gli architetti si siano posti anch'essi il problema della comunicabilità. Non a caso, Boullée conferisce un carattere enfatico ai suoi grandi edifici monumentali. Vi imprime una volontà didattica. Del suo progetto di Palazzo Nazionale, egli dice: «ho

pensato che niente sarebbe più forte e più caratteristico che costruire i muri di tale palazzo con le tavole della Costituzione».

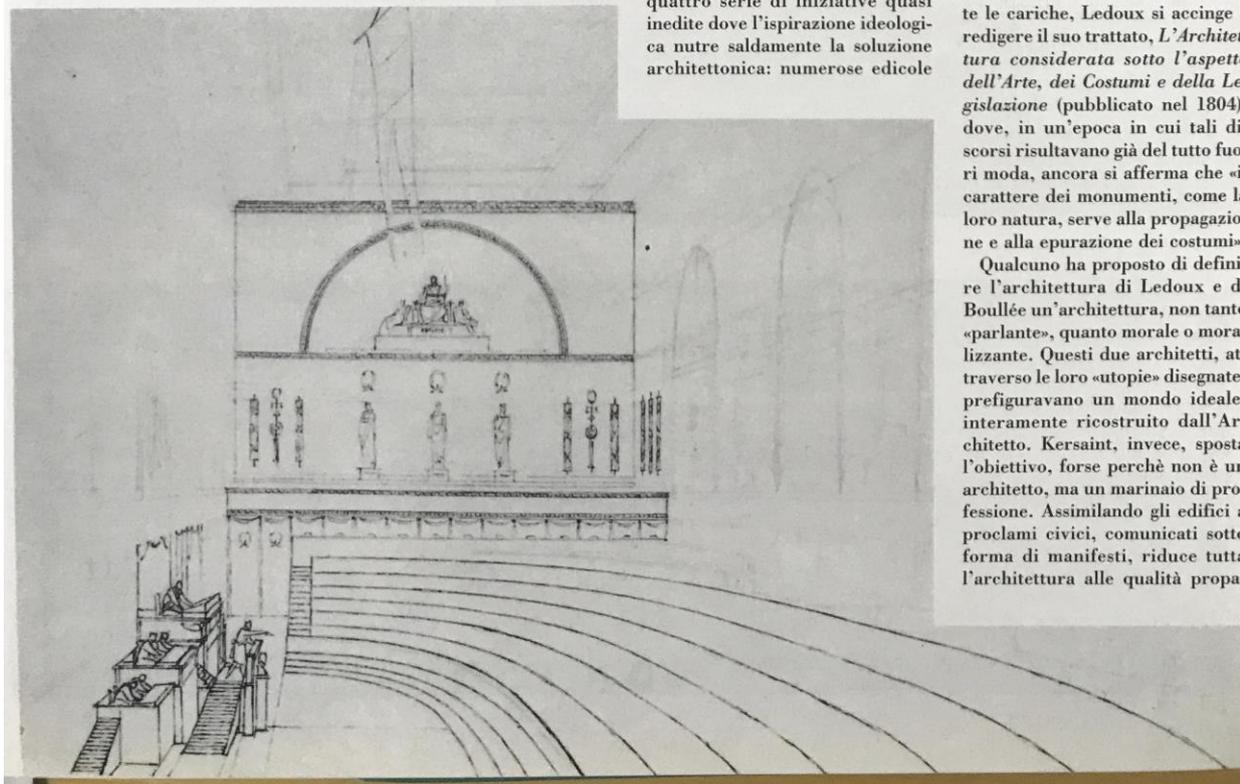
Già negli anni Ottanta del Settecento, un autore come Jean-Louis Viel de Saint-Maux aveva definito il tempio primitivo «poema parlante». Il suo intento è quello di togliere l'architettura dall'impostazione mimetica che segnava la teoria delle arti. A tal fine, bisognava rendere l'architettura perfettamente leggibile, tornando alla comprensione di quei simboli che dominavano la mente di tutti nelle società antiche e pastorali. Si trattava di strappare l'ordine architettonico all'arbitrario e alla convenzionalità delle forme illeggibili. Con un riferimento chiaro, e forse ironico, agli architetti del suo tempo, egli afferma: «un pannello con iscrizioni (*un écriteau*) fissato [sugli edifici] dai nostri architetti, che dicesse, *qui sta tale cosa [c'est ici telle chose]*, sta diventando oggi sempre più necessario» (*Lettres sur l'architecture*, 1787, VII, 25). Una delle questioni che si pongono agli architetti, negli anni 1789-1790, può essere quindi formulata così: deve l'architettura diventare il supporto di testi e iscrizioni? Questa domanda teorica — un'architettura parlante, «a carat-

tere», oppure scritta? — si allaccia al dibattito attorno alla lingua, latina o francese, da adottare per gli edifici pubblici. Grégoire, nel suo *Rapport sur les inscriptions des monuments publics* (21 Nivôse anno II, 10 gennaio 1794) afferma: visto che i monumenti «devono parlare un linguaggio intellegibile per tutti», la lingua delle iscrizioni sarà il francese, il «linguaggio della libertà» per tutti i popoli.

Nel suo *Discours sur les monuments publics* (pubblicato nel 1792, ma redatto nel dicembre 1791), dove viene presentata una serie di progetti concepiti in collaborazione con gli architetti J.G. Legrand e J. Molinos, il deputato A.G. Kersaint propone che la Rivoluzione sia stabilizzata con la sua «iscrizione» attraverso l'erezione di monumenti indistruttibili. Il Giuramento dei deputati si è tradotto nella Costituzione. Essa deve ora istituzionalizzarsi nell'architettura: «Alle istruzioni della parola, dobbiamo aggiungere il linguaggio energico dei monumenti: la fiducia, che è così necessario ispirare, per la stabilità delle nostre leggi, si fonderà, tramite una specie di istinto, nella solidità degli edifici destinati a conservarle e a perpetuarne la durata». Il programma di Kersaint, amico di Quatremère de Quincy, consiste in quattro serie di iniziative quasi inedite dove l'ispirazione ideologica nutre saldamente la soluzione architettonica: numerose edicole

per l'affissione delle leggi (*prytaneï*), una monumentale sala per le riunioni del Parlamento da insediare nella incompiuta chiesa della Madeleine consacrata così al nuovo culto laico delle leggi, un circo della Federazione, la fondazione del *Museum* per perpetrare l'Antico all'interno di un grande Louvre di cui si propone il completamento. Questa rete persuasiva di edifici — «voci che parlano» — deve fondare il nuovo ordine sociale. Ripresentato all'Assemblea legislativa il 12 febbraio 1792, il Palazzo Nazionale si vede riaffermato nelle sue funzioni quasi religiose e viene denominato Tempio delle Leggi: «È là — declama Kersaint —, proprio dove si forma la legge, che deve iniziare il rispetto religioso che voi volete ispirare». Le sezioni e la pianta del palazzo mostrano una soluzione derivata dall'anfiteatro della Scuola di Chirurgia, opera di Jacques Gondouin (1769-74 circa): una grande sala ad emiciclo, coperta da una volta e illuminata zenitalmente. I principi che dettano la progettazione ereditano il sensualismo di Condillac: «colpire — annuncia Kersaint — lo spirito della moltitudine con il concorso di oggetti esterni, nello stesso tempo in cui si cerca di convincerlo con ragionamenti». Negli stessi anni, ormai esonerato da tutte le cariche, Ledoux si accinge a redigere il suo trattato, *L'Architettura considerata sotto l'aspetto dell'Arte, dei Costumi e della Legislazione* (pubblicato nel 1804), dove, in un'epoca in cui tali discorsi risultavano già del tutto fuori moda, ancora si afferma che «il carattere dei monumenti, come la loro natura, serve alla propagazione e alla epurazione dei costumi».

Qualcuno ha proposto di definire l'architettura di Ledoux e di Boullée un'architettura, non tanto «parlante», quanto morale o moralizzante. Questi due architetti, attraverso le loro «utopie» diseguate, prefiguravano un mondo ideale, interamente ricostruito dall'Architetto. Kersaint, invece, sposta l'obiettivo, forse perché non è un architetto, ma un marinaio di professione. Assimilando gli edifici a proclami civici, comunicati sotto forma di manifesti, riduce tutta l'architettura alle qualità propa-



gandistiche da inculcare al popolo per mezzo del fabbricato, esaltandone la facoltà di linguaggio. Il progetto di Assemblée disegnato da Legrand e Molinos — anch'essi amici di Quatremère de Quincy — si pone invece a metà strada fra le due posizioni estreme. Essi usano tutti gli strumenti del loro mestiere per esaltare, tramite l'evocazione di forme archetipiche, il carattere della funzione dell'edificio. Non è probabilmente un caso che Legrand e Molinos siano fra i professionisti più attivi nella capitale francese durante il decennio della Rivoluzione: costruiscono il teatro Feydeau (1789-91), case private (rue Saint Florentin, 1792), l'anfiteatro del Jardin des Plantes (1795), l'unica sala d'epoca rivoluzionaria conservata a Parigi, con un'austera decorazione, che richiama la «semplicità greca».

Nel 1788, usciva a Parigi il primo tomo dei volumi dedicati alla «Architettura», nella serie della *Encyclopédie Méthodique* pubblicata dal libraio Panckoucke, scritta dallo scultore, teorico dell'arte e massone Quatremère de Quincy che abbiamo più volte incontrato. Costui avrebbe poi esercitato, attraverso la diffusione dei suoi numerosi scritti e il molteplice impegno in varie sedi istituzionali, una rilevante influenza sull'arte e l'architettura, durante l'inizio del periodo della Rivoluzione e dopo il 1800. Imbevuto della filosofia del suo tempo, egli si pone fra i volgarizzatori più attenti del pensiero di Winckelmann in Francia. Ne difonde, per esempio, il riferimento ideale alla libertà dei Greci, condizione primordiale per la rinascita delle arti, e la teoria dell'influsso del clima sullo sviluppo di un corretto concetto di Bellezza. Il pessimismo di tale «climatologia artistica» — difficilmente l'arte potrà rinascere nei paesi nordici — è temperato da un assunto di ordine politico: «la libertà, che consiste nell'esercizio legittimo di tutti i diritti dell'uomo, ha un tale potere sui popoli dove essa regna, che la si crederebbe anche capace di correggere l'influenza dei climi». In assenza di questo «principio vivifi-

cante», sarà il genio del Sovrano che dovrà creare un terreno fertile per la crescita delle arti in una nazione. Già appare qui il moderatismo politico che caratterizza tutta la carriera del futuro dittatore delle arti in Francia.

Si penserà: perchè allora assumere questo autore come guida ad una lettura del sistema delle arti durante il periodo rivoluzionario? La risposta è che non esiste una specifica estetica della Rivoluzione. È stato giustamente rilevato: «la Rivoluzione, come la fine dell'*Ancien Régime*, è figlia di Winckelmann» e, in buona parte, del suo epigono francese. Ciononostante, dal 1789 al 1800, l'apparizione di programmi rinnovati, di compiti inediti, di istituzioni ricate, sposta in maniera tangibile i termini del dibattito. Scartata definitivamente l'ipotesi globalizzante espressa da un Emil Kaufmann — quella d'una architettura settecentesca prettamente «rivoluzionaria» che si opporrebbe ad una «architettura della Rivoluzione» in senso stretto — rimane comunque da studiare senza preconcetti l'attività degli architetti francesi durante quel decennio. Per quanto riguarda la teoria, sarebbe per lo meno ingenuo, poter pensare che Quatremère abbia, come dire, tracciata una linea di condotta, seguita poi dagli architetti durante la Rivoluzione. In effetti, nell'arte e nell'architettura,

è molto raro che la teoria anticipi qualche cosa. Succede quasi sempre che essa sugelli con parole ciò che è già successo, o peggio ancora che vada per conto suo. Bisogna anche aggiungere che, sia le forme dell'arte che i termini della teoria, si ripresentano nel tempo apparentemente come ripetizioni, ma a volte con leggeri scarti di significato che indicano differenze importanti.

Quatremère considera l'architettura — ormai assunta tra le «belle arti» — come una delle arti del disegno. Essa viene quindi pensata attraverso una «mimetologia» determinata dalla tradizione platonico-aristotelica. L'albero è il tipo primitivo della colonna; e, per rispondere alla contestazione dell'Algarotti: «non tanto l'albero come esiste nei boschi, ma piuttosto l'albero, già sagomato e plasmato nella carpenteria». Ricordata la *doppia origine* dell'architettura, di vitruviana memoria — imitazione dell'albero e delle proporzioni del corpo umano —, viene situato il momento della nascita di quest'arte nel periodo aureo della civiltà dei Greci, quando il costruttore si compiacque ad imitare in pietra le prime costruzioni in legno. L'architetto greco, introiettando l'utile, produce una «piacevole finzione». Sarebbe un errore togliere all'architettura questa «ingegnosa maschera». È attraverso questo «felice inganno» che «l'uo-

mo gode nell'architettura del piacere dell'imitazione». Tale finzione — e solo questa — permette di associare l'architettura «alle altre arti»; le fornisce «i mezzi per rivaleggiare con esse». L'associazione della pittura alle arti poetiche risale, com'è noto, alla famosa equazione oraziana *ut pictura poesis* — così è la pittura, così la poesia — che i critici d'arte interpretavano come se fosse da intendere: «così com'è la poesia, così è la pittura». La critica settecentesca insisterà molto sul tema delle arti sorelle, come nella «triplice magia» invocata da Le Camus de Mézières. Qui però, assistiamo ad una «messa in finzione» (*mise en fiction*) dell'architettura. Un processo teorico che segna il passaggio ad una concezione edonistica dell'arte come rivela l'insistenza dell'autore su «questo piacere di essere ingannato a metà (*à demi-trompé*), che fa amare la finzione e la poesia». D'altronde, l'uomo preferisce «la verità travestita alla verità nuda». Non è una menzogna perchè «l'uomo vuole essere sedotto, ma non ingannato». Le arti e l'architettura devono sedurre, come fanno sulla scena del teatro dell'opera — di cui Quatremère è il più ardente sostenitore nel periodo rivoluzionario. Le arti sono quindi «mentitrici piacevoli e veritiere». L'artificio consiste nel tenersi sempre vicino sia alla verità che alla menzogna.

Perfino la teoria vitruviana — ri-

F. Gilly, *Sala del Consiglio degli Anziani*, Castello delle Tuileries, Parigi, 1796, opera dell'architetto Jacques-Pierre Gisors.

B. Hilaire, *Veduta del Panthéon nell'Anno II*.



messa in auge dal padre gesuita Laugier —, quella che vede l'origine dell'architettura nell'imitazione della capanna primitiva, viene presentata attraverso questa «messa in finzione»: «È anche da questa finzione abituale dell'architettura, da tale frode, che ci inganna dicendoci il vero, che proviene in parte il piacere che quest'arte ci procura, nell'imitazione, allo stesso tempo, illusoria e reale della carpenteria e della capanna». Ultima apparente concessione ai nemici della teoria imitativa dell'architettura: anche se qualcuno riuscisse a dimostrare «che tale imitazione non esiste, che non è che un sistema elaborato a cose fatte (*après coup*), non bisognerebbe concludere altro, se non che ciò che non fosse esistito, avrebbe dovuto essere». Sublime paradosso, questo, dove la teoria si autorizza a riscrivere a posteriori la storia. Si riconosce che l'architettura imita, certo, ma un «modello immaginario», fittizio. Per esempio viene apprezzata l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna: «l'architettura così messa in finzione (*mise en fiction*), fece più facilmente apprezzare i suoi precetti: questo libro produsse sugli architetti di quel tempo, l'effetto della poesia sugli uomini, quello di insinuare la verità sotto un felice velo che ne nasconde l'autorità. Le descrizioni poetiche di architettura disseminate nel libro di Colonna fecero più impressione che l'austera dottrina vitruviana». L'arte è di per sé un «agente fittizio» (*agent factice*). Per di più, l'architettura non dispone di modelli reali, ma solo di «analogie» e di «modelli d'una imitazione metafisica e indiretta». La vera imitazione, per Quatremère, non consiste nella copia d'una produzione della natura, ma nel mimare di nuovo l'*idea* che l'ha suggerita. Non si copia il tipo primario (per esempio, la capanna primitiva), ma la «trasposizione delle sue forme». È proibito «lucidare materialmente» il modello, che non esiste che nello «spirito» che ha presieduto alla sua progettazione. Si tratta quindi di una «imitazione di analogia e non di somiglianza», una «imitazione metaforica». Con la riformulazione, in termini filosofici, delle teorie mimetiche del Settecento (Batteux, Laugier...), Quatremère tenta un'ardita normalizzazione della disciplina, non per distruggere i principi dell'arte e dell'architettura, bensì, al contrario, per salva-

guardarli dalle «vane innovazioni» (leggi: la tecnologia degli ingegneri), e per porre freno ai «novatori» che portano l'architettura, con «combinazioni complicate», «disordine bizzarro», «forme irregolari», «assemblaggi disordinati e mostruosi» ad una vera e propria decomposizione dell'arte (leggi: il Barocco italiano e gli esperimenti di Ledoux e Charles De Wailly). Esiste invece un edificio che assai chiaramente rappresenta ciò che Quatremère intendeva come imitazione analogica in architettura: quello del giardino botanico di Palermo (1789-90), costruito dal suo amico e collaboratore, membro del primo *Jury des Arts* per il concorso dell'anno II, Léon Dufourny, il quale scrive: «i grandi monumenti devono fare grandi impressioni: i muri devono parlare, la moltiplicazione delle frasi (*sentences*) deve trasformare i nostri edifici in libri di morale».

Nel 1791, la Costituente decise di trasformare la nuova chiesa di Sainte-Geneviève, costruita da J.-G. Soufflot e non ancora consacrata al culto, in *Panthéon*. Con gli ispettori della fabbrica, Rondelet e Soufflot-le-Romain, Quatremère fu incaricato di dirigere le trasformazioni del monumento. Nel più grande cantiere della Rivoluzione, egli poté mettere in opera il suo pensiero, riuscendo a far interagire la politica e le teorie artistiche: «l'edificio sarà il catechismo figurato dei doveri dell'uomo nella società». Il suo programma, concepito nei minimi dettagli, doveva conferire carattere di «unitarietà, severità e grandezza» alla Basilica. L'otturazione delle finestre basse, la demolizione dei due campanili, il fitto programma di epitafi, urne, cippi, bassorilievi, busti, statue e gruppi allegorici, effigi colossali, culminata nel frontone scolpito da Jean-Guillaume Moitte, e, al posto della lanterna originale sulla cupola, nell'immensa statua della Fama di Dejoux.

«L'arte deve essere un ideogramma», afferma Quatremère assieme a tanti altri, ma egli rifiuta di ricoprire i muri di testi, poichè: «la scrittura energica dei segni conviene meglio all'architettura che l'espressione lineare dei caratteri che hanno preso il loro posto». Il principio della comunicabilità del monumento, dissociato dalla scrittura, sarà basato sull'allegoria — trasmettitrice di valori ideali e verità immortali — materializzata dall'ornamento, la decorazione e

la scultura. Sopra a tutto, la cupola si pone come «la perorazione di tutto questo discorso allegorico». Viene scartata la rappresentazione degli «avvenimenti della Rivoluzione» — dominio riservato alla pittura —, ma vengono esaltati solo i suoi benefici e la sua morale. Si delinea così una delicata questione che vede opporsi, nella teoria delle arti, un approccio *allegorico* che si contrappone ad un livello *narrativo* o storico. Con la separazione dalla storia, l'arte perdeva uno dei linguaggi rappresentativi a sua disposizione. Rimaneva solo il sistema allegorico, con tutto il problema che poneva all'architettura. Il sistema *narrativo* dell'arte, sotto l'impulso di David, verrà ad investire gli apparati delle feste rivoluzionarie, giungendo a quella specie di ipotiposi che fu la Festa dell'Essere Supremo (8 giugno 1794), realizzata dall'architetto della città di Parigi, «Hubert» (Auguste Cheval de Saint-Hubert che vinse il concorso accademico di Parma nel 1780). Dumarsais, nel *Traité des Tropes* (1730), spiega che ipotiposi significa «quadro»: «si dispongono i fatti di cui si parla come se fossero posti davanti ai nostri occhi», e così si dà l'originale per la copia, l'oggetto invece del quadro.

Il sistema *allegorico*, scelto da Quatremère, porta in una direzione opposta: al quadro vivente, al dipinto animato, egli oppone la «messa in finzione». Il pericolo, ne è cosciente, risiede nell'illeggibilità: una «scrittura emblematica» rischia di seminare la confusione, poichè, dopo «aver insegnato agli uni a parlare un linguaggio, bisognerebbe insegnare agli altri a capirlo». Tuttavia, egli precisa che la semplicità e l'unità possono ovviare a tali difetti. L'allegoria moderna, «nata nelle città», non ha fatto nascere l'architettura, ma, in quanto finzione, costituisce anche in questo caso un significato «*après-coup*», «a cose fatte». Presso i Greci, «l'ornamento non era che una specie di scrittura allegorica, i cui caratteri generali (...) designavano sempre qualche cosa di relativo all'edificio dove essi si trovavano». «La fonte ove la decorazione attinge la maggior parte dei mezzi più appropriati per fare dell'architettura un linguaggio, se si vuole, oculare, una sorta di scrittura geroglifica, è l'allegoria» (voce *Decorazione*, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, vol. I, 1788). Gli scritti di Winckelmann sull'allegoria, che erano stati tra-

dotti in francese fin dal 1786, avevano già attirato l'attenzione sul sublime nell'arte greca, che si definisce anche per mezzo d'una serie di «assenze» (di colore, di movimento, di espressione). Nel 1788, nella voce citata, scorrendo dell'allegoria, Quatremère giunge ad una feconda aporia: «non è più semplicemente per mezzo di combinazioni più o meno arbitrarie [...] che [l'architetto] perviene a far nascere nella nostra anima delle idee corrispondenti alle qualità che mette in evidenza; l'arte si fa realmente storica e narrativa; essa ci informa dello scopo morale come dello scopo fisico del suo edificio». Paradosso dell'allegoria in architettura: così si ottiene una storia e una «narrazione» senza racconto.

Solo l'allegoria, in virtù della sua origine (linguaggio «pittorico», non scritto, «discorso figurato»), può suggerire delle idee astratte e morali, quindi ideali, senza ricorrere al racconto (*récit*). Per «racconto», qui bisogna riconoscere tutta una serie di deviazioni imputabili secondo Quatremère alla corruzione del gusto: il realismo nella scultura, il pittoresco nel parco, nella scenografia delle feste, nel giardino informale. L'allegoria, per Quatremère, non è più un sistema di segni arbitrari (cfr. i segni «immotivati» in Kant negli stessi anni). È invece ciò che permette di modificare le apparenze per farle funzionare come segni. In altri termini, l'allegoria permette di far risuonare, intrinsecamente, nell'opera, simboli universali (anche se Quatremère non usa questi due ultimi termini).

Ci sono, come risulterà ovvio, ma ci preme dirlo, numerosi altri aspetti nell'architettura del decennio che non abbiamo neanche citato: il concorso di architettura dell'anno II, l'affermazione di un modo utilitaristico di progettare in seno alle nuove istituzioni statali, come nei *Bâtiments civils*; l'architettura pittoresca e l'arte dei pittori-architetti; le tematiche legate all'architettura rurale; le importanti campagne per l'architettura privata e residenziale, sulle grandi lottizzazioni rese possibili dalla nazionalizzazione dei beni ecclesiastici. Qui, in queste brevi note, volevamo, seppure schematicamente, mostrare come la teoria del carattere in architettura si sia avvicinata molto a una teoria moderna dei simboli figurativi.

Monumento e attrezzatura: la Napoli di Gioacchino Murat

Sergio Villari

Il decennio di Giuseppe Bonaparte (1806-1808) e di Gioacchino Murat (1808-1815) ha lasciato tracce significative di un profondo processo di rinnovamento della capitale del Mezzogiorno d'Italia. In parte note, in misura maggiore completamente dimenticate, le trasformazioni urbanistiche allora realizzate non hanno tuttavia suscitato più di tanto la curiosità della storiografia contemporanea sulla città. Ad un'informazione sommaria e spesso assai imprecisa su singole opere, si aggiunge infatti l'assoluta mancanza di qualsiasi tentativo di studiarne le motivazioni profonde, di analizzarne le connessioni, di individuarne una logica non frammentaria. Eppure ciò che sembra emergere nei progetti e nelle realizzazioni di quegli anni — al di là di contraddizioni e ripensamenti, incongruenze, conflitti di competenze, e difficoltà economiche sempre — è proprio un organico ed unita-

rio programma di interventi sulla città, forse per la prima volta elaborato a partire da un'idea complessa di sviluppo, nelle sue componenti politiche e socio-economiche, nelle sue espressioni spaziali e territoriali.

All'interno di quel ridisegno complessivo della città è possibile individuare almeno due principali logiche progettuali.

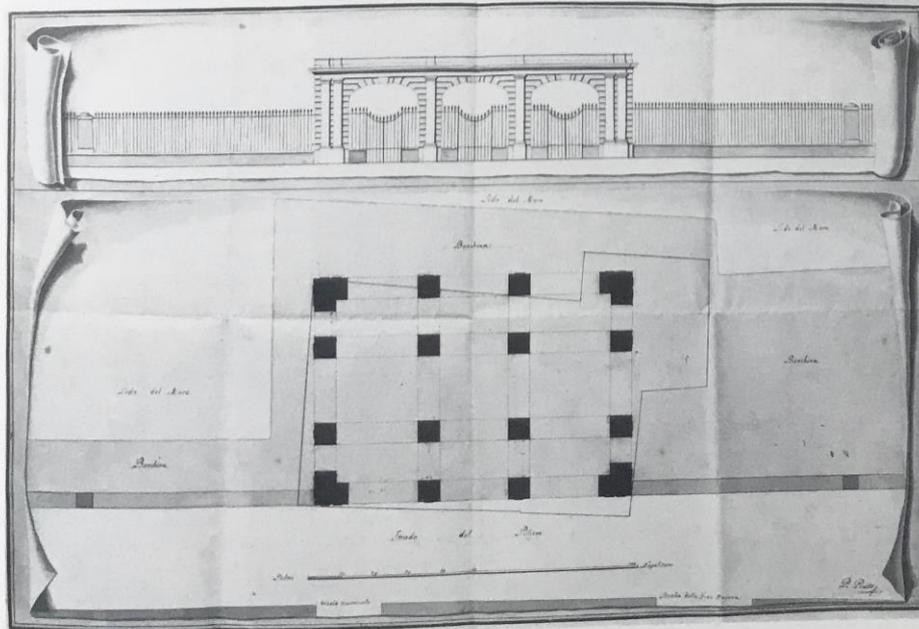
In primo luogo troviamo la formulazione di un articolato piano di attrezzature collettive. La creazione di una rete di mercati urbani, la ristrutturazione di uffici ed aree doganali, la realizzazione o il potenziamento di ospedali, lazzaretti e cimiteri fuori le mura, rispondevano non soltanto ad un'esigenza, già viva nella cultura riformatrice illuminista, di *assainissement* e di *embellissement* urbano; ma tendevano ad instaurare concrete strategie di osservazione e controllo sociale, di repressione di comportamenti economici eversivi, di in-

citamento al lavoro, di sviluppo economico, etc. Attraverso l'elaborazione di tipologie spaziali altamente specializzate, come ad esempio quelle dei mercati da riprodurre in serie all'interno del tessuto consolidato della città storica¹, l'*équipement* urbano poteva inscrivere nell'ordine astratto della logica dei sistemi il disordine funzionale dei rapporti socio-economici della città contemporanea.

Ma v'è di più: come luoghi puntuali di frattura delle funzioni urbane tradizionali, capaci di assorbire e riconvertire punte di massima conflittualità, le nuove attrezzature collettive costituivano una sorta di avamposto al centro della città per un disegno più ampio di decentramento dei contrasti sociali. Da questo punto di vista la vasta rete di comunicazioni suburbane allora prevista, e in gran parte realizzata, può essere letta come un'ipotesi complessiva di assetto dei

margini della città storica e di sviluppo della regione metropolitana. Ed in effetti, ad un'indagine ravvicinata, la nuova strada di Posillipo, quelle di Capodimonte e dei Ponti Rossi con i nuovi tracciati viari per Miano e Casoria, la nuova strada del Campo di Marte, risultano intimamente connessi a significativi progetti di urbanizzazione di vaste aree periferiche, in un intreccio di implicazioni economiche, di scelte territoriali e di politiche demografiche totalmente sconosciute ai programmi di *embellissement* del secolo precedente².

Una diversa logica progettuale interviene invece nell'elaborazione di uno spazio pubblico assoluto, rigorosamente definito nelle sue qualità formali e funzionali. Qui l'obiettivo non era più quello di organizzare pratiche socio-economiche, bensì di rappresentare l'ordine di una nuova società civile. Non si trattava beninteso di una messa in scena di valori puramente simbolici — sui quali poggiava l'intera urbanistica classica — bensì di una più moderna significazione di natura strutturale, mediata dalla nozione illuminista di *caractère*. Il maggior programma di questo tipo fu la costruzione del foro Gioacchino: una grande piazza, davanti al seicentesco palazzo reale di Domenico Fontana, concepita come un frammento di antichità classica da far rivivere nel cuore della città contemporanea. Caratterizzata da un lungo e serrato dibattito, ricco di spunti e valutazioni spaziali spesso di sorprendente complessità, l'impresa fu abbandonata incompiuta alla



P. Pinto, Pianta e prospetto di un porticato ad uso della Dogana da costruirsi in via del Piliero, 1812 (Archivio di Stato di Napoli, Ministero dell'interno, Il app., fs. 1865).

caduta di Murat, nel 1815³.

È tuttavia nello spazio delle istituzioni statuali che quella seconda logica d'intervento trovò il suo più fecondo e generalizzato campo d'azione. Perché lì confluivano e si saldavano motivazioni di ordine tecnico-funzionale, esigenze di una più rigorosa scienza dell'amministrazione e richieste profonde di rinnovamento morale e politico della nazione. Esempio in questo senso fu un progetto di riunione dei tribunali cittadini in una sede più idonea dell'antico forte di Castel Capuano. Formulata fin dal 1806, dall'ingegnere di Ponti e Strade Francesco Romano, la proposta si tradusse in un programma architettonico operativo solo otto anni più tardi, in corrispondenza di una più decisa ed esplicita volontà di riforma dello Stato. La nuova sede dei tribunali in Monteliveto poté allora essere concepita come segno concreto, da inscrivere nello spazio delle istituzioni urbane, di una giustizia garante di più avanzati equilibri sociali⁴.

La grande piazza del foro Gioacchino o il nuovo palazzo dei tribunali — così come l'architettura dei grandi edifici pubblici: musei e biblioteche, teatri, osservatorio, orto botanico e giardini urbani — tendevano alla definizione di uno spazio pubblico integrale e tempe-

rato, privo di tensioni o conflittualità di sorta, luogo dei valori civili di transazione tra il cittadino e le istituzioni: in questo senso il nuovo ordine spaziale che sembrava voler spezzare l'oscurità antica della città barocca, appare in primo luogo come risultante di un radicale progetto politico di rifondazione e riorganizzazione dello Stato, di legittimazione del potere ad una più ampia scala sociale.

Nel suo insieme, la politica dei lavori pubblici condotta a Napoli nel decennio napoleonico testimonia di un nuovo ruolo assunto dalle città-capitali all'inizio del XIX secolo. La loro smisurata estensione non spaventava più allora, come appena trent'anni prima. Il problema non era più quello di porre limiti invalicabili alla crescita urbana, né quello di restituire gli abitanti alle province. Vincenzo Cuoco — che fu tra i più influenti consiglieri del governo murattiano di Napoli — ne aveva intuito la forza segreta ed ineluttabile. Quegli «immensi ammassi di popolazione» erano per lui gli agenti di un silenzioso processo di omologazione sociale, di organizzazione del consenso, di unificazione politica del paese: «Togliete questa potente influenza delle capitali sulle provincie — scriveva ne «Il Giornale italiano» del 26 dicembre 1804 — e forse avrete tolto una potentissima

cagione di corruzione. Ma che vi rimarrà? La ferocia. Una provincia si dividerà dall'altra provincia, una terra dall'altra terra, una famiglia dall'altra famiglia. Gli uomini saranno più feroci e più indipendenti». E più avanti, con scorggiante modernità: «La capitale è il punto d'appoggio della leva del governo sulla nazione. Senza una capitale vi potranno esser leggi, ma non vi sarà mai opinione pubblica; e senza opinione pubblica che sono mai le leggi? [...] Le nazioni che non hanno una capitale non hanno mai perfetta unità politica».

D'un tratto, lo spazio urbano delle capitali sembrava essere divenuto il terreno su cui disegnare una più complessa struttura sociale e politica della nazione, il campo d'osservazione privilegiato per ogni sua disfunzione, il punto infallibile in cui verificarne la stabilità. Perciò, a partire dagli anni dell'Europa napoleonica, il destino urbanistico delle grandi città-capitali dipenderà sempre più dal ruolo loro assegnato all'interno di un progetto politico complessivo sullo Stato. Ed è per questo che nello spazio delle capitali europee del XIX secolo rimarranno impressi i segni impietosi che denunciano la natura obbligatoriamente politica di tutta la cultura urbanistica moderna.

1. Cfr. Sergio Villari, *La piazza e i mercati. Equipement urbano e spazio pubblico a Napoli nel decennio napoleonico*, in *La piazza, la chiesa, il parco* (a cura di Manfredo Tafuri), Milano 1991.

2. Cfr. Sergio Villari, *Naples, 1806-1815. Un Modèle urbain pour l'Europe des nations*, in «Monuments historiques», aprile 1992.

3. Cfr. Sergio Villari, *La piazza e i mercati...*, cit.

4. Anche questo progetto fu abbandonato irrealizzato nel 1815, e ancora oggi appare d'incerta attuazione. All'intera vicenda progettuale dei tribunali riuniti in Monteliveto mi ripropongo di dedicare un breve saggio.

La Reggia di Murat in Napoli, Acquarello di ignoto, 1812 (Museo nazionale di San Martino, inv. n. 23681).



Parco e metropoli in Gran Bretagna e negli Stati Uniti: Repton, Paxton, Loudon, Olmsted

Alessandra Ponte

È possibile, semplificando molto, riassumere gran parte delle tesi connesse alla formazione di parchi pubblici, nella Gran Bretagna dei primi decenni dell'Ottocento, attraverso l'analisi di due schemi. Il primo venne pubblicato nel 1829 nel *Gardener's Magazine* da John Claudius Loudon, giardiniere e celebre divulgatore. Il secondo apparve cinque anni più tardi nel *Magazine of Botany* ad opera di Sir Joseph Paxton, giardiniere e architetto.

Il diagramma di Loudon venne realizzato nell'ambito del famoso dibattito suscitato dalla richiesta del signore di Hampstead di recintare Hampstead Heath, una vasta area incolta, composta da prati e boschi, di cui fino ad allora aveva potuto liberamente godere la collettività. La scomparsa di Hampstead Heath, meta festiva di artigiani, operai e piccoli impiegati che affrontavano camminate di chilometri per raggiungere questo luogo salubre e verde, venne recepita come una seria minaccia in una Londra che aveva visto il raddoppio della propria popolazione in tre decenni (un milione e mezzo di abitanti nel 1830) e il conseguente, selvaggio, espandersi dei suoi confini. La recinzione dei duecento acri di Hampstead Heath rappresentava un'altro clamoroso tassello nella progressiva edificazione dei tradizionali spazi aperti, e con essi spariva, secondo la definizione prediletta dai contemporanei, uno dei più importanti «polmoni» della città.

Non enumereremo, ancora una volta, i «mali» che affliggevano la metropoli e in generale i centri destinati ad affrontare le urgenze provocate dall'industrializzazione. Ci limiteremo a ricordare come il tema del parco pubblico emerga in relazione ai problemi di controllo sanitario e sociale della crescita urbana. Il parco pubblico

è uno dei principali strumenti messi a punto dal riformismo ottocentesco per attuare tale controllo. Tra i primi ad intuire la vera scala delle questioni in gioco fu, appunto, John Claudius Loudon. Nell'aggiungere la sua voce al coro di proteste suscitate dalla proposta di recinzione ed edificazione di Hampstead Heath, Loudon non si limitò a chiedere la conservazione di uno spazio aperto, ma presentò un programma complessivo di pianificazione che prevedeva la for-

mazione di una serie di cinture (*belt*s) concentriche in cui si alternavano zone «urbane» e zone «rurali». Il piano, descritto in un articolo intitolato «Hints for Breathing Places for the Metropolis», è illustrato da un'immagine ingannevolmente semplice: alla carta di Londra e del suo circondario si sovrappone un diagramma di anelli bianchi (aree edificate) e grigi (aree verdi) che ha come centro la cattedrale di St. Paul. Contrariamente a quanto lascia supporre la

rigida geometria dello schema, il progetto non prevedeva brutali confini tra una zona e l'altra e neppure radicali distruzioni del tessuto urbano esistente. Nelle zone urbane si sarebbero conservati i giardini e in quelle rurali gli edifici. La metropoli sarebbe divenuta un succedersi armonioso di scenari collegati fra loro da un sistema ininterrotto di spazi verdi. Il progetto per Londra è accompagnato dalla descrizione di una capitale ideale — la sua applicabilità all'esistente è però sottintesa — servita da una rete radiale e concentrica di strade, trasporti pubblici, fognature, forniture d'acqua e di gas e canalizzazioni per l'irrigazione. Concepita tenendo realisticamente presenti criteri sia igienici che economici ed estetici, la proposta implicava l'intervento di una amministrazione municipale capace di coordinare flessibilmente, in un piano globale, obiettivi sul breve e sul lungo periodo su di un'area che non interessava la sola città di Londra, bensì l'intera regione, la metropoli. Il piano di Loudon può definirsi utopico nella misura in cui presuppone l'esistenza di poteri e strumenti di governo inesistenti all'epoca. Tuttavia, esso individua i bisogni e le tecniche della pianificazione e indica, con notevole precisione, quali saranno le direzioni perseguite in futuro: la necessità di un piano complessivo, il bisogno di una nuova politica legislativa e amministrativa che rafforzasse le municipalità, lo stretto rapporto tra l'arte del giardino e la nascente «arte urbana», ovvero la futura urbanistica.

Quest'ultima proposizione non si riferisce semplicemente al disegno dei parchi pubblici, o degli altri spazi verdi, in quanto parti della città, ma piuttosto alla progettata-



T. Gainsborough,
Studio di uomo che disegna.
1750-5 ca.

zione dell'intera città concepita come paesaggio. I giardinieri, sono forse, all'epoca, gli unici «professionisti» ad avere metodi e principi sufficienti a controllare vaste estensioni di terreno, strumenti messi a punto durante il secolo precedente negli enormi parchi paesaggistici dell'aristocrazia. Nella descrizione di Loudon, la metropoli appare come un susseguirsi armonioso e variato di scenari pittoreschi, pastorali, urbani, formali... il criterio è esattamente quello impiegato nel disegno dei parchi, dove il giardiniere aveva il compito di ideare un paesaggio mutevole composto da scene di diverso carattere e di studiare l'equilibrato passaggio da una scena all'altra. Ancora più interessante è l'introduzione, nel contesto metropolitano, del concetto di *belt*, che era stato elaborato come soluzione al problema dei confini nei parchi. *Belt*, nel linguaggio dei giardinieri, indicava la fitta, e talvolta, profonda cintura d'alberi, percorsa da un viale, che segnava il limite della proprietà e, al tempo stesso, ordinava la visione: la cinta d'alberi si apriva e chiudeva in modo da offrire le più piacevoli vedute sia verso l'interno che verso l'esterno del parco. È utile forse ricordare quale forza e permanenza abbia avuto tale concetto nella storia del parco pubblico e dell'urbanistica. Ricorderemo, a questo proposito, solo due esempi molto precoci su cui torneremo in seguito: l'anello di parchi pianificato per Manchester negli anni quaranta dell'Ottocento e quello realizzato a Liverpool tra il 1862 e il 1872.

Loudon non è il solo ad esprimere con estrema chiarezza tali tesi. Ad esempio, in una relazione della metà del secolo che raccomandava la formazione di un sistema di parchi per Liverpool, si suggerisce di creare una «...cintura di giardini e parchi che faccia da confine alla presente estensione della città, e assicuri l'interposizione di un tratto di relativa campagna fra gli edifici esistenti e altri di carattere urbano». Nel passaggio ritroviamo sia il tema del *belt* sia quello della città come paesaggio da comporre, alternando scene di diverso «carat-

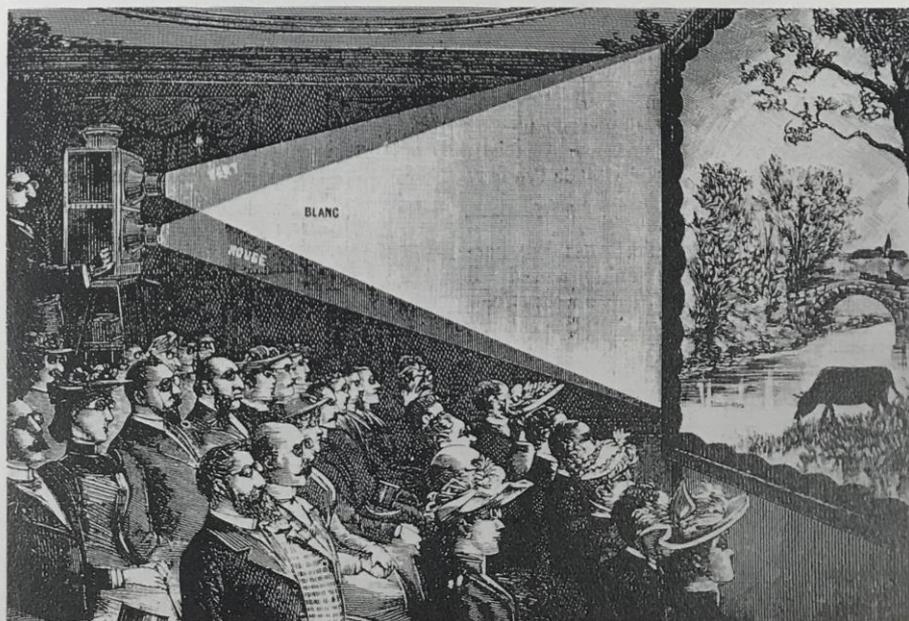
tere». Quasi due decenni più tardi e con maggiore articolazione, William Robinson, noto soprattutto come ideatore del giardino selvaggio (*wild garden*), nel suo importante libro sui parchi, le passeggiate e i giardini di Parigi, pubblicato nel 1869, lodava, con qualche riserva, l'esempio francese, e chiedeva a gran voce che lo si imitasse in Gran Bretagna. Perché ciò si realizzasse era necessario l'intervento del governo a cui veniva affidato il compito di redigere un programma d'insieme: «La vera mancanza — affermava Robinson — è la mancanza di un piano». Tale piano non avrebbe dovuto prevedere solo la creazione di parchi pubblici, ma anche quella di boulevards alberati, piazze, luoghi di ricreazione e «ventilazione», poiché, scriveva Robinson, i parchi avrebbero potuto soddisfare tutte le necessità solo se la popolazione avesse respirato esclusivamente nei giorni di festa, vale a dire quando la gente aveva il tempo di camminare, anche per diverse miglia, fino ad un parco. Robinson conclude invitando a concentrare le risorse sul *city gardenind* (giardinaggio urbano), in altre parole, sull'urbanistica, piuttosto che impiegarle per impreziosire inutilmente i singoli parchi.

Loudon chiude l'articolo in cui

presenta il piano per la regione di Londra con un suggerimento pratico: le future leggi sulle recinzioni avrebbero dovuto prevedere il mantenimento di una certa percentuale di aree da destinare a verde pubblico. Questa sarà anche la direzione seguita dai primi tentativi di regolamentare, attraverso una legislazione specifica, l'utilizzo dei *commons* (terreni di godimento collettivo) e dei *wastelands* (terreni incolti) in prossimità dei centri urbani. Ricordiamo ad esempio le proposte di John Arthur Roebuck, membro del Parlamento e attivo sostenitore della Utilitarian Society, che insistevano sulla necessità dell'intervento municipale per la conservazione e il mantenimento dei *commons* negli immediati dintorni delle città; la legge del 1836 che proibiva la recinzione dei *commons* che si trovavano all'interno di un raggio di 10 miglia, nel caso di Londra, 3 miglia nel caso di città con 100.000 abitanti, 2,5 nei centri con 70.000 abitanti ecc.; il disegno di legge del 1837 che prevedeva, per ogni recinzione, la conservazione di aree per la «ricreazione» e l'«esercizio fisico» di chi risiedeva nelle vicinanze.

La data che segna l'ingresso del soggetto del parco pubblico nella sfera dei pubblici poteri, è il 1833,

anno in cui il *Selected Committee on Public Walks* presenta il suo primo rapporto al Parlamento. Compito del Comitato era di stabilire la quantità di spazi aperti, accessibili al pubblico, nelle principali città del regno e di suggerire programmi d'intervento sia a livello locale che nazionale. La relazione, in cui si descrivono i fattori che determinano il fabbisogno di aree verdi, vale a dire la necessità di risanare, moralizzare e ricreare la popolazione e in particolare le classi lavoratrici, si conclude con la constatazione che negli ultimi cinquant'anni non si era provveduto ad ovviare alle emergenze provocate dall'urbanizzazione e con la raccomandazione di creare spazi aperti. Insistiamo sulla definizione di spazio aperto poiché, anche nel caso del *Selected Committee*, non si parla mai esclusivamente di parchi ma, in generale, di aree pubbliche non edificate. Il rapporto, infatti, nel calcolare la disponibilità di spazi «verdi», include i generi più diversi: orti botanici, passeggiate, sentieri, cimiteri, campi gioco, *commons*, giardini annessi a svariate istituzioni. Tale approccio introduce una delle questioni centrali negli inizi della storia del parco pubblico ottocentesco e, più in generale, nella storia dell'arte del giardino. Tra la



Proiezione stereoscopica, 1890.

fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX, nell'arte del giardino, secondo un processo analogo a quello subito dall'architettura, l'attenzione dell'artefice si sposta dall'«estetica» alla «funzione». A tale spostamento corrisponde il mutare della condizione di chi è destinato a godere dell'opera: da colto osservatore, egli si trasforma in fruitore di uno spazio organizzato per soddisfare dei bisogni.

Chiari segni di questa rivoluzione sono già rilevabili nell'opera di Humphry Repton che, nel corso della celebre polemica sul pittore sco ingaggiata con Richard Payne Knight e Uvedale Price, aveva cominciato ad elaborare una serie di distinzioni tra pittura e arte del giardino. Knight e Price avevano accusato Repton, in quanto seguace di Lancelot Capability Brown, il grande giardiniere della generazione precedente, di applicare indiscriminatamente uno stesso modello d'intervento nei siti più disparati con risultati di esasperante monotonia. I parchi di Brown, come quelli di Repton, mancavano di poeticità poiché essi avevano trascurato le lezioni della grande pittura di paesaggio. Non ultima tra le accuse emerse durante lo scontro, che aveva visto schierati da un lato due «dilettanti», Knight e Price, e dall'altro un «professionista»,

Repton, era quella secondo cui i giardinieri avevano trasformato uno squisito e individuale esercizio del gusto (un'arte) in una professione (una tecnica).

Il più importante argomento della difesa di Repton era quello che sottolineava come il parco, il giardino, fossero destinati ad essere «abitati». La natura raffigurata nei dipinti, spiegava Repton, era inabitabile; essa avrebbe potuto ospitare zingari e banditi (come nei quadri di Salvator Rosa), ma non un uomo civile. La natura, dunque, dovrà essere addomesticata, resa confortevole. Durante tutta la sua carriera Repton articola e precisa questa tesi fino al punto di rinnegare i legami, inizialmente ammessi, tra giardino e pittura. Alla fine, egli cercherà nell'architettura, e, in particolare, nell'architettura della casa — ovvero nell'architettura del comfort, della specializzazione e frammentazione degli spazi a seconda della destinazione d'uso — giustificazioni e principi che regolino e nobilitino l'arte del giardino. Nel suo ultimo trattato, edito nel 1816, Repton scriveva: «E mentre ho acconsentito alla combinazione di due termini, paesaggio e giardinaggio, essi sono tuttavia due oggetti distinti come il dipinto e la sua cornice. Lo scenario della Natura, chiamato

Paesaggio, e quello del Giardino, sono diversi come il loro uso; uno deve piacere all'occhio, l'altro è per il comfort e l'occupazione dell'uomo: uno è selvaggio, e può essere adatto agli animali nel più selvaggio stato di natura; mentre l'altro è appropriato all'uomo nel più alto stato di civilizzazione e raffinamento». Vediamo qui precocemente apparire la principale categoria estetica del giardiniere del XIX secolo: il «civilizzato». È nostra opinione, infatti, come cercheremo di dimostrare in seguito, che nel corso dell'Ottocento, nel disegno dei parchi, la ricerca del Bello, del Sublime e del Pittorresco, su cui avevano insistito i trattatisti del XVIII secolo, venga subordinata alla rappresentazione di un ideale estetico espresso dal mutuale, complesso e sfuggente concetto di civilizzazione. Per ora, è importante rilevare come tale genere di riflessioni conduca Repton a riportare nei pressi dell'abitazione i giardini «utili» e gli elementi «formali» che prima erano confinati negli angoli più inaccessibili dei parchi. Ecco, allora, comparire nelle sue piante e nei suoi scritti i primi elenchi di giardini ordinati per funzione: l'orto che, riportato vicino alla casa, semplifica le operazioni di raccolta e coltivazione di erbe e ortaggi e allo stesso tem-

po, se opportunamente piantato, può costituire, con le sue mura protettive, la gradevole meta di una passeggiata; le serre, necessarie appendici di ogni residenza di un certo lusso; la menagerie in cui possono essere ospitati fagiani e altra cacciagione prelibata e piacevole a vedersi; il roseto, per le signore; il giardino riparato e sempreverde per l'inverno; i giardini per ospitare piante esotiche che soddisfino le curiosità botaniche...

In Repton, tuttavia, tale frammentazione per destinazioni d'uso rimane all'interno di una teoria globale di tipo paesaggistico per cui la composizione dei diversi giardini e il rapporto dei giardini tra loro è comunque subordinata al disegno del parco naturalistico, ovvero a una più «alta» applicazione dell'arte. Il definitivo spostamento, da un approccio di tipo estetico a un approccio di tipo funzionale, è segnato dalla pubblicazione, nel 1820, dei *Plans Raisonnés de toutes les espèces de Jardins*, di Gabriel Thouin. Il misterioso successo della raccolta di Thouin ci appare comprensibile solo se lo leggiamo come primo radicale tentativo di classificazione dei generi del giardino a seconda delle loro funzioni. Tale operazione, se da un lato «nobilita» alcune specie di giardini, dall'altro «impoverisce» l'arte in generale. Ponendo sullo stesso piano le ordinate file di alberelli del frutteto e le irregolari piantagioni del giardino di delizie, il capanno del giardiniere e il padiglione per le feste, i geometrici riquadri dell'orto botanico e i laghi sinuosi del parco di piacere — e per inciso si noti come, sia in Repton che in Thouin, all'«utile» corrispondano gli elementi «regolari» mentre nel «bello» compaiano quelli «irregolari» — Thouin cancella i confini che separavano l'utile dal bello, l'arte dalla tecnica. Non si tratta di un atto liberatorio. Esso al contrario risulta inquietante. Loudon, ad esempio, che pure è affascinato dall'opera di Thouin e dall'idea di classificazione, si vedrà costretto a cercare compromessi e a situare l'arte del giardino tra le arti «belle» e le arti «utili» coniato, la definizione di



Central Park, N.Y., il lago, Loeb Boathouse.

arte «mista». Il principio della classificazione per funzioni, e il corrispondente approccio al disegno dei giardini, rimane tuttavia l'idea dominante del XIX secolo come si rileva immediatamente dall'analisi dei trattati sul tema.

Se il diagramma di Loudon ci ha aiutato ad illustrare le più generali tematiche relative all'arte dei giardini e il rapporto di quest'ultima con la città e la metropoli, lo schema di Paxton, che ci accingiamo ad esaminare, riconduce la nostra analisi a problemi strettamente connessi al disegno e alla realizzazione dei parchi pubblici. Pubblicato con il titolo di «Design for Forming Subscription Gardens» (Progetto per la formazione di giardini attraverso sottoscrizioni), il diagramma di Paxton raffigura un'area di forma rettangolare suddivisa in cinquanta lotti, della dimensione di 1/4 di acro, che si allineano lungo i confini di un giardino di quattro acri. Ogni lotto era destinato all'edificazione di una villa, circondata da un giardino privato, che si affacciava sul giardino pubblico centrale. La rappresentazione di quest'ultimo, anche se molto schematica, illustra convenientemente i principi generalmente seguiti nel disegno dei parchi dell'epoca. Il perimetro è segnato da una cintura d'alberi accompagnata da un viale carrozzabile. L'interno, percorso da sentieri sinuosi, è caratterizzato dalla presenza di vaste distese erbose interrotte da macchie d'arbusti e punteggiate da alberi isolati. L'elemento principale è lo specchio d'acqua i cui contorni, fortemente irregolari, sono studiati in modo da produrre un'impressione di maggiore ampiezza e «naturalità». Il modello non rappresenta una novità nella storia dei giardini: alla fine del XVIII secolo tale tecnica d'intervento veniva già ironicamente sintetizzata con la formula *belting, clumping, dotting* (cinturare, ammucciare, punteggiare). Il progetto, tuttavia, presenta almeno due elementi innovativi: l'idea di adottare lo stesso sistema compositivo per realizzare diversi tipi di giardino; la proposta di finanziare l'impresa attraverso la lottizzazione del perimetro.

Nell'articolo che accompagna il diagramma, Paxton, spiega che lo

spazio comune centrale avrebbe potuto ospitare un giardino botanico o un giardino di fiori (*flower garden*). Il suggerimento nasce dalla passione, allora dominante, per il Giardinesco e, soprattutto per quanto riguarda il parco pubblico, dagli impulsi educativi che caratterizzano tale stile. Il primo a definire gli elementi costitutivi del Giardinesco era stato, ancora una volta, Loudon che ne aveva spiegato la nascita con l'introduzione, sempre crescente, in Europa, di varietà esotiche. Il fenomeno avrebbe stimolato l'interesse estetico-scientifico per i singoli esemplari del mondo vegetale, traducendosi, nella progettazione, in una distinzione sempre più netta tra giardino e parco e nella cura di separare le diverse piante in modo da consentire l'esame e l'apprezzamento delle loro peculiarità. Il Giardinesco era uno stile costoso: l'acclimatazione delle varietà esotiche richiedeva personale qualificato, tecniche avanzate, notevoli investimenti e un continuo impegno nella manutenzione dei giardini. Ciò lo rendeva, nella maggior parte dei casi, di difficile applicazione nei parchi pubblici, dove una delle priorità era il contenimento dei costi. D'altro canto, lo stile offriva affascinanti possibilità didattiche e riformatrici: quale mezzo migliore della natura e dei suoi insegnamenti per contribuire all'opera di risanamento fisico e morale delle classi lavoratrici? Il Giardinesco, dunque, doveva, in una nuova forma, potersi applicare ai parchi pubblici. Una delle più brillanti e imitate soluzioni al problema fu l'Arboretum di Derby.

Realizzato a partire dal 1839, l'Arboretum rappresenta la più importante commissione della carriera di Loudon. Secondo una pratica abbastanza diffusa, in un'epoca in cui, come abbiamo già detto, le municipalità non avevano gli strumenti legali e finanziari per promuovere politiche di acquisizione e mantenimento di parchi, l'area relativamente piccola (11 acri) destinata a contenere l'Arboretum, era stata donata alla città dall'ex-sindaco, Joseph Strutt. Il sito era pianeggiante, di forma irregolare, malsano a causa del pessimo sistema di drenaggio. Strutt,

inoltre, non aveva accompagnato il dono del terreno con una somma sufficiente a coprire i futuri costi di manutenzione. Compito di Loudon era di ovviare a questi inconvenienti senza toccare alcuni degli elementi esistenti (la cintura d'alberi, il giardino di fiori, un cottage, un capanno coperto d'edera, e una quercia vicino all'entrata principale). Loudon risponde presentando un piano relativamente semplice. Il disegno si organizza attorno a due assi che si intersecano formando una rotonda. Quello principale, che parte dall'entrata, si spezza in modo da seguire la conformazione del terreno, mentre un percorso sinuoso accompagna il visitatore lungo il perimetro. Il profilo viene animato dalla creazione di una serie di piccoli rilievi. La decisione più importante riguarda tuttavia la scelta delle essenze: un'importante collezione di alberi e arbusti raccolti nei maggiori vivai inglesi, organizzati secondo il sistema di classificazione naturale di Jussieu. Ogni esemplare, numerato, portava una targhetta di identificazione che indicava il nome botanico, quello comune, il luogo d'origine, la data di introduzione in Gran Bretagna, l'altezza raggiunta nella maturità nell'ambiente nativo. Il visitatore poteva ampliare queste informazioni, leggendo le notizie scientifiche e curiose contenute in un opuscolo redatto dallo stesso Loudon. La scelta «botanica» era anche una scelta economica: per mantenere questo parco, a giudizio di Loudon, erano sufficienti un capo-giardiniere e due assistenti. A giudicare dai resoconti dei contemporanei, l'Arboretum ebbe un enorme successo sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti. Ripoteremo un solo commento, quello di un commissario parlamentare che, nel 1845, in un rapporto sulle condizioni delle grandi città del Regno Unito, scriveva: «L'Arboretum (...) è molto frequentato, e ha già prodotto un effetto percettibile nell'aspetto e nel comportamento delle classi lavoratrici, ed ha, senza dubbio, conferito un eguale beneficio sulla loro salute».

È stato più volte sottolineato come, all'origine, nel disegno dei parchi pubblici si fondano tre modelli: il settecentesco parco pae-

saggistico, il giardino botanico, e il giardino di piacere del tipo reso celebre dai Vauxhall Gardens. Nell'Arboretum di Derby è riconoscibile la presenza dei primi due generi, mentre non vi è traccia del terzo. L'Arboretum rimane un giardino dove l'attività principale è il passeggiare. Elementi derivati dal giardino di piacere sono invece presenti nei tre parchi realizzati a Manchester negli anni quaranta dell'Ottocento: Peel Park, Queens Park e Philips Park. I parchi — tra le cui funzioni c'era quella di fornire una sana alternativa alle «tentazioni della caverna e della birreria, e al loro frequente accompagnamento con l'immoralità e il vizio» — contenevano, oltre ad elementi di carattere «ornamentale», tutta una serie di attrezzature destinate a facilitare l'esercizio fisico e in generale il godimento di piaceri «razionali». Il programma del concorso bandito dal locale comitato per i parchi pubblici, richiedeva che i progettisti prevedessero per ognuno dei parchi, una palestra, una o più fontane d'acqua pura, numerosi sedili e spazi per il tiro con l'arco, il gioco degli anelli e quello dei birilli. Vincitore del concorso fu Joshua Major a cui venne affidato il difficile compito di introdurre, in estensioni di terreno piuttosto limitate, una vasta serie di attività senza turbare i principi correnti dell'arte del giardino.

In un recente articolo dedicato al tema dell'inserimento di spazi per i giochi e per lo sport nei parchi pubblici ottocenteschi, Hazel Conway, ha individuato tre tipi di approccio al problema: il primo, definito pragmatico, vede l'inserimento per parti delle attrezzature (a seconda della domanda) all'interno di un disegno esistente; il secondo, separatista, propone la segregazione dei campi gioco; il terzo, integrato, cerca di assorbire gli spazi per lo sport nel progetto globale del parco. Il primo approccio può essere considerato una variante del terzo in quanto la questione che si poneva al progettista era in definitiva la stessa, vale a dire assorbire le aree per la ricreazione negli scenari del parco paesaggistico. In altre parole, anche in questo caso, possiamo affermare di trovarci di fronte allo scontro tra uti-

le/regular (campi gioco, aree per lo sport) e bello/irregolare (il parco paesaggistico). A Manchester, Major, sceglie di ritagliare una serie di piccole «scene» lungo il perimetro, separandole dal grande spazio centrale per mezzo di cortine composte da alberi e cespugli. Questi angoli ospitavano il tiro con l'arco, il gioco dei birilli, quello degli anelli, il campo di bocce, le palestre, altalene, spazi per il salto della corda ecc. Nell'area centrale, invece, potevano aver luogo pubbliche riunioni o incontri di cricket, di corsa o di football. I risultati non furono del tutto felici e i progetti di Major vennero aspramente criticati, soprattutto dal punto di vista estetico. Sul tema, lasciato irrisolto da Major, si eserciteranno a lungo i giardinieri, optando di volta in volta per la soluzione «separatista» o per quella «integrata». Un esempio abbastanza riuscito della seconda alternativa è rappresentato da Peel Park, realizzato a Bradford verso il 1850, dove un articolato sistema di viali e cortine verdi collega le zone destinate al passeggio agli spazi, di diverse dimensioni, che ospitavano le attività sportive e ricreative. Del tutto sconnesso, sembra invece, il tentativo di William Barratt che, nel progettare Albert Park (1868), a Middlesbrough, dissemina casualmente, attorno a due assi principali, campi di cricket, labirinti, spazi per il croquet e per il

tiro con l'arco.

Diverso e interessante l'approccio del giardiniere francese Edouard André, creatore del più lodato parco di Liverpool, Sefton Park. Nella pianta di André (1867), che non rimase tuttavia immune da critiche, un complesso intreccio di curve dal tracciato geometrico separa e al tempo stesso connette le diverse porzioni di parco. Le sue ellissi, i suoi archi di cerchio, le aree a forma di lacrima, sono immediatamente riconoscibili in due progetti di poco posteriori: Stamford Park ad Altrincham, progettato da John Shaw di Manchester nel 1879 e Abbey Park a Leicester, oggetto di un concorso vinto da William Barron & Sons nel 1878. L'influenza di André, tuttavia, per quanto innegabile, non fu molto estesa. Curiosamente, il geometrismo delle sue curve, che apparentemente rappresenta la soluzione ottimale, sia sul piano pratico che su quello teorico, al problema di coniugare forme irregolari e regolari, è l'elemento contro cui più si accaniscono i giardinieri britannici. Tipiche sono le riflessioni di Markham Nesfield, noto professionista dell'epoca, che a proposito di Sefton Park scriveva: «Le strade e i viali, in verità, spesso corrono paralleli gli uni agli altri, a una breve distanza, e curvando nella stessa direzione; tagliando così il terreno in strisce sottili e sgradevoli, con an-

goli acuti molto allungati, e presentando, nell'insieme, l'apparenza di una rete ferroviaria». Una simile opinione viene espressa da William Robinson nel già citato libro sui parchi e i giardini di Parigi. Abbandoneremo, tuttavia, l'argomento del disegno delle curve nei parchi — che pure meriterebbe di essere approfondito, come anche il ricorrere, negli scritti sull'arte dei giardini, delle analogie e dei riferimenti alla macchina a vapore e alla ferrovia — per occuparci, infine, del secondo tema proposto dal diagramma di Paxton, quello delle lottizzazioni attorno ai parchi.

A promuovere la proposta di Paxton sono le difficoltà, a cui abbiamo più volte accennato, di finanziare l'acquisto di terreni e le spese per la realizzazione e la manutenzione dei parchi pubblici. A sostenerla è il successo dell'esperimento ottenuto, sulla base di un progetto di John Nash, nella risistemazione di uno dei parchi della corona, Regent's Park. Com'è noto, Nash aveva concepito il parco come luogo privilegiato di residenza per le classi più agiate, prevedendo la costruzione, sia all'interno che all'esterno dei suoi confini, di una serie di ville, crescents e terraces. Scopo principale dell'operazione, infatti, era quello di accrescere, attraverso un investimento contenuto, il valore della rendita. La spesa fu limitata alla

realizzazione delle strade, del parco vero e proprio, delle cancellate e degli edifici che segnavano le entrate del parco. Il resto delle costruzioni venne finanziato da speculatori privati. Alla felice riuscita dell'impresa, completata tra il 1811 e il 1826, contribuì, senza dubbio, l'elegante disegno dell'insieme in cui è evidente l'influsso, soprattutto per quanto riguarda il trattamento del parco, di Humphry Repton che, pur non avendo collaborato direttamente al progetto, era stato per anni socio e collaboratore di Nash. Riconoscibilmente reptoniani sono, ad esempio, i criteri che governano i profili del grande lago, le cui estremità sono celate da macchie d'alberi e da ponti, e l'abile distribuzione dei prati e dei laghi che alterna angoli intimi a scenari di ampio respiro. Sempre alle tecniche paesaggistiche elaborate da Repton, è dovuta la brillante organizzazione per cui ogni residenza, pur godendo della vista sul parco, rimaneva celata agli sguardi estranei. Attraverso tale artificio, secondo le parole di Repton, i proprietari delle ville si «appropriavano» idealmente dell'intero parco. L'idea, ovviamente, favoriva l'aumento del valore dei terreni lottizzati attorno al parco. Allo stesso principio faranno appello, nel corso dell'Ottocento, i giardinieri, i «benefattori», le municipalità e gli speculatori impegnati nella realizzazione di parchi pubblici.

Non sempre le loro imprese furono fortunate. Victoria Park, a Londra, progettato nel 1841 da James Pennethorne, un allievo di Nash, si dimostrò un insuccesso sia dal punto di vista finanziario che dal punto di vista estetico. In parte a causa dell'incompetente amministrazione dell'Office of Woods and Forests, da cui dipendevano i finanziamenti, in parte per ragioni dovute al suo infelice posizionamento in una zona non alla moda, le aree lottizzate mancarono di attirare l'attenzione di affittuari e costruttori. Pennethorne fu quindi costretto a introdurre drastiche modifiche al disegno iniziale, ottenendo risultati che furono oggetto di aspre critiche. Altrettanto difficoltose furono la gestazione e la creazione di un altro parco progettato, nel 1845, da Pennethorne, Battersea Park, sempre a Londra.



Central Park, N.Y., il lago.

È inutile, tuttavia, elencare in questa sede i numerosi parchi finanziati attraverso il sistema della lottizzazione. Preferiamo soffermarci brevemente sull'esempio più lodato e imitato: Birkenhead Park. Per restituire le impressioni suscitate da questo parco, disegnato da Paxton e inaugurato nel 1847, useremo un entusiastico brano del diario di viaggio di un altro grande giardiniere, Frederick Law Olmsted, che visitò Birkenhead nel 1850. «Il panettiere — scrive Olmsted —, ci pregò di non lasciare Birkenhead, senza aver visto il loro nuovo parco (...) Cinque minuti di ammirazione, ed alcuni altri spesi a studiare il modo in cui l'arte è stata impiegata per ottenere dalla natura una tale bellezza, ed ero pronto ad ammettere che nella democratica America, non vi era niente che fosse comparabile con questo Giardino per il Popolo. In verità, qui il giardinaggio ha raggiunto una perfezione che non avevo mai sognato prima (...) attraverso sentieri sinuosi abbiamo percorso acri e acri, con una superficie costantemente mutevole, dove su tutti i lati cresceva una varietà di cespugli e fiori, con una grazia più che naturale, tutti sistemati entro confini di zolle verdissime e fittissime, e tutti tenuti con l'ordine più consumato. Ad una distanza di un quarto di miglio dal cancello, ci ritrovammo in un campo aperto coperto da un tappeto erboso accuratamente falciato, pulito e brillante, su cui una grande tenda era stata piantata, e dove un gruppo di ragazzi, da un lato, e un gruppo di gentiluomini, dall'altro, stava giocando a cricket. Più avanti si trovava un ampio prato con ricchi gruppi d'alberi, sotto cui riposavano le pecore e giocavano ragazze e donne con bambini. Mentre osservammo i giocatori di cricket, fummo minacciati dalla pioggia e ci affrettammo a ritornare in cerca di riparo, che trovammo in una pagoda, su un'isola cui si giungeva attraversando un ponte cinese. La pagoda venne ben presto riempita, come gli altri edifici ornamentali, dalla folla di coloro, che come noi, erano stati sorpresi dalla pioggia; e fui grato di osservare che i privilegi del giardino venivano goduti quasi egualmente da tutte le classi».

Si è spesso sottolineato come Olmsted, nel progettare il sistema viario di Central Park a New

York, si sia ispirato all'esempio di Birkenhead dove Paxton aveva per la prima volta studiato percorsi separati, per i pedoni, per le carrozze, e per il traffico pesante estraneo al parco. Forse, è altrettanto importante evidenziare come, nella descrizione che abbiamo trascritto, Olmsted insista su altri aspetti del lavoro di Paxton: la ferezza degli abitanti di Birkenhead nel possedere un tale luogo di ricreazione; la sua «democraticità»; il suo ospitare, in un clima idillico e pastorale, attività armoniose e innocenti; e, soprattutto, la bellezza dell'insieme. Gli accenti lirici di Olmsted stupiscono se comparati allo stile austero e prosaico con cui molti dei giardinieri britannici affrontano il tema del parco pubblico. Significative, ad esempio, sono alcune delle riflessioni proposte da Charles H.J. Smith nel suo trattato sul giardino pubblicato nel 1852. Nel capitolo dedicato ai parchi e ai giardini pubblici leggiamo: «Si può presumere (...) che il gusto medio di coloro che frequentano i parchi suburbani (ci riferiamo in particolare alle classi lavoratrici) non sia altamente coltivato e severo; e di conseguenza, l'espressione in questi luoghi non deve essere così quieta, né lo stile così strettamente in armonia con il carattere del terreno, come si può ritenere necessario nei ritiri appartati degli uomini maggiormente coltivati e raffinati». Dobbiamo leggere in queste considerazioni soltanto il paternalismo di una società aristocratica e riformista? Gli entusiasmi di Olmsted sarebbero dunque dovuti all'egualitarismo del cittadino d'una repubblica? Riteniamo che il problema sia più complesso, e più sottile il gioco di scambi e influenze tra il nuovo e il vecchio mondo. Il perno della questione sembra, in realtà, essere il concetto di «civilizzazione» che abbiamo visto apparire per la prima volta nell'opera di Repton, e poi in quella di Loudon.

«La civilizzazione — scriveva Loudon nel paragrafo dedicato ai parchi e ai giardini pubblici in *An Encyclopaedia of Gardening* — in questo paese [l'Inghilterra] è ora arrivata ad un punto in cui le più alte classi trovano che, mentre godono dei lussi e delle indulgenze concesse al loro stato, sia loro dovere, come anche loro interesse, vedere che l'intera massa della società sia resa confortevole». E in un altro passo della stessa opera osservava: «Il giardinaggio, in tutti

i suoi rami, si mostrerà maggiormente avvantaggiato dove la gente è libera. La tendenza finale di ogni governo o società libera è di agglomerare le proprietà in masse irregolari, nello stesso modo in cui la natura ha distribuito le sue proprietà; e tale irregolarità è la più favorevole per il giardinaggio sia come arte necessaria che come arte conveniente ed elegante». Nel rapporto del 1833 del *Selected Committee on Public Walks*, si illustra come i parchi pubblici, favorendo l'incontro tra le diverse classi, avrebbero beneficamente influito sul comportamento e l'aspetto delle classi lavoratrici stimolando il loro spirito emulativo. Il desiderio di apparire «propriamente abbigliati», affermano i compilatori del rapporto, «dovutamente diretto e controllato», si era dimostrato uno dei «più potenti effetti nel promuovere la Civilizzazione e nello stimolare l'Industria». William Robinson, nel testo più volte citato, invitava il governo ad impiegare il denaro pubblico per trasformare le città in opere degne del tempo, della conoscenza, della civilizzazione e della razza, vale a dire costruendo parchi e giardini. Edward Kemp, protetto di Paxton e suo collaboratore a Birkenhead, nel suo importante trattato, *How to Lay Out a Garden: A General Guide in Choosing, Forming, or Improving an Estate*, edito nel 1850, proclamava: «Un giardino esiste per il comfort e la convenienza, e il lusso, e l'uso, come anche per creare un bel dipinto. Esso deve esprimere la civilizzazione, e la cura, e l'arte e la raffinatezza». Andrew Jackson Downing, il più importante giardiniere americano della prima metà dell'Ottocento, nel proporre un sistema di finanziamento per la costruzione di parchi pubblici assicurava: «Indubitalmente, tali progetti, attentamente pianificati, e realizzati saggiamente e liberalmente, non solo ripagheranno in denaro, ma civilizzeranno e raffineranno ampiamente il carattere nazionale, promuoveranno l'amore per la bellezza rurale, ed accresceranno la conoscenza e il gusto per gli alberi e le piante rari e belli». L'elenco potrebbe continuare e, anche nei testi dove non compare espressamente il termine civilizzazione, giardinieri, riformatori e operatori sociali, nell'elencare i benefici effetti prodotti dai parchi e dai giardini o i criteri sulla base dei quali essi debbono essere pro-

gettati, fanno riferimento agli elementi che evocano e compongono tale concetto: il comfort, il comportamento civile, l'educazione, l'abbigliamento, l'igiene, i sistemi di governo, di relazioni tra le classi e di produzione.

L'insistenza su questi soggetti è evidentemente connessa allo spostamento, più sopra descritto, da un approccio estetico ad un approccio funzionale all'arte del giardino. Il ricorso all'idea di civilizzazione — che esprime orgoglio per i raggiungimenti tecnici, morali, politici di una società — sembra, dunque, essere un primo tentativo di riscattare una pratica che aveva perduto i suoi agganci nel mondo delle arti «belle» per ricadere tra quelle «utili». Il processo culmina nell'opera di Olmsted che sublima il concetto di Civilizzazione, trasformandolo in una vera e propria categoria estetica. Nel 1880, durante un discorso tenuto all'American Social Science Association, Olmsted ricostruì la storia del movimento per i parchi pubblici negli Stati Uniti, descrivendo il suo progresso come quello di un «comune, spontaneo movimento, del genere a cui convenientemente ci riferiamo come Genio della Civilizzazione». I parchi di Olmsted, i suoi scenari pastorali, rappresentano parte inscindibile della vita urbana, ovvero dell'ambiente reso civile. Nella loro natura addomesticata le tensioni e le contraddizioni di una società industriale vengono sublimati e trasformate in un ideale estetico.

Con Olmsted, il termine *landscape gardening* (giardinaggio paesaggistico) coniato e poi rinnegato da Repton, lascia il posto a quello di *landscape architecture* (architettura paesaggistica). Il mutamento pare segnalare la fine di una lunga inquietudine in cui contenuti erano stati intuiti, ad esempio, da Sir Walter Scott, quando a proposito del *landscape gardening*, osservava: «L'arte (...) è stata battezzata infelicitemente. L'idea del suo essere, dopo tutto, una varietà dell'arte del giardinaggio, con cui ha poco o niente a che fare, ha dato un indirizzo meccanico al tutto, e ha di certo incoraggiato molte persone a praticarla con qualifiche non maggiori di quelle che è possibile trovare in un giardiniere tollerabilmente abile».

Tettonica e paesaggio: la Berlino di Schinkel

Marco Pogačnik

Una definizione della tettonica deve sollevare sostanzialmente due questioni che guardano l'architettura dell'Ottocento, in modo specifico quello tedesco: la prima è quella di una concezione tecnicista dell'architettura stessa che si afferma agli inizi della rivoluzione industriale, la seconda quella di una nuova arte compositiva. Queste due questioni io le tratterò separatamente, partendo dalla seconda.

Cosa comporta la tettonica dal punto di vista della composizione?

Da questo punto di vista la tettonica può essere definita — con un termine goethiano — *Scheidekunst*, arte del dividere. Goethe rappresentò per Schinkel un punto fermo per il suo orientamento almeno dal 1816 (anno della prima visita di Schinkel a Goethe a Weimar) fino al 1832 (l'anno della morte del poeta tedesco). Goethe parla della *Scheidekunst* nel suo

romanzo, pubblicato nel 1809, *Le affinità elettive*. *Scheidekunst* è l'antico termine, dal sapore un po' alchimista, col quale in tedesco si designava la chimica, che è appunto l'arte di dividere gli elementi, di separare le componenti che formano la materia fisica. Se il chimico è la figura che domina la prima parte del romanzo goethiano, sarà invece quella dell'architetto a dominarne tutta la seconda parte; è sua la regia compositiva di quelle forze che si sono liberate al momento della separazione degli elementi, elementi che adesso cercano, appunto, le loro affinità elettive.

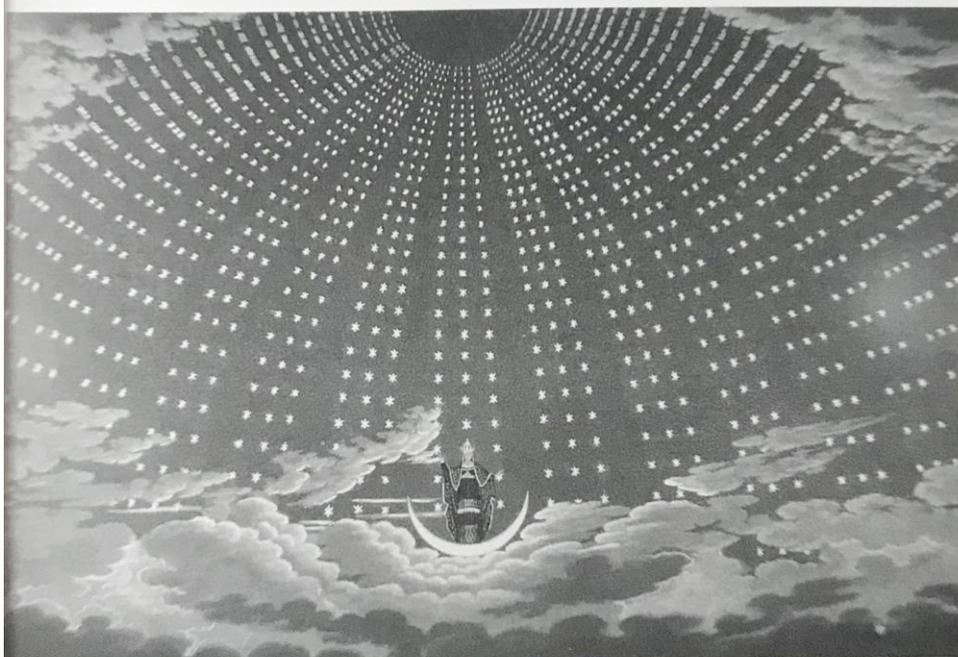
La cultura tedesca continua a riflettere per tutto l'Ottocento e la definizione più chiara e precisa in tal senso è stata formulata forse da Alois Riegl. In *Questioni di Stile* scritto nel 1893, Riegl parla della tettonica come di quel grande elemento di continuità e comunione

che caratterizza la vita artistica dei popoli occidentali che vivono attorno al bacino del mediterraneo in contrapposizione a quelli asiatici.

A tal proposito bisogna notare che il fatto che Riegl si sia occupato in modo prevalente delle cosiddette arti applicate, della tettonica applicata alla produzione degli oggetti d'uso non sia un caso. Riegl raccoglie l'eredità di un pensiero che si era sviluppato lungo tutto il corso dell'Ottocento da Schinkel attraverso Bötticher e Semper per concludersi proprio con la sua opera. Quando Schinkel deve illustrare la tettonica come arte della composizione, porta l'esempio di un vaso, e parla del modo in cui si debba disegnare un manico in bronzo nei suoi punti di attacco sul recipiente. Con questo esempio Schinkel ci fornisce diversi elementi di riflessione. Primo: la tettonica agisce distinguendo

tra loro i diversi elementi, e poi li ricomponne facendo in modo che non perdano la loro configurazione autonoma. Secondo: nella definizione formale dell'elemento e della sua giunzione col prossimo acquista una nuova importanza la considerazione del materiale di cui lo stesso è costituito. Schinkel insiste che il manico è in bronzo e il recipiente è in pietra. Chi sulla tettonica degli oggetti d'uso scriverà pagine importantissime sarà però Semper, e non a caso: il suo deve essere considerato come il punto di vista tedesco-tettonico sugli esiti dell'Esposizione Universale del 1851 di Londra.

Ritornando al significato goethiano di Tettonica intesa come *Scheidekunst*, avevamo visto che al momento del separare segue quello del ricomporre e l'architettura è, per eccellenza, arte della ricomposizione essendo quella tecnica che deve produrre oggetti mettendo insieme materiali diversi: mattoni, legno, malta, pietra, ferro, vetro, ghisa, plastica. In questo senso la Tettonica non è più *Scheidekunst*, ma *Gefüge*: connessione del tutto in quanto regia delle fughe. La fuga è quella linea d'ombra che si produce accostando due materiali diversi; il *Gefüge* è la loro tessitura. Tale tessitura, afferma Winckelmann — nel suo testo del 1762 dedicato all'architettura degli antichi — veniva chiamata da alcuni scrittori dell'antichità «armonia» e racconta di un tempio costruito da Scopas dove le fughe erano state sigillate con dei listelli d'oro. La fuga è però qualcosa di contraddittorio: da una parte sembra mostrarci l'importanza della dimensione materiale dell'architettura. Ciò che essa pone in evidenza sono proprio le diverse caratteristiche dei materiali in termini di colore, consistenza,



Karl Friedrich Schinkel,
Scenografia per il flauto magico,
1815.

compattezza, ma dall'altra ciò su cui essa attira la propria attenzione è proprio ciò che io chiamerei una sospensione della forma architettonica, della sua fisica materialità. La fuga è un'ombra vuota. Dice S. Agostino che — in pittura — il nero rappresenta l'ombra, cioè l'inafferrabile, l'immateriale, il senza forma, il vuoto, l'inesistente.

Chi ha compreso perfettamente questa valenza informale della fuga è stato di nuovo Alois Riegl, che

ce ne parla questa volta nel suo libro *Industria artistica tardoromana* del 1901. Il centro della sua riflessione è occupato dal problema del passaggio da un'arte figurativa tattile (come lo era ancora quella greca) ad un'arte figurativa puramente ottica (come quella tardoromana dell'epoca, per esempio, costantiniana). La scultura non ha più per soggetto il corpo nudo, ma il corpo vestito, la severa geometria delle sue pieghe. Si afferma l'uso della tecnica del trapano col

quale incidere in profondità la pietra, creando con tali incisioni un forte effetto coloristico. Le conseguenze della visione ottica prodotte da tale trattamento della pietra sono due: un allontanamento dell'osservatore dall'oggetto osservato e un più alto appello alla sua esperienza spirituale, alla sua immaginazione. L'occhio scorge delle cavità scure, nelle cui profondità non può vedere e che, dal punto di vista tattile, non sono nulla.

In certo modo il barocco era per

Schinkel ciò che l'ellenismo era per l'industria artistica tardoromana. Il barocco è l'ultima grande epoca dell'arte tattile.

Schinkel ha lavorato per tutta la sua vita, dal viaggio in Italia fino alla sua morte, alla stesura di un Trattato di architettura e al problema della tessitura delle fughe egli dedica molte pagine di questo suo Trattato rimasto incompiuto. Ma più che il Schinkel trattatista è il Schinkel architetto a indicarci la fuga come l'elemento che lui considerava la più importante decorazione ancora riservata all'architettura. Un bel muro era un muro il cui unico elemento decorativo era costituito dalla tessitura delle fughe. Questo spiega anche la particolare predilezione di Schinkel per l'architettura in mattoni che gli consentiva una fine tessitura della parete e un disegno della fuga che a Schinkel piaceva sottoporre a continue variazioni. Esempi: la Neue Wache del 1816, la Werdersche Kirche del 1825.

Questa enfattizzazione della fuga viene poi riproposta all'interno della composizione di facciata in due modi diversi: o come momento di distinzione tra elementi architettonici diversi (per staccare un pilastro da un elemento di superficie) oppure come separazione fra elementi funzionali differenti (per distinguere la sala dall'elemento che alloggia l'altare e la sagrestia).

In questi casi la fuga serve anche come elemento funzionale dove alloggiare la grondaia.

Quanto la formazione stessa di Schinkel accanto ai Gilly fosse stata improntata a queste problematiche ce lo dimostrano le sue uniche due opere giovanili realizzate prima del viaggio in Italia del 1803.

All'inizio ho affermato che la definizione del problema della tettonica deve affrontare due questioni: il suo aspetto compositivo da una parte e il suo momento tecnicista dall'altra. Ora si tratta di affrontare la seconda; quella della concezione tecnicista dell'architettura di cui la nozione di tettonica si farà veicolo a partire dal 1815. Poiché tale questione è profondamente intrecciata con la biografia di Schinkel vorrei seguire



Karl Friedrich Schinkel, Schizzo di progetto per un edificio religioso, 1810-11.

nell'esposizione, da questo momento, un ordine di tipo cronologico. Parlerò prima del viaggio in Italia (1803-05) e poi, al ritorno dal viaggio italiano, della sua adesione al romanticismo e degli inizi della sua carriera di funzionario dell'amministrazione prussiana dei lavori pubblici (1810-15).

Dalla seconda metà del Settecento ai primi dell'Ottocento la capitale culturale della Germania non era Monaco, né Dresda né tantomeno Berlino, ma Roma. In un saggio del 1843 Wilh. Stier nel tratteggiare il dibattito tedesco sul problema dello stile ricorda come quei temi fossero stati tutti affrontati proprio all'interno della cerchia di artisti e architetti tedeschi che a Roma avevano formato una comunità molto folta e composita. A Roma aveva vissuto e lavorato Winckelmann, avevano soggiornato Weinbrenner, Hübsch, Moller, vi avevano stabilito i loro atelier Thorvaldsen (scultore danese) e Josef Anton Koch (pittore austriaco).

A Roma aveva soggiornato a lungo Goethe (i suoi diari erano stati pubblicati però solo negli anni Trenta e quindi Schinkel non aveva potuto conoscerli) attorniato da una cerchia di amici tra i quali i pittori Hackert e Tischbein e il berlinese Karl Philipp Moritz che a Roma scriverà un libro sulle feste degli antichi romani e, tornato a Berlino, sarà in quella città il suo ambasciatore e consigliere in questioni di metrica. Per Schinkel l'Italia non è soltanto Roma: rimane profondamente impressionato da quella che lui chiama l'architettura saracena di Venezia, dall'architettura in mattoni della Padania, dal duomo gotico di Milano e, di nuovo, dall'architettura saracena della Sicilia. In Sicilia prima di lui si erano già recati Philipp Hackert, Goethe e il berlinese Heinrich Gentz (autore della borsa di Berlino e di un manuale di architettura). Dopo di lui ci andrà Leo von Klenze.

Del viaggio italiano di Schinkel

ci rimangono un diario, la sua corrispondenza e un album di schizzi e disegni. Ciò che colpisce nell'atteggiamento di Schinkel è il suo completo disinteresse per la ricostruzione archeologica e filologica dell'architettura classica. Visita Paestum e Girgenti, ma non compie neppure un rilievo, non prende neanche una misura. Quando dalla Sicilia ritorna a Roma e mostra i propri disegni a Koch e Thorvaldsen suscita il più grande entusiasmo. Schinkel registra sul suo diario con grande irritazione quei complimenti che lo avevano portato alla ribalta come pittore paesaggista oscurando la sua ambizione di architetto.

Ciò che va sottolineato è che a Roma all'arrivo di Schinkel nella comunità degli artisti tedeschi la stagione winckelmanniana era definitivamente tramontata e prima dell'affermarsi dei nazareni (1810, convento di S. Luca: Overbeck) essa aveva già aderito ai nuovi temi romantici. Quando Georg

Moller realizza la sua grande opera sul duomo di Colonia (monumento del gotico e della nazione tedesca) per sapere se il suo libro sarebbe stato ben accolto in Germania manda prima una copia a Roma.

Già nel corso del viaggio Schinkel inizia a lavorare alla stesura di un libro di architettura che lui avrebbe voluto illustrare con le architetture più significative viste nel corso del suo viaggio. Tra queste non troviamo né il Pantheon né il tempio della Concordia di Agrigento. Quello che lo interessavano erano alcuni temi architettonici quali la composizione asimmetrica e la sintesi stilistica. Per lui lo stile saraceno era: «una commistione di architettura antica e orientale formatasi al tempo delle invasioni barbariche». Lo interessa il tema della fusione di diversi stili e il fatto che questo possa succedere solo

Karl Friedrich Schinkel, *Neue Wache*, 1816-18. Foto del 1909.



nei periodi storici di grande crisi e decadenza. È così che Schinkel giudicava anche la sua epoca.

Del duomo di Milano scrive che «le opere di questo periodo rappresentano opere di alto magistero (io non mi riferisco al loro stile) che possono essere tranquillamente paragonate alle opere dei Greci (se si eccettua lo stile) quando ad esse non sono addirittura superiori». Il gotico non lo interessa quindi come stile. Quello che lo impressiona della visita del Duomo di Milano è il fatto di essere stato costruito tutto in pietra. Il duomo è un'enorme blocco di marmo di Carrara tutto scolpito. Non è stato usato il legno né altra pietra diversa dal marmo. C'è perfetta coerenza costruttiva dalla forma dell'impianto fino al più piccolo dettaglio: «se spostassimo solo una pietra tutta la forma dell'edificio ne risulterebbe trasformata». Nel 1824 visitando il duomo di Strasburgo annotava qualcosa di simile: il monumento gli appariva come un'opera

ottenuta colando del bronzo in uno stampo (*Gusswerk*).

Ritornato a Berlino Schinkel lavora come pittore: dipinge diorami e poi anche scenografie teatrali.

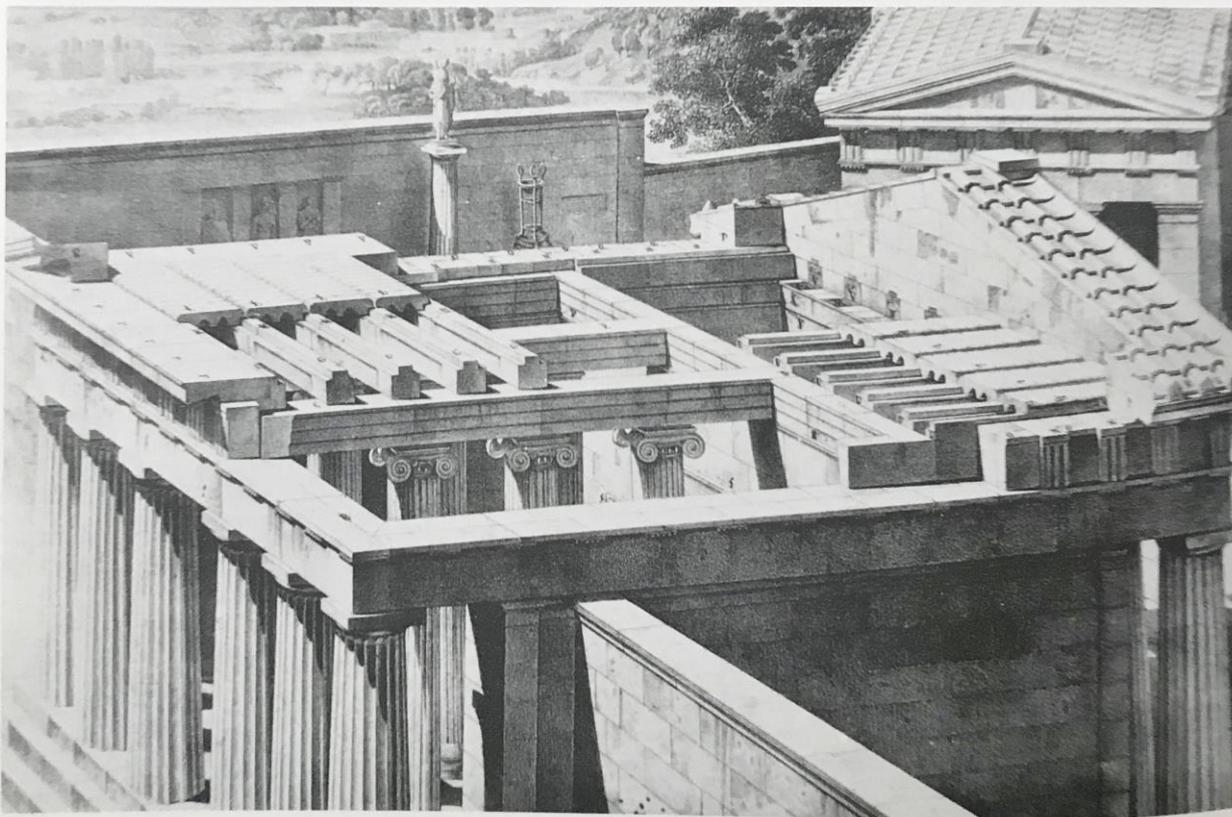
A Berlino si erano formati diversi gruppi romantici. Il più importante era quello fondato da Arnim nel 1811, la «Christliche Deutsche Tischgesellschaft» cui aderivano anche von Kleist e Fichte. Se fino ad allora i centri culturali della Germania erano stati Weimar (luogo dove abitavano i due dioscuri del classicismo tedesco: Schiller, morto nel 1805 e Goethe), Jena (coi fratelli Schlegel) e Heidelberg (con Creuzer, Brentano e Arnim), a partire dal 1808 anno in cui Fichte pronuncia i suoi «Discorsi alla nazione tedesca», Berlino si candida a diventare il centro romantico della rivolta all'occupazione napoleonica e alla cultura illuminista. Sono berlinesi o attivi a Berlino: il filosofo Schleiermacher, lo scrittore Wackenroder (Effusioni sentimentali di un mo-

naco amante dell'arte, 1797), Tieck (grande amico di Novalis). A Berlino si sposteranno per un breve periodo anche i fratelli Schlegel e — nel 1818 — Hegel, il filosofo ufficiale dello stato prussiano.

Schinkel è certamente sensibile a quanto sta così velocemente mutando attorno a lui. Clemens Brentano è spesso ospite a casa sua, di Fichte va a sentire le lezioni all'università fondata nel 1810 da Wilhelm von Humboldt. Del ministro Schinkel non si può dire amico, ma essi si conoscevano molto bene essendosi incontrati e frequentati a Roma dove all'inizio del secolo Humboldt era ambasciatore prussiano presso il Vaticano. Alla prima occasione favorevole Humboldt saprà dimostrare la fiducia che egli riponeva nel giovane architetto e lo farà assumere all'interno dell'amministrazione prussiana dei lavori pubblici: l'Oberbaudepartment. È il 1810, inizia la carriera di Schinkel come funzionario della burocrazia prussiana,

carriera che sarà coronata nel 1832 quando egli diventerà il direttore dell'Oberbaudepartment.

Grazie alla fama che si era fatto come disegnatore di diorami, il re gli affida nel 1810 la progettazione del mausoleo della regina Luisa. Gli pone una condizione: usare quattro colonne già in possesso della Corona e che il re desiderava che venissero riutilizzate nella costruzione del nuovo mausoleo. Schinkel redige un primo progetto in stile gotico che il re gli rifiuta. Schinkel è disposto a disegnare dello stesso progetto una seconda versione in stile dorico. È disposto a cedere sullo stile; la questione se debba essere in stile gotico o in stile classico non gli sembra essere così scottante. Ciò su cui non vuol cedere è sulle quattro colonne. L'impianto del progetto non poteva più essere cambiato, mentre lui progettava erano già state gettate le fondamenta del piccolo edificio e lui non era disposto ad accogliere il suggerimento di usare le quattro



colonne abbinata e collocate su alti piedistalli. Questo gli sembra essere un grave errore in termini tettonici. Preferisce inimicarsi il re piuttosto che cedere al suo potere, mettendo a repentaglio, tra l'altro, la sua carriera come funzionario.

Schinkel reagirà indispettito e presenterà alla Esposizione dell'Accademia del 1810 il progetto gotico bocciato dal re. Da osservare il fatto che non di uno stile gotico e filologico si tratta, ma di un gotico completamente reinventato dalle proporzioni cubiche, classiche.

Vicende analoghe vedono anche la nascita del progetto della Neue Wache e anche in quel caso Schinkel reagirà molto energicamente e pubblicherà come prima tavola della sua «Sammlung» proprio il progetto per la Neue Wache respinto dal re. Per sostenere le proprie ragioni Schinkel si rivolge al pubblico. La sua opera non era certo di divulgazione, non sarebbe mai arrivata all'uomo della strada, ma è molto significativo questo suo tentativo di aggirare l'opposizione del committente raccogliendo consenso tra il pubblico. La realizzazione della Neue Wache avviene tra il Congresso di Vienna del 1815 e i decreti di Karlsbad del 1819. Sono gli anni in cui si consuma la speranza di un esito liberale delle guerre di liberazione antinapoleo-

niche. Nel 1819 il ministro von Humboldt deve dimettersi dalla carica per la sua opposizione alla svolta reazionaria della politica prussiana. L'appello al consenso del pubblico da parte di Schinkel è pura petizione di principio.

È questo il periodo in cui in Schinkel emerge con molta evidenza il momento puramente tecnico: sta proprio della sua concezione tettonica. Se visto nel quadro della sua collaborazione con Beuth alla stesura dei «Vorbilder» e alla contemporanea ristrutturazione degli istituti scolastici prussiani nel settore dell'architettura e delle arti applicate, possiamo dire che il momento tecnico rappresenta per Schinkel una riduzione della figura dell'architetto prima a quello di mero tecnico, e poi a quella di efficiente funzionario dello stato.

Molto bene illumina tale condizione una lettera scritta da Georg Moller a Goethe quando nel 1824 l'architetto si trovava a Roma. «...col tempo è maturata in me la convinzione della mancanza di ogni funzionalità nel nostro attuale uso dell'architettura antica, la cui mia visione si è molto modificata da quando mi sono avviato all'esercizio concreto della mia professione... Nella chiesa cattolica che sto costruendo... ho fatto murare l'architrave in mattoni in modo tale che un arco è gettato tra una co-

lonna e l'altra colmando poi lo spazio con delle piattabande. La fatica... e la mascherata, in quanto gli archi che pur sono portanti non possono essere mostrati, mi hanno portato alla convinzione che non si debba voler nulla che già non si possa».

Lo stesso anno Schinkel ritornando dall'Italia va a far visita a Goethe. Sull'oggetto delle conversazioni con il poeta veniamo informati da una lettera scritta nel 1825 da Schinkel ad un certo Frederic Solger: «...un paio di buoni suggerimenti fatti dal Consigliere segreto Goethe mi sono stati molto utili. Uno riguardava il carattere dell'arco a sesto acuto che per quanto possa a volte venir usato, per il resto manca però di ogni bellezza. L'altro suggerimento riguardava la pericolosità della pittura di paesaggio tra le belle arti. Nei lavori che attualmente sto curando mi capita di dover fare dura penitenza dei miei errori giovanili».

Per non incorrere nell'esito di una mascherata, Schinkel accetta di aderire al classicismo, dal quale riuscirà di nuovo ad emanciparsi prima con la progettazione dell'Altes Museum (realizzato a cavallo del suo viaggio in Inghilterra compiuto nel 1826), poi con quello della Bauschule del 1831.



Karl Friedrich Schinkel, Tempio dorico, da «Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker» 1823.

Karl Friedrich Schinkel, Bauakademie. Foto 1955. La stanza d'angolo dove si trovavano le aule didattiche. Attraverso la finestra si intravede sullo sfondo l'Altes Museum.

Bibliografia di testi disponibili
presso la Biblioteca di storia dell'arte
«Luigi Poletti».

**Architettura allegorica:
Parigi durante la
Rivoluzione francese.**

G. TEYSSOT, *Architettura e Illuminismo: Saggio di Storiografia*, introduzione a E. Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari, Boullée, Ledoux, Lequeu*, Milano, 1976

G. TEYSSOT, *Eterotopia e Storia degli Spazi*, in "Il dispositivo Foucault", a cura di F. Rella, Venezia, 1977.

G. TEYSSOT, *Città-Servizi: la produzione dei batiments civils in Francia (1795-1840) in "Casabella"*, 1977, n. 424, p. 56-65.

Le macchine imperfette: architettura, programma, istituzioni nel secolo XIX, a cura di G. Teyssot e P. Morachiello, Roma, 1980
P. MORACHIELLO, G. TEYSSOT, *nascita della Città di Stato. Ingegneri e Architetti sotto il Consolato e l'Impero*, Roma, 1983.

B. BACZKO, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino, 1979.

E. GOMBRICH, *Nostra signora della libertà. Il sogno della ragione: simboli della rivoluzione francese*, in «FMR», 1985, n. 34, p. 88-112.

A.C. QUATREMER DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura, le voci teoriche*, a cura di G. Teyssot e V. Farinati, Venezia, 1985.

Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Eglise de la Nation au temple des Grands Hommes, catalogo della mostra, Parigi, 1989.

G. TEYSSOT, *Il linguaggio energico dei monumenti*, in «Europa moderna. 1700-1992: Storia di un'identità. L'età delle rivoluzioni», Milano, 1992, v. 2.

**Monumento e
attrezzatura: la Napoli
di Gioacchino Murat**

F. VENTURI, *Napoli capitale nel pensiero dei riformatori illuministi*, in «Storia di Napoli», Napoli, 1971, v. 8, p. 3-63.

R. DI STEFANO, *Storia, architettura, urbanistica*, in «Storia di Napoli», Napoli, 1972, v. 9, p. 647-743.

A. VALENTE, *Gioacchino Murat e l'Italia meridionale*, Torino, 1976.

Le macchine imperfette. Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo, a cura di P. Morachiello e Georges Teyssot, Roma, 1980.

S. VILLARI, *La piazza e i mercati. Spazio pubblico e équipement urbano a Napoli nel decennio napoleonico*, in «La piazza, la chiesa, il parco», a cura di M. Tafuri, Milano, 1991, p. 204-238.

**Parco e metropoli in
Gran Bretagna e negli
Stati Uniti: Repton,
Paxton, Loudon,
Olmsted**

J. BALTRUSAITIS, *Aberrazioni: Saggio sulla leggenda delle forme*, Milano, 1983.

A. PONTE, *Paesaggi artificiali. Il caso di Humphry Repton*, in «Lotus International», n. 52, 1986, p. 52-71.

Il Giardino Italiano dell'Ottocento, nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie a cura di A. Tagliolini, Milano, 1990.

A. PONTE, *Il parco pubblico in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Dal genius loci al genio della civilizzazione*, in «L'architettura dei giardini d'Occidente», a cura di M. Mosser e G. Teyssot, Milano, 1990, p. 369-382.

A. PONTE, *Carattere ed espressione. Richard Payne Knight e il giardino pittoresco fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo* in «La piazza, la chiesa, il parco», a cura di M. Tafuri, Milano, 1991, p. 166-203.

**Tettonica e paesaggio: la
Berlino di Schinkel**

1781-1841. Schinkel, l'architetto del principe, Venezia, 1982

W. SZAMBIEN, *Schinkel*, Parigi, 1989.

P.O. RAVE, *Karl Friedrich Schinkel*, Milano, 1989.

D. WATKIN, T. MELLINGHOFF, *Architettura neoclassica tedesca 1780-1840*, Milano, 1990.

K.F. SCHINKEL, *Disegni di architettura*, Milano, 1991.