

126

aprile 2015



enprogramma 126

aprile 2015

ARCHITETTURE DEL SAPERE

Basso Peressut / De Benedictis / Guarnieri / MacGregor /
Mandarano / Torre

ENGRAMMA • 126 • APRILE 2015
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-71-3

Architetture del sapere

a cura di Maria Bergamo, Emma Filipponi,
Cristiano Guarnieri

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-71-3

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

6	Editoriale Maria Bergamo, Emma Filipponi, Cristiano Guarnieri
8	Architetture del sapere Per una storia dell'architettura museale nell'Europa moderna Cristiano Guarnieri
37	The <i>cabinet</i> and the gallery Introspection and ostentation in early collection history Arthur McGregor
55	Testo come spazio Note sull'architettura memoriale di Santa Giustina a Padova Andrea Torre
78	Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti Cristina De Benedictis
98	Spazi e forme dell'esporre tra <i>cabinet</i> e museo pubblico Luca Basso Peressut
125	La <i>Wunderkammer</i> come strumento di conoscenza Recensione a <i>The first treatise on museums. Samuel Quiccherberg inscriptions 1565</i> , Translation by M. A. Meadow, B. Robertson, Introduction by M. A. Meadow, The Getty Research Institute, Los Angeles 2013 Cristiano Guarnieri
129	#museumscan Presentazione del libro <i>Il marketing culturale nell'era del web 2.0. Come la comunità virtuale valuta i musei</i> , Rimini 2014 Nicolette Mandarano

Spazi e forme dell'esporre tra *cabinet* e museo pubblico

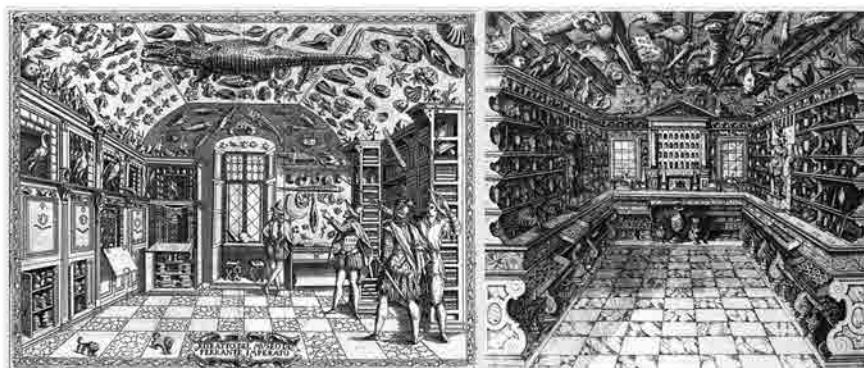
Luca Basso Peressut

Questo scritto analizza le relazioni che si instaurano, nel periodo che va dal tardo Cinquecento all'Ottocento, tra la cultura del collezionismo e i caratteri architettonici degli spazi predisposti ad assolvere la funzione di esposizione e rappresentazione delle raccolte. Elementi diversi che sono qui visti come parti di una possibile arte del mettere in mostra, secondo codici e pratiche applicate a quei particolari luoghi del sapere che in Europa si sono concretizzati, in un arco di tre secoli, nelle varie tipologie dei musei privati, prima, e nei musei pubblici poi. L'attenzione è perciò rivolta a come, nella pratica progettuale, il contenitore modella le sue forme attorno al contenuto, per sottolineare l'importanza dell'architettura e dell'allestimento museografico nel costruire il senso e l'identità di una collezione nel momento in cui essa viene 'adunata' per essere esposta, cioè comunicata, a un uditorio più o meno vasto.

Sia che si tratti di una collezione non accessibile o accessibile a pochi selezionati visitatori, sia che si tratti di un museo aperto a tutti, riconosciamo in ogni caso una logica comune nell'organizzazione fisica degli ambienti espositivi, un *fil rouge* che unisce le esperienze che nei diversi periodi, nei diversi contesti e nelle diverse condizioni operative, hanno definito la dimensione architettonica del 'fare esposizione'. I paradigmi (tipologici, formali, estetici e tecnici) di questa costruzione intellettuale e materiale sono considerati perciò ricorrenti e confrontabili. Il nucleo di questo ragionamento è innanzitutto riconducibile a quella correlazione che si è sempre avuta, con reciproche influenze, tra le forme dello spazio abitativo e le forme dello spazio espositivo. Questo significa, da un lato, definire la casa quale matrice e luogo primigenio delle manifestazioni private e pubbliche dell'idea di abitare in quanto 'essere nel mondo' (cioè auto-espressione di sé stessi nei confronti degli altri) e, dall'altro, affermare che è nella matrice spaziale-formale della casa e delle sue parti che l'architettura del museo trova i suoi fondamenti. D'altro canto, la nascita di qualsiasi pratica espositiva nell'ambito dello spazio domestico è facilmente verificabile nell'uso e nell'etimologia dei termini tuttora usati in diverse lingue per definire gli spazi del museo: stanza, studiolo, sala, *room*, *salle*, *kammer*, *cabinet*, e così

via. Sappiamo che la casa è il luogo dove ognuno costruisce una sorta di messa in scena dell'agire quotidiano, spazio privilegiato della memoria e dell'accumulo di oggetti, museo personale della continuità delle genealogie familiari e dei loro lasciti. Tutti noi allestiamo le stanze della nostra casa come un microcosmo che è riflesso della nostra visione del mondo, non diversamente, in fondo, da come negli studioli rinascimentali il collezionista e lo studioso tendevano a "ricostruire l'universo in una stanza"^[1], o come fece l'architetto John Soane nella sua casa londinese all'inizio dell'Ottocento.

Vale a dire che, se l'identificazione del museo come istituzione socialmente definita nell'ambito delle pratiche progettuali dell'architettura è riferibile allo sviluppo di questa istituzione nel diciannovesimo secolo, l'arte di costruire spazi per il collezionismo e l'esposizione è di antica origine e strettamente connessa all'abitazione, come testimoniano alcuni passaggi della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, dove vengono citati il *cubiculum* (stanza per la lettura e biblioteca personale) e la *pinacotheca* ("Et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt")^[2]. Così come nel *De Architectura* di Vitruvio si tratta del *tablinum*, stanza adornata di quadri (*tabulas*), e ancora della "pinacotheca" quali spazi propri della casa di cui si riconoscono valori peculiari legati alla funzione collezionistica: "Le pinacoteche debbono essere costituite come esedre dalle ampie dimensioni", "hanno bisogno di una luce uniforme a nord" e devono essere "apprestate in modo non dissimile dalla magnificenza delle opere pubbliche"^[3]. Sono questi antecedenti che ritroviamo negli spazi del collezionismo che si manifestano a partire dagli albori dell'idea moderna di museo quando, come ricorda Nikolaus Pevsner (con una interessante accentuazione proprio del ruolo della casa):



Da sinistra a destra: fig. 1 | Il museo di Ferrante Imperato, Napoli, da F. Imperato, *Historia naturale*, 1599; fig. 2 | Il museo di Francesco Calceolari, Verona, da Ceruti, Chiocco, *Museum*, 1622.

Il collezionismo d'arte [che] comincia con il Rinascimento italiano, [...] sviluppa un particolare senso della storia, un entusiasmo per i prodotti dell'Antichità classica, come anche per tutti i generi dell'arte contemporanea, pensati per la residenza privata e, in realtà, per essa realizzati^[4].

Le manifestazioni di queste 'architetture del sapere' sono molteplici. In Italia il clima permette di organizzare spazi all'aperto dove esporre antichità: porticati (Villa Albani a Roma), giardini o corti. I cortili di Palazzo Maffei e Capranica della Valle a Roma sono una vera e propria stanza a cielo aperto dove statue, bassorilievi, frammenti architettonici antichi sono inseriti nelle facciate secondo un ordine compositivo che riconduce l'origine frammentaria dagli scavi a una figurazione unitaria a ordini sovrapposti, in cui vecchi e nuovi elementi si integrano in maniera quasi indistinguibile. In altre condizioni, nei *musaea* dei collezionisti di rarità artificiali e naturali cinque-seicenteschi lo spazio interno è occupato da stipi, armadi, scaffali, ripiani mentre altri reperti (normalmente di origine naturale) coprono le parti più alte delle pareti e le volte dei soffitti in una incrostazione che si fa *decoro* delle superfici architettoniche [figg. 1-2]. Architettura ed arredo non sono elementi secondari, di sfondo, di questa ambientazione: sono strutture significanti che rispondono ad un principio di 'bellezza regolata' volta ad esibire, esporre, mostrare tramite dispositivi che hanno caratteri prettamente museali.

Lo studiolo rinascimentale, il più noto di questi spazi 'proto-museali', è archivio e anche biblioteca di oggetti, e della biblioteca ha la struttura architettonica di luogo chiuso, interiore, "ubi Studiosus, secretus ab hominibus solus sedet, Studiis deditus...", come recita la didascalia della veduta del museo-studiolo riportato nell'*Orbis sensualium pictus* di J. Amos Comenius del 1654^[5]. Per Caspar Friedrich Neickel il museo (o studiolo) è "quella stanza, camera, gabinetto o luogo in cui si trovano diverse rarità naturali e artistiche insieme a buoni e utili libri". Il frontespizio del suo famoso trattato del 1727, in cui appare per la prima volta il termine museografia, mostra la stanza dello studioso con, a sinistra, la biblioteca e, a destra, reperti scientifici e naturalistici. Il tavolo è il luogo del 'confronto' fra sapere libresco e sapere pratico. Neickel ne definisce anche i caratteri funzionali e spaziali, fino al dettaglio: la "camera delle rarità" va "disposta verso sud-ovest a causa del vento favorevole", deve essere "circa lunga il doppio rispetto alla sua larghezza ed è disposta in tale maniera rispetto alla luce del sole che anche il più piccolo dettaglio possa essere colto". Su di un lato si trovano i prodotti della natura e sull'altro lato quelli dell'attività dell'uomo, l'allestimento consiste di *repositoria*, armadi e mensole. I

repositoria “possono presentare nella parte anteriore un grazioso balcone o arco e si possono fare dipingere con un colore conveniente e adatto”^[6]. Ancora nella prima metà dell'Ottocento, nel suo Dizionario storico dell'architettura Quatrèmere de Quincy definisce il *cabinet* come spazio della casa destinato “allo studio, alla conservazione di documenti scritti, alla custodia di curiosità” dunque luogo di studio e lavoro. Per de Quincy il termine *cabinet* è sempre riferito a una stanza della casa e declinato in *cabinet de travail, cabinet d'étude, cabinet d'antiquités et de médailles, cabinet d'histoire naturelle, cabinet de tableau*. In quest'ultimo caso l'illuminazione dall'alto “è indispensabile”^[7].

Esistono non poche rappresentazioni pittoriche di studioli rinascimentali, come nel dipinto *Sant'Agostino nello studio* del Carpaccio (1502, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni), o nelle versioni del *San Gerolamo nello studio* di Jan van Eyck (1440-1441, Detroit Institute of Arts), Lucas Cranach il Vecchio (1526, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art), del Ghirlandaio (1480, Firenze, Chiesa di Ognissanti) e soprattutto di Antonello da Messina (1475, Londra, National Gallery). In questi ambienti, immaginari ma evidentemente riferiti a realtà concrete, gli elementi che appaiono sono sempre gli stessi: la finestra (visibile o invisibile) da cui la luce entra per illuminare il tavolo su cui lo studioso lavora tra libri e oggetti di varia provenienza, gli stipi e mensole che fanno da repositori. Nel caso di Antonello poi l'insieme si coagula in un unico grande 'mobile' ligneo, rialzato di tre gradini, una sorta di modulo architettonico inserito in un'ampia costruzione gotico-rinascimentale che crea una originale e affascinante concatenazione di spazi esterni ed interni.

Tra i rari esempi ancora esistenti, ricordiamo lo studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo di Urbino, realizzato tra il 1473 e il 1476: una stanza (4.12 x 3.6 x 4.9 m) che si apre su di una terrazza affacciata sul paesaggio, e le cui pareti sono coperte da tarsie lignee, che con effetto illusionistico raffigurano armi, finte nicchie con sculture, vedute di paesaggi, mobili contenenti strumenti musicali e scientifici, libri, e altri oggetti. Un *tromp-l'oeil* che dà alle pareti una tridimensionalità che dilata il piccolo ambiente. Analogo carattere ha lo studiolo di Gubbio, progettato da Francesco di Giorgio Martini e realizzato da Giuliano da Maiano, che oggi si trova al Metropolitan Museum di New York allestito in forma di 'period room'. Lo studiolo di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, un ambiente di circa tre metri per otto, creato attorno al 1570, dove il granduca si ritirava per coltivare i propri interessi scientifici e magico-alchemici, non ha finestre verso l'esterno. È un puro interno totalmente decorato con un

programma a carattere mitologico, alchemico e scientifico da un gruppo di artisti guidati da Giorgio Vasari con una serie di ante lignee dipinte che celano armadi e stipi. Sono, questi ultimi, esempi fortemente caratterizzati da un progetto unitario fino al dettaglio decorativo e artistico che manifestano con chiarezza gli scopi e le intenzioni finali dei committenti: la conservazione e l'esposizione di una raccolta in maniera adeguata e coerente allo spirito, al gusto e alla visione del mondo del collezionista. In effetti, la creazione di un 'museo' personale esprime sempre il desiderio del collezionista-umanista rinascimentale di controllare, sistematizzare la crescente massa di oggetti di cultura materiale, di interesse in tutti i campi della conoscenza, che l'età moderna dispiega e che si manifesta nelle ricerche filologiche e archeologiche, nella ricerca scientifica, nei viaggi e scoperte di nuovi 'mondi', nello studio dei documenti antichi: si tratta di spazi 'panottici' in cui è possibile viaggiare, senza muoversi, in terre e tempi lontani. Le antichità, le arti, gli artefatti, i reperti naturali diventano così espressione di una cosmogonia materiale in continua trasformazione ed espansione e che è sempre più complesso ricomprendere nei tradizionali sistemi conoscitivi. Queste collezioni sono l'espressione di molteplici ed empirici tentativi di creare una organizzazione della conoscenza, di dare un possibile ordine al caos. Eilean Hooper-Greenhill ha giustamente evidenziato, nella sua lettura foucaultiana dello sviluppo del museo, come l'"episteme rinascimentale" qui si manifesti in differenti modelli ordinamentali che oggi ci appaiono poco comprensibili perché non siamo in grado di afferrare i simbolismi, le cabale, le alchimie di un universo interpretativo che non ci appartiene più da tempo.^[8]

In ogni caso, nel momento in cui si crea uno spazio atto a mostrare una collezione, si tratti di *artificialia* o *naturalia*, di opere d'arte, di animali, piante o di macchine, lo scopo è sempre quello di superare la dicotomia fra disordine e ordine, attraverso un processo che va dall'atto, o dall'insieme di atti, che accompagnano la formazione di una raccolta attraverso l'acquisizione e l'accumulazione di singoli oggetti, azioni queste determinate dalle opportunità, dalle idiosincrasie, o anche dal caso (e che sono dunque intrinsecamente non ordinate), fino alla sua organizzazione secondo una logica definita, qualunque essa sia, vista come fase preliminare alla messa in mostra dei pezzi che costituiscono la collezione. L'architettura e l'allestimento fungono da dispositivi tangibili di questo procedimento di 'messa in ordine': la creazione dello spazio espositivo, la composizione dei suoi elementi, la risoluzione, anche in termini di necessità pratiche, dei temi formali (misure e proporzioni), tecnici (illuminazione e climatizzazione), qualificano il valore di un ambiente esteticamente risolto nel rapporto

fra spazio e oggetti in esposizione, come manifestazione concreta della riflessione teorica sulla sistematizzazione – ancorchè non scientifica – dei saperi. L'importanza di dare forma a questa organizzazione attraverso l'architettura è strettamente connessa al fatto che, nel manifestare una propria identità di curioso, di conoscitore e studioso, il collezionista, tramite “il possesso degli oggetti, acquisisce fisicamente un sapere, una conoscenza, e, attraverso la loro messa in mostra, consegue simbolicamente anche l'onore e la reputazione che tutti gli studiosi coltivano”^[9]. Dunque la creazione di una collezione e del suo spazio diventa oltre che un fatto privato, un fatto sociale, al contempo *habitus* e forma di rappresentazione.

Si pensi ai frontespizi dei cataloghi seicenteschi dei collezionisti, dove le stanze espositive sono raffigurate, analogamente ai dipinti citati in precedenza, come scene a prospettiva centrale che mostrano tre delle quattro pareti della stanza arredate con scaffali, armadi ed espositori dove appare o meno una finestra che tuttavia non mostra nulla dell'esterno, il soffitto fittamente ricoperto di animali imbalsamati. Una ambientazione che fa da sfondo ai personaggi in posa: il collezionista che mostra l'insieme agli ospiti, conoscenti o studiosi in visita, che osservano, o altri personaggi come il nano che appare nell'immagine del museo Cospiano. Di questi spazi, oggi scomparsi, ricordiamo in Italia il museo naturalistico di Ferrante Imperato, Napoli (1521-1600c.), che si trovava nella sua abitazione a Palazzo Gravina a Napoli [fig. 1]; il museo di Francesco Calceolari a Verona, una collezione di piante, minerali e insetti [fig. 2]; il museo del marchese Ferdinando Cospi a Bologna, raccolta di *mirabilia* naturali e artificiali; il *Museaeum Septalianum* del canonico Manfredo Settala a Milano, museo di storia delle scienze con varie curiosità, e il museo allestito a metà del Seicento presso il Collegio Romano dall'erudito tedesco Athanasius Kircher. Nel nord Europa abbiamo il museo di Ole Worm a Copenhagen, con una collezione di piante, animali, pietre, minerali e fossili, il *Museum Wildeanum* di Jacob de Wilde ad Amsterdam (che ospitava una raccolta di medaglie, monete, statuette antiche e strumenti scientifici) e il museo di rarità e *naturalia* di Vincent Levin ad Haarlem.^[10] Qui ritroviamo un più generale e permanente paradigma, quello dell'attitudine umana ad unire al collezionismo la pratica della 'decorazione', per cui le raccolte di tesori dell'arte o della natura, per usare le parole di von Schlosser, non sono altro che “la proiezione verso l'esterno dell'originario concetto primitivo di possesso come ornamento, con conseguente passaggio dal mobile e mutevole all'immobile e durevole”^[11], atteggiamento che giustifica l'artisticità dell'agire umano come pratica rielaborativa della materia (la collezione) e dello spazio (l'ambiente espositivo), per cui, come sosteneva Le Corbusier, in ogni sua azione l'uomo

è architetto e costruttore.

A studioli, cabinet e sale si affianca, dalla fine del Cinquecento, la galleria, reminiscenza delle *ambulationes* vitruviane “ove altrimenti si collocano le statue”^[12], e che è trattata da Vincenzo Scamozzi ne *L'Idée della Architettura Universale*, laddove descrive alcuni “Musei”, “Galerie” e “Studij” dell'epoca, dando gli elementi basilari per la creazione di questi spazi:

“I luoghi da tenir Statue, e Rilievi, e Pitture, e quelli da stare à ricamare, e per ogn'altro essercitio, che ricerca lume fermo, & ordinato, e non molto alterabile, deono esser verso Tramontana: perché (come dicessimo) à tutte le altre parti il Sole, ò percuote, ò refflete à qualche hora del giorno; di modo, che i lumi divengono molto variabili, e fanno diverse apparenze, & effetti ne' rilievi, e nel distinguer bene i colori”^[13].

La tipologia della galleria si inverte nel primo esempio di edificio appositamente progettato per l'esposizione, cioè la Galleria degli Antichi di Sabbioneta costruita nel 1583-90 da Vincenzo Scamozzi per ospitare la collezione di statue romane, reperti archeologici e armature di Vespasiano Gonzaga, in cui riconosciamo il tratto di vero e proprio prototipo architettonico. Lunga 96 metri e larga 5,5, è composta di ventisei campate uguali, secondo una concezione, davvero innovativa, che implicitamente suggerisce la possibilità di una sua estensione; al piano terra è porticata mentre la galleria espositiva, decorata da affreschi e *trompe-l'œil* si trova al primo piano. Il fatto che la collezione – assieme a quelle del Palazzo Ducale di Mantova – sia andata dispersa nel Settecento non ci permette di capire come questo straordinario spazio, oggi vuoto, apparisse all'epoca di Vespasiano. Più ancora che la stanza, lo studiolo o la sala, la galleria è concepita come uno spazio collettivo e celebrativo, dove l'atto della messa in mostra si coniuga con ricevimenti e eventi pubblici legati al ruolo sociale del proprietario del palazzo (dunque su un gradino sociale più elevato dei casi precedenti) e al suo ‘esporsi’ alla dimensione pubblica più che a quella privata. La particolare proporzione tra lunghezza e larghezza di questi spazi definisce un percorso cerimoniale legato alla visione di opere disposte in sequenza: come ricorda Mark Girouard “le prime gallerie in case private furono create proprio per camminare. Dipinti furono appesi alle pareti di questi interni al fine di dare alla gente qualcosa da guardare che mentre camminavano”^[14].

Le raffigurazioni delle gallerie nei dipinti e nelle incisioni sottolineano l'importanza dell'aspetto cerimoniale. Nei ritratti gemelli del conte di

Arundel (collezionista d'arte e mecenate inglese) e di sua moglie Alatheia dipinti da Daniel Mytens nel 1618 (Londra, National Portrait Gallery) compaiono due gallerie, probabilmente realizzate su progetto di Inigo Jones, poste a fondale della rappresentazione. La prima, che si affaccia su un paesaggio fluviale è voltata e prende luce solo da un fianco, mentre le sculture si allineano su tutti e due i lati. Il pavimento è in formelle di marmi colorati. Il tono generale è severo e ricorda i portici o le logge romane ornate di antichità [fig. 3]. La seconda galleria ha un soffitto cassettonato ed è illuminata da entrambi i lati, con i dipinti appesi sui tratti di parete che separano le finestre. Le pareti sono dipinte o forse rivestite in tappezzeria color tabacco, il pavimento è in pietre arenaria. Il tono generale è intimo, accentuato dalla visione di un giardino all'italiana che compare nella porta che si apre sul fondo. I due dipinti, se accostati, si rispecchiano secondo un asse prospettico divergente e in entrambi i personaggi appaiono introdurre con i loro gesti alle gallerie schermate da una tenda che fa da sipario [fig. 4].



Da sinistra a destra: fig. 3 | Daniel Mytens, *Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel and Surrey*, Londra, National Portrait Gallery; fig. 4 | Daniel Mytens, *Alatheia, Countess of Arundel and Surrey*, Londra, National Portrait Gallery.



Da sinistra a destra: fig. 5 | R. Nanteuil, *Ritratto del Cardinale Giulio Mazarino nella galleria del suo palazzo di Parigi*, incisione, 1659, Paris, Bibliothèque Nationale de France; fig. 6 | Charles Willson Peale, *The Artist in His Museum*, 1822, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

L'impostazione teatrale dei due dipinti di Mytens la ritroviamo in altri esempi, tra cui l'incisione che rappresenta la galleria del Cardinale Mazzarino, costruita da François Mansart nel 1645, dove il cardinale sembra accogliere i visitatori seduto davanti a un tenda aperta [fig. 5] e nell'autoritratto, del 1822, del naturalista e pittore americano Charles Willson Peale (Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts). Qui Peale si raffigura all'ingresso del suo museo mentre, a guisa di maestro di cerimonia, con una mano scosta una tenda che introduce alla sua collezione naturalistica, una moderna Arca di Noè ordinata in una galleria con una lunga griglia di armadi e bacheche sormontate da una fila di ritratti di eminenti personaggi [fig. 6]. Al suo fianco giacciono alcune ossa di mastodonte, parte del grande scheletro, che si intravede dietro la tenda, da lui recuperato in una campagna di scavo nel 1801 lungo il fiume Hudson e raffigurato nel dipinto *The Exhumation of the Mastodon* (1805-8, Maryland Historical Society, Baltimore).

Il passaggio dalla dimensione privata del cabinet o della Wunderkammer, a quella istituzionale della galleria è letto da Paula Findlen come “transizione dal silenzio al suono” cioè da “luogo di studio e riflessione” a “spazio per l'esposizione e la conversazione”^[15], o anche da museo privato a museo pubblico. Se osserviamo le illustrazioni del Museo Kircheriano o del Museo di Vincent Levinus [fig. 7], il tema architettonico della galleria si coniuga alla dimensione pluralistica e attiva della sua frequentazione da parte



fig. 7 | *La Galleria di rarità naturali e artificiali di Vincent Levinus a Haarlem*, da Levin, *Wondertooneel der Natuur*, 1706-1715.

degli studiosi e dei curiosi. Anche la dimensione degli spazi e l'entità delle collezioni, e la ripetitività degli elementi dell'allestimento, suggeriscono assetti architettonici e tipologici di spazi e strutture espositive che aprono al tema del museo come spazio collettivo (gli obelischi della galleria di Kircher evocano una piazza o una strada urbana). Sempre nel *Dizionario storico* di Quatremère de Quincy la galleria, considerata uno degli spazi di una casa, non può essere ricondotta solo ed esclusivamente a un uso privato, perché “destinata più alla rappresentanza che all'abitazione”, spazio dove tenere “cerimonie pubbliche, feste, balli e concerti” e dove “l'architettura e la decorazione possono dispiegare tutta la loro magnificenza”^[16].

Nelle gallerie di pittura, tra Seicento e primo Settecento, l'allestimento assume, in questo senso, una connotazione specifica nel rapporto con l'architettura. I quadri occupano tutte le pareti, incastrandosi perfettamente a formare una sorta di mosaico decorativo la cui composizione generale domina la specificità della singola opera d'arte, per cui l'insieme conta più delle parti che sono intese come elementi che partecipano della decorazione dello spazio architettonico. Un dipinto del 1659 di Jacob de Formentrou (Londra, Royal Collection) mostra un gabinetto di pittura



fig. 8 | David Teniers il Giovane, *La Galleria dell'Arciduca Leopoldo a Bruxelles*, 1651, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

(forse la galleria di un mercante d'arte), dove un lato finestrato illumina due pareti completamente ricoperte di dipinti simmetricamente ordinati attorno a un caminetto e alla porta d'ingresso. Tale densità si ritrova anche nelle più grandi sale e gallerie delle collezioni principesche in cui la ricerca di un ordine compositivo generale è basata su registri simmetrici multipli organizzati rispetto alle dimensioni e ai temi dei quadri in esposizione. Si veda, tra l'altro, la serie di rappresentazioni che David Teniers pittore di corte e direttore delle collezioni dall'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, fece, tra gli anni '30 e '70 del Seicento, delle sale del Palazzo di Bruxelles [fig. 8]. L'effetto complessivo che appare in questi allestimenti è di grande fasto e decoro e sfiora a volte il parossismo, come in alcune gallerie dove simmetrie e corrispondenze sono perseguite al punto di intervenire sui quadri per poterli inserire perfettamente in questa *ordonnance*. Secondo Niels von Holst, in queste gallerie

era considerata cosa ovvia che i muri, per citare uno scrittore dell'epoca, dovessero essere 'completamente riempiti di dipinti, così che ogni quadro toccava ogni altro'. L'intero spazio delle pareti era organizzato secondo i canoni del tempo. Le parti centrali con dipinti più grandi erano circondate

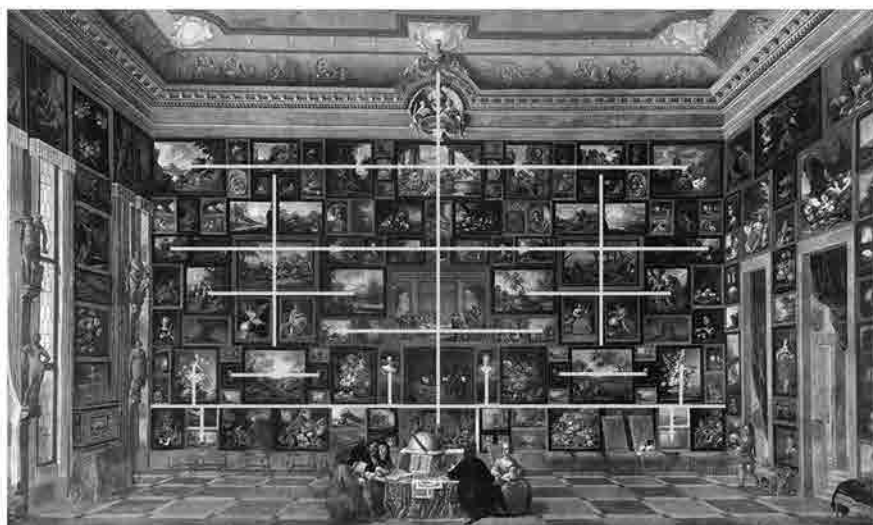


fig. 9 | Johann Betschneider, *La Galleria Imperiale del Castello di Praga*, 1714, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum: In verde gli assi di simmetria della composizione dei quadri sulla parete.

da quelle con dipinti più piccoli. I quadri di forma ovale davano un effetto più piacevole se posizionati in alto. I maestri italiani e fiamminghi fornivano una quantità adeguata di grandi dipinti per le parti centrali delle pareti. Per il resto, i quadri potevano essere brutalmente ‘dimensionati’, cioè rimpiccioliti o ingranditi e quadri ovali venivano ricavati da dipinti che in origine erano stati rettangolari^[17].

Si veda al proposito il dipinto di Johann Betschneider, qui riprodotto e oggi al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, in cui è raffigurata la Galleria degli Asburgo a Praga [fig. 9]. I quadri coprono le pareti dal pavimento al soffitto e corrispondono a una composizione simmetrica a secondo della dimensione e del soggetto. Artisti, scuole, epoche diverse sono mescolati senza altri criteri se non quello estetico. Altri esempi di questo tipo di allestimento ci sono noti attraverso dipinti o immagini che si trovano nei cataloghi dell'epoca in cui sono riprodotte, oltre alle singole opere, anche vedute degli ambienti che le ospitano. È il caso della galleria del palazzo di Hubertusburg a Pommersfelden^[18], della Galleria Reale di Dresda, della Galleria Imperiale di Vienna e della Galleria di Sansouci a Potsdam^[19]. Il quadro di Giovanni Paolo Pannini del 1740 che ritrae il cardinale Valenti-Gonzaga assieme alla sua collezione di pittura all'interno di una immaginaria galleria esemplifica i caratteri di questo tipo di spazio espositivo in cui l'unità di architettura e allestimento è assoluta.

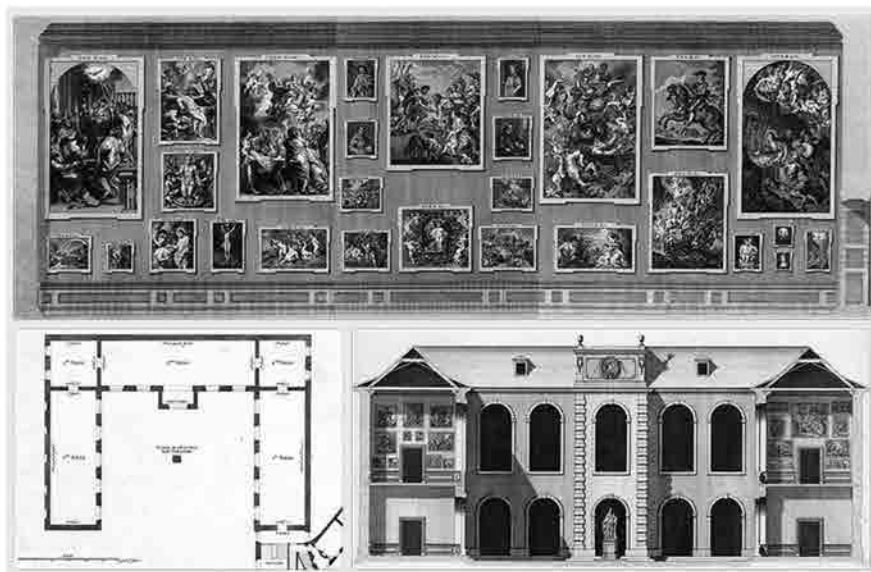


fig. 10 | *Galleria Elettorale*, Düsseldorf: sezione, pianta e prospetto interno della seconda sala (dipinti di P. Strudel, A. Van Dyck, B. Flemael, H. van Acken, G. de Lairese, D. Vinckboons, A. Schoonjans), da De Pigage, von Mechel, *Galerie Électorale*, 1778.

La Galleria Elettorale di Düsseldorf, una delle più importanti pinacoteche settecentesche europee, allestita in un edificio appositamente costruito nel 1709-14 dall'architetto veneziano Matteo Alberti su commessa dell'Elettore Palatino Johann Wilhelm II von der Pfalz come espansione del palazzo residenziale, ci è nota per il catalogo *La galerie électorale de Dusseldorff*, pubblicato a Basilea nel 1778 e curato da Nicolas de Pigage e Christian von Mechel^[20]. Qui è illustrato l'edificio a due piani, quello inferiore destinato alle sculture e ai gessi della collezione di antichità, quello superiore per i dipinti organizzato in tre grandi sale – quasi delle gallerie – a formare le tre ali più due piccole posizionate negli angoli [fig. 10]. Il suo allestimento, curato all'epoca dal pittore Thomas Krahe, aveva modificato la precedente sistemazione voluta dall'Elettore secondo i canoni barocchi per cui le pareti erano completamente ricoperte di dipinti posti uno accanto all'altro in maniera scenografica. Di quel primo allestimento non rimangono documentazioni iconografiche, mentre del secondo il catalogo di de Pigage e von Mechel ci mostra la concezione, allora innovativa, di una sistemazione per scuole e periodi e una relativa rarefazione delle opere esposte per permettere una visione migliore di ogni singolo pezzo, pur rimanendo una composizione d'assieme dell'allestimento tradizionalmente impostata su simmetrie e rimandi tematici fra le parti. Infatti, come è stato scritto in un

recente studio sulla Galleria, all'interno di ciascuna scuola l'allestimento di Krahe seguiva il principio della simmetria. Ogni parete era concepita come un'unità intesa a dare al visitatore l'impressione complessiva della ricchezza e varietà di quella scuola di pittura. Le opere più grandi erano appese in alto poiché erano facilmente visibili dal basso. Krahe divise le lunghe pareti delle sale in tre parti, collocando uno dei quadri più grandi al centro"^[21]. In tutti questi casi i quadri della collezione, generalmente considerati all'epoca, "un ornamento accessorio e mobile" in realtà diventano parte di una sistemazione assai rigida per cui la loro ubicazione sulle pareti li rende tasselli di una *ordonnance* la cui intercambiabilità è subordinata alla regola della composizione generale dello spazio al pari di ogni altro elemento più propriamente architettonico.

La tipologia della galleria rappresenta, dal punto di vista dell'architettura, un momento di cerniera tra i primi spazi in cui il collezionismo privato si era "messo in mostra" (studioli, *cabinet* e sale) e il sistema di spazi che si andranno a consolidare, alla fine del Settecento, nella tipologia architettonica del museo pubblico. Dalla seconda metà del secolo in effetti assistiamo all'affermarsi dei grandi temi dell'architettura dei luoghi di 'pubblica utilità' che partecipano alla costruzione della città e al suo abbellimento, per cui, come ci ricorda lo storico Krzysztof Pomian, è in quest'epoca che con sempre maggiore fervore "nei musei e nelle grandi collezioni private [...] s'innalzano o si sistemano muri per disporvi delle opere"^[22]. La serie di 'quadri-progetti' dipinti da Hubert Robert alla fine del Settecento sono una testimonianza del processo di trasformazione della Grande Galerie del Louvre da lungo e buio corridoio-percorso-deposito, che univa la dimora dei re di Francia al palazzo delle Tuileries, a spazio espositivo riccamente decorato e illuminato da ampi lucernai, prefigurando assetti che saranno realizzati solo dopo la metà del secolo successivo.^[23] Alla vigilia dell'apertura del museo del Louvre, nel 1793, le questioni riguardanti l'architettura del museo sono affrontate con ampiezza, e non soltanto in Francia. In quegli anni sono infatti realizzati il Museum Fridericianum a Kassel (Simon Louis Du Ry, 1769-1779) e il Museo Pio Clementino a Roma (Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi, 1773-80), tra i primi edifici appositamente creati per ospitare musei di carattere, se non ancora completamente d'uso, pubblico, mentre del 1754 sono i primi progetti (non realizzati) di Cornelius Johnston e di John Vardy per il British Museum di Londra.^[24]

Il museo diventa oggetto di *concours* all'Académie Royale d'Architecture di Parigi, in un contesto cioè in cui le concrete questioni che riguardano

gli interessi professionali diventano oggetto di sperimentazione, ricerca e didattica. Possiamo così notare che se nel Grand Prix del 1753 il tema assegnato riguarda la galleria di un palazzo (cioè lo spazio di una collezione privata) e nel 1754 si parla genericamente di un edificio “destinato a raccogliere le tre arti: pittura, scultura e architettura”, nel Prix d'émulation del novembre 1774 viene per la prima volta dato da sviluppare “un museo o edificio consacrato alle lettere, alle scienze e alle arti”. Con il Grand Prix del 1779, in cui viene chiesto di sviluppare “un édifice destiné à former un Muséum, contenant les productions et le dépôt des sciences, celui des arts libéraux et celui des objets de l'histoire naturelle”, si dà il via al primo di una serie ricorrente di concorsi riguardanti la tipologia del museo pubblico^[25].

Nel momento in cui il rigore scientifico-tassonomico applicato ai saperi si coniuga con le teorie classificatorie dell'architettura, vengono a germinare i semi di un sistema di discipline (storiche, artistiche, archeologiche, scientifiche, tecnologiche) che avranno nel corso dell'Ottocento la loro codificazione e istituzionalizzazione, analogamente a quanto farà l'architettura nel definire le tipologie e le forme dei musei pubblici in cui le stesse discipline saranno rappresentate. Gli architetti che si trovano ad affrontare questo nuovo tema di progetto devono operare una sintesi che non può che tener conto di quanto nei due secoli precedenti era stato realizzato e si era dimostrato spazialmente ed esteticamente adatto ad assolvere funzioni di esposizione e rappresentazione. La *domus* classica e il palazzo rinascimentale e barocco si qualificano, come forme storiche di riferimento, quali naturali ‘contenitori’ degli spazi deputati all'esposizione, per cui a questi modelli i primi musei si rifanno nella figurazione architettonica complessiva, arrivando a far coincidere nei termini tipologia architettonica e collezione (già Quatremère de Quincy con il termine galleria intende “non tanto il locale che contiene gli oggetti, quanto gli oggetti che vi sono contenuti”). I progetti, quasi sempre ideali e paradigmatici, della seconda metà del Settecento si strutturano in sequenze di sale organizzate in impianti quadrilateri al cui centro appare quasi sempre uno spazio di forma circolare, una rotonda. L'inserimento della rotonda nell'architettura museale, rappresenta un elemento di novità, rispetto a quanto fatto fino ad allora. Il dettato universalistico-illuminista secondo cui “Il *Muséum*: si intende con questo termine la raccolta di tutto ciò che la natura e l'arte hanno prodotto di più raro e perfetto”^[26], l'istituzionalità e il simbolismo sociale del museo pubblico richiedono uno scatto ideologico che vada oltre le consolidate tipologie del collezionismo privato. La rotonda tende a incapsulare valori che appartengono al museo inteso quale monumento della memoria e ‘tempio laico’ di tutti i saperi acquisiti dalla collettività. Se la

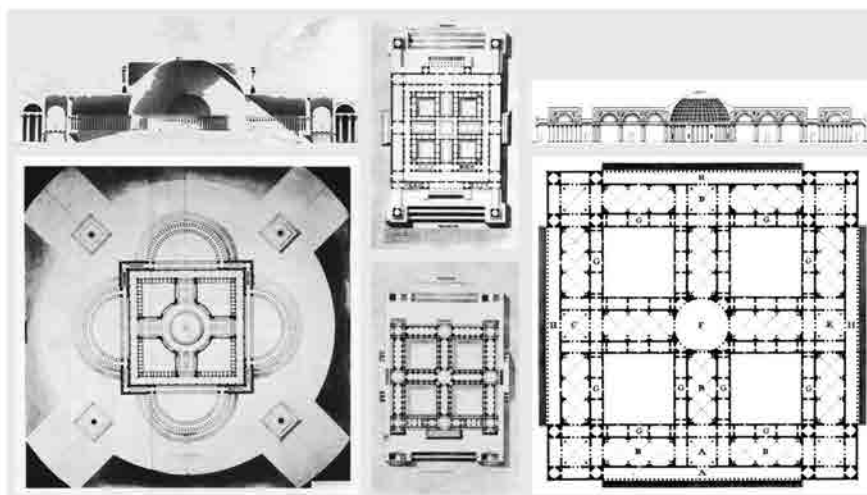


fig. 11 | Progetti di musei ideali. A sinistra: É.-L. Boullée, *Progetto per un museo*, da *Architecture, essai sur l'art*, 1783, sezione e pianta; al centro: G. de Gisors, *Progetto di museo*, Prix de Rome, École des Beaux-Arts, Paris, 1778-79 e J.F. Delannoy, *Progetto di museo*, Prix de Rome, École des Beaux-Arts, Paris, 1778-79; a destra: N.-L. Durand, *Museo*, sezione e pianta, da *Précis des leçons d'architecture*, 1805.

rotonda museale deriva, da un lato, dalle antiche e meno antiche sale private dedicate alle Muse e luogo di discussioni sapienti, di recitazioni letterarie e di concerti di musica, dall'altro trova riferimento ideale e privilegiato nel Pantheon romano che, come simbolo della centralità di tutti gli dei, ben si attaglia a rappresentare la centralità dell'operare artistico, storico e scientifico delle Muse nell'epoca dei Lumi^[27]. Così, mentre ancora nella Sala Rotonda del Museo Pio-Clementino sono esposte le sculture antiche delle divinità maggiori, la rotonda al centro del museo ideale progettato da Étienne-Louis Boullée nel 1783 è intesa come "Temple de la Renommée destiné a contenir les statues des grand hommes"^[28] perciò sacrario privo di funzioni espositive ma atto all'ostensione di valori di memoria laica e civile [fig. 11].

Nel museo proposto ai primi dell'Ottocento nelle tavole del *Précis des leçons d'Architecture* di Jean-Nicolas-Louis Durand^[29], la rotonda ha la funzione di "salle de réunion", dunque è luogo della *koinè* di cittadini e studiosi che enfatizza il valore pubblico dell'istituzione [fig. 11]. Nell'Altes Museum di Berlino, realizzato da Karl Friedrich Schinkel nel 1823-30 per ospitare la collezione di Federico Guglielmo di Prussia, la rotonda è pensata per alloggiare, negli intercolumni e nelle nicchie, le sculture più significative della collezione, "il sacrario in cui custodire il [...] tesoro più prezioso" del

museo e che, tramite “la vista di uno spazio sublime deve rendere ricettivi e preparare l’atmosfera per riconoscere ed apprezzare ciò che l’edificio contiene”^[30]. Infine, la rotonda che Richard Owen, fondatore del Natural History Museum di Londra, pone al centro del suo schema ideale di museo del 1859, vuole essere “una Epitome della storia naturale e delle specie selezionate per mostrare i tipi e i caratteri delle Famiglie, Classi, Ordini e Generi del Regno Animale” dunque una raffigurazione della totalità dei saperi scientifici^[31].

Il modello museale di Durand, unanimemente considerato per tutto il secolo punto di riferimento imprescindibile nella progettazione museale, deriva la sua esemplarietà dalla capacità di sintesi che esso offre fra la tradizione degli spazi dell’esposizione che si sono venuti evolvendo in Europa tra Cinquecento e Settecento e le domande sociali riferite a una nuova istituzione culturale. Durand coglie e depura gli elementi comuni alla tradizione delle architetture per il collezionismo privato, fornendo una risposta semplice e unitaria alle istanze legate alla costruzione e diffusione dei musei pubblici: la sala e la galleria come luoghi del percorso espositivo e la rotonda come fulcro dell’intera composizione. L’assetto planimetrico, un quadrilatero contenente sale e gallerie con la rotonda al centro servita da quattro crociere, verrà più volte riprodotto e adattato alle situazioni contestuali modificandone più o meno marcatamente l’impianto. È il caso della Gliptoteca, dedicata a Monaco di Baviera dal re Ludovico I “al popolo bavarese e all’abbellimento della città” e realizzata da Leo von Klenze nel 1816-30, che contribuisce, con i Propilei dello stesso Klenze, alla costruzione della classicheggiante Königsplatz i cui riferimenti all’antica Grecia sono esplicitati dalla triade stilistica degli edifici pubblici che la circondano, con la gliptoteca ionica, la nuova porta della città dorica e il museo delle antichità corinzio.

La Gliptoteca, fatto salvo il pronao templare che si raccorda all’istituzionalità urbana della Königsplatz, rimanda nel suo impianto *domus* romana, con l’infilata di sale attorno alla corte centrale. In più, tre sale sul lato opposto alla piazza sono destinate ai ricevimenti e alle feste private di Ludovico a testimoniare che questo museo, effettivamente pubblico, è concepito ancora come uno spazio da collezione privata. Le sale interne sono decorate da Klenze nello stile classico delle opere esposte: la sala delle sculture del tempio di Egina è neo-greca, quella delle sculture romane è neo-romana, in una ricerca di consonanza formale fra architettura e allestimento capace di accentuare la ricettività del visitatore e la qualità ‘didattica’ dell’ambiente espositivo^[32]. Più defilata, l’Alte Pinakothek, sempre di Klenze (1824-

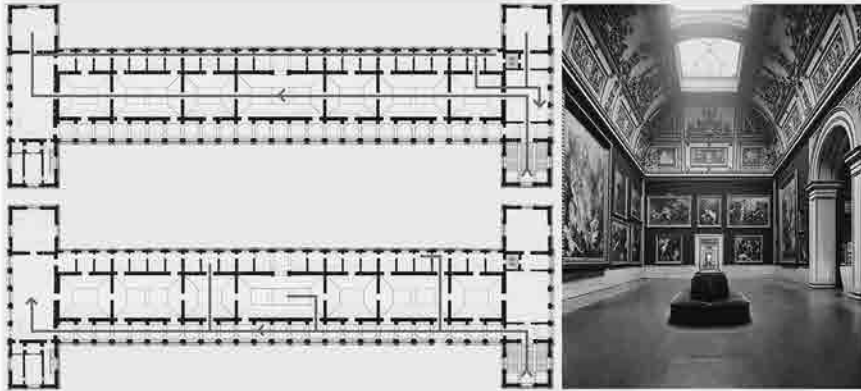


fig. 12 | Leo von Klenze, *Alte Pinakothek*, Monaco di Baviera, 1826-36; a sinistra: pianta del primo piano con i sistemi dei percorsi; a destra: veduta della sala centrale (*Rubenssaal*) nel 1926.

36), innerva con la sua misura monumentale i quartieri dell'espansione borghese a nord della Königsplatz [fig. 12]. Con la semplicità e la chiarezza dell'impianto lineare, risolto nell'*enfilade* di gabinetti e sale affiancate dal corridoio laterale orientato a sud che permette un veloce disimpegno per le visite mirate (una vera invenzione tipologica che rielabora l'organismo dei palazzi nobiliari per una nuova funzione), diventa riferimento tipologico per gran parte delle quadrerie che verranno costruite successivamente, a partire dalla quasi identica Neue Pinakothek che August von Voit realizzerà di lì a poco proprio a fianco del museo di Klenze^[33]. In questi due musei non appare in realtà la rotonda, come invece accade nel coevo museo di Berlino di Karl Friedrich Schinkel, che ci appare come il primo esempio in cui si concretizzano più esplicitamente i caratteri tipologico-architettonici del museo pubblico, così come proposti nel *Précis*. Un sistema di gallerie organizzato attorno alla rotonda definisce la struttura degli spazi espositivi: al piano terra si trovano le antichità, al primo piano la collezione di pittura mentre la rotonda, al di là dei citati valori simbolici, ha anche il ruolo di spazio di riferimento e orientamento dei percorsi di visita. Il portico pubblico che corrisponde alla facciata principale, lungo 84 metri e composto da 18 colonne ioniche alte 12 metri, è partecipe dell'*embellissement* della piazza su cui prospetta fronteggiando il castello del re di Prussia, si presenta come grandioso richiamo alla stoà greca ed è destinato ad esporre un ciclo di affreschi sulla storia della formazione del mondo e del genere umano e ad accogliere, analogamente a quanto proponeva Boullée per la rotonda del suo Muséum, le statue degli uomini illustri dell'epoca^[34].

Nell'Ottocento i musei “si diffondono in tutta Europa seguendo il modello dello spiegamento militare di forze”, secondo un “programma disciplinare su scala globale, in senso sia spaziale sia sociale”^[35]. Alla metà del secolo, “un museo è diventato l'ornamento necessario di ogni città che si rispetti”^[36], uno strumento di qualificazione della città borghese, monumento e luogo urbano, definito nel programma edilizio quanto negli apparati decorativi e iconografici dell'architettura e degli interni espositivi. L'organizzazione di un qualsiasi impianto museale diventa da allora definibile dalle possibili combinazioni degli spazi a sala, galleria e rotonda attorno a vestiboli e scaloni, secondo partiti collaudati dalle regole della disciplina compositiva dell'architettura, formalizzate in trattati e manuali [fig. 13]: assialità e simmetrie, sistemi distributivi semplici e basati sull'organizzazione del percorso che segue l'ordinamento espositivo (per scuole, per epoche, per temi...), messa a punto dei dispositivi tecnici per la conservazione e l'illuminazione naturale delle opere (il lucernario è un dispositivo tecnologico squisitamente museale)^[37].

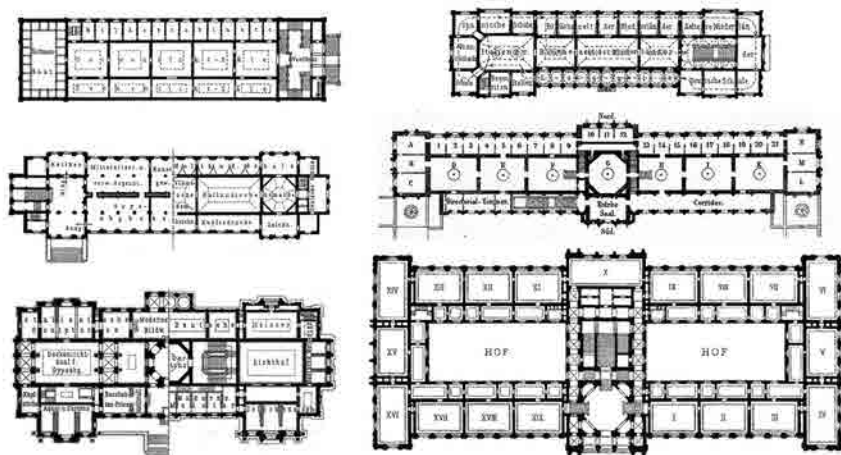


fig. 13 | Pianta di musei ottocenteschi. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: A. Von Voit, *Neue Pinakothek*, Monaco di Baviera, 1846-53; H. Dehn-Rothfelser, *Gemälde Galerie*, Kassel, 1871-77; O. Sommer, *Herzog Anton-Ulrich Museum*, Braunschweig, 1883-87; G. Semper, *Gemäldegalerie*, Dresda, 1847-55; L. Lange e H. Licht, *Museum der Bildende Kunst*, Lipsia, 1885-87; G. Semper e C. von Hasenauer, *Kunsthistorisches Museum*, Vienna, 1872-89.

I musei d'arte, con il loro riferimento agli spazi e ai modi d'abitare dei palazzi nobiliari dei secoli precedenti, intendono trasmettere al visitatore il senso di una presa di possesso – almeno momentanea – di un'esperienza di vita che si esalta nella sintesi estetica di arte e architettura. In questo senso, il museo pubblico, secondo il portato della Rivoluzione Francese, nasce per rendere visibile (al popolo) ciò che fino ad allora era stato invisibile (perché privato). Non solo le opere ma anche gli spazi nei quali dipinti, sculture, arredi e decorazioni formano un'unità concettuale in cui modi e stili di epoche passate vengono ricreati in termini architettonici nelle sale e nelle gallerie dei musei di nuova costruzione, così come nella riorganizzazione dei palazzi esistenti trasformati in musei. In quella che oggi consideriamo l'architettura classica del museo pubblico le condizioni di visualizzazione della storia e delle identità nazionali e locali vengono soddisfatte da un paesaggio interiore che esprime e rappresenta i nuovi valori disciplinari ed estetico-culturali delle opere dell'arte, della scienza e della natura, valori che si conformano alle ideologie e ai modelli sociali dell'età contemporanea.

NOTE

1. Lugli 1983, 11.
2. Plinio, *Storia naturale* XXXV 4, vol. V, 296-297.
3. Vitruvio, *De Architectura*, vol. I, I, 2 7; VI, 3 8; VI, 4 2; VI 5 2.
4. Pevsner [1976] 1985, 41.
5. Comenio, *Orbis Sensualium Pictus*, 1698, 200. Sulla tipologia dello studiolo vedi W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* [*Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1977], a cura di Claudia Cieri Via, Modena, 1989.
6. Neickel, *Museographia*, 378.
7. A. C. Quatrèmere de Quincy, *Dictionnaire*, I, 269, 271 (voce "Cabinet").
8. Cfr. Hooper-Greenhill [1992] 2005, 100-108.
9. Findlen 1994, 3.
10. Cfr. rispettivamente, Imperato, *Historia naturale*; Ceruti, Chiocco, *Musaeum*; Legati, *Museo Cospiano*; Terzago, *Musaeum Septalianum*; De Sepi, *Musaeum*; Worm, *Museum wormianum*; Haverkamp, *Museum Wildeanum*; Levin, *Wondertooneel der Nature*. Un'analisi di questi volumi è in Grinke 2006.

11. Schlosser [1908] 2000, 7.
12. Vitruvio, *De architectura*, VII, 5 2.
13. Scamozzi, *Idea*, I 3 18.
14. Girouard [1978] 1980, 100-101. Sulla formazione delle moderne gallerie vedi Prinz [1977] 1988.
15. Findlen 1994, 109, 113.
16. Quatrèmere de Quincy, *Dictionnaire*, 654-655 (voce "Galerie").
17. Holst 1976, 161-162.
18. Kleiner, *Rapresentation*, tav. 18.
19. Vedi, rispettivamente, i cataloghi di Prenner, *Theatrum artis pictoriae* e di Oesterreich, Böres, *Beschreibung der Königlichen Bildergallerie*.
20. De Pigage, von Mechel, *Galerie Électorale*.
21. Gachtgens, Marchesano 2011, 14. Vedi anche Weddingen 2012.
22. Cfr. Pomian 1989, 16.
23. L'ultimo di questi dipinti è una veduta immaginaria della galleria in rovina, che estende la dimensione temporale a un futuro remoto in cui il museo continuerà ad essere frequentato, ma in forma di 'sito archeologico'. I dipinti, in tutto una decina, si trovano al museo del Louvre. Cfr. Sahut 1979.
24. Cfr. Pommier 1995.
25. Cfr. Pérouse de Montclos 1984, 56-59, 133, 162-166, 199-201, 220-223, e Jacques, Miyake, 1987, 19, 42-47, 69-71.
26. A.-G. Kersaint, *Discours sur les monuments publics prononcé au conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791* citato in Szambien 1996, 43-44.
27. Cfr. Fabianski 1995; Plagemann 1995, 213-241.
28. Boullée 1981, 72-74
29. Durand, *Précis*, 126, tav. 11.
30. Citato in *Schinkel* 1982, p. 100. Le dimensioni della rotonda dell'Altes Museum corrispondono alla metà di quelle del Pantheon.
31. Girouard 1981, 6-15.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2015**
numeri **123-126**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.