



Comitato Scientifico / Scientific Advisory Board

Atxu Aman - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Roberta Amirante - Università degli Studi di Napoli Federico II
Pepe Ballestreros - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Guya Bertelli - Politecnico di Milano
Pilar Chias Navarro - Universidad de Alcalá
Christian Cristofari - Institut Universitaire de Technologie, Università di Corsica
Antonella di Luggo - Università degli Studi di Napoli Federico II
Agostino De Rosa, Università IUAV di Venezia
Alberto Diaspro - Istituto Italiano di Tecnologia - Università degli Studi di Genova
Newton D'souza - Florida International University
Francesca Fatta - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Massimo Ferrari - Politecnico di Milano
Roberto Gargiani - École polytechnique fédérale de Lausanne
Paolo Giardiello - Università degli Studi di Napoli Federico II
Andrea Giordano - Università degli Studi di Padova
Andrea Grimaldi - Università degli studi di Roma La Sapienza
Hervé Grolier - École de Design Industriel, Animation et Jeu Vidéo RUBIKA
Michael Jakob - Haute École du Paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève
Carles Llop - Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés-Universitat Politècnica de Catalunya
Areti Markopoulou - Institute for Advanced Architecture of Catalonia
Luca Molinari - Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
Philippe Morel - École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais
Carles Muro - Politecnico di Milano
Élodie Nourrigat - École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier
Gabriele Pierluisi - École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Jörg Schroeder - Leibniz Universität Hannover
Federico Soriano - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
José Antonio Sosa - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas
Marco Trisciuglio - Politecnico di Torino
Guillermo Vázquez Consuegra - architect, Sevilla

Direttore scientifico / Scientific Editor in chief

Niccolò Casiddu - Università degli Studi di Genova

Direttore responsabile / Editor in chief

Stefano Termanini

Vicedirettore / Associate Editor

Valter Scelsi - Università degli Studi di Genova

Comitato di indirizzo / Steering Board

Maria Linda Falcidieno, Manuel Gausa, Andrea Giachetta,
Enrico Molteni, Maria Benedetta Spadolini, Alessandro Valenti

Comitato editoriale / Editorial Board

Maria Elisabetta Ruggiero (coordinamento/coordinator)
Davide Servente, Beatrice Moretti, Luigi Mandraccio

Revisione testi / Texts Editing

Luigi Mandraccio

Progetto grafico e Layout / Graphic Project and Layout

Davide Servente, Beatrice Moretti
con Giulia Accomo, Giulia Ansaldi, Giada Buzzi, Fulvia Casagrande, Giovanna Castellano, Annalisa Croce,
Mara Cuccu, Giovanna Dagnino, El Shaymaa Daoud, Federica Marin, Giorgia Marullo, Giulia Mazzucco, Be-
atrice Merluzzi, Alessia Moi, Martina Pallavicini, Daniele Panozzo, Francesca Paoli, Beatrice Parisi, Emanuela
Revello, Valentina Ricci, Marta Rivarola, Jonathan Segura, Erika Tiella, Francesco Trucchi, Serena Zianni

Editore / Publisher

Stefano Termanini Editore,
Via Domenico Fiasella, 3, 16121 Genova
Autorizzazione del tribunale di Firenze n. 5513 in data 31.08.2006

Proporre alla riflessione dei nostri autori una riflessione sull'Analogia – così come la redazione ha fatto per questo primo numero del 2021 di GUD Design, terzo della nuova serie – è stata premessa generosa di conseguenze. In nuce così come ex post.

Analogia come modo della percezione, come sostrato, tela, riferimento costante, posto tra il “vecchio”, presente come modello, e il “nuovo” che è chiamato a esistere dentro un tessuto di relazioni. Analogia come linguaggio: ci mette nella condizione di parlare dell'ignoto, mentre ci induce a ragionare sul noto. Analogia come riflesso della cultura “alta”, che si riverbera e attenua in una cultura più diffusa e popolare. Che prende la via della moltiplicazione, non semplice produzione di multipli, priva di originalità, ma riscoperta e, qualche volta, addirittura reinvenzione. Analogia come sviluppo di echi, rimandi, risonanze. Esito (o recupero) dell'inesauribile suggestione del classico, fungibilità dentro la permanenza, eterno ritorno e risemantizzazione degli archetipi.

Per il numero dedicato all'Analogia di GUD questa varietà – che più ancora che nei numeri precedenti corrisponde a varietà delle scritture – trova spazio e disposizione in un rinnovato progetto grafico. Il nuovo layout, che GUD si dà a partire da questo numero, ci pare anche più del precedente limpido e chiaro, capace di dare risalto a immagini e disegni e di accomodarli nello spazio bianco della pagina, in armonia con il testo e con la sua leggibilità.

Stefano Termanini



Petrus Henricus Theodor Tetaer Val Elven,
Veduta fantastica dei principali monumenti d'Italia, 1858 ca,
GAM di Nervi, Genova.

ANALOGIA

Dove si colloca l'analogia tra gli strumenti del pensiero, e quali relazioni è in grado di stabilire con l'architettura?

Per la sua stessa natura, ci avvertiva oltre mezzo secolo fa il filosofo **Enzo Melandri**¹, l'analogia occupa una posizione intermedia tra il pensiero puramente formale e quello contenutistico, dove il primo viene comunemente identificato, in sede teoretica, con la *logica* e il secondo con l'insieme dei procedimenti di pensiero che possiamo ricondurre alla *sfera psicologica*. E se da un lato l'analogia richiama una famiglia di concetti, problemi e pratiche che ruotano intorno a un nucleo spesso inafferrabile, un *principio interno di analogia*, dall'altro la componente analogica di un'opera appare la più evidente, quella che si fatica di più a nascondere, a mascherare. Così, tra le altre conseguenze, l'analogia tende a sottrarre le architetture dal loro naturale stato di solitudine, e, fattasi racconto, volendo parlare del già noto finisce per parlare dell'ignoto.

Per la propria natura di *macchina di somiglianze*, l'analogia sostiene la narrazione. Tuttavia, anche se il linguaggio analogico viene comunemente percepito come un linguaggio di relazioni², che comporta movimenti espressivi, segni paralinguistici, dire che il linguaggio analogico procede semplicemente per somiglianze può essere insufficiente.

Storie come quella del **palazzo Farnese di Caprarola** forniscono l'occasione per una riflessione sul senso del rapporto tra analogia, strumento della nostra esperienza quotidiana, e architettura, fenomeno mediatore (così come l'arte) tra sociale e personale, tra individuo e individuo.

Il cortile del palazzo è un cerchio pavimentato con selci e con mattoni disposti a spina di pesce scandito da dieci aperture che illuminano una sottostante sala, detta *del Fungo*, vano ad anello, ampio quanto tutto il cortile e voltato a botte, che ruota intorno a un enorme pilastro circolare centrale. Il pilastro, in realtà, è cavo e contiene un vuoto a forma di imbuto che incanala verso la cisterna

ipogea³ (*pozzo incavato nel tufo nel quale si radunano le scoli*⁴) l'acqua raccolta attraverso il soprastante chiusino scolpito a forma di mascherone, vero centro della pianta dell'intero edificio, realizzato nel 1578⁵ dallo scultore Giovanni Battista Di Bianchi.

Secondo la tradizione del Vasari, **Antonio da Sangallo il Giovane** ricevette l'incarico del disegno di una residenza fortificata a Caprarola dal cardinale Alessandro Farnese il Vecchio, anche se Hans Willich⁶ osserva che in un disegno⁷ attribuito a Baldassarre Peruzzi compare, in calce ad una sezione della rocca, una schematica forma pentagonale riconducibile alla pianta dell'edificio. Le opere per una fortezza pentagonale vennero intraprese intorno al 1530, e sospese, dopo vicende alterne, nel 1546 al momento della morte del Sangallo. Il cardinale Alessandro il Giovane⁸, intendendo avere dimora a Caprarola, volle compiere il progetto dello zio, così, nel 1547 affidò il cantiere a **Jacopo Barozzi da Vignola**. I lavori ripresero solo dopo il 1556⁹ e il Vignola modificò, o forse è meglio dire elaborò sviluppando, il progetto originale¹⁰.

Nel volume sul Sangallo, Gustavo Giovannoni afferma, in materia di metodo dello storico, che «tra le discipline che in certo modo fiancheggiano, e talvolta anche invadono la Storia dell'Architettura, l'archeologia è quella che ha, forse perché più anziana, maggior carattere di serietà»¹¹, e, con lui, potremmo concludere notando che anche in questa *vicenda farnese* il contributo dall'archeologia è in grado di introdurre elementi nuovi nella comprensione dell'edificio.

Lungo la via Appia - la *regina viarum* degli umanisti che, come Antonio da Sangallo, a Roma giungono per formarsi - accanto al circo di Massenzio compaiono le rovine di un mausoleo dinastico, oggi noto come **tomba di Romolo**, dal nome di Valerio Romolo, giovane figlio dell'imperatore Massenzio¹². Ben conosciuta è la triangolazione tra questo monumento, il Pantheon e il tempio

Barbaro a Maser, che si suole datare 1580¹³, opera di Andrea Palladio.

Il primo schizzo planimetrico della tomba di Romolo conservato, con misure e note, è di Francesco di Giorgio Martini (Firenze, Gabinetto Uffizi, datato 1491), prodotto durante la tappa di un viaggio da Siena a Napoli. Nel secolo seguente, il Serlio descrive i resti in un testo con il quale accompagna il rilievo della pianta dell'edificio nel suo trattato (Serlio, 1566): «la parte segnata B è voltata a botte, et la parte di mezzo è un solido che sostiene detta botte».

È il Palladio a proporre la fortunata ipotesi ricostruttiva dell'alzato in un disegno oggi conservato nella raccolta del Royal Institute of British Architecture, mentre nei *Quattro Libri dell'Architettura* (Palladio, 1578) è presente solo la pianta, seppure più completa e corredata da una descrizione dello stato dei resti. Quanto si presenta oggi come un cilindro in muratura volle identificarlo nella parte basamentale di un mausoleo a pianta centrale che, unendosi a un portico colonnato a base rettangolare, produceva un complesso simile al Pantheon romano, e collocato in estrema vicinanza al circo di Massenzio, al terzo miglio della via Appia.

Anche se le stampe delle ricostruzioni del Serlio e del Palladio sono successive all'inizio del cantiere di Caprarola e sicuramente successive al 1546, anno della morte di Antonio da Sangallo il Giovane, tuttavia, la cerchia dei Sangallo aveva ben chiare la natura e le forme di questo edificio, e il disegno di Francesco, cugino di Antonio, presente nel codice di disegni¹⁴ di Giuliano da Sangallo¹⁵ (San Gallo, post 1464 - ante 1516), propone una precisa ipotesi ricostruttiva che si fonda sul rilievo di ciò che ancora si poteva vedere. «Gira intorno volta mezza botte» compare scritto nella parte circolare della pianta, e in calce al disegno del livello inferiore è presente la nota: «bisogna andarvi con torce acese - in Roma a S. Bastiano». Del resto, lo stesso Antonio «aveva iniziato da giovane a

copiare i rilievi di antichi mausolei e tombe dello zio e maestro Giuliano».¹⁶

Stazione delle passeggiate archeologiche, rovina tra quelle maggiormente in grado di restituire le qualità di un ambiente romano voltato sostanzialmente integro, l'edificio presenta, quindi, una pianta circolare con un grosso pilastro centrale e un risultante corridoio anulare nel quale si aprono due ingressi contrapposti e sei nicchie, alternativamente rettangolari e semicircolari, destinate, probabilmente, a ospitare i sarcofagi. Altre otto nicchie, alternate secondo lo stesso schema, compaiono nel pilastro centrale. La sala anulare doveva apparire agli umanisti che la visitavano un'architettura ottenuta per sottrazione, giacché il suo alzato risultava, per effetto dell'interramento e della vegetazione, in gran parte sepolto e l'ambiente: «[...] tenebroso per non havere altra luce che dalla porta, e dai quattro nicchi alcuni piccioli finestrini [...]» (Serlio, 1566).

Architettura introversa, cavità basamentale di un edificio perduto, la rovina del sepolcro romano introduce elementi plastici con un forte carattere di autonomia, in grado di offrire soluzione ad altri e futuri problemi di architettura. Così, con analogia articolazione circolare e con proporzioni simili si svilupperà lo spazio sottostante la mole del palazzo dei Farnese a Caprarola.

I destini delle due architetture vivono le periodiche amnesie della cultura: immersioni nell'oblio, ed emersioni temporanee. Entrambi i luoghi avranno, nella seconda metà del Novecento, occasione di venire proposti a un pubblico esteso. La tomba di Romolo è parte del riacceso interesse per l'Appia Antica¹⁷ promosso, tra gli altri, dal soprintendente Carlo Ceschi e coronato dall'imposizione del vincolo paesaggistico nel 1954¹⁸, mentre la *poetica indifferenza* del segreto spazio circolare di Caprarola è raccontata dalle immagini di un'opera cinematografica: *Le avventure di Pinocchio*, *Storia di un burattino*, film a episodi diretto per la RAI da **Luigi Comencini** nel 1972. Nel film,

il Pinocchio vittima del furto delle monete d'oro viene processato frettolosamente dal giudice, interpretato da Vittorio De Sica, e incarcerato nella *sala del fungo*, nei sotterranei del palazzo Farnese, scelta per dare forma narrativa all'idea stessa, assoluta e drammatica, dell'umana segregazione.

Valter Scelsi

1. Enzo Melandri (Genova, 14 aprile 1926 – Faenza, 25 maggio 1993). Per gli studi sull'analoga si veda quanto contenuto in E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analoga*, Il Mulino, Bologna 1968. (rist. Quodlibet, Macerata 2004).
2. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995 (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la différence, La Roche-sur-Yon 1981).
3. Incisioni rivelatrici dell'esistenza dei livelli sottomessi nel palazzo sono quelle di Filippo Vasconi (1687 ca./ 1730), eseguite su disegni di Gabriele Valvassori (1683-1761), raccolte nel 1721 in *Studio di Architettura Civile*, vol. III, e stampate da Domenico De' Rossi (1659-1730), e lo sono, in particolare, nel sezionare l'edificio per l'intera sua altezza, nei sensi longitudinale e trasversale.
4. Al punto 12 dell'Indice dello *Spaccato geometrico del Regio Palazzo esistente in Caprarola, corrispondente alla pianta del secondo Appartamento Nobile*, 1746, incisore Giuseppe Vasi (Corleone, 27 Agosto 1710 - Roma, 16 Aprile 1782).
5. In una lettera del 23 luglio 1578 Giovanni Battista Di Bianchi comunica al cardinale che il trasporto a Caprarola è imminente (L.W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, in "The Art Bulletin", 1971, p. 485).
6. H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strasburgo 1906.
7. Dis Arch. 500 Uffizi, Firenze.
8. Il 13 ottobre 1954 il cardinale Alessandro Farnese il Vecchio viene eletto papa col nome di Paolo III; il 18 dicembre 1534 egli nomina cardinale il nipote Alessandro Farnese il Giovane.
9. Si veda, a proposito, F. Bilancia, *Palazzo Farnese e l'architettura del Cinquecento a Caprarola*, in «Caprarola», a cura di P. Portoghesi, 1996.
10. Fig. 360 – *Pianta del castello di Caprarola delineata dal Vignola il 31 marzo 1559, con l'indicazione dei lavori precedentemente eseguiti*. Archivio Farnesiano di Parma. In disegno è accompagnato dal seguente testo: «Adi ultimo di marzo 1559. Questa è la prima pianta al piano del cortile ed èalzata et voltata sopra tera tuto quello che è dato di acquerello, eccetto l'armaria signata con A, che sono face di muro sopra tera palmi 9 et volteransi per tutta questa settimana a venire et è cominciato alzare il muro de le 5 stantie segniate B C D E F».
11. G. Giovannoni, *La storia dell'architettura e i suoi metodi*, in G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, I, pag. IX.
12. A. Nibby, *Del circo volgarmente detto di Caracalla dissertazione di A. Nibby*, Roma 1825.
13. Progetto 1580, costruzione 1580–1584, come da datazione del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, (<http://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/40>).
14. Alcuni esempi di raccolte di disegni prodotte da disegnatori e architetti sono contenuti in NESSELRATH A., *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in SETTIS (a cura di), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*. vol. III, pp. 94-99.
15. Biblioteca Vaticana, Codice Barberiniano, Lat. 4424, pubblicato da Hülsen C. *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Lipsia, 1910 (rist. Città del Vaticano 1984).
16. C.I. Frommel, *Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in *Architettura alla corte papale del rinascimento*, Electa, Milano, 2003, p. 354; in nota riferimento a S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, 1985, pp. 69-83.
17. Mostra della via Appia Antica, Roma, Palazzo Venezia, 18 aprile – 20 maggio 1956, tip. Artistica Editrice A. Nardini, Roma, 1956, catalogo a cura di Maria D'Amico e Guglielmo Matthiae (mostra a cura di Carlo Ceschi, Soprintendente ai Monumenti di Roma).
18. Antonio Cederna (Milano, 27 ottobre 1921 – Sondrio, 27 agosto 1996) archeologo di formazione e poi giornalista, critico, politico italiano, produsse un impegno costante per promuovere l'azione di tutela della via Appia. Nel 1993 venne nominato presidente dell'Azienda Consortile per il Parco dell'Appia Antica. Si veda, nella collana Album d'Italia, da lui curata per l'editore Mazzocchi: Ferdinando Castagnoli (a cura di), *Appia Antica*, Editoriale Domus, Milano, 1956.

ANALOGY

Where does the analogy lie among the tools of thought, and what relationships can it establish with Architecture? Over half a century ago, philosopher Enzo Melandri warned us that, analogy occupies, by its very nature, an intermediate position between purely formal and content thinking, where, in theory, the former is commonly identified with logic and the latter with the set of thought processes that we can bring back to the psychological sphere. And if on the one hand the analogy recalls a family of concepts, problems and practices that revolve around an often elusive core, an internal principle of analogy, on the other hand the analogical component of a work appears the most evident one, the one that is harder to hide, to disguise.

Thus, among other consequences, the analogy tends to subtract the architectures from their natural state of solitude, and, having become a story, wanting to talk about the already Known, ends up talking about the Unknown. Due to its nature as a machine of similarities, the analogy supports the narrative. Stories such as that of the Palazzo Farnese at Caprarola provide an opportunity to think over the meaning of the relationship between Analogy, an instrument of our daily experience, and Architecture, a phenomenon (such as Art) mediating between social and personal, between individual and individual. The courtyard of the palace is a circle paved with flints and bricks arranged in a herringbone pattern where ten openings open up to illuminate an underlying room, called “del Fungo (of a Mushroom)”, a ring-shaped room, as wide as the whole courtyard and barrel vaulted, which revolves around a huge central circular pillar. The pillar, in reality, is hollow and contains a cylindrical void that channels the waters towards the hypogeum cistern¹ (a well dug in the ‘tufa’ where the drainages are collected²). The waters are collected through the overhanging trap which is sculpted in the shape of a mask, the true center of the plan of the entire building, built by the sculptor Giovanni Battista Di Bianchi in 1578.³

According to Vasari’s tradition, Antonio da Sangallo the Younger was commissioned by Cardinal Alessandro Farnese the Elder to design a fortified residence in Caprarola, even if Hans Willich⁴ observes that, in a drawing⁵ ascribed to Baldassarre Peruzzi, it appears at the bottom of a section of the fortress, a schematic pentagonal shape ascribable to the plan of the building. The works for a pentagonal fortress were undertaken around 1530, and suspended, after ups and downs, in 1546 at the moment of Sangallo’s death. Cardinal Alessandro the Younger⁶, intending to live in Caprarola, wanted to carry out his uncle’s project, so in 1547 he entrusted the construction site to Jacopo Barozzi da Vignola.

The works were resumed only after 1556⁷ and Vignola modified, or perhaps it is better to say elaborated, by developing it, the original project.⁸ In the volume about Sangallo, with regard to the method of the historian, Gustavo Giovannoni affirms that “among the disciplines that in a certain way flank, and sometimes even invade, the History of Architecture, archeology is the one that has, perhaps because it is older,

a greater seriousness»,⁹ and with him, we could conclude by noting that, even in this Farnese story, the contribution from Archeology is able to introduce new elements into the understanding of the building. Along the Via Appia – the *regina viarum* of the humanists who, like Antonio da Sangallo, come to Rome to be trained – near the circus of Maxentius there are the ruins of a dynastic mausoleum, nowadays known as ‘tomba di Romolo’, named after Valerio Romolo, a young son of Emperor Maxentius.¹⁰ It is well known the triangulation among this monument, the Pantheon and the Barbaro temple in Maser, which is usually dated 1580,¹¹ the work of Andrea Palladio. The first preserved planimetric sketch of the tomb of Romulus, with measurements and notes, is by Francesco di Giorgio Martini (Florence, Uffizi Cabinet, dated 1491), produced during the halting place of a trip from Siena to Naples. In the following century, Serlio describes the remains in a text with which he accompanies the relief of the plan of the building in his treatise (Serlio, 1566): «the part marked B is barrel vaulted, and the middle part is a solid which supports this barrel». It is Palladio who proposes the successful reconstructive hypothesis of the elevation in a drawing now preserved in the collection of the Royal Institute of British Architecture, while in the *Four Books of Architecture* (Palladio, 1578) only the plan is present, albeit more complete and accompanied by a description of the conditions of the remains. What appears today as a masonry cylinder, he wanted to identify it in the basement part of a mausoleum with a central plan which, joining a colonnaded portico with a rectangular base, produced a complex similar to the Roman Pantheon, and located in extreme proximity to the circus of Maxentius, at the third mile of the Appian Way.

Although the prints of the reconstructions by Serlio and Palladio are subsequent to the start of Caprarola construction site and certainly after 1546, (the year of Antonio da Sangallo the Younger’s death), however, the Sangallo circle was well acquainted with the nature and forms of this building, and the drawing by Francesco (Antonio’s cousin) present in the drawing code¹² of Giuliano da Sangallo¹³ (San Gallo, post 1464 – ante 1516), proposes a precise reconstructive hypothesis based on the relief of what could still be seen. «Turn around half barrel vault» is written in the circular part of the plan, and, at the bottom of the drawing of the lower level, there is the note: «we must go there with burning torches – in Rome at S. Bastiano». Moreover, Antonio himself «had begun as a young man to copy the reliefs of ancient mausoleums and the tombs of his uncle and master Giuliano».¹⁴

Station of the archaeological walks, one of the ruins which are the most capable to restore the qualities of a substantially intact Roman vaulted environment, the building, therefore, has a circular plan with a large central pillar and a resulting annular corridor where two opposing entrances and six niches are open, alternately rectangular and semicircular, probably intended to house the “sarcophagi”. Another eight niches, alternating according to the same pattern, appear in the central pillar. The annular

hall must have appeared to the humanists who visited it as an architecture obtained 'by subtraction', since its elevation was, due to the effect of the interment and the vegetation, largely buried and the environment: «[...] gloomy because it had only a light from the door, and from the small windows of the four niches [...]» (Serlio, 1566).

As an introverted architecture, a base cavity of a lost building, the ruin of the Roman tomb introduces plastic elements with a strong character of autonomy, capable of offering solutions to other and future architectural problems. Thus, with a similar circular articulation and with similar proportions, the space below the bulk of the Palazzo Farnese at Caprarola will develop. The destinies of the two architectures live the periodic amnesia of culture: immersions into oblivion. In the second half of the twentieth century, both places will have the opportunity to be offered to a large audience.

The tomb of Romulus is a part of the rekindled interest in the Appia Antica¹⁵ promoted, among the others, by superintendent Carlo Ceschi and crowned by the imposition of the landscape constraint in 1954¹⁶, while the poetic indifference of the secret circular space of Caprarola is told by the images of a cinematic work: 'The Adventures of Pinocchio the 'Story of a puppet', an episodic film directed by Luigi Comencini for RAI in 1972. In this film, Pinocchio, victim of the theft of the gold coins is hastily tried by the judge, played by Vittorio De Sica, and imprisoned in the mushroom room, in the basement of Palazzo Farnese, chosen to give a narrative form to the very idea of human segregation.

Valter Scelsi

ANALOGIE TRA DESIGN E PROGETTO: DALLE ROVINE MEDITERRANEE ALL'ARCHITETTURA NEOCLASSICA MITTELEUROPEA

Francesca Fatta

When J.J. Winkelmann's essay Notes on the Architecture of the Ancient Temples of Girgenti in Sicily was published in the last years of the eighteenth century, it brought about great interest in the discovery of archaeological Sicily. Aside from rare tests within the reach of few scholars, this essay represented the first document on archaeological Sicily in modern history, due to the fact that its writer was the most important inspirer of German Neoclassicism and father of archaeology. The interest aroused meant that in a few decades, the study itineraries dedicated to Mediterranean architecture underwent a change: the Grand Tour of Southern Italy stretched towards Sicily, both for territorial contiguity and for a common scientific research plan.

Thanks to accurate graphic documentation campaigns and exchanges between archaeologists, architects and intellectuals, both European and Sicilian, new strength was given to an in-depth debate for scientific studies and insights into classical language in Sicily. Thus, a sort of process of study, analysis and reinvention of architecture was formed. In this context we analyse the path followed by a large community of scholars through drawings, with emphasis on understanding the work method pursued.

The great protagonists of Neoclassicism, especially the Germans, once arrived in Sicily, they no longer seemed willing to "dream" as the English landscape tradition dictated, but rather engaged themselves in observing, measuring, collecting and cataloguing. Their relationship with antiquity and ruins was not mere mimesis, nor a simple mythical immersion in a past idealized by poets, but rather a confrontation on the great themes of the contemporary project generated by archaeological research.

The attention to everything ancient and the analogy based on the relationship of similarity between the constituent elements of the classical language were in fact the basis on which the great design utopias of neoclassicism rested. No longer was there an ecstatic vision of ancient vestiges, but an active interest in understanding their most intimate laws in order to identify the classic rules of architecture and use them for a contemporary project.

It is with this spirit, at the beginning of the nineteenth century, that very young architects arrived in Sicily: they intended to finish their apprenticeship among the classic ruins of Sicily. So it was for Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze and Jacob Ignaz Hittorff, who trained in Paris at the time of Hausmann's plans.

**Fig.1 Charles Robert Cockerell,
Ricostruzione del Telamone del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento (1830).**

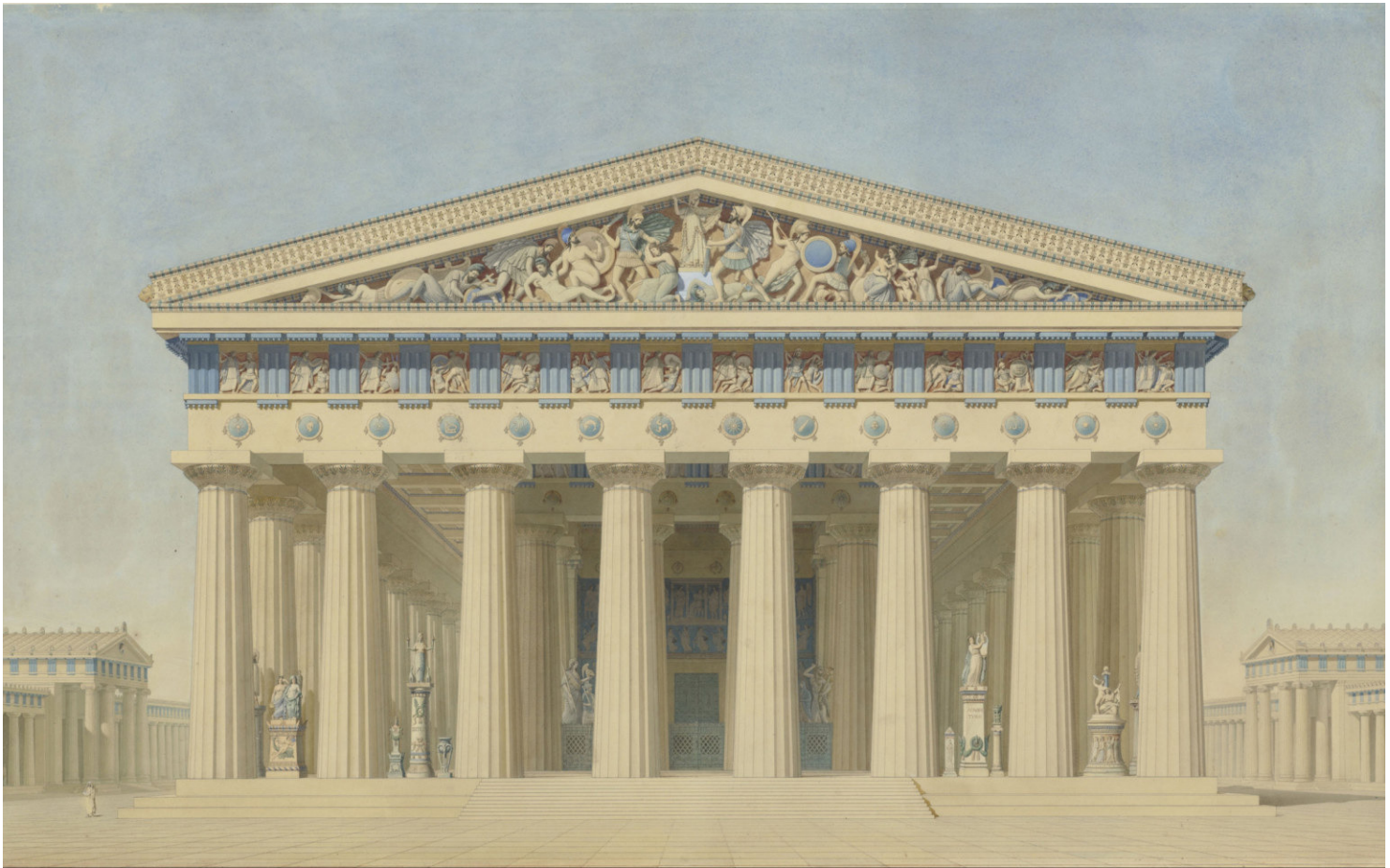


Fig.2 Jaques Ignace Hittorff, Tempio T a Selinunte, Restituzione del prospetto principale, (1859).

Voir c'est savoir, savoir c'est créer
Eugène E. Viollet-le-Duc

Viaggiare per cercare, disegnare per capire

Quando negli ultimi anni del XVIII secolo, in Germania si diffuse il saggio di J.J. Winckelmann *Annotazioni sull'architettura degli antichi templi di Girgenti in Sicilia*, vi fu un grande interesse per la scoperta della Sicilia archeologica. A parte rari testi alla portata di pochi eruditi, il saggio del più importante ispiratore dei principi del Neoclassicismo tedesco e padre dell'archeologia, rappresentò il primo documento sulle grandi architetture siciliane della Magna Grecia in epoca moderna. L'interesse destato fece sì che in pochi decenni si modificarono gli itinerari di studio dedicati all'architettura mediterranea, e il *Gran Tour* del Sud Italia si allungò verso la Sicilia, sia per contiguità territoriale che per un comune piano scientifico di ricerca.

Grazie ad accurate campagne di documentazione grafica e agli scambi tra archeologi, architetti e intellettuali, sia europei che siciliani, si dette nuova forza ad un dibattito approfondito per studi scientifici e approfondimenti sul linguaggio classico in Sicilia. Si formò così una sorta di processo di studio, analisi e reinvenzione dell'architettura in epoca neoclassica.

In questo contesto si analizza il percorso svolto da una numerosa comunità di studiosi attraverso i disegni, ma specialmente si vuol comprendere il metodo di lavoro, perseguito.

I grandi protagonisti del Neoclassicismo, soprattutto tedeschi, una volta giunti in Sicilia, non si mostrarono più disposti a "sognare" come voleva la tradizione paesaggistica inglese, ma si impegnarono piuttosto ad osservare, misurare, raccogliere e catalogare. Il loro rapporto con l'antichità, con le rovine, non fu mera imitazione, né semplice immersione mitica in un passato idealizzato dai poeti, quanto piuttosto confronto sui grandi temi del progetto contemporaneo generato dalla ricerca archeologica.

L'attenzione per l'antico, l'analoga basata sul rapporto di somiglianza tra elementi costitutivi del linguaggio classico, costituiscono infatti la base sulla quale poggiarono le grandi utopie progettuali del neoclassicismo. Non più una estatica visione delle testimonianze antiche, ma l'interesse attivo per comprenderne le leggi più intime, per individuarne le regole e riprenderle per un progetto contemporaneo. Con questo spirito, all'inizio del XIX secolo, arrivarono in Sicilia architetti giovanissimi che volle concludere il loro apprendistato tra le rovine classiche della Sicilia; così fu per Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze, e per Jakob Ignaz Hittorff, formatosi a Parigi al tempo dei piani di Hausmann. (Fig.1)

Disegnatori e rilevatori tra architettura e archeologia

Gli studi sull'architettura classica nel Sud dell'Italia, svolti dagli stranieri in Sicilia tra il XVIII e il XIX secolo, si distinguono in diverse scuole di pensiero: la scuola degli architetti e archeologi inglesi, romantica e idealizzata; la scuola dei pittori, degli incisori e degli scrittori, anch'essa relativamente interessata ad una realtà oggettiva e più proiettata verso una vera e propria rivisitazione nostalgica; la scuola dell'*Académie de France* a Roma, i cui *pensionnaires* si misuravano con la pratica degli *envoys*, le celebri



Fig.3 K.F. Schinkel, Il Flauto Magico: Scenografia raffigurante Osiride che sovrasta il portale della Saggiezza (Atto I, scena 15) (1816). Nello sfondo una citazione paesaggistica del vulcano fumante.

restituzioni architettoniche dei monumenti italiani, esercizi di stile richiesti dalla scuola; e i disegnatori tedeschi, pervasi dal principio della scientificità, magari meno fantasiosi dei *pensionnaires* della *Académie*, meno attraenti ma più attenti all'osservazione della realtà.

Anche se determinati luoghi, come la Calabria o l'interno della Sicilia, furono visitabili a prezzo di disagi e rischi, l'Italia meridionale in genere risultò abbastanza aperta ai viaggi, al contrario della Grecia che in quel periodo era sotto l'occupazione turca. E così, specie dopo la riscoperta dei templi di Paestum, ebbe grande successo un tour di studio, che da Napoli e città vesuviane, si spostava in Sicilia, nei luoghi delle rovine dei templi e dei teatri ancora riconoscibili nella loro maestosità, come Segesta, Selinunte, Agrigento e Siracusa.

Il fenomeno, coadiuvato oltretutto dalla presenza di eccezionali monumenti medievali d'epoca islamico normanna e sveva, risultò per i viaggiatori una vera e propria scoperta e venne rafforzato grazie a importanti reportages di Guy de Maupassant, Jean-Pierre Houël, Patrick Brydone, Vivant Denon, Johann Wolfgang Goethe e molti altri.

L'attenzione dei viaggiatori si incentrò più sul significato simbolico delle rovine degli imponenti templi, cui furono dedicate le grandi pubblicazioni del tardo XVIII e del XIX secolo, che dettero

nuova luce ai già conosciuti *Voyages* dell'Illuminismo. Le impegnative opere, a volte in più volumi, di Major, Delagardette, Wilkens, Labrouste, Serradifalco e Hittorff e Zantho marcavano le tappe essenziali nell'evoluzione degli studi archeologici e storiografici. (Fig.2) Per la maggior parte dei loro studi, la "rovina" assunse un significato che va ben oltre l'archeologia stessa. Questa, ad esempio per Schinkel, è l'elemento architettonico che dà forma al paesaggio che crea lo sfondo, la veduta, per una perfetta integrazione tra natura e costruito. L'architetto tedesco e i suoi allievi si misurano, da un lato con i canoni dell'architettura classica, dall'altro con l'immaginario che tali rovine generano, con fantasie ricostruttive dei templi e restituzioni policrome, mentre il complesso paesaggio del teatro di Taormina, oggetto di studio della maggior parte dei viaggiatori, per Schinkel diviene lo spunto per il progetto scenografico de *Il flauto magico* di Mozart. (Fig.3)

Quello di Taormina, oltre a definire uno dei riferimenti più significativi dell'itinerario siciliano percorso dai viaggiatori stranieri, oltre a suscitare emozione per la bellezza del sito, crea lo spunto per l'elaborazione di nuove tipologie teatrali. Sia Jean-Pierre Houel, che Friedrich Weinbrenner e Heinrich Gentz, hanno affrontato il progetto di un rinnovato teatro d'opera secondo riproposizioni di modelli magnogreci (Maglio, 2010).

Il disegno come pratica di apprendimento

Ieri, come d'altronde accade oggi, appariva necessario, oltre che ricercare spunti dal passato attraverso disegni e rilievi dei luoghi visitati, si prendesse atto di un ripensamento sui canoni dell'architettura per trarre dal passato quella conoscenza che potesse dare nuova forza alle idee di progetto.

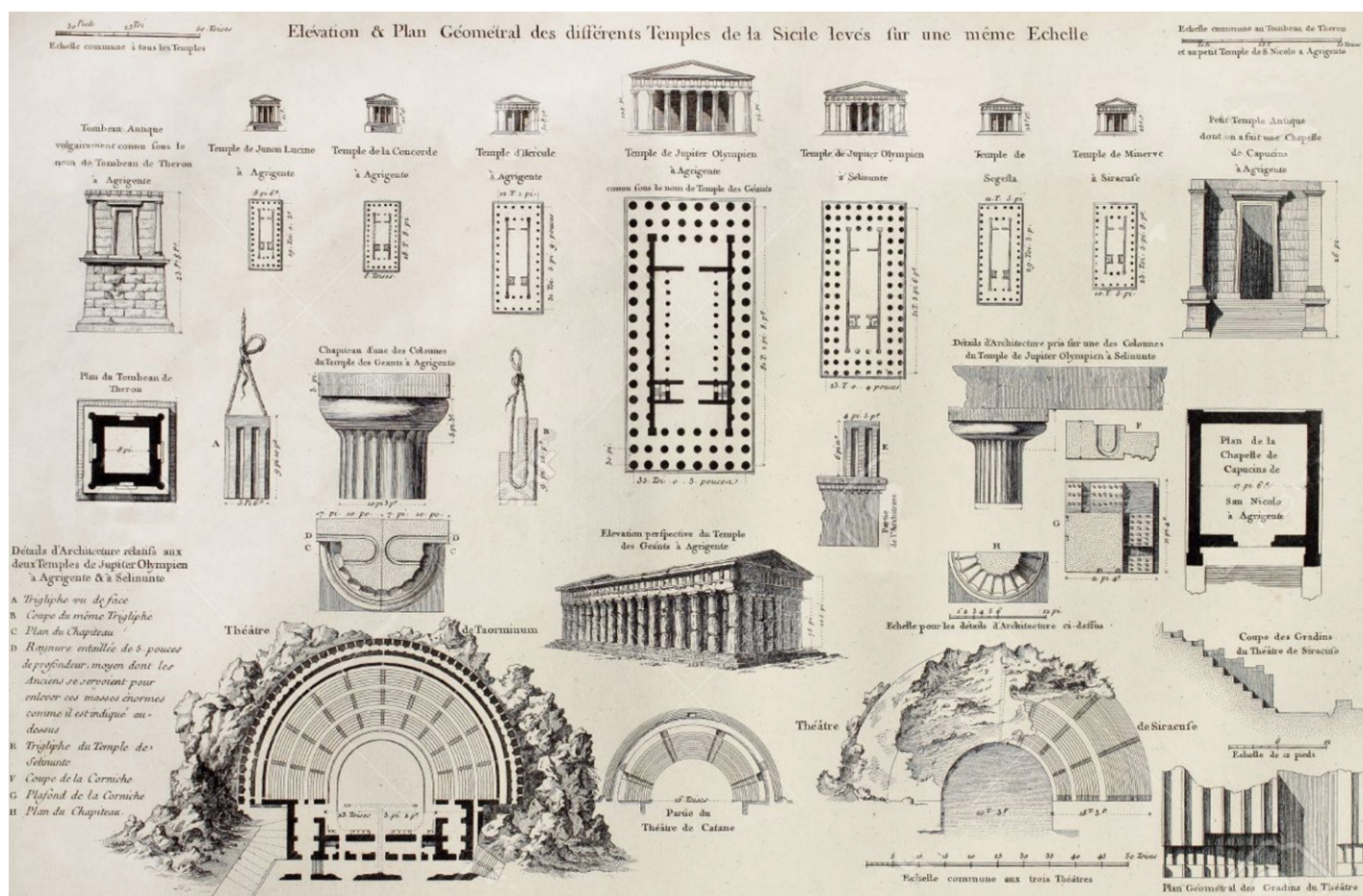


Fig.4 Jean-Agustin Renard, Table comparative des Temples, des Théâtres & de quelques autres Edifices antiques de la Sicile (1786).

A destra
In alto: Fig.5 L'Italia vista dalle Alpi (1853).
In basso: Fig.6 L. von Klenze, pagine di appunti tratte dal Libro degli schizzi in Sicilia, (1823-24).

Partendo per il viaggio di studio, gli architetti europei si portavano dietro, forse inconsapevolmente, i loro retaggi e il desiderio di comprovare teorie già acquisite sul mondo classico, proiettate per la definizione di una nuova concezione architettonica. Il viaggio di architettura definisce così una sorta di circolo virtuoso che porta a far emergere in Europa qualcosa che più tardi, nelle accademie di architettura e nei nuovi politecnici, verrà ripreso dalla nuova manualistica internazionale.

L'iniziativa partiva da un'azione strettamente didattica propria dell'epoca. Nell'Ottocento si andava cercando in architettura un mondo perduto, anche se geograficamente noto, e si sentiva l'esigenza di indagare le stesse antichità romane, già oggetto di studio da secoli e ben radicate nella simbologia e nell'immaginario degli artisti, secondo un approccio di metodo diverso rispetto ai trattatisti. Se durante il '500 la conoscenza e l'uso degli ordini classici erano alla base della trattatistica e della produzione architettonica, la manualistica sviluppata in periodo illuminista documentava l'adozione di un atteggiamento di tipo scientifico, classificatorio e pragmatico dell'arte di edificare per la divulgazione dei principi del costruire. (Fig.4)

Così quasi tutte le scuole di architettura europee, sia tedesche che anglosassoni, istituirono nel loro curriculum un periodo di studio dedicato alle architetture italiane. Tali viaggi di studio ci hanno

lasciato in eredità una infinità di schizzi, disegni e rilievi, testimonianze tangibili di un processo di apprendimento dell'architettura che passa attraverso una immedesimazione con i luoghi.

Il Mediterraneo come centro del mondo

Il mare era per loro grandissimo, non era il centro del mondo, come potrebbe esserlo per chi studia architettura mediterranea, ma rappresentava, all'opposto, il confine stesso del mondo. In questo senso essi erano molto diversi dai mediterranei e dai classici che amavano; d'altronde venivano da terre senza mare, ed è comprensibile che non potevano sentirlo come un elemento connettivo di partenza. Per i mitteleuropei l'Italia iniziava dalle Alpi; la lunga penisola appenninica, che si stende come un pontile nel Mediterraneo, si prolunga in questo mare, si profonde come uno strumento di misura, adatto a concentrarne e leggere la cultura che incarna. (Fig.5)

La tappa siciliana della *Italienreise* non solo rappresentava la più estrema dal punto di vista geografico, ma anche quella che poneva ancor più in discussione le eventuali certezze acquisite e gli inevitabili pregiudizi. L'identità complessa dell'isola «[...]sembra provocare un effetto "straniante" dovuto anche al clima, alla flora, alla fauna, agli usi e, non da ultimo, all'architettura. La Sizilienreise innesca allora un meccanismo di elaborazione critica che pone in dubbio le certezze acquisite. Proprio il mutare degli atteggiamenti di fronte ai monumenti della classicità evidenzia questa necessità di revisione della regola» (A.

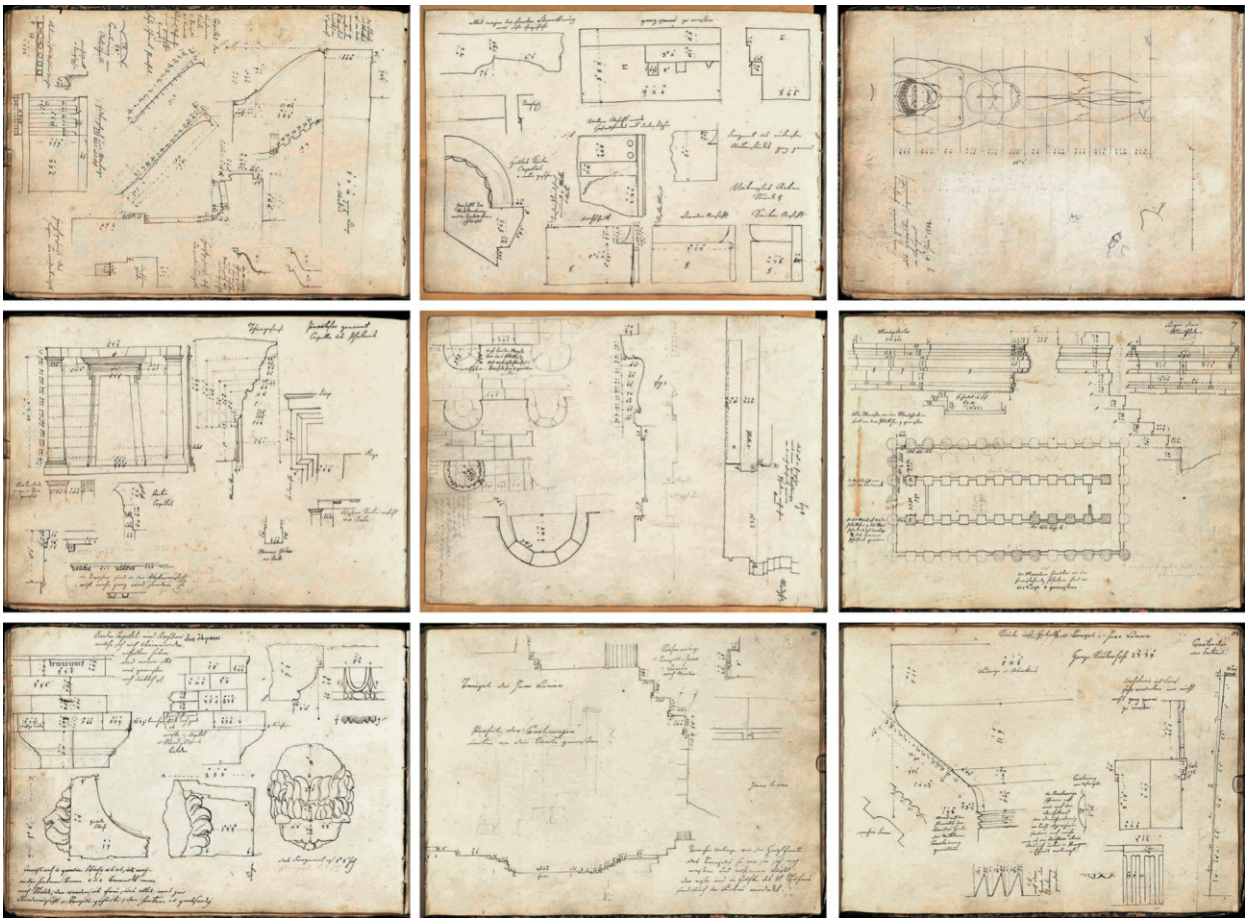
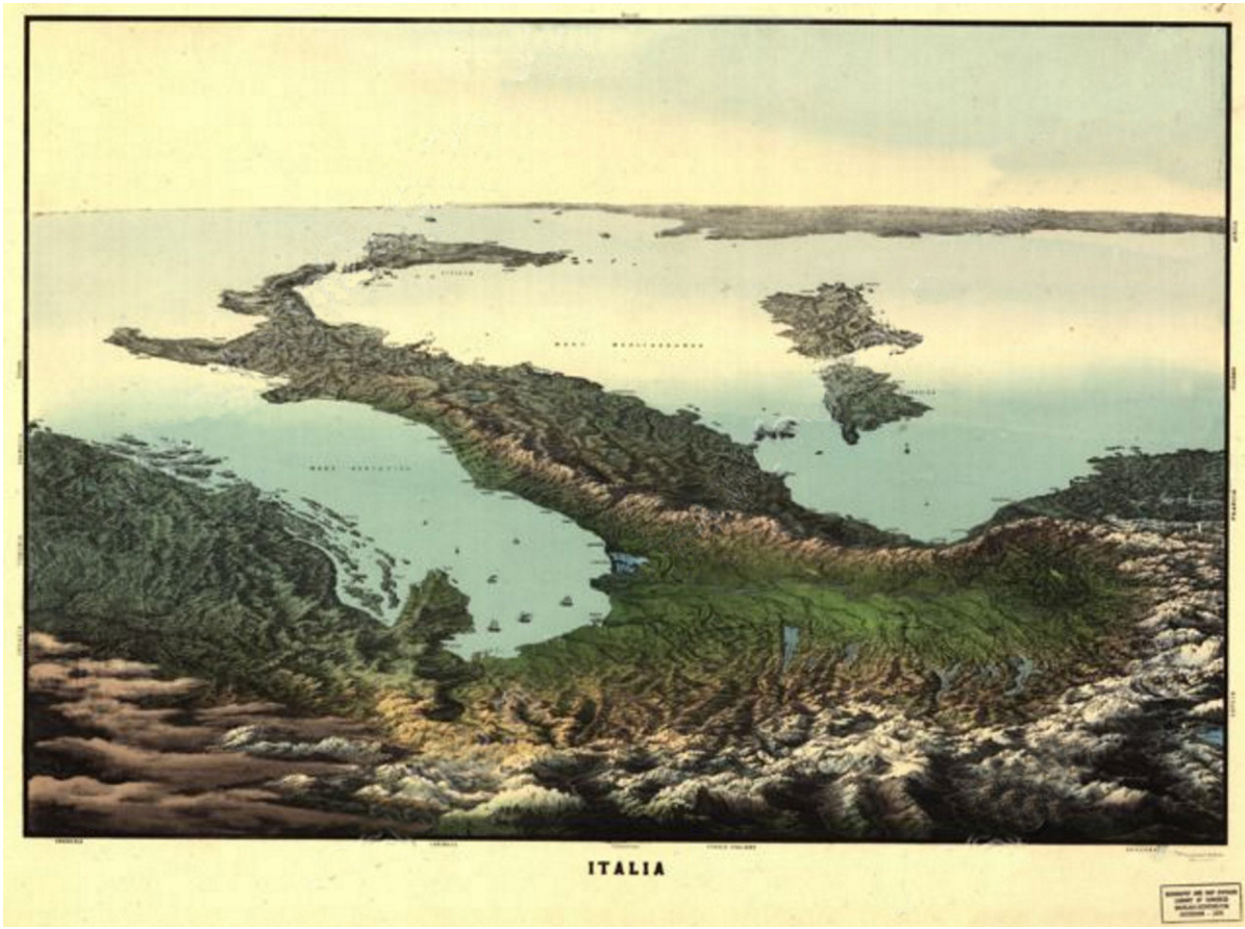




Fig.7 L. von Klenze, Rappresentazione pittorica delTempio della Concordia ad Agrigento, (1857)

Maglio 2017, p. 331)

È qui che si innesta il confronto artistico della rappresentazione che, per citare Platone, secondo i viaggiatori del secolo XIX, si deve basare sul modello della scienza.

Il disegnatore deve “copiare” la natura più realmente possibile ricordando che la vera arte non copia una realtà esistente ma ne “crea” una nuova a partire dalla capacità di elaborazione analogica dell’artista. Secondo Platone, difatti, ci sono due forme di imitazione: «la prima è quella meramente imitativa, che imita solo la natura apparente delle cose che appaiono ai sensi (cfr. Repubblica, 598b). Il poeta tragico che assume un carattere estraneo fa la stessa cosa del pittore che riproduce l’apparenza degli oggetti senza riguardo alla loro natura o al loro significato. Entrambi imitano ciò che non capiscono. La seconda forma di imitazione è quella che imita il mondo ideale. Questa forma può essere raggiunta solo da un uomo di scienza, il quale riconosca sia le idee in *se stesse sia le loro immagini nel mondo sensibile, proprio come si impara a riconoscere tanto le lettere dell’alfabeto quanto le loro immagini distorte in uno specchio o nell’acqua* (cfr. Repubblica 402bc, 500d ss.)». (A. Le Moli 2012, p. 40). In questo caso il secondo tipo di imitazione non è imitativa in senso letterale ma definisce una importante analogia che mette in relazione disegno e progetto.

In questo contesto è importante l’opera di Leo von Klenze, architetto e pittore e attento ai contesti paesaggistici, ma determinato a

studiare nel dettaglio i modelli dell’antichità, tra cui l’*Olympieion* di Agrigento. Questo esempio è un paradigma del processo di apprendimento e di progetto: visitando la Sicilia e poi la Grecia, l’architetto tedesco non si limita a una conoscenza dell’antico mediata dalle descrizioni di poeti e pittori: a lui non interessa un passato idealizzato e imitato, quanto piuttosto un approccio all’architettura antica secondo una visione scientifica, utilizzando l’osservazione, la misurazione e la catalogazione degli edifici per servirsene, poi, nella progettazione (M. Cometa 1999, p. 105). (Fig.6)

Il primo contatto diretto di von Klenze con l’antichità classica in Sicilia era avvenuto nel 1820, per affrontare in modo sistematico lo studio della forma e dell’origine del tempio dorico, perseguendo l’idea che questo costituisse l’espressione più alta mai raggiunta dall’architettura: «Se l’arte dei greci è stata citata in qualche costruzione, [...] ciò è avvenuto grazie all’ordine dorico. L’armonia di questo ordine [...] risulta subito evidente», L. von Klenze, lettera a Ludwig, 3-4 settembre 1855, GHA C22, Monaco. (Fig.7)

Von Klenze, divenuto l’architetto di Ludwig di Baviera, incaricato della progettazione di alcuni dei principali edifici della nuova Monaco, visita i resti di Selinunte e Agrigento con un occhio evidentemente interessato alle specifiche finalità. Per lui archeologia e architettura si trovano coinvolte nel medesimo progetto, si definisce una precisa scelta di mettere in sinergia le competenze delle due discipline attraverso una analogia stringente. (Fig.8)

Dall’idea alla rappresentazione

La storia dei viaggiatori del *Grand Tour* dimostra che l’architettura è un’idea prima ancora che una realtà, è nostalgia per qualcosa che manca, e non per il passato.



Fig.8 L. von Klenze, rappresentazione pittorica dell'edificio dei Propyläen realizzato per Ludwid di Baviera, Monaco (1848).

D'altronde la parola che esprime questo sentimento e tipo di nostalgia è *Sehnsucht*, quasi rimpianto, ma anche desiderio, brama. È una nostalgia non della casa lontana a cui fare ritorno, ma di un posto o un porto lontano da raggiungere.

Le immagini sono spesso 'mitiche'; volutamente studiate attraverso piccoli particolari, poi ricostruite per essere definitive: non sono fotografici specchi della realtà, ma invece dei veri e propri prototipi perfettamente studiati. Disegni che danno un contorno ad un'idea che prende forma. D'altro canto, come espresso per von Klenze e Ludwig, si erano già create le condizioni politiche perché questi viaggi interessassero anche gli uomini di governo.

Si tratta di un lavoro di progetto: si disegnano e si rilevano gli edifici perché la memoria di cui sono portatori ci permetta di comprenderli meglio, si trasformano, collazionando i loro componenti, si organizzano e dispongono in maniera diversa, fino a renderli diversi, ma riconoscibili per qualcosa che non era mai esistito.

Il significato delle rovine

La loro scoperta non passa direttamente attraverso lo studio dei rapporti e dei sistemi proporzionali dei trattatisti; i particolari sono studiati non usando mai riferimenti a lavori o studi precedenti. Essi maturano il particolare in maniera numerica, gli appunti sono appunti di lavoro; se non fossero datati e titolati potrebbero essere confusi con gli schizzi di progetto degli edifici che andranno a realizzare in patria.

Si tratta non di un disegno finito in sé, schizzo preparatorio o definitivo che sia, ma di una fase di raccolta di informazioni in funzione di operazioni da fare in seguito. In studio poi, cioè una volta tornati a casa, il lavoro verrà trasformato per diventare progetto di una nuova architettura. In realtà essi cercano qualcosa che hanno dentro, e ciò è reso chiaro dal fatto che sembrano trovarlo sempre.

In generale le rovine delle architetture sorgevano dalla terra e dai detriti come gli alberi dai campi e dalle montagne, non è quindi casuale che possano essere studiate con la stessa cura. La vegetazione consente una lettura parallela tra natura e architettura creando analogie tra dettagli e decori. Il *Viaggio Pittorresco* di Jean Houel (1777) offre la trasformazione delle rovine del tempio di Giove Olimpico ad Agrigento in un 'mare' di detriti; non solo Houel lo copia in questi termini, ma spiega che questa analogia era proprio la sua intenzione. Egli scrive a proposito della vista delle rovine del tempio maggiore di Selinunte, che le colonne sono visibili da così grande distanza che è come trovarsi in mare, ed esse fossero la guida al pilota della nave. (Fig.9)

Leo von Klenze studiava gli alberi come personaggi principali della sua rappresentazione e il suo è un tratto deciso, leggero; un segno moderno. Gli schizzi estremamente precisi, sono dei veri e propri progetti di rappresentazione, i componenti studiati, specie nei dettagli, verranno ripresi come prototipi, anche in quadri diversi. Dettagli, particolari e colori che possiamo ritrovare in seguito in Germania nelle opere di progetto.

Misurare tra arte e scienza

Nel viaggio, quello che conta è il confronto: l'operazione stessa del confronto rimane il primo e il più efficace degli strumenti di misura;

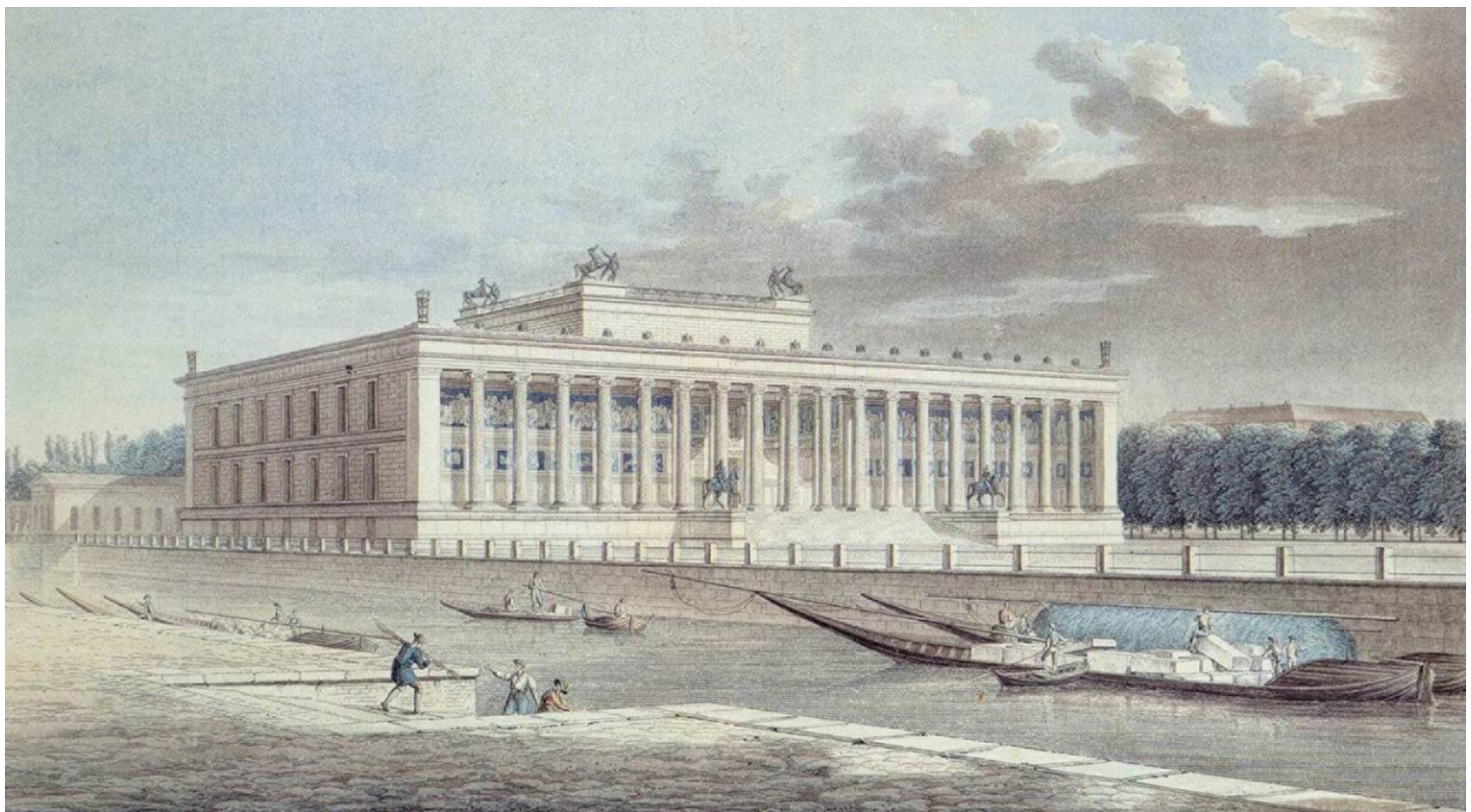
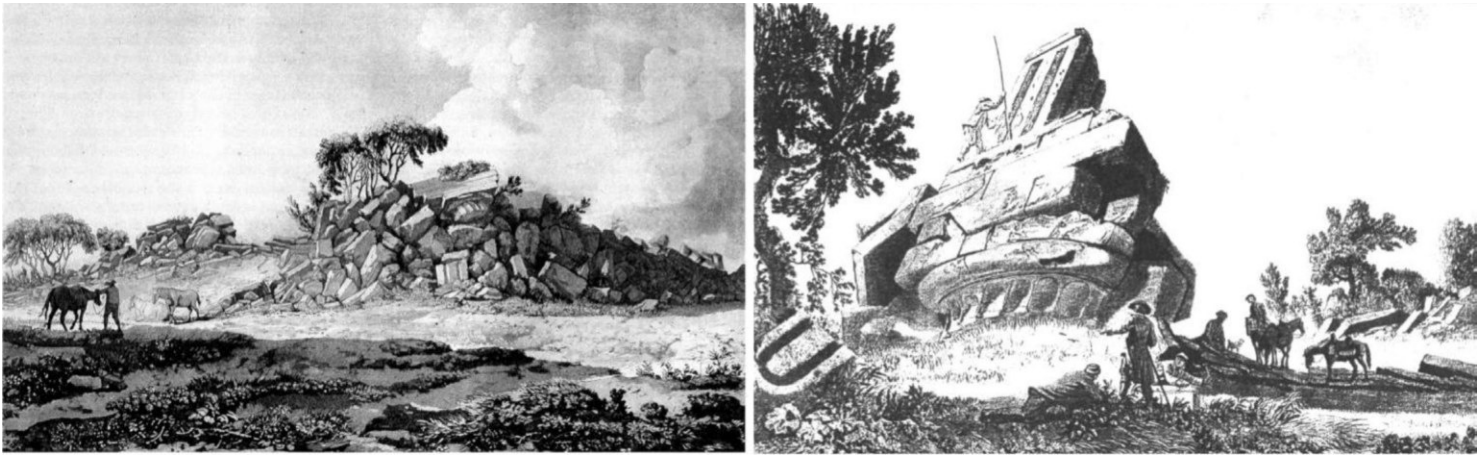


Fig.9 J.P.L. Houel, Due incisioni di Frammenti del Tempio di Giove Olimpico di Adrigento, (1787).

Fig.10 F. A. Thiele, Veduta prospettica dell'Altes Museum a Berlino di Karl Friedrich Schinkel (1830).

si tratta di un modo di conoscere il contesto per proporzioni, non per quantità misurabili in valori assoluti.

Se volessimo esaminare il tema del viaggio inteso come strumento scientifico ci troveremmo in un argomento difficilmente perimetrabile; il viaggio architettonico infatti ne è solo una piccolissima parte. Fattore unificante però dei racconti di viaggio di architettura tra XVIII e XIX secolo, è certo una stretta connessione descrittiva tra arte e scienza di struttura illuminista. In questo senso è difficile distinguere e separare l'estetica scientifica della ricerca da quella contemporanea, espressa da chi seguiva il classico *Grand Tour* o i semplici ricercatori di scene pittoresche. (B.M. Stafford, 1984)

Il viaggiatore, in un contesto straniante vuol riconsiderare la misura di sé stesso lanciandosi alla scoperta dei "margini del mondo", per vedere il non visto e per vivere la sua esperienza in modo diretto, vedendo, toccando le pietre della storia: una esperienza ritenuta necessaria per la pratica dell'architettura. (Fig.10)

In forma di chiusura: cercare per imparare

Prima era la storia di Roma, il Rinascimento, e con questo il riconoscimento e la ricostruzione di un passato fondamentale: ora invece si cerca una descrizione che si trasforma in scoperta: le antichità si leggono come ruderi, si scava secondo lo spirito indicato da Winckelmann, alla ricerca di un nuovo mondo che prenda forza dall'antico.

Proprio perché i disegni erano fatti per conoscere e non per rappresentare, dovevano descrivere anche cose, persone, oggetti quotidiani, che fossero in qualche maniera legati al luogo descritto.

Rimane la domanda, ieri come oggi: cosa cercano gli architetti viaggiatori quando arrivano in Italia? Cosa si aspettano dalle terre del Sud? Forse si aspettano una nuova ispirazione, un nuovo impulso, una serenità nuova, in poche parole una vera e propria rinascita, fisica e spirituale.

Il Mediterraneo infatti è la sede di partenza della cultura del mondo occidentale e sembra che si torni lì per potersi aprire, consapevolmente, come persona di cultura. Il viaggio è e resta strumento di conoscenza, paradigma della vita, una metafora educativa tanto che, alla fine della sua vita e i grandi viaggi erano terminati, Leo von Klenze scrive così: «Solo il viaggio lungo anni, le gioie di un mondo estraneo mi lasciarono separare da tutto. Il nuovo segue sempre al nuovo. Finché nel vuoto del nobile porto mi ritrovo e mi converto».

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1992). *Roma antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1786 – 1901). Grandi edifici pubblici*. Catalogo della mostra organizzata dall'Ecole française de Rome, dal Comune di Roma e dall'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Roma, Edizioni Carte segrete, 1992.

Barbera, P., Giuffrè, M., Cianciolo Cosentino, G. (a cura di), (2006). *The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Biblioteca del Cenide, Cannitello (RC).

Cardone, V. (2014). *Viaggiatori d'architettura in Italia*. Da Brunelleschi a Charles Garnier, Libreria universitaria edizioni, Salerno, 2014.

Cometa, M. (1999). *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Laterza, Roma-Bari.

Fresina, A., Bonanno, G. L. (a cura di) (2013). *Selinunte: insieme a Hulot e Fougères*, traduzione italiana di *Sélinonte. Colonie dorienne en Sicile. La Ville, l'Acropole et les Temples* (ed. or. Librairie générale de l'Architecture et des Arts décoratifs, Massin ed., Parigi 1910, pp. XII + 318, 204 ill. e 14 tavv. fuori testo), Palermo: CRicd, 2013, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana. <https://www.cricd.it/produzioni%20editoriali/Selinunte.pdf>.

Le Moli, A. (2012). *Mimesis e ripresentazione. Dal platonismo all'ermeneutica*, in AA. VV., «Ermeneutica e filosofia antica», a cura di F. Trabattoni e M. Bergomi, Cisalpino, Milano 2012, pp. 35-62.

Maglio, A. (2010). *Dal teatro di corte a quello borghese: architetture teatrali a Berlino nel XIX secolo*. In Santini, S., Mozzoni, L., *Architettura dell'eclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Liguori, Napoli, pp. 193-226.

Maglio, A. (2017). *Gli architetti tedeschi e la Sizilienreise nell'Ottocento*, in: Barbera, P., Vitale, M.R., (a cura di), «Architetti in viaggio. La Sicilia nello sguardo degli altri». Ed. LetteraVentidue, Siracusa, 2017.

Stafford, B.M. (1984) *Voyage into stusbtance*, The Mit Press, 1984

Francesca Fatta

Università Mediterranea di Reggio Calabria
ffatta@unirc.it

