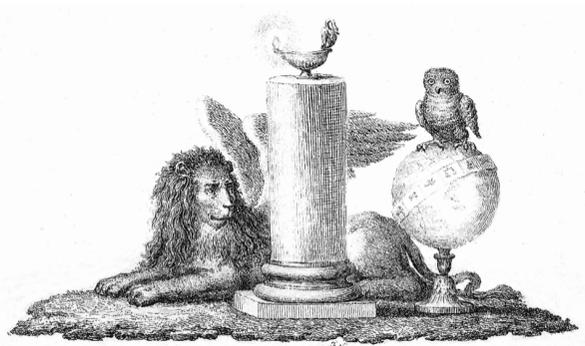


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCIX, terza serie, 21/II (2022)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

# ATENEIO VENETO

*Rivista di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*



1 8 1 2

## ATENEEO VENETO

*Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*  
CCIX, terza serie 21/II (2022)

Autorizzazione del presidente  
del Tribunale di Venezia,  
decreto n. 203, 25 gennaio 1960  
ISSN: 0004-6558  
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi  
segreteria di redazione: Marina Niero  
e-mail: [niero@ateneoveneto.org](mailto:niero@ateneoveneto.org)

comitato di redazione  
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,  
Linda Borean, Gianmario Guidarelli  
Simon Levis Sullam,  
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico  
Michela Agazzi, Bernard Aikema,  
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,  
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,  
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,  
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,  
Augusto Gentili, Michele Gottardi,  
Gianmario Guidarelli  
Michel Hochmann, Mario Infelise,  
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,  
Maura Manzelle, Paola Marini,  
Stefania Mason, Letizia Michielon,  
Daria Perocco, Dorit Raines,  
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti  
Elena Svalduz, Xavier Tabet,  
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,  
Guido Zucconi

Editing e impaginazione  
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia  
Grafiche Veneziane soc. coop.  
Spedizione in abbonamento



ATENEEO VENETO onlus  
Istituto di scienze, lettere ed arti  
fondato nel 1812  
210° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia  
tel. 0415224459  
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Antonella Magaraggia  
vicepresidente: Filippo Maria Carinci  
segretario accademico: Alvise Bragadin  
tesoriere: Giovanni Anfodillo  
delegato affari speciali: Paola Marini

I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti  
alla procedura *double-blind* secondo  
la normativa Anvur



REGIONE DEL VENETO

Iniziativa regionale realizzata in attuazione  
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

I N D I C E

SAGGI

- 9 Simone Fatuzzo, *Tre case cittadinesche per un palazzo patrizio (XVI-XVIII secolo). Giangiacomo de' Grigis e il palazzo Foscarini Giovanelli a San Stae*
- 31 Sabine Hermann, *Un racconto sconosciuto (1672) dell'esplorazione delle piramidi di Giza*
- 41 Emma Filipponi, *A sollievo del fiume. La gestione del réseau idrico padovano nel Settecento*
- 63 Margherita Mittone, *Filippo Lavezzari (Venezia, 1836-1917). Tra ingegneria idraulica e conservazione dei monumenti*
- 85 Adolfo Bernardello, *Pietro Paleocapa colto nelle sue incombenze quotidiane (1807-1848)*
- 93 Guido Zucconi, *L'architetto e il docente di una consapevole transizione*
- 113 Michela Pirro, *Ricostruire l'Italia. L'opera della Pontificia commissione centrale per l'arte sacra in Abruzzo nel secondo dopoguerra*
- 139 Maura Manzelle, *Un "progetto tentativo". Il monumento Venezia alla Partigiana di Carlo Scarpa (riva dei Partigiani, Venezia, 1964-1969)*

PREMIO *ACHILLE E LAURA GORLATO*, VII EDIZIONE (2020)

- 173 Teresa Bernardi, *Il welfare itinerante. Le doti delle donne greco-ortodosse in viaggio attraverso l'Adriatico (XVII e XVIII secolo)*

LE SCIENZE UMANE PER L'AMBIENTE

- 215 Shaul Bassi, *Le Scienze umane per l'ambiente, oltre le discipline tradizionali*
- 217 Petra Codato, *Peregrinazioni Lagunari. Un'esplorazione della laguna di Venezia dalla prospettiva delle Environmental Humanities*
- 241 Holden Turner, *Inondando il marmo. I mosaici pavimentali di San Marco per l'Antropocene*

MEMORIE

- 263 Mauro Pitteri, *Per la riscoperta di Marco Belli (1857-1929)*
- 271 Giorgio Bolla, *L'epistemologia dell'ars medica*

TAVOLE

ATTI DELL'ATENEO VENETO

- I Quadro dell'attività accademica 2022
- XV Assemblee e bilanci

Guido Zucconi

L'ARCHITETTO E IL DOCENTE  
DI UNA CONSAPEVOLE TRANSIZIONE

*Una formazione complessa*

Nel corso della sua lunga carriera di docente, di progettista e di funzionario, Pietro Nobile dimostra una perfetta padronanza dei più aggiornati codici espressivi che sarà poi in grado di applicare a un'ampia gamma di temi.

Questa sua caratteristica gli proviene da una molteplicità di esperienze: in particolare, il soggiorno romano è stato fondamentale al fine di perfezionare la conoscenza e il controllo formale degli ordini classici: a iniziarlo è stato Ulderico Moro, suo mentore durante il periodo triestino. A contatto con modelli eccellenti, Roma gli ha consentito di affinare la sua "cultura antichista": da un lato i grandi monumenti di un passato lontano, dall'altro gli esempi illustri di età pontificia come la villa Madama di Raffaello. Quest'ultimo aspetto è stato ben sottolineato da Rossella Fabiani in una serie di contributi dedicati alla sua formazione di architetto<sup>1</sup>.

Ma la città dei papi non offriva soltanto la visione di vestigia passate. Con Parigi, divideva il rango di capitale dell'architettura; ma, più ancora della metropoli francese, Roma raccoglieva allora le giovani élite provenienti da tutta l'Europa: su questo argomento è stato detto e scritto molto, ma ancora non sono state valutate le ricadute nei singoli contesti nazionali<sup>2</sup>. Oltre le testimonianze dell'antichità e del

<sup>1</sup> Si veda, tra i molti contributi di Rossella Fabiani, soprattutto il testo *Motivi di un percorso artistico*, in *Pagine architettoniche dopo il restauro*, a cura di Rossella Fabiani, Pasian di Prato (Ud), Campanotto Editore, 1997, pp. 23-155: da considerarsi a tutt'oggi come il più esauriente (e convincente) saggio sulla figura di Nobile.

<sup>2</sup> Si veda in proposito *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca aprile-giugno 2007) a cura di Angela Cipriani *et al.*, Campolongo Editore, Roma 2007. Su questo tema si veda anche TOMMASO MANFREDI, *La generazione dell'antico. Giovani architetti d'Europa a Roma: 1750-1780*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, della serie *Studi sul Settecento Romano*, XXIII, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Arbor Sapientiae, 2006, pp. 33-76.

Rinascimento, il “tesoretto formativo” di Nobile si è dunque arricchito di una serie di relazioni con apprendisti architetti di provenienza diversa.

Di particolare peso sarà, per lui, la conoscenza diretta e indiretta con i colleghi veneti e lombardi: con Giocondo Albertolli<sup>3</sup> e con i più anziani Giannantonio Selva e Giacomo Quarenghi che gli hanno consentito di ampliare gli orizzonti stilistici fino a comprendere un più vasto repertorio. Tutto questo fa di lui, come degli altri suoi giovani colleghi, un architetto “al passo con i tempi”: aggiornato sulle più recenti tendenze, ma al tempo stesso dotato di una solida formazione.

A differenza di altri suoi coetanei, la formazione di Nobile si avvale anche di esperienze nel campo della pratica edilizia: un *know-how* consolidatosi sia attraverso la tradizione familiare sia con il lavoro svolto a Trieste presso la direzione delle Fabbriche del litorale austriaco. Si tratta, all'interno dell'iter formativo, di una fase molto importante, vissuta oltre tutto non lontano da Venezia: qui la rinnovata accademia di Leopoldo Cicognara e Giannantonio Selva stava svolgendo un importante ruolo formativo nei confronti di giovani provenienti dal contesto adriatico e in particolare dall'area giuliana, istriana e dalmata.

Quando Nobile arriva a Vienna è dunque in una fase di piena maturità: al suo solido profilo di architetto concorrono da un lato il *savoir faire* del costruttore, e dall'altro il sapere di un intellettuale che è stato educato, in modo canonico, sui trattati rinascimentali e sui monumenti antichi. Non sono molti, tra i suoi coetanei, a potere vantare un analogo doppio registro formativo: certamente, con la chiamata nella capitale austriaca, uno prevarrà nettamente sull'altro privilegiando il versante grafico e teorico dell'architettura.

Anche da questa dimensione emerge però la complessità del suo curriculum: non solo per la ricchezza di dettagli ma anche per la solidità delle sue composizioni virtuali, oltre che per il tono meno pedante e libresco, così come risulta dal confronto con gli scritti di altri suoi colleghi. Questa ricca e complessa formazione sembra confluire con lo scarso numero di realizzazioni che Nobile porterà a compimento dopo il 1818. Quasi tutte sono localizzate tra la Boemia e Vienna dove

<sup>3</sup> Nobile fa esplicito riferimento ai quattro volumi di Albertolli: *Ornamenti diversi inventati da Giocondo Albertolli, Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano. [...] incisi da Giacomo Mercoli luganese [...]*, pubblicati nel 1782 a Milano.

per oltre trent'anni ha esercitato grande influenza nel mondo dell'architettura presente e futura: ora in veste di autorevole docente, ora di consigliere aulico e di architetto di fiducia di Metternich. Con queste premesse, l'esiguità del suo *carnet* di professionista sembrerebbe suonare come un paradosso.

Né possiamo dargli la patente di vittima di una tormentata fase di transizione politica, come Friedrich Schinkel che poté costruire ben poco prima del 1814. È tuttavia legittimo compiere un apparentamento con alcuni suoi coetanei tedeschi che hanno avuto una formazione altrettanto complessa e hanno vissuto un periodo di passaggio: pensiamo soprattutto a Friedrich Weinbrenner e allo stesso Schinkel, nato nel 1781 e pertanto quasi-coetaneo di Nobile. Il primo è più anziano, essendo nato nel 1763, ma la sua formazione di architetto ha avuto luogo più tardi in un'area compresa tra Vienna, Berlino e Roma.

Nei pochi progetti realizzati, Nobile palesa la sua capacità di usare, con grande proprietà di linguaggio, i codici espressivi a cui attinge di volta in volta: se si tratta di disegnare la facciata di un edificio monumentale, appare rigorosamente palladiano quasi al limite del reato di plagio nei confronti di Giannantonio Selva e di altri *Palladian followers*. All'occorrenza sembra essere in grado di attenersi anche ai canoni del "neo-greco", così come si dimostra fedele ai modelli dei cosiddetti "architetti rivoluzionari" quando vi è da progettare una serie di monumenti sepolcrali o commemorativi.

Come anche nel caso di Weinbrenner, più che di Schinkel, possiamo situare il bagaglio formativo di Nobile all'intersezione tra suggestioni che provengono da aree diverse: in particolare dalla Francia rivoluzionaria, dalla Grecia antica e dal Rinascimento veneto. Nella sua apertura ad altro che non sia di stretta osservanza palladiana, franco-rivoluzionaria o greco-romana, Nobile trova però una sua specifica collocazione, non del tutto sovrapponibile a quella di molti suoi coetanei; questo dato sembra accentuarsi dal confronto con la generazione che immediatamente la precede: quella per intenderci dei Selva e dei Quarenghi.

Di questa visione multipla (e comunque non schiacciata su di un unico registro espressivo) è testimone la biblioteca di Nobile<sup>4</sup>: nell'e-

<sup>4</sup> L'elenco, insieme con un a parte dei volumi, è depositato presso il Fondo Nobile, Trieste.

lenco di testi, fortunatamente disponibile agli studiosi del XXI secolo, la presenza di testi palladiani non è soverchiante come in altre raccolte librerie dello stesso periodo (ad esempio nel caso, già citato di Selva). C'è molto Milizia e questo costituisce la norma per un architetto della prima e della seconda metà dell'Ottocento, il quale non poteva fare a meno di un trattato considerato allora ineguagliabile; ci sono poi raccolte di esempi illustri, come *Le Fabbriche più cospicue di Venezia*, a cura di Cicognara, Antonio Diedo e Selva<sup>5</sup>, la serie di quattro volumi *Ausgeführte und projectirte Gebäude*, sull'opera di Weinbrenner<sup>6</sup>; troviamo infine molte pubblicazioni in francese oltre che in tedesco. Si tratta dunque di una collezione non vastissima di testi, la quale però registra un certo grado di apertura sia sul fronte delle diverse letterature nazionali che dei differenti richiami stilistici.

### *Il differenziale con l'Italia*

Tra fine Settecento e inizio Ottocento, si è andato aprendosi un varco tra Vienna e l'Italia, specie con la sua parte settentrionale cui è toccato un diverso destino durante lo sconvolgente ventennio napoleonico: soprattutto Milano e Venezia hanno largamente beneficiato di diverse influenze, in parte legate al repentino alternarsi dei domini francesi e austriaci. La chiamata di Nobile a Vienna è probabilmente dovuta alla consapevolezza di un *gap* con alcuni centri italiani.

A incaricarlo, nella doppia veste di consigliere aulico e di direttore della scuola di architettura presso l'Accademia, è lo stesso imperatore Francesco I che ben conosce la penisola dove ha vissuto a lungo: è una scelta maturata nel segno della discontinuità con gli insegnamenti precedenti e con la lunga direzione di Joseph Ferdinand Hetzendorfer che aveva mantenuto quel posto per oltre trent'anni dal 1773 al 1816.

Come vedremo, la travagliata vicenda del progetto per la Burgtor metterà in luce un senso d'inferiorità che i circoli artistici viennesi provavano allora nei confronti degli architetti e dell'architettura non sol-

<sup>5</sup> Si veda *Le fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti* (Venezia, Tipografia di Alvisopoli 1815-1820). L'opera curata da Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Giannantonio Selva (con la partecipazione degli allievi della scuola di architettura).

<sup>6</sup> Pubblicati dall'editore Marx (Karlsruhe) a partire dal 1822 e completati (dopo la scomparsa di Weinbrenner) nel 1835.

tanto di Roma, ma anche del nord Italia. Questo vale soprattutto per le fasi iniziali, quando al marchese Luigi Cagnola viene conferito l'incarico per la Burgtor viennese; da intendersi come parte di una più vasta sistemazione della Heldenplatz: o almeno, così sarà concepita dal nobile milanese, dilettante di architettura. Dopo avere formulato anche una proposta per la nuova ala del complesso imperiale, Cagnola si dimostrerà capace di confrontarsi con l'intero complesso della Hofburg.

Tutto questo accade nell'aprile-maggio 1817, a poca distanza dalla chiamata a Vienna di Nobile e dall'offerta della cattedra di architettura: non vi è dubbio che ci sia un legame tra le due decisioni le quali esprimono, entrambe, ammirazione nei confronti delle accademie cisalpine.

Tra il 1750 e il 1815, Milano più di Venezia ha infatti rappresentato un importante polo di elaborazione, favorito dal clima di riforme governative e da una serie di consistenti commesse soprattutto di matrice privata<sup>7</sup>. Si pensi, tra gli altri alla straordinaria sequenza di palazzi commissionati dalla famiglia Belgiojoso: per dimensione e per qualità architettonica, possono essere paragonati a una serie di regge costruite, a quell'epoca, nei principati europei.

Più attardata appare Venezia che ha perpetuato i modelli palladiani pur in assenza di un solido impianto accademico. Nell'età napoleonica, grazie anche a personalità di spicco come Canova, Cicognara e Selva, l'accademia di Venezia assume una forza e una centralità che non aveva posseduto nei decenni precedenti<sup>8</sup>.

Dopo il 1815, al tempo della chiamata di Nobile, sembra così delinearsi un solido asse che va da Milano a Venezia, all'interno di quell'inedito agglomerato politico che, sotto l'egida di Vienna, prende il nome di Lombardo-Veneto. In questo nuovo scenario, la città lagunare porta in dote una solida tradizione palladiana che, in realtà, non ha mai subito interruzioni nei secoli successivi alla pubblicazione dei *Quattro Libri*.

<sup>7</sup> La tesi è sostenuta da Giuliana Ricci che ha sottolineato il carattere incisivo di una serie di riforme avviate dal governo austriaco nel secondo settecento. Da questo punto di vista la Lombardia rappresenta un laboratorio. Si veda *Un'introduzione con particolare riferimento all'ambito milanese*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, atti del convegno (Milano, 22-23 ottobre 2001) a cura di Giuliana Ricci e Giovanna D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, in particolare pp. 17-18.

<sup>8</sup> Si veda il mio contributo *Cicognara e la rinnovata Scuola di Architettura*, in *Leopoldo Cicognara, filosofo dell'arte (1747-2017)*, atti del convegno (Venezia, 22-23 novembre 2017) a cura di Gaetano Cataldo, Firenze, Olschki, 2019, pp. 181-193.

Il progetto per la Burgtor, cui abbiamo accennato, ha un antefatto milanese collocato in piena età napoleonica; nel 1805, a Cagnola, viene assegnato l'incarico per la nuova porta che, concludendo la nuova strada del Sempione, dovrà suggellare l'unione ideale e materiale dell'Italia cisalpina con la Francia. Come tale, il monumento sarà da eseguirsi in forma di arco trionfale dedicato a Napoleone<sup>9</sup>; il grande manufatto si trova infatti all'imbocco della nuova arteria di collegamento tra la capitale del neo-costituito Regno d'Italia e il centro dell'impero, Parigi.

Nel capoluogo lombardo, il progetto segna l'*incipit* di un programma per la costruzione di una serie di porte urbiche, in forma ora di duplice casello daziario, ora di arco trionfale. Con l'arrivo degli austriaci, la nuova porta Sempione non è stata ancora completata: che fare allora, una volta caduta la componente celebrativa? Abbandonare l'opera per poi trasportare marmi e statue altrove? Oppure ultimare la costruzione attenuandone, se non cancellandone, la valenza filo-napoleonica?

Dopo il 1820, con l'arrivo di un finanziamento *ad hoc*, è privilegiata questa seconda opzione; si muta però la dedica alla Pace (di Vienna) e si voltano le terga dei cavalli all'ormai ripudiata Francia. L'opera non sarà terminata che nel 1838 con soddisfazione postuma per l'autore scomparso cinque anni prima; per Metternich, infatti «l'arco è il più bel monumento dell'epoca moderna»<sup>10</sup>.

A Cagnola sarà affidato il compito di realizzare un monumento filo-asburgico in forma di arco trionfale: dovrà sorgere a porta Venezia, all'imbocco della strada che conduce a Vienna. Per il momento, in occasione della visita di Francesco I nel maggio 1825, sarà eretta un'opera provvisoria, caratterizzata da tre grandi fornici; ma, a differenza del suo *pendant* celebrativo (situato a Occidente), non sarà tradotta in pietra<sup>11</sup>.

Quanto realizzato con le porte urbiche di Milano, rientra nel con-

<sup>9</sup> Sull'opera di Cagnola e sulla sua attività di progettista di porte urbiche tra Milano e Vienna, sono debitore di Gianluca Kannès: si veda in particolare, oltre al già citato *Commissioni ed incarichi per Vienna*, il saggio, *Luigi Cagnola, e il veronese Gaetano Pinali, dilettante di architettura*, «Arte Lombarda», n.s., 1980, n. 54-57. Dello stesso autore, *Commissioni ed incarichi per Vienna del marchese Luigi Cagnola*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854) e il suo tempo*, Atti del Convegno (Trieste, 7-8 maggio 1999) a cura di Gino Pavan, numero monografico di «Archeografo Triestino», s. IV, LIX (1999), pp. 157-194.

<sup>10</sup> Si veda MASCILLI MIGLIORINI, *Metternich*, Roma, Salerno Editrice, 2014, p. 74.

<sup>11</sup> Nel 1827-1828, su progetto di Rodolfo Vantini, si realizzeranno due caselli daziari capaci di contenere un arco trionfale di tipo provvisorio, in occasione di successive visite imperiali.

cetto di “magnificenza civile”, secondo un’efficace definizione coniata qualche decennio fa<sup>12</sup>: si tratta di un vero e proprio filone progettuale che rimanda al mondo lombardo e ticinese. Trova piena applicazione nella Lombardia napoleonica, per poi dilatarsi in una dimensione realizzativa che tocca anche grandi capitali europee, a cominciare da quelle russe. È il terreno su cui, soprattutto nella capitale del Regno, si muovono a loro agio Luigi Canonica e Giovanni Antolini; l’uno con le proposte per la sistemazione di piazza del Duomo, l’altro con il progetto per il foro Bonaparte.

Non a caso, è a questa “seconda gamba” che sembra appoggiarsi l’amministrazione napoleonica quando si tratta di definire residenze, spazi e monumenti che abbiano una valenza imperiale. Canonica in prima battuta, Antolini in seconda saranno infatti chiamati nelle città sparse per il Regno italico, laddove le esigenze di decoro e di magnificenza vengono avvertite in modo particolare<sup>13</sup>.

Il riconoscimento di una presunta superiorità italiana sarà limitato nel tempo, e vivrà di alti e bassi nei decenni successivi al 1815. Resterà però immutato un flusso di scambi tra la ex Dominante e i centri artistici dell’Alta Italia: il dato è ribadito da alcune biografie di docenti itineranti, a cominciare da quella stessa di Nobile e da quella di Friedrich Schmidt, attivo tra Milano, Vienna e la natia Germania. L’intreccio è stato però poco trattato dalla storiografia, soprattutto italiana, la quale si è concentrata sui legami con la Francia; nel segno della discontinuità, l’esperienza napoleonica è stata letta come un *unicum*, bruscamente interrotto dagli eventi storici.

### *Una didattica per l’Impero*

Nobile dirige la Scuola di Architettura, presso l’Accademia di Vienna, tra il 1818 e il 1848: un lasso di tempo molto lungo che, nel contesto europeo, non trova paragoni con altri responsabili di accademie, ma semmai con alcuni sovrani particolarmente longevi.

Nella sua qualità di monarca della didattica architettonica, egli avrà

<sup>12</sup> Si veda *L’idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1948*, catalogo della mostra (Milano, ottobre-novembre 1978) a cura di Luciano Patetta, Milano, Electa, 1978.

<sup>13</sup> Si veda, a questo proposito, *Luigi Canonica architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di Letizia Tedeschi e Francesco Repishti, Cinisello Balsamo (Mi)-Mendrisio, Silana Arte-Mendrisio Academy Press, 2011.

quindi modo di insegnare a due generazioni di allievi: si tratta dei futuri professionisti che saranno coinvolti nel processo di modernizzazione dei maggiori centri dell'Austria-Ungheria. La trasformazione si manifesterà soprattutto dopo la rivoluzione liberale del 1848, proprio in coincidenza con il pensionamento di Nobile: da Vienna, a partire da allora, il fenomeno si diffonderà fin nelle più remote province dell'Impero.

Il trentennale insegnamento di Nobile si colloca nell'ultima, splendente stagione di quel modello accademico che era apparso all'orizzonte tre/quattro secoli prima con la pubblicazione di una serie di trattati: lo scopo era un po' dovunque quello di elaborare un lessico unitario, basato sulla riproposizione degli ordini classici. Nel corso del tempo, com'è noto, la sua completa affermazione ha però incontrato sul suo cammino, non poche resistenze di tipo locale.

Coetaneo di Carlo Amati, e di altri architetti formatosi in ambito accademico, Nobile; secondo Giuliana Ricci avrebbe ricoperto nel contesto viennese lo stesso ruolo svolto dal suo omologo milanese in quello lombardo<sup>14</sup>: promotore di modelli classici e rinascimentali, riproposti nelle loro "qualità attive" e perciò impiegabili in una serie di nuovi temi che vengono richiesti da una società in trasformazione.

Tra Amati e Nobile c'è però una sostanziale differenza, pur nello svolgimento di un'analoga missione: il primo agisce nel segno della continuità, il secondo della discontinuità. In Francia, in Italia e negli altri paesi più influenzati dall'amministrazione napoleonica, la politica ha infatti spianato la strada a questa visione ecumenica dell'architettura che dovrà contribuire a creare e ad affermare un'idea di classico consona con una dimensione sovranazionale.

Nella nuova *koiné* espressiva, il riferimento agli ordini antichi è in realtà di tipo molteplice, con rimandi a diversi ambiti storico-artistici: in primo piano c'è la Grecia antica, con i suoi templi, i suoi colonnati dorici, i suoi timpani triangolari, poi viene Palladio. Un posto importante è infine occupato dall'architettura francese di segno rivoluzionario.

<sup>14</sup> Si veda GIULIANA RICCI, *L'Accademia di Vienna e l'Accademia di Milano: due istituti per il rinnovamento del gusto artistico*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854)*, pp. 257-268. Il parallelismo è riproposto da Ricci in più occasioni: nella *Introduzione*, in *Pagine architettoniche*, p. 11.

Tutto questo ancora non si delinea a Vienna o in Austria dove, soltanto dopo il 1815, quel modello universalista sembra avere definitivamente imboccato la via che porta alla formazione di un linguaggio comune. La fase culminante si colloca nella prima dell'Ottocento, in coincidenza con l'insegnamento di Nobile; ma, già dopo il 1850, dovrà fare i conti con una vigorosa ripresa di suggestioni di taglio localistico, alimentate dal Romanticismo.

Sullo sfondo di una rinnovata didattica c'è il dato storico, legato al succedersi di grandi imperi multi-nazionali nei primi vent'anni dell'Ottocento; la loro inconsueta estensione, ha favorito un processo di omogeneizzazione del linguaggio architettonico. Se da una parte, questo dato ha favorito l'eclissi di modi d'espressione locali (barocchi e barocchetti, rococò e simili), dall'altra ha incentivato il diffondersi di forme universali le quali, come vedremo, si associano all'architettura civile ed in particolare agli edifici pubblici.

Se a sud delle Alpi, il rinnovamento della didattica è giunto a buon punto già alla fine dell'età napoleonica<sup>15</sup>, in Austria compie allora i suoi primi stentati passi. È da questo squilibrio che prende il via la chiamata di Nobile e, in questo progetto di adeguamento, dobbiamo collocarne l'opera di didatta, nel suo trentennale svolgimento.

Come abbiamo detto, nello scenario viennese (e forse di tutto l'Impero asburgico), l'architetto venuto dall'Italia costituisce dunque uno dei principali (se non il principale) attore nel processo di diffusione e di omogeneizzazione di modelli classici. Da questo punto di vista, l'Accademia di Vienna rappresenta uno dei fulcri fondamentale di un sistema di irradiazione che caratterizza la prima metà dell'Ottocento.

Non dobbiamo però fermarci alle sole varianti di carattere stilistico, come spesso accade quando si parla di architettura dell'Ottocento: nella formazione del nuovo architetto non vi è soltanto la conoscenza e la perfetta padronanza degli ordini classici (nelle sue varianti rinascimentali e post-rinascimentali). Concordato con le autorità e probabilmente con lo stesso imperatore, il piano di Nobile è in realtà più ambizioso. Con i suoi sei anni di corso, con l'alternanza tra materie di

<sup>15</sup> Si veda, a questo proposito, GIULIANA RICCI, *La cultura architettonica e l'insegnamento accademico a Milano, all'inizio dell'Ottocento*, in Pietro Bianchi, *architetto e archeologo 1789-1849*, catalogo della mostra (Rancate/Canton Ticino, settembre-novembre 1995), a cura di Nicoletta Ossana Cavadini, Milano, Electa, 1995, pp. 50 ss.

indole artistica e insegnamenti di carattere fisico-matematico, il profilo del nuovo tecnico si colloca al di sopra dei diplomati usciti dal Polytechnikum, di coloro che saranno chiamati a progettare strade, ponti ed edifici nelle diverse province asburgiche: ora in veste di funzionari, ora di liberi professionisti<sup>16</sup>.

Così come definita da Nobile, la scuola è riservata a pochi, in particolare ai membri di quell'*élite* che dovrà assumere posizioni di particolare responsabilità all'interno dell'amministrazione pubblica. In ambito privato, a loro spetteranno commesse di grande rilievo come gli edifici posti lungo la strada più prestigiosa dell'Impero: la Ringstrasse. Tra questi troveremo figure-chiave, come ci ricorda Marco Pozzetto, quali Förster, van der Nüll, von Siccardsburg e Hasenauer<sup>17</sup>.

Nella prima metà dell'Ottocento, in coincidenza con l'insegnamento di Nobile, prende il via quel processo di omogeneizzazione architettonica che riguarderà scuole, ospedali, caserme e ogni tipo di edificio pubblico, secondo modelli in seguito diffusi capillarmente nell'intero complesso dei domini asburgici. Anche nelle remote province di Galizia, Podolia e Bucovina, ritroveremo una produzione edilizia che, per qualità d'insieme e perfezione di dettaglio, rivaleggia con gli analoghi esempi viennesi.

Dai Carpazi all'Adriatico, dai confini con la Prussia fino alla frontiera con l'Impero ottomano, al concetto di *Bauamt* corrispondono tipi unificati che si ripetono ovunque, a Trieste come a Leopoli, a Praga come Timisoara. Sembra quasi che, in un paese caratterizzato da un gran numero di nazionalità diverse e di lingue dissonanti, l'architettura sia chiamata a svolgere il ruolo di collante, se non addirittura di elemento unificatore.

### *Un metodo per la didattica?*

Di fronte all'ingente patrimonio grafico prodotto nei suoi corsi, viene da domandarsi se, dal suo esame, possiamo desumere l'esistenza di un metodo didattico: se dall'insieme, emergano una serie di norme, sia implicite sia esplicite, che lo rendano riconoscibile rispetto ad altre scuole di architettura. Se, nel ricercare caratteri propri dell'insegna-

<sup>16</sup> Si veda, a questo proposito, MARCO POZZETTO, *Pietro Nobile docente*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854)*, pp. 287-295.

<sup>17</sup> Ivi, p. 295.

mento di Nobile, si possa distinguere il suo apporto specifico da quello che risulta indotto da un generale processo di rinnovamento, nei tempi e nei modi sopra indicati.

Prima di abbozzare una risposta plausibile, non dimentichiamoci che l'incarico presso l'Accademia viennese cade in una fase di progressivo affinamento dei metodi d'insegnamento. Basandosi su un analogo processo di scomposizione e riagggregazione dei volumi, Durand<sup>18</sup> aveva di recente riproposto in forma aggiornata il metodo palladiano. Quello stesso che una serie di autori di fine Settecento hanno divulgato e codificato: Francesco Milizia sul piano teorico, Ottavio Bertotti Scamozzi su quello pratico, attraverso una serie di modelli *ready made*<sup>19</sup>. La via palladiana e quella *durandiana* sembrano alla fine convergere verso un rinnovato metodo per la composizione il quale caratterizza la didattica nelle scuole di architettura, sia a Milano, sia a Venezia, sia a Vienna. Pur nel rispetto delle differenze, la progressiva distillazione di modelli comuni si delinea proprio in coincidenza con la delicata fase di transizione storico-politica che caratterizza i primi vent'anni dell'Ottocento.

Nell'offerta didattica di Nobile, accanto ai riferimenti all'antichità e in particolare al mondo ellenico, vi sarà il Rinascimento italiano, letto soprattutto attraverso l'opera pratica e teorica di Palladio: alludiamo non tanto al problema di riprodurre *tout court* timpani e colonnati ma semmai di riprenderne un complesso meccanismo compositivo compiutamente enunciato nei fronti e nelle piante delle ville venete. Insieme con altri repertori stilistici da riprendersi in modo più o meno puntuale, Palladio fornisce la piattaforma per un gioco combinatorio di elementi, da riaggregare poi secondo i principi della composizione: allo studente viene così fornito un sistema "pronto per l'uso".

<sup>18</sup> Alludiamo qui alle sue due opere fondamentali, l'una di tipo esemplificativo, l'altra a carattere teorico: il primo il cosiddetto il "Grand Durand", ovvero *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, Gillé, 1800, e il cosiddetto "Petit Durand", ovvero *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, 2 voll., Paris, Bernard, 1802-1809.

<sup>19</sup> Per il primo, si veda *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, gli spaccati, con la traduzione in francese*, Vicenza, Francesco Modena, 1776. Di Francesco Milizia si veda il trattato *Principj di architettura civile*, pubblicato a Bassano del Grappa, dagli stampatori Remondini (una prima edizione incompleta era uscita a Parma nel 1781).

Ampiamente usato da Nobile, lo sfondo quadrettato conferisce un ordine geometrico anche a un semplice abbozzo di progetto: proviene dalle *écoles* francesi che hanno appreso la lezione di Durand. Nel caso della scuola viennese, però, il sistema acquista un valore particolare; in uno schema di tipo palladiano, entrano in gioco elementi architettonici che provengono da un repertorio non sempre riferibile all'autore della Rotonda. Tutto questo segna un tratto di diversità rispetto a quanto, negli stessi anni, sta avvenendo alla scuola di Selva e di Diedo a Venezia, o quella di Bossi a Milano. Là, sul tradizionale tracciato A-B-C-B-A, al centro e ai lati si elevano i consueti frontoni colonnati, i timpani triangolari e tutto quello che discende dal consolidato bagaglio del maestro veneto e dei suoi epigoni.

Alla fine, dalla raccolta di disegni di Nobile, tra i molti riferimenti che vi compaiono, sembrano emergere due diversi codici stilistici, i quali poi convergono (e in qualche caso si integrano) nella sua opera di docente presso la scuola viennese: sia in quella a lui direttamente attribuibile, sia in quella che emerge dagli elaborati dei suoi allievi. Ma, più che di "codici stilistici", è forse appropriato parlare di codici architettonici: in questo caso il riferimento non è solo alle modalità espressive ma coinvolge una più vasta rete di relazioni con il contesto urbano, con la tradizione sia di più lontana ascendenza sia di più recente acquisto.

Per quanto sia difficile separarlo dall'insegnamento, anche il materiale riguardante la sfera professionale si porrà, in una sorta di ideale equidistanza, all'incrocio tra diverse linee di influenza provenienti rispettivamente da Parigi, da Atene e da Venezia. In qualche circostanza citati alla lettera, in altre ancora sapientemente combinati tra di loro.

### *Un progettista versatile*

A Vienna, quanto disegnato e messo in opera da Nobile si riduce a tre piccoli edifici collocati all'interno e a fianco del Volksgarten; si tratta di uno dei luoghi cardinali della capitale imperiale, compreso tra il complesso della Hofburg, il Kaiseforum e il tracciato della futura Ringstrasse. Accanto alla Burgtor, forse il più importante tra quelli realizzati da Nobile, ci sono il tempio di Teseo, e il caffè Corti (Cortischer Kaffeehaus); nella loro algida perfezione, tutti e tre sembrano condurci verso l'immagine di un architetto unidirezionalmente orientato verso modelli neellenici secondo una tendenza che sembra allora dominante, specie nelle capitali di lingua tedesca, a cominciare da Berlino e da Monaco.

Ma l'immagine di un Nobile monocorde è, come vedremo, fuorviante, in particolare se confrontata con il grande numero di disegni preparatori e successivi ai tre progetti di cui abbiamo detto<sup>20</sup>. Presumibilmente sono stati redatti con finalità che, si collocano a metà strada tra didattica e professione; tutti rivelano comunque un alto grado di versatilità.

Si prenda, ad esempio, quanto sarà da lui elaborato attorno al tema della Kaffeehaus, in particolare di quel caffè Corti per il quale sono messi a punto molti disegni dei prospetti. In questo, come in altri casi, le soluzioni proposte appaiono in evidente contrasto tra di loro, quasi a voler dimostrare una deliberata assenza di pregiudizi stilistici: vi troveremo infatti bugnati alla Sammicheli accanto a torrette medievali, ninfei d'ispirazione greco-romana accanto a molte citazioni palladiane<sup>21</sup>. Più che alla ricerca di coerenze stilistiche, egli sembra intenzionato a ricercare margini per insolite forme di convivenza tra repertori tenuti di norma ben separati.

Sembra trattarsi di un puro gioco combinatorio, quasi un "esercizio di stile", perché non v'è nulla che possa legittimare il ricorso a un solo codice espressivo in un'epoca di transizione ove sembrano convivere stimoli e richiami di natura diversa. In questa sua disinvolta attitudine ad accostare e ibridare, Nobile appare pienamente come un "uomo del XIX secolo" anche se le sue radici formative sono ben piantate nell'*humus* culturale del secondo Settecento. "Eclettico", verrebbe da dire, se l'espressione non contenesse di per sé un preliminare giudizio di condanna che non vogliamo e non dobbiamo formulare.

Una volta scartato questo termine, potremmo allora parlare di una sua attitudine al "sincretismo"? A una sua capacità di combinare in modo armonico riferimenti di diversa provenienza? In realtà, nel suo amplissimo repertorio di disegni, troviamo sia la citazione puntuale che il tentativo di ibridare modelli differenti.

Nel progettare, Nobile dimostra infatti una doppia attitudine: *in primis* c'è la fedeltà a un linguaggio di matrice antichista da applicarsi a temi vecchi e nuovi (una porta di città, e un caffè) accanto a una

<sup>20</sup> Accanto a questi, a testimonianza della sua grande versatilità. Ci sono i disegni della serie "Fantasie di Pietro Nobile" (vol. 54).

<sup>21</sup> A questo proposito, si veda in particolare la serie di disegni contenuti nel vol. 44 "porte di città" con una serie di evidenti riferimenti al progetto per la Burgtor.

adamantina citazione della Grecia classica, riconoscibile soprattutto nel tempio di Teseo. Il primo dei tre progetti (la Burgtor) è la porta d'accesso al quartiere imperiale della Hofburg. Per comprenderne l'anfatto occorre dunque partire da lontano, in senso sia cronologico che geografico; infatti questa realizzazione di Nobile non costituisce che l'ultimo capitolo di una lunga e tormentata vicenda la quale si dipana tra nord Italia e Austria, tra l'epoca napoleonica e l'età della Restaurazione.

L'incarico era stato assegnato a Cagnola: nelle diverse varianti, presentate nel 1820, la sua proposta non aveva incontrato però il consenso né degli accademici, né dei viennesi invitati a osservare la grande sagma in legno e tela, giudicata troppo ingombrante. Tuttavia, l'imperatore decide di mantenere la fiducia a Cagnola nella speranza (poi rivelatasi illusoria) che ne riduca l'impatto volumetrico. In questa occasione sono richieste soluzioni alternative a Nobile e al viennese Ludwig von Remy, con la preghiera di tenere in conto le proposte formulate dall'architetto milanese.

In parte sulle fondazioni già realizzate, ecco allora comparire un insieme articolato di volumi ove la sola parte centrale è caratterizzata da una serie di cinque archi da un lato e dall'altro da una sequenza di colonne doriche. Se una facciata appare simile allo schema di Cagnola, l'altra appare espressa in un linguaggio tanto solido quanto diverso dalle altre proposte. Con questi infilata di *propilei*, Nobile propone un linguaggio più aggiornato che sembra assecondare le tendenze emergenti. In particolare quel neo-greco che, probabilmente, incontrava il favore dello stesso sovrano.

Luigi Cagnola aveva incastonato il nuovo manufatto nella cinta muraria, sopraelevata per l'occasione così da accentuarne la portata monumentale; al contrario, Nobile lo isola, affiancandolo a un più basso terrapieno esattamente come si sta allora procedendo lungo l'anello che circonda Milano. In altre tavole, la porta appare completamente isolata; tutto questo sembrerebbe il preludio a una demolizione del cerchio difensivo che inizia a essere presa seriamente in considerazione. Forse, in analogia con quanto avviene al di là delle Alpi, la Burgtor avrebbe dovuto rappresentare la prima di una sequenza di nuove porte urbane da collocarsi nel Glacis, ai limiti della città storica.

Si tratta di una mera ipotesi, avvalorata però da una consistente serie di disegni accademici da lui abbozzati su questo tema: in ogni caso,

gli elaborati sono sia precedenti che successivi al 1821, l'anno in cui si conclude la vicenda della Burgtor. Se così fosse (ma sarebbe un'ipotesi nell'ipotesi), Nobile avrebbe avuto un ruolo importante nella definizione dell'anello peri-urbano, secondo un modello ben lontano da quella che poi sarà la futura Ringstrasse; in quel caso, avrebbe seguito la traccia di Cagnola e dei sei nuovi archi monumentali, intesi come *milestones* del nuovo *limes* di Milano, ancor prima che le mura vengano demolite.

Nel suo intreccio tra Milano e Vienna, tra Cagnola e Nobile, la vicenda delle porte urbane sta anche a dimostrare un alto grado di continuità dell'età della Restaurazione con l'epoca napoleonica. Riflette anche una serie di scambi ravvicinati tra i due mondi accademici che inizialmente sembravano porsi reciprocamente in modo contrapposto.

Accanto a un Nobile fedele al linguaggio degli ordini classici, c'è un altro che progetta in forme assai diverse. Si veda ad esempio il progetto, per la nuova ala orientale del municipio di Stare Mesto a Praga: l'occasione è data dal concorso bandito nel 1836, ove è richiesto un rapporto armonico con la torre astronomica, uno degli edifici-simbolo della città<sup>22</sup>.

In questa circostanza, Nobile dimostra di saper usare in modo appropriato una serie di rimandi all'architettura comunale del Medioevo, da lui declinata secondo il gusto del tempo: quello stile "Tudor" o *gothic revival* che sembra prevalere negli stessi anni trenta dell'Ottocento. Nei diversi prospetti, introduce due diversi tipi di finestre, entrambi di gusto inglese: una quadrata ed un'altra ogivale. Questa sua capacità di riprodurre i caratteri si rivela in modo ancor più evidente nell'architettura degli interni, concepita insieme con il boemo conte Chotek.

Anche nella Glashaus di Penzing progettata nel 1826, Nobile aveva dimostrato la stessa attitudine a recepire e rielaborare i modelli di origine britannica: secondo Kurdiovsky, si tratterebbe di una sorta di triangolazione dove, accanto a Londra e Vienna, figurerebbe anche il richiamo al Piemonte romantico di Pelagio Palagi<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Sull'opera di Nobile in Boemia, si veda: *Neoklasicismus mezi technikou a krásou. Pietro Nobile v Čechách/ Neoclassicism between Technique and Beauty. Pietro Nobile in the Czech Lands*, catalogo della mostra (Pilsen, gennaio-febbraio 2019) a cura di Tatiana Petrasova, Praga, Západočeská galerie, 2019.

<sup>23</sup> Si veda RICHARD KURDIOVSKY, *Das Mayer'sche Glashaus in Penzing (um 1826): Nobiles*

Dopo averlo confrontato con i tre edifici del Volksgarten, potremmo pensare che il municipio praghese sia opera di autore diverso, se non fossimo consci dell'alto grado di versatilità che caratterizza l'architettura di Nobile.

Una volta di più, sorge spontaneo il confronto con l'opera di Schinkel; delle sue rutilanti composizioni concepite nel 1838 per la reggia di Orianda: una sorta di fantasmagoria stilistica pensata per la principessa Alexandra di Prussia (divenuta poi consorte dello Zar). La grande magione è affacciata sul mar Nero, al crocevia tra Europa e Asia, tra la Russia contemporanea e la Grecia antica. In questa sua ultima opera, l'architetto berlinese sfodera un repertorio stilistico di impressionante ampiezza.

A differenza di lui, Nobile sembra orientato a trattare il progetto "a ranghi compatti" e senza commistioni stilistiche: a ognuno dei diversi riferimenti, assegna un preciso ambito, ben distinto dagli altri e chiaramente riconoscibile nelle sue coordinate espressive.

### *Neoclassicismi*

A questo punto, è prassi corrente etichettare l'opera di Nobile come neo-classica, con qualche isolato scivolone verso le mode del tempo. Ma questa definizione vale laddove indichi il processo di armonizzazione dell'architettura, nella prospettiva di conferirle un timbro sovranazionale. Non funziona più quando, nel suo carattere onnicomprensivo, tende a omogeneizzare fasi e modi differenti, pur all'interno di una capillare estensione di comuni modelli stilistici.

Più di tutti la grande scala e la dimensione urbana sembrano contraddistinguere il progetto neo-classico ove la serie di consueti elementi (timpani e colonnati, esedre e scalinate) appare dilatata in lunghe prospettive monumentali. Qui rientra in gioco il concetto di "magnificenza civile", declinato in complessi di grande ampiezza e di ancor più grandi ambizioni.

Per spiegare quel concetto, conviene forse ripartire dalla biografia di Nobile. A Roma, egli ha imparato a cimentarsi con la grande dimensione urbana: si vedano le prospettive del Palatino e del Foro Romano,

*praktische Umgang mit dem Mittelalter*, in corso di pubblicazione. Il progetto della serra è pubblicato su «Allgemeine Bauzeitung», III (1838), pp. 395-396.

le immagini dei fronti colonnati di piazza San Pietro, le viste riprese lungo il Tevere. Tutto questo aprirà la sua sensibilità di architetto a una scala con la quale non aveva avuto modo di cimentarsi nei periodi precedenti.

Calato poi nelle vesti di docente e di progettista, Nobile sarà chiamato a operare in una dimensione più ampia, pur in una condizione di continuità rispetto a quello che ha appreso da architetti e trattatisti attivi nei due secoli precedenti. Qualcuno potrebbe, in questo caso, parlare della fase ultima di quel lungo Rinascimento, immaginato da Fernand Braudel e da Manfredo Tafuri<sup>24</sup>.

Tuttavia, nella sua onnicomprensività, il concetto non riesce a spiegare i mutamenti in corso, ove intervengono anche fattori di natura politica. Ad esempio, se ci riferiamo all'opera di Pietro Nobile, la nozione di neo-classico non appare in grado di comprendere e illustrare per intero la sua vasta produzione grafica. A meno che, come già proponeva Mario Praz nel 1940<sup>25</sup>, non intendiamo liberarci dalle strettoie di una definizione stilistica, spostandoci nella dimensione del gusto: un terreno dai confini molto più elastici capace di includere un'ampia gamma di ambiti artistici e di scale differenti, non sempre riconducibili a singoli oggetti.

Non si tratta soltanto di soprammobili in stile impero o di grandi trasformazioni urbane (incentrate su edifici di sapore sia antico che rinascimentale), quanto piuttosto di azioni da collocarsi in una dimensione antropologica che si raccorda ai grandi sommovimenti propri della transizione dall'antico regime a un'imprecisata età nuova: il riferimento non può non indirizzarsi, in questo caso, verso figure, come quella di Nobile, dotate di grande mobilità sia geografica che intellettuale, capaci di agire in ambito sia privato che pubblico, in un crescendo di commesse legate a nuove funzioni (quali musei, biblioteche, edifici governativi, fabbriche di tipo utilitario).

Gli imperi (e in particolare quello napoleonico) hanno poi, se non

<sup>24</sup> Si vedano le parti introduttive nei due volumi di Tafuri: *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza e architettura* (Torino, Einaudi, 1985), e *Studi sul Rinascimento: principi, città, architetti* (Torino, Einaudi, 1992). Per Braudel, si veda *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie* (Torino, Einaudi, 1985).

<sup>25</sup> Si veda, a questo proposito, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940. Ancora più espliciti saranno questi concetti nell'ampliata edizione del 1959 ed infine nella traduzione inglese, pubblicata a quasi trent'anni di distanza: *On Neoclassicism*, London, Thames and Hudson, 1969.

introdotto, certamente esaltato una dimensione cosmopolita che, nel corso del “lungo Settecento”, era stata appannaggio di pochi, raffinati intellettuali come Voltaire, Montesquieu o Madame de Staël. Da un lato la nozione di cosmopolitismo introduce il dubbio, insieme con la perdita di certezze legate a identità e a modelli di riferimento consolidatisi nel tempo.

In un'epoca di grandi trasformazioni, molti di quegli intellettuali saranno chiamati a operare in forma organica; ma il dubbio, a detta di Praz, riemergerebbe comunque nascondendosi dietro l'ingannevole perfezione. Paradossalmente, a suo avviso, l'*apollineo* canoviano finisce in realtà per mascherare una condizione d'incertezza. Dietro la sua apparente ortodossia classicista, anche Schinkel nasconde pulsioni e rimandi di ben altra natura; soprattutto l'ultima parte del suo percorso, come abbiamo visto nel suo progetto per la reggia di “Orianda”.

Possiamo introdurre la nozione del dubbio anche all'opera di Nobile? Forse quella chiave di lettura ci aiuta ad interpretare la sua cospicua produzione grafica e le molte oscillazioni stilistiche, specie se rapportate al numero limitato delle sue realizzazioni. In alcuni dei suoi prodotti architettonici, l'apparente fissità *apollinea* ci appare spesso come il frutto di una non-lineare ricerca di forme finite.

L'analisi dei molti disegni preparatori ci consente poi di comprendere parte del procedimento preliminare, secondo un percorso simile a quello seguito da colui che intenda smontare una bambola di porcellana, per carpirne il segreto della bellezza. Se vista dall'interno, la sua *finitio* sembra il risultato di un complicato (e a volte contraddittorio) processo di montaggio alla quale spesso concorrono componenti di natura diversa.

Forse la personalità di Pietro Nobile non corrisponde del tutto a quella evocata da Praz; forse non siamo di fronte a un uomo tormentato da dubbi. Certamente però vi sono in parte riflessi quei caratteri di mobilità sia geografica che intellettuale, che contraddistinguono la sua biografia, tipica di una figura di transizione.

Per questa e per altre ragioni, l'indagine sull'opera di Nobile deve comunque partire dalla dimensione del disegno architettonico alla quale dedica il massimo sforzo, in veste di progettista ma più spesso in quella di didatta. Già agli inizi della sua carriera viennese, nel pieno di una disputa per la Burgtor, l'antagonista Cagnola lo aveva giudicato, in

una lettera nel 1820, «un uomo che non manca di cognizioni e sebbene le possenga pur ancora il suo disegno»<sup>26</sup>.

In questa forma espressiva, Nobile trova un tipo di rappresentazione a se stante, come ha giustamente notato Rossella Fabiani<sup>27</sup>: lungi dal costituire la base del progetto, l'espressione grafica rappresenta lo strumento fondamentale per esprimere non soltanto opzioni stilistiche, ma anche visioni e concetti relativi alla forma. In questo, Nobile sembra condividere il modo con cui, nella seconda metà del Novecento, autori come Aldo Rossi e Leon Krier rivendicheranno una sorta di autonomia delle forme disegnate in sintonia con un mercato che, in quello stesso periodo, viene formandosi con canali e modalità separate dal mondo delle arti figurative.

Non a caso, soprattutto il lussemburghese Leon Krier sarà il capofila di una riscoperta di quelle formule grafiche che hanno caratterizzato la prima metà dell'Ottocento, a cominciare dalle tavole di Schinkel; l'uno e l'altro esprimono un tratto semplice e ben marcato, lo stesso che impiega Nobile nelle sue elaborazioni accademiche. Per tutti l'accento è posto sul disegno in quanto tale, più che sulla realizzazione; sarà questo dato, a distanza di oltre centocinquanta anni, a ridestare l'interesse suo e di altri cultori dell'*architecture peinte*.

In conclusione potremmo affermare che la figura di Nobile si colloca su di un crinale che non coincide con le partiture storiche di quel tormentato periodo: il suo ruolo appare legato più che a transizioni di tipo cronologico, al mutare di una sensibilità artistica. Questa sembra stabilizzarsi durante la Restaurazione, in coincidenza con il suo insegnamento, per molti aspetti innovativo.

Come tale, Nobile rappresenta l'araldo di una nuova stagione. Tuttavia, se vista in una prospettiva di lungo termine, la sua figura di didatta incarna un sistema di riferimenti architettonici che inizierà ad entrare in crisi dopo la metà dell'Ottocento. Archi e colonne, timpani e propilei non tarderanno ad apparire come obsoleti di fronte all'incalzare di nuovi modelli e di nuove suggestioni, alimentate dalle correnti romantiche.

<sup>26</sup> In "Lettera di Luigi Cagnola ad Ambrogio Nava", Vienna 11 maggio 1820, in ASVS, serie VI, cart. 163, citata in Gianluca Kannès, *Commissioni ed incarichi per Vienna del marchese Luigi Cagnola*, in particolare p. 181.

<sup>27</sup> Si veda *Materia e forma in Pietro Nobile*, in *L'architetto Pietro Nobile*, pp. 121-129.

Per quanto possa sembrare paradossale, Pietro Nobile riesce a essere “l’ultimo degli antichi” e, al tempo stesso, “il primo dei moderni”, a seconda della posizione da cui ne osserviamo la fondamentale opera di didatta. Un po’ come accadrà sessanta/settanta anni più tardi, di fronte all’opera di un altro principe dell’accademia viennese: Otto Wagner.

#### ABSTRACT

Nato nel 1776, come altri ticinesi emigrati nelle grandi città, proviene da una dinastia di costruttori. Durante il periodo napoleonico è a Trieste in qualità di direttore delle fabbriche pubbliche: stabilito poi a Vienna nel 1817, vi opera in veste di consigliere aulico dell’Imperatore e di direttore della scuola di architettura. Molto vicino a Metternich, Nobile realizzerà pochi ma significativi edifici pubblici (come il tempio di Teseo e la Burgtor), espressi in un misurato classicismo. Più che quella di progettista, fondamentale sarà la sua opera di docente svolta per più di trent’anni presso l’accademia di Vienna: suoi allievi saranno gli “architetti della Ringstrasse”, coloro che dopo il 1860 contribuiranno a dare alla città il volto di una capitale imperiale. Ritiratosi nel 1850, Nobile muore quattro anni dopo.

Swiss-born in 1776, Nobile was first trained as a builder, then he became in 1807 Director of the Public Works in the port of Trieste. In 1817, he was summoned to Vienna to lead the architectural department of the Academy of Fine Arts. Closed to Metternich, he there designed few, but significant buildings such as the Theseus Temple and the Burgtor. His activity of teacher was, however, much more influential than that of designer. His severe Classicism would have had a huge impact on his students, in particular on the so-called “Ringstrasse generation”. Those are the ones, who -after 1860-, helped to give Vienna an Imperial appearance. Nobile died in 1854, four years after his retirement.

Finito di stampare  
per i tipi della Tipografia  
Grafiche Veneziane soc. coop.  
Venezia - luglio 2023