

TESI di DOTTORATO
MONICA ESPOSITO



L'INFLUENZA della CULTURA ARCHITETTONICA ITALIANA
nell'ACCADEMIA e nei PROGETTI DANESI
tra SETTECENTO e OTTOCENTO

Monica Esposito

**L'influenza della cultura architettonica italiana nell'Accademia e nei progetti
danesi tra Settecento e Ottocento**

Tesi di Dottorato

In copertina

Vilhelm Valdemar Petersen disegno- dedica per Gustav Friedrich Hetsch, 4 dicembre 1854, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16778.



Università degli Studi di Napoli Federico II
DiARC Dipartimento di Architettura



Dottorato di ricerca in Architettura XXXIII ciclo

Area tematica R-S Patrimonio architettonico e paesaggio: storia e restauro
(ICAR18)

Coordinatore del corso

Prof. Arch. Fabio Mangone

Tutors

Prof. Arch. Andrea Maglio

Prof. Arch. Fabio Mangone

Dottoranda

Monica Esposito

Indice

PREMESSA	5
Introduzione	11
Obiettivi	11
Struttura della tesi e metodologia	12
Fonti di archivio	14
Cartografia	16
Capitolo 1. L'Accademia Reale danese di Belle Arti	18
Premessa	18
1.1 La nascita delle Accademie europee e italiane	22
1.2 Dall'associazione privata alla fondazione della Regia Accademia per la Pittura, la Scultura e l'Architettura di Copenhagen	33
1.3 L'istituzione dell'Accademia Reale di Belle Arti danese	42
1.4 L'esperienza italiana nei modelli e nella struttura del palazzo di Charlottenborg	53
1.4.1 Il palazzo di Charlottenborg tra collezionismo di opere antiquarie e gusto pompeiano	53
1.4.2 L'assegnazione delle medaglie	62
Capitolo 2. "Il bellissimo giardino che è l'Italia"	80
Premessa	80
2.1 Il Medioevo e il Rinascimento nell'Italia Centro- Settentrionale	81
2.1.1 Sulle orme dell'imperatore Teodorico	83
2.1.2 Le città comunali nel Centro Italia	97
2.2 Roma e la Campagna	111
2.2.1 L'arte antiquaria e paleocristiana della Città Eterna	111
2.2.1 Tivoli e la Campagna romana	126
2.3 Il viaggio nel Regno delle Due Sicilie tra testimonianze archeologiche e architettura rurale	130
2.3.1 Il mondo policromo di Pompei ed Ercolano	130
2.3.2 Le costruzioni rurali campane	149
2.3.3 La "riscoperta" del dorico di Paestum	152
2.4 Indagini storiografiche e archeologiche in Sicilia	155
2.4.1 Architetti e viaggiatori nelle polis siciliane della Magna Grecia	155
2.4.2 Lo studio dell'architettura normanna	169
Capitolo 3. Gli architetti danesi	181
Premessa	181
3.1 I "padri" dell'Accademia e la stagione neoclassica	183
3.1.1 Caspar Frederik Harsdorff	183
3.1.1.1 Le opere	188
3.1.2 Christian Frederik Hansen	201
3.1.2.1 I modelli palladiani e rinascimentali nelle ville dell'Altona e nella trasformazione della capitale danese	205
3.1.3 Johannes Wiedewelt: la ripresa del "bello ideale" di Winckelmann	220
3.1.3.1 Le ripercussioni della cultura neoclassica nelle opere scultore di Wiedewelt	225
3.2 Gustav Friedrich Hetsch: tra un classicismo di matrice tedesca e l'eclettismo	229
3.2.1 Verso nuove forme e nuovi modelli	235

3.3 La riscoperta della policromia	246
3.3.1 Il ruolo di Thorvaldsen nella ricerca della policromia tra indagini archeologiche e opere architettoniche	248
3.3.2 La riscoperta del colore in architettura e il riuso delle pitture pompeiane	254
3.4 Michael Gottlieb Bindsbøll e gli stili storici	263
3.4.1 Politica, architettura e identità nazionale nella ricerca architettonica di Bindsbøll	272
3.4.2 L'architettura domestica tra nordico e pompeiano	284
3.5 Johan Daniel Herholdt: lo studio del pittoresco e delle tecniche costruttive tradizionali	289
3.5.1 Modelli italiani nell'architettura domestica danese: rurale e pompeiano	293
3.5.2 Le opere pubbliche	301
3.6 Vilhelm Klein: un teorico dimenticato	313
3.6.1 Dalla teoria alla pratica: la ricerca dell'armonia	323
3.7 Vilhelm Dahlerup	329
3.7.1 Quinte sceniche per la capitale danese di fine Ottocento	335
3.7.2 Gli incarichi per Carl Jacobsen	340
3.8 Martin Nyrop: il padre del Romanticismo Nazionale	345
3.8.1 Identità e unità nazionale: le radici longobarde della Danimarca	351
Capitolo 4. La matrice italiana nei grandi progetti danesi	359
Premessa	359
4.1 Dai primi giardini pubblici al Copenhagen Tivoli Vauxhall tra spazi ludici e identità nazionale	360
4.1.1 Le prime esperienze	360
4.1.2 La fondazione del Tivoli Vauxhall di Copenhagen	365
4.2 L'eredità e il museo di Bertel Thorvaldsen	376
4.2.1 Le proposte di Gottlieb Bindsbøll del 1837	380
4.2.2 Il museo nella scuderia del Palazzo Reale di Christiansborg	384
4.2.3 Il progetto finale	388
4.3 Il Teatro Reale di Copenhagen	399
4.3.1 Le proposte	402
4.3.2 Il progetto vincitore	407
4.4 Le ricostruzioni del palazzo di Christiansborg	414
4.4.1 La ricostruzione del secondo Palazzo Reale di Christiansborg	416
4.4.2 La ricostruzione del terzo Palazzo- Parlamento di Christiansborg	423
4.5 Il Municipio di Copenhagen	433
4.5.1 La prima gara	435
4.5.2 Il progetto vincitore di Martin Nyrop	438
4.6 La famiglia Jacobsen dagli impianti industriali e dalle residenze private al mecenatismo e al collezionismo	448
4.6.1 Det gamle Carlsberg	450
4.6.2 Ny Carlsberg	454
Conclusioni	4744
Bibliografia	474
Sitografia	498

PREMESSA

A partire dagli anni Quaranta del XVIII secolo, il legame tra la cultura architettonica italiana e quella danese si consolida grazie all'operato dell'illuminato monarca Federico V, al trono dal 1746 al 1766. Quest'ultimo, infatti, sostiene una serie di riforme finalizzate al rinnovamento culturale e artistico dello Stato. Tra di esse va annoverata la fondazione della *Det Kongelige Danske skildrebildhugger og Bygnings akademi*, inaugurata nel palazzo di Charlottenborg nel marzo del 1754. Nel 1814, l'istituzione viene denominata *Det kongelige Academie for de skiønne Kunster*. L'Accademia e i maestri promuovono la conoscenza della trattatistica tradizionale rinascimentale italiana e la riproduzione dei modelli antiquari che diventano il fulcro della didattica accademica. L'assegnazione delle medaglie d'oro (ovvero i premi in denaro conferiti, ogni due anni, dall'Accademia ai migliori architetti, artisti e scultori) permette alle figure premiate di compiere il viaggio a Roma, centro della cultura antiquaria, e in Italia. Grazie a tale sistema, gli stipendiati danesi hanno un contatto diretto con le opere studiate e con l'architettura storica italiana. Per cui, in Danimarca tale esperienza avrà una rilevante ripercussione nella successiva produzione architettonica tra il XVIII e il XIX secolo. Dunque, anche nella lontana Danimarca, la cosmopolita Italia diventa il sogno, talvolta l'eterotopia¹, di intere generazioni. La Penisola è per i viaggiatori danesi il luogo d'indagine storica e architettonica in cui è possibile confrontarsi con il passato per comprendere il presente e per costruire un'identità nazionale.

Tale idea è ben espressa dalle parole dello scultore danese Hermann Ernst Freund (1786-1840) il quale afferma: *“È così meraviglioso vedere qui il viaggiatore di nazioni diverse che si prende cura del grande e bellissimo giardino che è l'Italia. Uno va e raccoglie fiori, li sistema e li porta nel suo paese natale, un altro confronta il tempo presente con il precedente e si lamenta che tutto viene trascurato. I viaggiatori si lamentano del danno che è stato fatto da Cimbri, da Galli e da vandali”*².

Le indagini effettuate durante il viaggio in Italia potranno mettersi in atto anche all'indomani di serie di sfortunati eventi che travolgono la monarchia e la capitale danese tra il XVIII e XIX secolo. Tali avvenimenti rendono Copenhagen una *tabula rasa*, aperta a nuove sperimentazioni artistiche e architettoniche e capace di accogliere anche le trasformazioni urbanistiche, grazie alle quali la città diventerà una capitale moderna.

La produzione architettonica – in particolare quella ottocentesca – avrà l'obiettivo di individuare forme che siano immediatamente riconoscibili come identitarie e nazionali³. L'architettura storica italiana, grazie alle indagini, ideologie e mitizzazioni, fornisce risposte e modelli a tali ricerche. Questa cogente esigenza di ricerca di uno stile nazionale si sviluppa anche per la complessa condizione geopolitica danese. Infatti, nel XVIII secolo la monarchia danese assume il suo nome ufficiale, che in basso tedesco suona come *Kron zu Dennemark*. Tale designazione si

¹ Carbone, Elettra, *Nordic Italies, Representation of Italy in Nordic literature from the 1830s to the 1910s*, Roma, Edizione Nuova Cultura, 2016, p.377.

² Baumann, Victor; Freund, *Hermann Ernst Freund Levned*, Copenhagen, Linds Forlag, 1883, p. 63.

³ Cfr. Woboda, Hannes, Wiersma, Jan Marinus (a cura di), *Politics of the Past. The Use and Abuse of History*, Brussels, Socialist Group in the European Parliament, 2009.

riferisce alle proprietà danesi, cioè Jutland a nord di Kongeæn e le isole, Norvegia e dipendenze norvegesi, isole Farøe, Islanda, e i ducati dell'Holstein e dello Schleswig. La complessità dello Stato danese si riflette nella terminologia ad esso applicato; la monarchia allude allo Stato nella sua interezza, il Regno fa riferimento alla Danimarca e alla Norvegia, comprese l'Islanda, la Groenlandia e le colonie in India e in Africa occidentale e infine, con i ducati si intendono l'Holstein e lo Schleswig.

In questo contesto, la monarchia, grazie alla Norvegia, possiede la terza maggiore flotta europea e, tra il 1720 e il 1807, gode di una notevole prosperità, basata sui prezzi crescenti dei prodotti agrari e sui proventi del commercio durante le ripetute guerre europee e coloniali⁴. Tuttavia, durante i primi decenni del XVIII secolo la Danimarca è impegnata nella Seconda guerra del Nord, combattuta tra il 1701 e il 1728. Inoltre, la monarchia è sconvolta dall'epidemia di peste del 1711, che provoca la morte di gran parte della popolazione e, dall'incendio di Copenhagen del 1728 che causa, insieme a quello del 1795, la distruzione di interi quartieri della capitale. Dal punto di vista politico, nei primi tre decenni del XVIII secolo, durante il regno di Federico IV (1699-1730) si assiste al passaggio dall'assolutismo personale verso quello di tipo burocratico che verrà completato per mano di Federico V (1746-66). Quest'ultimo promuove una serie di riforme, tra le quali si annoverano l'assegnazione della terra ai contadini, l'occupazione statale da parte degli ordini non nobili e l'istituzione di accademie. Tuttavia, negli apparati amministrativi vi è ancora una forte componente allogena, che rispecchia la complessità strutturale della monarchia e la mancanza di una vera identità culturale danese. Nei fatti, ad esempio non è ancora codificata la lingua danese e, il tedesco è ufficialmente riconosciuto come lingua di corte, dell'esercito e di gran parte dell'amministrazione. Inoltre, Federico V continua a far occupare le alte cariche amministrative ad aristocratici stranieri, soprattutto tedeschi⁵; cosa che rende ancor più complicato il raggiungimento di un'autonomia politica e culturale.

All'illuminato sovrano Federico V succede il figlio Cristiano VII (1767-1808), il cui regno sarà ricordato per la reggenza del medico di corte, il tedesco Johann Friedrich Struensee, e della regina Carolina Matilde, sua amante. Nel 1771 Struensee prende il potere assoluto per tredici mesi e sostiene una serie di riforme politiche e sociali sulla scorta delle idee illuministe⁶, in particolare egli comprende la necessità di una riforma amministrativa. Altresì, Struensee crede che lo Stato debba usare la propria autorità assoluta per creare la libertà personale per i sudditi⁷. Dopo un

⁴ Barton, H. Arnold, *Scandinavia in the Revolutionary Era, 1760-1815*, University of Minnesota Press, 1982, pp.367-369.

⁵ Durante l'intero regno di Federico V solo un danese e un holsteiner sedevano nel consiglio reale. Dopo il 1751 la figura dominante nel consiglio fu il barone Johan Hartwig Ernst Bernstorff, il ministro degli esteri, che lavorò a fianco del conte di Mecklenburger Adam Gottlob Moltke, il favorito di Frederik V. Il regno e i ducati furono divisi in distretti amministrativi e qui il clero parrocchiale svolgeva anche funzioni pubbliche, soprattutto per quanto riguarda l'educazione. *Ivi*, p.28.

⁶ Le riforme prevedono: l'abolizione della tortura, del lavoro non libero, della pratica di preferire i nobili in cariche statali, dei privilegi nobiliari. Inoltre, si promuove la libertà di stampa, si introduce la tassa sul gioco d'azzardo e cavalli di lusso per finanziare l'assistenza infermieristica, si introduce il divieto di commercio di schiavi nelle colonie danesi. Si prevede la criminalizzazione e la punizione della corruzione, la riorganizzazione delle istituzioni giudiziarie per ridurre al minimo la corruzione e l'assegnazione di terreni agricoli a contadini.

⁷ Barton, H. Arnold, *Scandinavia in the Revolutionary Era, 1760-1815*, *op.cit.*, p.70.

ballo in maschera al Palazzo di Christiansborg, durante la notte del 17 gennaio 1772, un gruppo di aristocratici danesi ottiene l'accesso alla camera da letto del re dove il monarca è costretto a firmare gli ordini per l'arresto della regina e di Struensee. Quest'ultimo è condannato e poi ucciso con l'accusa di lesa maestà. L'arresto di Struensee segna l'inizio e un primo allontanamento dell'aristocrazia tedesca dalle istituzioni amministrative e culturali per un'autodeterminazione culturale e politica danese. Idea che è sostenuta dalla società letteraria norvegese, *Det norske Selskab*, fondata alla fine del 1771, la quale propone una maggiore autonomia rispetto alla cultura germanica. Eppure la politica del *danskhed* del nuovo governo implica un concetto d'unità culturale in tutto il regno, che diventa complicata a causa del crescente senso di un'identità norvegese separata da quella danese, notevolmente rafforzata dall'abolizione della censura promossa da Struensee.

Dal 1784 la scena politica danese vede la comparsa del conte Andreas Peter Bernstorff. Egli riesce a riunire nelle proprie mani la direzione della politica estera e delle Cancellerie danesi. Bernstorff è la figura dominante nel consiglio reale e a lungo è riconosciuto, sia in patria sia all'estero, come il vero capo del governo nella monarchia danese, occupando una posizione d'autorità e prestigio. Bernstorff riesce a preservare la neutralità della monarchia, promuovere la sua prosperità in un'Europa tormentata da rivoluzioni e da guerre e riesce a controllare un complesso e fragile stato dinastico. La sua morte nel 1797 segna la fine dell'era, la fase più creativa e dinamica della stagione di riforma danese che dà la massima priorità al problema agrario. Bernstorff infatti è convinto che la libertà personale renda il contadino un cittadino produttivo e patriottico.

In questi decenni i danesi non restano impassibili di fronte ai moti rivoluzionari francesi e alle lotte parigine. Infatti, nella monarchia danese, un'ammirazione idealistica per la Rivoluzione francese sopravvive a lungo nell'alta aristocrazia. Ancora nell'autunno del 1792, Copenhagen, che viene descritta come profondamente democratica, si rallegra della vittoria francese a Valmy. Inoltre, intellettuali legati all'Ordine degli Illuminati in Baviera sperano di portare la Danimarca a capo di un'organizzazione segreta per la diffusione della vera illuminazione⁸. Al contempo invece, la maggior parte della nobiltà nei ducati considera la Rivoluzione francese con crescente ripugnanza, specialmente dopo il 1792. A partire da tale data, emerge un conservatorismo romantico radicato in un'idealizzazione dell'antichità greca e dell'Alto Medioevo, nello stoicismo classico e in una rinnovata pietà luterana, opposti alla Rivoluzione senza Dio e l'illuminismo ateo⁹. Dunque, il XVIII secolo è segnato dalla comparsa del riformismo illuminato, unico modo per preservare il potere monarchico, e dalla ricerca d'identità nazionale e d'indipendenza politica. Una ricerca resa complessa dalla composizione multinazionale della monarchia e dalla cospicua presenza di personaggi di nazionalità tedesca e francese nelle alte cariche statali e accademiche. Nei primi decenni del XIX secolo, due eventi producono rinnovati sentimenti nazionalistici liberali e un mutamento socio-culturale e politico e quindi: la sconfitta e la perdita della flotta danese del 1801 e del 1807 – per mano inglese e della coalizione antinapoleonica – che provocano la

⁸ *Ivi*, p.220. Cfr. paragrafo 2.4.1 e l'operato di Friederich Münter, il quale, tra le altre cose, sostiene la Rivoluzione napoletana.

⁹ *Ivi*, p.221.

bancarotta nel 1813 e la cessione della Norvegia alla Svezia, e la rivendicazione d'indipendenza del ducato dell'Holstein, all'indomani della creazione della Confederazione germanica nel 1815¹⁰. Per cui, a Copenhagen, nella prima metà del XIX secolo la domanda per la creazione di uno stato nazionale con una Costituzione scritta è formulata all'interno di circoli liberali d'*élite*. Costoro credevano che Cristiano VIII avrebbe emanato anche in Danimarca la costituzione norvegese alla quale egli aveva sovrinteso nel 1814. Al contrario, Cristiano VIII non nutre alcun desiderio di limitare il proprio potere e di promuovere un nazionalismo liberale. Dunque, tra il 1830 e il 1842, lo Stato è presto diviso tra due programmi politici nazionali antagonisti, il primo danese e un secondo tedesco sviluppatosi nelle contee dello Schleswig-Holstein.

I liberali danesi si alleano con i piccoli proprietari terrieri; un'alleanza che nel 1846 è sancita dalla creazione del partito politico *Bondevennerne* (Amici dei contadini) per l'emancipazione dei contadini non proprietari. Tale movimento culturale-religioso affonda le radici nel 1814, quando la monarchia assoluta rende obbligatoria l'istruzione elementare, ed è capeggiato dal pastore e scrittore Nicolai Frederik Severin Grundtvig¹¹: è il movimento delle "università popolari"¹². Queste istituzioni giocano un ruolo importante di promozione nelle classi contadine del senso di appartenenza nazionale, di partecipazione sociale e del diritto di uguaglianza e di cittadinanza¹³. Invece, in Holstein un'alleanza più informale è stabilita dai liberali con l'aristocrazia della terra. Nessuno dei due gruppi nazional-liberali, quello danese e quello di fazione tedesca, è in grado di guadagnare potere senza una polarizzazione "nazionale" su base ideologica. Così il nazionalismo finisce per dividere il relativamente ben funzionante stato composito.

Dopo alcune rivolte, nel 1848, Cristiano VIII è costretto ad emanare la prima Costituzione, sostituita l'anno seguente da una carta assai più liberale, promossa dal suo successore Federico VII¹⁴. Dunque, la lotta per la libertà in Danimarca avviene "più tranquillamente che in altri luoghi d'Europa, e senza incidenti davvero deplorabili. Il grande sconvolgimento fu compiuto, non con barricate e colpi di moschetto, ma mediante discorsi e canti patriottici. Ed è stata la ricca borghesia e i contadini che hanno raccolto i benefici"¹⁵.

¹⁰ Per cui, il re danese partecipava all'Assemblea federale tedesca in qualità di duca di Holstein.

¹¹ Grundtvig era un poeta, storico, pedagogo, politico e riformatore danese. Egli esercitò una profonda influenza sulla vita culturale danese tanto da essere soprannominato "il padre dell'educazione degli adulti". Nel 1814 furono approvate le leggi per la scuola dell'obbligo e nel 1830 vengono istituite delle assemblee consultive per tutti i proprietari, compresi i contadini. Per tale ragione, Grundtvig sosteneva che se "ordini inferiori" dovevano avere voce in queste assemblee consultive, dovevano avere un'istruzione adeguata in modo da poter partecipare efficacemente ai procedimenti. Inoltre, nel 1818 Grundtvig aveva ricevuto una sovvenzione reale in segno di apprezzamento per la traduzione di miti e saghe norreni. Max, Lawson, *N. F. S. Grundtvig (1783–1872), Prospects: the quarterly review of comparative education*, Parigi, Unesco, vol. XXIII, no. 3/4, 1993, pp. 613-623.

¹² Tuttavia, Grundtvig non fu mai direttamente coinvolto nella nascita delle università popolari le quali si basavano sulla ripresa dei suoi scritti.

¹³ Le "università popolari" offrono corsi liberi agli adulti di qualsiasi età. Studenti e insegnanti vivono insieme nella stessa scuola, spesso posta in campagna, e sono in un continuo rapporto di scambio e dialogo. All'università popolare ognuno sente il valore e la dignità della propria persona; anche le donne frequentano queste scuole, che dunque diventano fattore di uguaglianza tra i sessi.

¹⁴ Barton, H. Arnold, *Scandinavia in the Revolutionary Era, 1760-1815, op.cit.*, p.366.

¹⁵ Sløk, Johannes, *Kierkegaard's Universe. A New Guide to the Genius*, I ed.1983, Copenhagen, The Danish Cultural Institute, 1994, p.14.

I rapporti pacifici tra la Danimarca e la confederazione germanica terminano proprio quando le forze nazional-liberali danesi si pongono l'obiettivo di realizzare il cosiddetto Helstat, lo "stato intero" o Grande Danimarca che includa tutto lo Sleswig e l'Holstein. Questo conflitto sfocia in una prima guerra tra il 1848 e il 1851. La diatriba viene temporaneamente placata grazie all'intervento diplomatico delle potenze europee che, attraverso il trattato di Londra (1852), decidono di lasciare invariati i confini danesi. Nel 1864 la Danimarca si trova di nuovo in guerra contro i tedeschi. Il pomo della discordia è rappresentato sempre dai ducati di Schleswig e di Holstein: la Prussia di Bismarck, insieme all'Austria, attacca la Danimarca da febbraio ad aprile 1864, e la Danimarca è costretta a cedere l'intero territorio con l'importante e ricca città di Amburgo.

È proprio sulla base di questa cosciente demarcazione e revanscismo rispetto alla Germania che emerge l'identità danese. Un'identità culturale e politica che partiva dal basso e dai movimenti sociali e religiosi dei *Grundtvigians*¹⁶ e che porterà alla creazione della social- democrazia danese. Il contesto politico, economico e sociale, in particolare ottocentesco, appena presentato è indispensabile per comprendere le indagini svolte dai viaggiatori danesi in Italia e le evoluzioni della produzione architettonica tra il XVIII e XIX secolo. Altresì perché le ricerche storiografiche ottocentesche, effettuate sul patrimonio architettonico in Italia e in Danimarca, e il contesto socio-politico costituiscono il retroterra culturale che porterà alla definizione del Romanticismo Nazionale. Inoltre, i cambiamenti e le rivendicazioni nazionali sono promossi dagli stessi artisti¹⁷, i quali fanno parte dell'*élite* che si schiera in campo politico per l'affermazione di idee liberali e democratiche. Per cui, la produzione artistica, aperta verso l'eclettismo di forme in architettura, si fa promotrice di valori liberali che si rifletteranno nella volontà di realizzare lo *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, alla cui base vi è la convinzione che una cooperazione artistica sottenda all'idea di una partecipazione democratica. Su questo principio, in Danimarca nel XIX secolo, all'indomani dell'esperienza del viaggio di apprendistato in Italia, si realizzano costruzioni dai caratteri nazionali, in cui avviene una sintesi e un perfetto connubio tra le arti, in un contesto peraltro che mai dimentica l'artigianato, basato sui modelli antiquari e pompeiani. Una simbiosi tra le arti che avrà la sua massima espressione all'indomani del viaggio nella Penisola e delle ricerche e degli approfondimenti, in cui i danesi prendono parte.

La storiografia, in particolare italiana, ha mancato di approfondire la ripercussione della cultura architettonica della Penisola in quella danese, il ruolo dell'Accademia e il contributo degli artisti della nazione nordica nei dibattiti europei a loro contemporanei. Inoltre, risulta carente un'indagine riguardo alla tradizione odeporea dei viaggiatori danesi, i quali spesso hanno una posizione privilegiata grazie agli importanti contatti riservati loro dai connazionali, integratisi in ambito italiano.

¹⁶ Østergaard, Uffe, *Stato e società civile in Danimarca: il paradosso danese*, in Sorba, Carlotta (a cura di), *Cittadinanza. Individui, diritti sociali, collettività nella storia contemporanea*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002, pp. 70-115; Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, Copenhagen, Arkitekts Forlag, 2013, p.55.

¹⁷ Barton, H. Arnold, *Scandinavia in the Revolutionary Era, 1760-1815*, op.cit., p.379.

Individuato il tema di indagine e confermata la scarsità di pubblicazioni italiane sull'argomento, la domanda di ricerca si è definita nell'intenzione di ricostruire la genesi e l'evoluzione dell'interesse e delle riflessioni mostrate dagli architetti e dai viaggiatori danesi, tra il XVIII e il XIX secolo, verso le architetture storiche delle città italiane e le ripercussioni pratiche di tali ricerche nelle successive costruzioni danesi.

Considerata la scarsa bibliografia specifica in ambito italiano, la ricerca si è avvalsa principalmente delle fonti in lingua danese. Tali fonti spesso sono coeve ai temi o edite nei primi anni del XX secolo; sulla base della consultazione e interpretazione del vasto materiale d'archivio, si ripercorrono la didattica accademica, le ricerche effettuate dai singoli personaggi nel Bel Paese e la produzione architettonica copenhagense. In questo modo, le opere degli architetti e artisti danesi vengono considerate l'esito e il frutto degli studi accademici e quelli svolti durante il viaggio in Italia.

Introduzione

Obiettivi

Il lavoro dottorale ha l'obiettivo di sottolineare quanto a partire dalla fondazione dell'Accademia fino agli ultimi decenni del XIX secolo, il campo delle arti danesi subisce le influenze della trattatistica rinascimentale e di modelli provenienti dalla cultura architettonica italiana. Modelli che possono, poi, essere direttamente conosciuti dagli studenti durante il viaggio di istruzione, effettuato grazie ai finanziamenti dell'istituzione stessa.

Si evidenzierà che il viaggio nella penisola italiana permette agli stipendiati danesi non solo di entrare in contatto con i modelli, ma anche di approfondire la conoscenza dell'architettura storica italiana e operare una rivalutazione e una riflessione di periodi altri, quali ad esempio del Medioevo. Inoltre, si indagherà il rapporto tra i viaggiatori e i connazionali danesi che risiedono stabilmente nella Penisola; tra altri con Bertel Thorvaldsen. Il celebre scultore è per oltre tre decenni a Roma e, nel suo atelier ospita importanti intellettuali e sovrani del XIX secolo. Grazie a Thorvaldsen, l'Accademia e gli studiosi possono prendere parte ed essere continuamente aggiornati circa le nuove ricerche e le indagini. L'Italia diventerà per i viaggiatori, altresì, il luogo dalle molteplici occasioni di notorietà, conferendo loro la possibilità di intessere relazioni con intellettuali europei e di prendere parte attivamente alle questioni e ai dibattiti artistici. Si avrà il proposito di dimostrare che i danesi non solo partecipano a tali indagini ma, in alcuni casi, anticipano i viaggi e gli interessi di più celebri intellettuali europei.

Si ricostruiranno, quindi, le tappe e i risultati della fortunata tradizione odepórica dei viaggiatori danesi in Italia. Nella Penisola, i giovani, permeati dal clima cosmopolita e dagli approfondimenti condotti, trovano ulteriori risposte alla questione architettonica che inevitabilmente si riflettono nella personale e successiva produzione artistica. Inoltre, si metterà in evidenza quanto il soggiorno di apprendistato contribuisca anche alla formazione del pensiero secondo il quale, attraverso l'adeguata adozione dei modelli storici, l'architettura debba promuovere e farsi espressione di idee politiche di unità nazionale e liberal-democratiche.

L'obiettivo è di apportare una ricognizione sistematica delle corrispondenze epistolari, dei disegni accademici, dei taccuini e degli schizzi di viaggio; si approfondiranno le opere e gli interventi dei singoli architetti nel tentativo di determinare le ripercussioni dello studio accademico e della tradizione odepórica.

La trattazione avviene nel piano temporale di centocinquanta anni, in una narrazione continua poiché, come in un rituale ciclico, gli studenti, dopo la vittoria della medaglia d'oro e dopo aver compiuto il viaggio di apprendistato, sono gli unici ad avere l'opportunità di diventare membri dell'accademia e operare nelle cariche artistiche statali. In tal modo, gli stipendiati, ora professori, hanno la possibilità di orientare e condizionare, attraverso gli insegnamenti accademici, le giovani generazioni, restituendo nella produzione pratica la fascinazione subita durante il viaggio.

La trattazione si basa sul racconto del singolo e del corale. La conoscenza della produzione grafica dei singoli architetti è fondamentale, poiché messa in relazione e confrontata continuamente permette di tracciare e comprendere gli interessi generali, le variazioni dello studio dell'architettura storica italiana e le successive ripercussioni nella produzione architettonica danese.

Struttura della tesi e metodologia

La tesi è composta da quattro capitoli che ripercorrono la storia e le vicende dell'Accademia, la tradizione odepolica e le opere e i progetti elaborati dagli architetti e dagli artisti viaggiatori. In tal modo, dagli aspetti legati alla formazione accademica e del viaggio si giunge ad analizzarne gli esiti concreti, seguendo il filo logico dell'influenza della cultura architettonica italiana. Ogni capitolo è introdotto da una premessa in cui si fornisce il contesto di riferimento per il tema affrontato. Inoltre, il primo capitolo è anticipato dalla cartografia storica che ha il fine di evidenziare l'evoluzione urbanistica e il posizionamento delle opere architettoniche, prese in esame, nel contesto fisico di Copenhagen.

Il primo capitolo restituisce i momenti fondativi della regia Accademia danese della metà del XVIII secolo e l'evoluzione nella fase ottocentesca con l'istituzione dell'Accademia reale di Belle Arti danese. Inoltre, si conduce una comparazione tra l'Accademia danese e le esperienze europee, finalizzata ad individuare elementi di continuità e discontinuità tra le varie istituzioni. Si analizzeranno le personalità maggiormente influenti nell'ambito accademico; ciò con il fine di comprendere i modelli e le teorie architettoniche proposte dalla Scuola nell'arco di quasi centocinquanta anni. Un intero paragrafo è dedicato alle modalità di assegnazione delle medaglie e dei premi accademici, poiché si ha il duplice obiettivo di rilevare il mutare delle tematiche affrontate e di individuare le sensibilità artistica dei giovani architetti a cui viene assegnato il premio per compiere il viaggio in Italia.

Nel secondo capitolo si ripercorreranno le tappe fondanti del *Grand Tour* in Italia, nell'intervallo temporale che va dalla fondazione dell'Accademia fino agli ultimi decenni del XIX secolo. I quattro paragrafi del suddetto capitolo definiscono grandi aree geografiche della penisola italiana accumulate da interessi e ideologie, che motivano la scelta del soggiorno e il variare delle mete da parte dei viaggiatori danesi. Il soggiorno di apprendistato è un momento cruciale per la crescita artistica degli studenti. Essi passano da una conoscenza teorica indiretta, basata sui modelli e sulla trattatistica tradizionale, ad un approccio diretto con le antichità e le testimonianze del passato italiano, e dunque non più filtrata. All'indomani del soggiorno, gli studiosi riportano in patria le loro esperienze, i cui esiti saranno evidenti nei progetti e nelle opere costruite, attraverso contaminazioni e continui richiami, intrecci e relazioni che fanno intendere quanto la Danimarca, a quel tempo, fosse legata alla cultura architettonica italiana e non estranea alle vicende europee.

Il terzo capitolo esplora i momenti della storia dell'architettura di Copenhagen tra la seconda metà del XVIII e il XIX secolo allo scopo di approfondire le propensioni, i contatti, le indagini e le

scelte dei singoli architetti che risentono della cultura architettonica italiana. Il filo legante della trattazione delle singole personalità avrà l'obiettivo di sottolineare il passaggio, avvenuto a partire dal XVIII secolo, dal Barocco alle teorie legate all'antico e alla trattatistica rinascimentale per poi arrivare allo sviluppo dei vari eclettismi ottocenteschi, in cui sono leggibili le ripercussioni dello studio e dell'approfondimento dell'architettura storica italiana.

Analogamente, la stesura del quarto capitolo ha l'obiettivo di rintracciare nei concorsi, nelle gare e nei grandi cantieri del XIX secolo, che segnano la storia dell'architettura danese, il legame profondo e solido, tra la tradizione costruttiva e culturale delle due nazioni. Si individueranno quattro progetti che mobilitano gli architetti nella capitale, a cui si aggiungono le vicende legate alla costruzione del parco di divertimenti del *Tivoli Vauxhall* di Copenhagen e quelle riconducibili alla famiglia di birrai e mecenati Jacobsen. La ricca famiglia, attraverso le residenze private, le istituzioni fondate e la fitta rete di amicizie dimostrano un profondo legame culturale con l'Italia. Infine, vi è un paragrafo conclusivo in cui verranno messi in evidenza i risultati raggiunti e gli elementi di novità della tesi.

Dal punto di vista metodologico, la prima fase consta di un percorso di conoscenza finalizzato alla ricostruzione dello stato dell'arte, effettuando uno studio delle fonti primarie e secondarie edite finora, attraverso una nuova e accurata ricognizione bibliografica e archivistica. Tale indagine è avviata attraverso la consultazione di fonti italiane e in lingua danese, per il qual motivo sono stati seguiti alcuni corsi di lingua presso il *Københavns Voksenuddannelsescenter (KVUC)* e presso la *Studieskolen* di Copenhagen. Ciò, ha permesso la traduzione per mano dell'autrice con la possibilità di poter comprendere e interpretare il pensiero e gli scritti presi in esame. Lo studio delle fonti bibliografiche è continuamente confrontato con il lavoro di selezione e di interpretazione dei documenti d'archivio per lo più costituito da disegni e da lettere. I disegni e taccuini sono conservati, nella maggior parte dei casi, presso la *Danmarks Kunstbibliotek*. Rilevanti sono le lettere custodite nell'archivio del *Thorvaldsens Museum*. L'acquisizione di tali informazioni è indispensabile per comprendere la ricerca artistica del contesto architettonico danese.

Una fase preliminare è consistita nell'effettuare una ricognizione bibliografica per verificare il materiale edito. Presa coscienza della situazione politica, culturale e architettonica attraverso il materiale bibliografico si è passati alla ricognizione delle fonti archivistiche, riguardanti i disegni e i taccuini accademici, per arrivare alla comprensione del grado di ripercussione della trattatistica tradizionale italiana, dei modelli proposti dai maestri, degli studi contemporanei e del soggiorno all'estero. Da tale stato dell'arte è prevalsa l'idea che mancasse un adeguato approfondimento delle relazioni tra la cultura architettonica danese e quella italiana e il contesto entro il quale i personaggi si formano, oltre che il loro apporto nel dibattito europeo. Dunque, la tesi mette a sistema e ricostruisce per i singoli architetti: gli insegnamenti accademici, gli interessi e le ripercussioni del soggiorno di apprendistato e la rete di relazione ordite dall'Accademia e dai viaggiatori durante la permanenza in Italia.

Fonti di archivio

Fondamentali sono state le biblioteche *Det Kongelige Bibliotek* e la *Kunstabibliotek* di Copenhagen, mentre sul territorio italiano quella dell'Accademia di Danimarca a Roma, del dipartimento di Architettura dell'Università "Federico II" di Napoli, dell'Università degli Studi di Firenze, oltre che la Biblioteca Nazionale di Napoli e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

L'archivio fisico e digitale della *Danmarks Kunstbibliotek* ha restituito i documenti principali per l'indagine. Di notevole rilevanza è risultato anche l'archivio digitale del *Thorvaldsens Museum* per il cospicuo numero di lettere conservate, le quali sono servite alla ricostruzione dei rapporti dello scultore e dei viaggiatori danesi con intellettuali e artisti europei. A tali archivi si aggiungono quelli fotografici del *Københavns Stadsarkiv*, del *Københavns billedbårne kulturarv*, e della *Det Kongelige Biblioteks billedsamling* che restituiscono un ricco patrimonio iconografico.

Le fonti esaminate sono costituite da corrispondenze, fotografie, disegni e tavole di progetto accademici e professionali. Gli archivi digitali danesi hanno rappresentato un valido contributo per la ricerca, la quale ha in questo modo beneficiato dell'accesso a documenti storici, pubblicazioni rare e foto d'epoca. Inoltre, è stata un supporto utile alla ricerca la documentazione rintracciata nella fondazione Ferrara-Dentice del museo di Castel Sant'Elmo e nell'archivio dello *Staten Museum For Kunst*.

▪ Archivi:

Danmarks Kunstbibliotek

Fondazione Ferrara-Dentice del museo di Castel Sant'Elmo

▪ Archivi digitali:

Arkivet, Thorvaldsens Museum

Københavns Stadsarkiv

Danmarks Kunstbibliotek

Københavns billedbårne kulturarv

Staten Museum For Kunst Samlingen

Det Kongelige Biblioteks billedsamling

▪ Biblioteche:

Italia:

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Biblioteca Nazionale di Napoli

Det Danske Institut i Rom, Bibliotek

Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Architettura

Università degli Studi di Napoli Federico II, Biblioteca di Architettura

Università degli Studi di Napoli Federico II, Biblioteca di Storia dell'Architettura R. Pane

Università degli Studi di Napoli Federico II, Biblioteca M. Canino

Danimarca:

Danmarks Kunstbibliotek

Det Kongelige Bibliotek

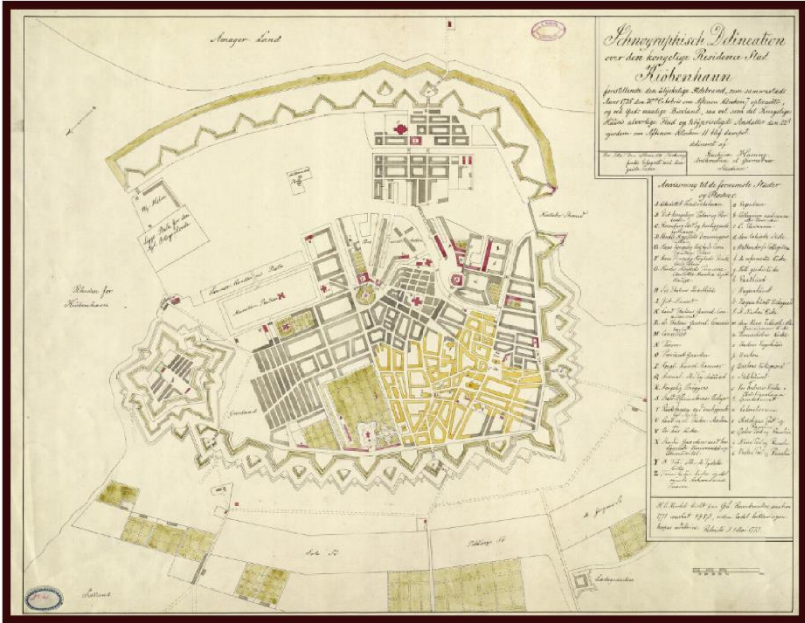
Ny Carlsberg Glyptotek Bibliotek

Bibliotek | Det Kongelige Akademi

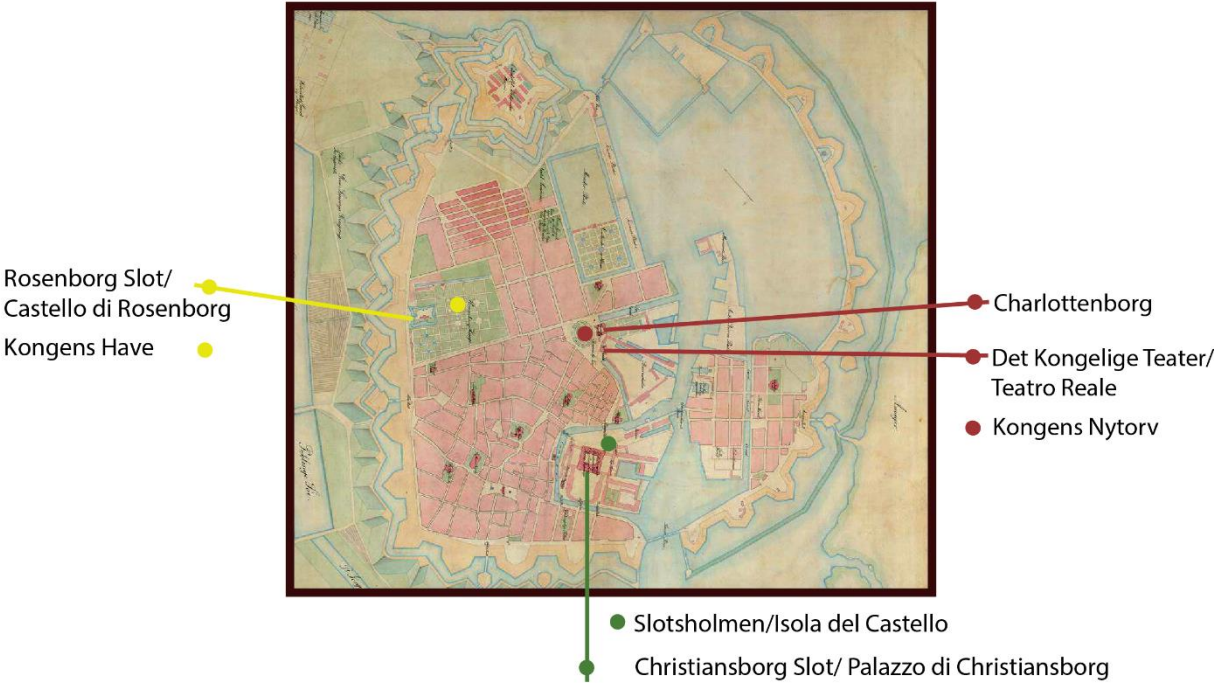
▪ **Biblioteche digitali:**

[Openlibrary.org](https://openlibrary.org)

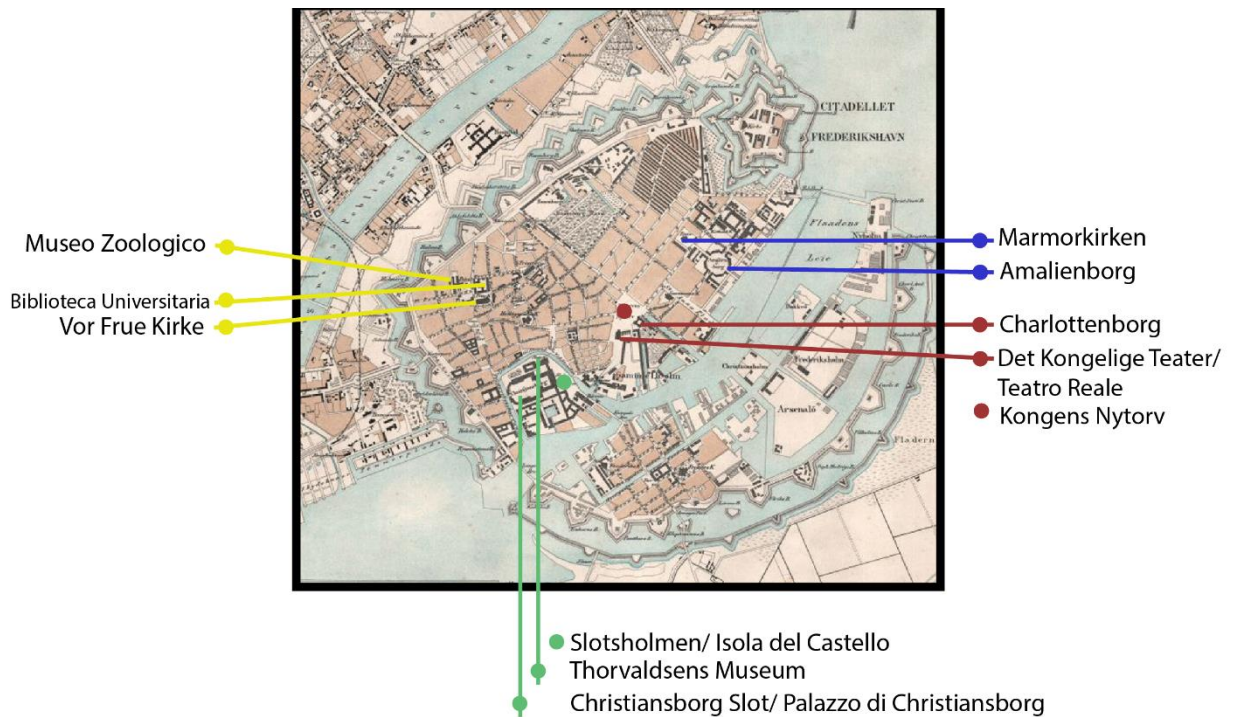
Cartografia



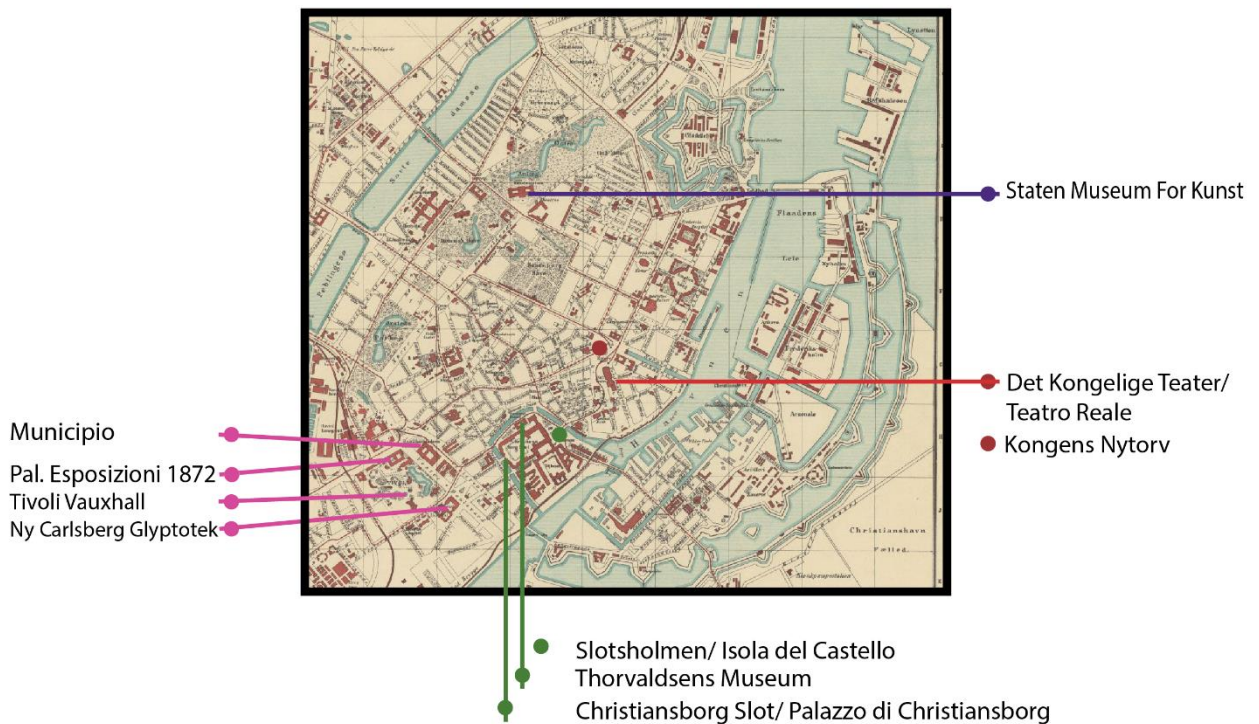
Pianta di Copenhagen, 1728.



Pianta di Copenhagen, 1742, kbh-arkiv90178.



Pianta di Copenhagen 1861, Em. Bærentzen og Co. Lith. Inst. Chr. Steen og Søns Forlag, kbh-arkiv/90131.



Pianta di Copenhagen 1905, kbh-arkiv-105432.

Capitolo 1. L'Accademia Reale danese di Belle Arti

Premessa

Per comprendere la nascita del Neoclassicismo danese –che per lungo tempo sarà lo stile adottato nella nazione nordica – va ricordata quella del fenomeno europeo. Tra le caratteristiche connotative del Neoclassicismo vi è una dimensione internazionale¹⁸ che garantirà uniformità all'architettura europea nel periodo compreso tra la metà del XVIII secolo e i *revivals* nazionalistici dell'epoca romantica del XIX secolo¹⁹. Tra il XVIII e il XIX secolo, l'Italia diventa, grazie alla pratica del *Grand Tour* e ai finanziamenti da parte delle Accademie, il cuore pulsante delle ricerche degli architetti. A Roma soggiornano intellettuali provenienti da ogni parte del mondo che, insieme a menti italiane, faranno della città il salotto culturale d'Europa. La fortuna del viaggio in Italia perdura nel XIX secolo grazie alla nascita della storiografia ottocentesca, la quale è finalizzata alla ricerca di uno stile nazionale identitario. La Penisola, grazie alla sua stratificazione, custode di diversi linguaggi architettonici, diventa per gli studiosi europei terreno fertile d'indagine per gli studi sull'architettura storica.

Nella fase settecentesca, l'Italia diventa il luogo in cui conoscere il mondo antico grazie alle testimonianze della capitale dell'Impero Romano, alle città dissepolti di Ercolano e Pompei e alla riscoperta della grecità nelle colonie della Magna Grecia. "L'Italia con i suoi monumenti veniva ormai considerata come un patrimonio sovranazionale, oggetto costante di copia e di documentazione da coloro che si recavano a studiare nella penisola [...]. Tuttavia, allorché cerchiamo però di rintracciare le radici del movimento neoclassico vediamo che non si trovano in Italia, né tantomeno in Francia. La prima decisiva ribellione contro il Barocco e le prime formulazioni del nuovo spirito in campo architettonico si possono osservare in Inghilterra"²⁰. In tal senso è importante la pubblicazione dal titolo *Vitruvius Britannicus* dell'architetto scozzese Colen Campbell²¹, il quale nel 1715 asseriva che gli italiani avevano perso il gusto dell'architettura. In particolare, l'inglese condannava le opere di Francesco Borromini, poiché in esse non si leggevano elementi di simmetria e proporzioni. Campbell proponeva invece la ripresa delle forme architettoniche greche e romane. Inoltre, "la fedeltà alla triade Vitruvio-Palladio-Jones incarnava dunque, almeno per gli inglesi, la vera essenza dell'architettura [...]. Per Campbell l'antico incarnava la razionalità e il suo recupero rappresentava un abuso se non implicava il rispetto di tale componente razionale"²².

¹⁸ Summerson, John, *Architettura del Settecento*, I ed.1986, Milano, Rusconi, 1990, p.80; Cfr. Bassler, Markus; Toman, Rolf, *Neoclassicismo e romanticismo: architettura, scultura, pittura, disegno 1750-1848*, Koln, Konemann, 2000; Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007.

¹⁹ Summerson, John, *Architettura del Settecento*, op.cit., p.80.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Gravagnuolo, Benedetto; Cappellieri, Alba (a cura di), *Le Teorie dell'architettura nel Settecento, antologia critica*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1998, pp.353-363.

²² Summerson, John, *Architettura del Settecento*, op.cit., p.10.

Anche in Francia la questione della ripresa delle forme architettoniche legate all'antico era stata al centro di accesi dibattiti, nei quali si discuteva riguardo all'uso letterale o razionale dei modelli. La prima implicava l'accettazione delle forme in modo assoluto e inalterabile. Invece, la seconda riteneva l'architettura antica come linguaggio sviluppatosi a partire da esigenze particolari e specifiche, per cui suscettibile di continue modifiche²³. Essenzialmente le due accezioni sottendono l'idea di copia pedissequa e imitazione²⁴. Dunque, in Francia e in Inghilterra già nella prima metà del XVIII secolo avviene una condanna per le forme definite barocche, e si propone una rilettura dei trattati di Vitruvio e quelli tardo rinascimentali di Palladio, Scamozzi e Vignola. In Danimarca, vi è un ritardo nell'adozione delle istanze neoclassiche. Nei fatti, tra il 1747 e il 1749, l'architetto Lauritz de Thurah (1706 – 1759) redige un'opera, dedicata al re Federico V, dal titolo *Den Danske Vituvius*²⁵, nella quale riporta i più importanti edifici di Copenhagen²⁶ e della Danimarca. De Thurah, a differenza dell'architetto inglese, non propone la ripresa dei modelli antichi, partendo dalla trattatistica tardo rinascimentale, ma adotta ancora le forme del Barocco romano²⁷. Arretratezza che è chiara anche nella produzione dell'architetto di corte Nicolai Eigtved (1701–1754) il quale è orientato alle forme del Rococò²⁸. Dunque, la cultura neoclassica sembra attecchire in Danimarca solo a partire dagli Cinquanta del XVIII secolo²⁹. Decade che

²³ *Ivi*, p.11.

²⁴ Tra altri è bene ricordare la speculazione filosofica e ideologica sul rapporto copia-imitazione presentata da d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy all'interno dell'opera *Dictionnaire historique d'architecture* del 1832. Egli sostiene che "L'idea dell'imitazione si applica alla ripetizione delle opere della natura", mentre "l'idea della copia si applica alla ripetizione pedissequa delle opere d'arte". Inoltre, Quatremère afferma che si deve studiare l'arte come scienza e quindi attraverso la ripetizione di atti (pratica). Egli ricorda che "gli oggetti di studio" devono essere "visti come mezzo e non come fine". Questi oggetti venivano infatti utilizzati per comprendere "conformazione". Savorra Massimiliano, *Au-delà des envois. Les architectes français et la pratique de la copie comme méthode pédagogique à la première moitié du XIXe siècle*, in Brucculeri, Antonio; Cuneo, Cristina (a cura di), *Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi, 1750-1850*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 215-216.

²⁵ De Thurah, sulla scorta delle pubblicazioni inglesi di Campbell, pubblica la sua opera in due volumi. Nella prefazione l'architetto specifica che il primo dei due libri sarà dedicato alla città di Copenhagen e il secondo alle residenze reali presenti sul territorio danese. Nella descrizione della capitale, l'autore divide la città in tre parti: la vecchia e la nuova Copenhagen e l'isola artificiale, a scopo militare, di Christianshavn. De Thurah descrive la conformazione della zona medievale di Copenhagen, costituita da strette strade, che permette la propagazione dell'incendio del 1728 e a causa del quale avviene la distruzione di gran parte della capitale. Inoltre, de Thurah narra di un secondo grande tragico evento di inizio XVIII secolo, ossia la diffusione della peste nel 1711 che provoca la morte di 23000 persone. L'architetto continua nella descrizione delle significative costruzioni della capitale realizzate tra il XVII e il XVIII secolo. Cfr. Lauritz de Thurah, *Den Danske Vitruvius*, Copenhagen, Ernst Henrich Berling, 1747- 1749, voll. I-II.

²⁶ "Nessuno, dico, metterà in dubbio che, senza esagerare, Copenhagen può essere paragonata con le più belle città d'Europa". Lauritz de Thurah, *Den Danske Vitruvius, op.cit.*, vol. I, p. 17.

²⁷ In quegli anni, de Thurah aderisce ancora alle forme del Barocco romano tanto che nella guglia della chiesa di Nostra Signora di Copenhagen prende a modello quella di Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini.

²⁸ Tra i due vi sarà una continua rivalità a causa della differenza stilistica. Entrambi saranno chiamati alla trasformazione del castello di Christiansborg. Ad Eigtved è affidata la progettazione dell'appartamento del re, mentre a de Thurah sono assegnati gli appartamenti della regina e quelli previsti nella Ridebanen. Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1987, vol. I, p. 60 [T.d.A].

²⁹ Worsley, Giles, *C.F. Hansen and international Neo-classicism*, in Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, Copenhagen, Gyldendal 1998, pp.187-204; Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800–1850*, Londra, New York, Routledge, 2016, p.43.

coincide con la fondazione della *Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e l'Architettura*. In tale periodo, avviene il passaggio dalle forme predominanti del Barocco e del Rococò a quelle neoclassiche, che si sviluppano a partire dalla seconda metà del XVIII secolo in Europa, anche sulla base delle speculazioni di Johann Joachim Winckelmann (1717 –1768)³⁰.

Negli stessi anni Cinquanta del Settecento, la diffusione delle nuove istanze architettoniche avviene con l'arrivo a Copenhagen, prima dello scultore francese Jacques François Joseph Saly e, poi dell'architetto francese Nicolas-Henri Jardin (1720 –1799)³¹. I due artisti avvicinano il dibattito architettonico danese a quello francese. Inoltre, a Copenhagen, un primo sentore di cambiamento avviene nel 1743, quando Carl Marcus Tuscher pubblica un'opera dal titolo *Abecedario dell'Architettura Civile* con cinquantuno tavole in cui vengono riprodotti gli ordini architettonici e le loro proporzioni³².

La fascinazione per la cultura architettonica italiana in Danimarca, oggetto di dimostrazione della tesi, inizia e coincide, secondo l'ipotesi dell'autrice, con la fondazione della *Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e l'Architettura* nel 1754 per mano del sovrano Federico V di Danimarca³³. Per cui, per l'importante ruolo rivestito dall'Accademia nelle relazioni tra Italia e la Danimarca pare necessaria, in questo primo capitolo, un'attenta analisi dell'organizzazione a partire dall'istituzione, dai modelli adottati e dall'assegnazione delle medaglie d'oro, ovvero i premi economici, con i quali si permette agli studenti di giungere in Italia.

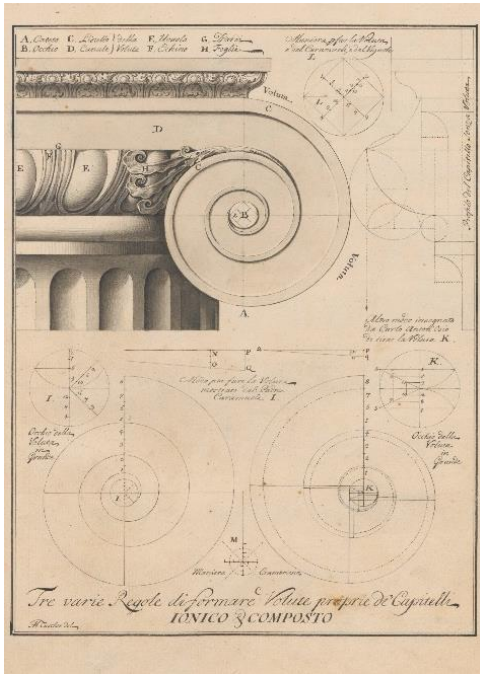
In primo luogo si indagherà il terreno politico-culturale europeo del XVIII secolo, influenzato dalle idee illuministe di diffusione democratica del sapere, in cui si sviluppano i coevi organismi accademici.

³⁰ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, I ed.1940, Torino, Einaudi, 1982, pp.160- 170.

³¹ Jardin inizia la sua formazione presso l'*Académie royale d'architecture* nel 1738, qui vince il *Grand Prix* per l'architettura che gli vale uno "stipendio" di viaggio per il soggiorno in Italia. Tra il 1744 e il 1748 Jardin studia all'Accademia di Francia a Roma e, durante tale permanenza, diventa amico del connazionale scultore Jacques François Joseph Saly. Entrambi vengono influenzati delle idee di Giovanni Battista Piranesi e dall'interesse per le rovine romane. Le antiche costruzioni sono intese come un ricordo di un passato europeo comune da cui trarre ispirazione per un nuovo stile internazionale. Dopo il soggiorno di apprendistato romano, grazie all'amico Jacques François Joseph Saly, Jardin è chiamato in Danimarca per sostituire Nicolai Eigtved nella costruzione della chiesa di Frederik di Danimarca. Dunque, Jardin arriva in Danimarca pochi mesi dopo la morte di Eigtved insieme al giovane fratello Louis Henri. Entrambi i fratelli sono nominati membri dell'Accademia; Nicolas-Henri prende la cattedra di architettura e suo fratello quella di prospettiva. Cfr. Baudez, Basile, *La royal academy of arts au XVIIIe siècle, une académie royale?*, Livraisons d'histoire de l'architecture, n°10, 2005, pp. 123-136.

³² Fuchs, Anneli; Salling Emma, *Kunstakademiet 1754-2004*, Copenhagen, Det kongelige akademi for de skønne kunster e arkitektens forlag, 2004, vol. I, p. 91.

³³ Cfr. Oncken, Wilhelm, *L'epoca di Federico il Grande, Prima versione italiana di Paolo Bellezza*, Milano, Vallardi, 1892; Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen: architecture in the age of C. F. Hansen*, op. cit.; Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800–1850*, op. cit.



Carl Marcus Tuscher, Abecedario dell'Architettura Civile, 1743, Tav.33.



Lauritz de Hurah, Den Danske Vitruvius, 1747.

1.1 La nascita delle Accademie europee e italiane

La nascita delle accademie europee, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, è determinata dalla volontà dei sovrani di favorire la formazione di artisti per l'incremento della produzione artigianale, dei commerci e delle esportazioni³⁴. "Per un monarca illuminato, la diffusione della conoscenza venne a rappresentare un servizio positivo per gli interessi sia politici che economici del suo Stato"³⁵. Per l'evoluzione settecentesca delle accademie, l'anno 1750 è il "punto di partenza per un'ulteriore e per molti versi definitiva messa a punto della struttura accademica, ma priva di un luogo riconosciuto di elaborazione. In tale schema, risulta evidentemente privilegiato il rapporto tra strutture politiche, nell'accezione più ampia del termine, e accademiche, che si vengono a corrispondere fedelmente, riflettendosi le valenze delle prime per tramite delle seconde nel mondo delle Arti e quindi nell'intero tessuto sociale"³⁶. Nelle accademie della metà del XVIII secolo, compresa quella danese, l'insegnamento è improntato alle teorie espresse da Winckelmann³⁷. Grande importanza rivestono la pratica del disegno e l'imitazione dell'arte greca e romana. Infatti, per lo storico tedesco è più semplice scoprire l'essenza della bellezza ideale attraverso la statuaria greca e romana che non nella Natura³⁸. Allo stesso tempo, si rivaluta la posizione dell'artista e della sua funzione nella società. L'artista ha il compito di educare il pubblico, per cui deve distinguersi dal semplice artigiano che asseconda semplicemente il gusto del committente³⁹. Ciò comporterà la creazione di classi elementari nelle istituzioni accademiche per gli artigiani. Tali classi saranno separate da quelle superiori, destinate agli studenti che hanno abilità maggiori e hanno intenzione di intraprendere la carriera artistica. In Francia, la più antica istituzione accademica è fondata nel 1635 con il nome di *Académie royale de peinture et de sculpture*. Gli obiettivi principali a cui miravano i suoi fondatori erano la netta separazione fra arti e mestieri e il pieno controllo di tutti gli artisti reali. A Parigi, nel 1671 viene poi istituita l'*Académie royale d'architecture*⁴⁰. Essa nasce come comitato consultivo per le opere dai caratteri nazionali e per fornire l'insegnamento ai giovani sulla base

³⁴ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte, op. cit.*, p.175; Nicosia, Concetto, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva, 2000, p. 21.

³⁵ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte, op. cit.*, p.175.

³⁶ Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nell' 700 in Italia ed a Napoli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1982, p. 10.

³⁷ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte, op. cit.*, p.166.

³⁸ *Ivi*, p.163.

³⁹ Honour, Hugh, *Neoclassicismo*, I ed.1968, Torino, Giulio editore, 1980, p.10.

⁴⁰ L'Accademia in un primo tempo è ubicata al Palais-Royal e poi a partire dal 1692 al Louvre. Nel 1717, il duca d'Antin, sovrintendente alle fabbriche reali, conferma l'istituzione dell'accademia e concede uno statuto che dava il diritto di eleggere i propri membri. L'Accademia venne soppressa dal re nel 1767 e riorganizzata nel 1775. Essa risulta composta da trentadue architetti, un direttore, un professore d'architettura e un professore di matematica, dieci membri onorari associati, infine dodici corrispondenti o associati stranieri. Soppressa nuovamente nel 1793, l'accademia venne ricostituita in seno all'*Institut de France*, fondato nel 1795. L'architettura costituiva una delle sezioni della classe di letteratura e Belle Arti.

di discussioni che vertono sulla trattatistica tradizionale⁴¹, con lo scopo di avvicinare gli allievi alle regole teoriche dell'architettura. La svolta per l'istituzione francese avviene nel 1717 con l'emanazione del primo statuto, con il quale si rendono regolari le conferenze settimanali sulla storia dell'architettura e i concorsi annuali. Le due accademie francesi sono nettamente separate tanto che, fino alla metà del XVIII secolo, i membri dell'una non possono aspirare a diventare allievi dell'altra.

Inoltre, "Il forte rigore dell'*Académie Royale d'Architecture* rappresentava, una garanzia di protezione per i suoi membri, una sicurezza di affermazione e una possibilità di poter aspirare alle importanti cariche pubbliche. Non bisogna dimenticare che questa stessa accademia era nata con l'obiettivo di teorizzare i precetti di un'architettura propriamente nazionale, un'*architecture à la française*⁴², indipendente dall'Italia, che fosse un segno tangibile della grandezza del Paese. Per tutte queste ragioni non era questione di ammettere al suo interno degli stranieri. Inoltre, in Francia, contrariamente che a Roma, la forte scissione tra dibattito teorico e pratica della professione si rifletteva nella disgiunzione tra *homme du métier* e *académicien*"⁴³.

Nel 1816 avviene la fusione tra *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* e l'*Académie Royale d'Architecture*, formalizzando così la nascita della *Académie des Beaux-Arts*. Entrambe le accademie francesi, ora unite, imperniano l'insegnamento sulla pratica del disegno, sulla riproduzione di opere antiche, tratte da modelli e dalla trattatistica⁴⁴, e su concorsi a premio che permettono di compiere il viaggio in Italia. La rappresentazione effettuata nelle accademie prima del viaggio di istruzione costituisce un "indispensabile documento di studio e un potente strumento di preventiva conoscenza. La "sorpresa", in altri termini sarà forse minore; però la "meraviglia" non potrà che essere accresciuta dalla documentazione e dalla conoscenza squisitamente intellettuale che l'accurata rappresentazione offre"⁴⁵.

⁴¹ Il primo direttore è François Blondel (1618-1686), architetto della città di Parigi, il quale individua come programma ufficiale dell'Accademia la lettura e la conoscenza dei trattati rinascimentali italiani di Vitruvio, di Palladio, di Scamozzi, di Vignola, di Serlio e dell'Alberti.

⁴² L'architettura francese, tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo, è influenzata dalle composizioni visionarie ideali prodotte per i concorsi all'interno della scuola. I concorsi "sono il passaggio obbligato per accedere all'élite della professione e la cui opera di Étienne Louis Boullée rappresenta sia l'archetipo sia il modello, dall'altro vi è una produzione architettonica omogenea di strutture pubbliche gerarchiche - anche le più utilitarie e le più modeste - ordinate e distribuite secondo una logica amministrativa e un logica economica, anche nelle sottoprefetture e nei più piccoli capoluoghi del cantoni [...] la fantasia e la cultura degli architetti si sono nutrite, durante gli anni di studio, di grandi ideali e illustri riferimenti; i progetti accademici sono visioni artistiche spesso di grandi dimensioni, che danno vita a un grande sforzo in termini di disegno e resa, che culmina con quelli per il Prix de Rome". Tali progetti sono grandi, nelle dimensioni e nelle tavole su cui vengono realizzati, poiché gli architetti vogliono suscitare emozioni negli spettatori. Tuttavia, le opere accademiche si discostano da quelle effettivamente realizzate che, nella maggior parte dei casi, sono vincolate da ragioni di economia e praticità. Garric, Jean-Philippe; Crosnier Leconte, Marie-Laure, *L'Ecole de Percier: Imaginer et bâtir le XIXe siècle*, Parigi, Mare Martin, 2017, p. 21.

⁴³ Guidoboni, Francesco, *Primi concorsi accademici di architettura tra Roma e la Francia, 1677*, in Consoli, Gian Paolo; Moschini, Francesco; Pasquali, Susanna (a cura di), *Roma-Parigi: Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi 17.- 19. Secolo*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, p. 59.

⁴⁴ Savorra, Massimiliano, *Au-delà des envois. Les architectes français et la pratique de la copie comme méthode pédagogique à la première moitié du XIXe siècle*, op.cit., pp. 210-229.

⁴⁵ Goethe, Johann Wolfgang von, *Baukunst: dal gotico al classico negli scritti sull'architettura*, Medina, Palermo, 1994, p. 15.

A partire dal 1663, lo Stato francese istituisce il celebre *Grand Prix de Rome*⁴⁶, un premio grazie al quale gli allievi più meritevoli possono soggiornare per cinque anni nella città italiana. Il concorso per aggiudicarsi il premio si svolge in due fasi; in primavera i partecipanti, entro alcune ore, producono uno schizzo sul quale poi si basa l'elaborazione del progetto finale presentato in estate⁴⁷. Il lavoro viene eseguito dai partecipanti in piccole celle chiuse a chiave, allestite per l'occasione nella sede parigina della scuola. Le celle possono essere abbandonate dall'allievo solo dopo aver espletato il compito⁴⁸. I temi da assegnare vengono scelti dagli accademici francesi e poi sottoposti agli allievi.

Una volta vinta la medaglia, gli apprendisti sono ospitati dal 1666 presso l'Accademia di Francia, una succursale romana dell'istituto parigino, collocata a Palazzo Mancini in via del Corso a Roma. Gli architetti vincitori del *Prix de Rome* devono seguire un programma di studio ben definito: dedicare i primi due anni allo studio dei dettagli di elementi architettonici delle opere dell'antichità, inviandoli già alla fine del primo anno in Francia. Al terzo anno, l'architetto deve dedicarsi all'approfondimento di una parte di un monumento; al quarto deve impegnarsi nell'intero edificio assegnato, del quale si devono restituire lo stato attuale e un'ipotesi di ricostruzione architettonica⁴⁹. Gli *Envois*⁵⁰, ovvero il materiale inviato dagli studenti all'Accademia, sono resi obbligatori dai regolamenti del 1778⁵¹. La bozza di regolamento stessa fissa il formato dei disegni, ma lascia agli allievi l'iniziativa di scegliere il monumento da studiare⁵². Questi non tratteranno di architetture greche fino al 1840 e di temi medioevali e rinascimentali fino al 1870⁵³. Il periodo dei borsisti si conclude con l'esposizione per dieci giorni – ridotta poi a cinque dal 1846⁵⁴ – del materiale prodotto presso la sede dell'Accademia di Francia a Roma, in occasione della festa di San Luigi. L'esposizione ha il fine di “consentire ai dilettanti e ai critici d'arte di poter esaminare l'opera e aprire un dibattito. Questa prima mostra permette di giudicare le reazioni del pubblico e della critica locale o straniera”⁵⁵.

⁴⁶ Nicosia, Concetto, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, op. cit., p. 21.

⁴⁷ Consoli, Gian Paolo, *Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800*, in Consoli, Gian Paolo; Moschini, Francesco; Pasquali, Susanna (a cura di), *Roma-Parigi: Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi 17.- 19. Secolo*, op.cit., p. 83.

⁴⁸ Nicosia, Concetto, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, op. cit., p. 27.

⁴⁹ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Napoli, Clean, 2009, p.13.

⁵⁰ Mangone, Fabio, *Immaginario e presenza dell'antico: Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Napoli, Artstudiopaparo, 2016, pp. 69-73. Cfr. Pinon, Pierre; Amprimoz, François Xavier, *Les envois de Rome : 1778-1968*, Roma, École française de Rome, 1988.

⁵¹ Pinon, Pierre; Amprimoz, François Xavier, *Les envois de Rome : 1778-1968*, op. cit., p.3. “I regolamenti sostengono essere necessario che i giovani architetti studenti a Roma scelgano gli oggetti da riprodurre e che basti dirigerli invece di costringerli. Così, sebbene la composizione sia la parte più difficile e più sublime dell'architettura, essi devono essere incoraggiati, ma non forzati, perché il genio non può essere controllato”. *Ivi*, p.31.

⁵² *Ivi*, p.21.

⁵³ Secondo le regole del premio della borsa di studio gli architetti potevano lasciare Roma solo a partire dal terzo anno. La norma è in vigore solo dal 1821 al 1871. Inoltre, agli architetti è consentito spostarsi in Grecia solo a partire dal 1846. Essi giungono, rispetto ai danesi, relativamente tardi alla conoscenza diretta del mondo greco, quando sono già state condotte varie campagne di scavo e di ricerca nelle antiche città e si è già arrivati alla conclusione che l'arte greca fosse policroma, questione considerata nel paragrafo 3.3.

⁵⁴ Pinon, Pierre; Amprimoz, François Xavier, *Les envois de Rome : 1778-1968*, op.cit., p.276.

⁵⁵ *Ibidem*.

Lo stesso materiale viene poi esposto l'anno successivo nella sede dell'Accademia a Parigi, ulteriormente implementato, per essere sottoposto a giudizio dei maestri francesi.

Durante l'apprendistato a Roma "La misurazione dei monumenti antichi non viene eseguita solo per determinare matematicamente le loro dimensioni metriche. Quest'opera ha un più importante scopo di studio, ovvero quello di scoprire e far conoscere i rapporti delle parti col tutto, e in generale, le relative proporzioni dei monumenti, da cui risultano l'euritmia e la vera bellezza dell'architettura. Il modo più semplice per ottenere questo utile risultato è aggiungere alle dimensioni numeriche le principali dimensioni modulari, prendendo come base di questo principio il diametro del fondo della colonna del monumento. [...] Il suo vantaggio rispetto alle altre misurazioni è che, simile alle note musicali, è un linguaggio universale, intelligibile a tutte le nazioni europee, che facilita lo studio delle proporzioni e il confronto di varie opere, realizzate in epoche diverse e da artisti di tutti i paesi per lo stesso monumento"⁵⁶.

Il soggiorno a Roma è un momento cruciale nella vita artistica degli architetti, degli artisti e dei pittori, poiché la città permette di entrare in contatto con le antiche vestigia dell'Impero Romano. La presenza stabile dell'istituzione a Roma consente agli studiosi francesi di intessere rapporti con gli illustri personaggi del tempo, con i viaggiatori stranieri e di avere una relazione privilegiata con l'Accademia di San Luca. Nella seconda metà del XVIII secolo il rapporto tra l'accademia romana e quella francese "cambia notevolmente: da un lato si infittiscono gli scambi culturali, anche se sostanzialmente sempre univoci – sono sempre i francesi a venire a Roma, difficile trovare un italiano che vada a Parigi – dall'altro il tipo di architettura che si elabora a Parigi, soprattutto attraverso la pratica dei *Grand Prix*, si allontana dalla pratica compositiva romana e tende alla creazione di un linguaggio assai differente, potremmo dire più moderno"⁵⁷.

Come in Francia, anche in Spagna, sulla scorta di associazioni private di artisti, nel 1726 viene fondata l'*Accademia delle Arti di disegno, pittura, scultura e architettura* di Madrid, per mano del monarca Filippo V. Solo nel 1752, il successore Ferdinando IV decide di farla aderire perfettamente al modello parigino e di renderla pubblica, affidandola poi nel 1761 alla direzione del celebre pittore Anton Raphael Mengs⁵⁸. Il pittore è considerato dall'amico tedesco Winckelmann il maggior artista del suo tempo. Inoltre, la pubblicazione di Mengs dal titolo *Pensieri sulla bellezza* del 1756 è ritenuta il manifesto della cultura neoclassica⁵⁹. Mengs applica nei suoi quadri – uno per tutti il *Parnaso*, realizzato nel 1761 per il salone della villa Albani a Roma – l'idea della "nobile semplicità e calma grandezza" espressa dal Winckelmann. Successivamente Mengs diventa principe dell'Accademia romana dal 1771 al 1773, è riorganizzatore dell'Accademia di Napoli nel 1773 e poi riformatore di quella di Genova nel 1782⁶⁰. La presenza di Mengs in varie istituzioni europee attesta quanto importante fu il pensiero riguardo all'arte di Winckelmann e dei suoi seguaci nella fondazione teorica delle Accademie.

⁵⁶ *Ivi*, p.209.

⁵⁷ Consoli, Gian Paolo, *Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800*, *op.cit.*, p. 81.

⁵⁸ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, *op. cit.*, p.165.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nel '700 in Italia ed a Napoli*, *op. cit.*, p.75.

Alla stregua dell'Accademia di Francia, la quale ospita gli stipendiati nella sua sede di Villa Medici a Roma, quelli provenienti da Vienna possono soggiornare a Palazzo Venezia.

Differente è il caso degli stati tedeschi, la cui mancanza di unità fa sì che non vi sia un'istituzione accademica unica⁶¹. I viaggiatori provenienti da Monaco si stabiliscono a Villa Malta a Roma, la quale è acquistata nel 1827 da Ludwig I di Baviera ed è destinata ad ospitare i sudditi durante il soggiorno italiano. I tedeschi, a differenza dei francesi hanno maggiore libertà nelle ricerche effettuate e non hanno necessità di presentare un resoconto finale di studio anche perché spesso non sono finanziati da alcuna istituzione⁶².

Anche gli inglesi provano a fondare, senza riuscirci, la propria accademia pubblica, mentre la Royal Academy di Londra nasce nel 1768 come istituzione privata, carattere che manterrà fino ai nostri giorni.

Nei regni della penisola italiana, le istituzioni accademiche più antiche sono l'Accademia di San Luca e quella fiorentina. Quest'ultima nasce come associazione artistica nel 1563, quando Cosimo I de' Medici approva *i Capitoli et Ordini dell'Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno* diventando, per lungo tempo, luogo privato di formazione dei più illustri artisti. La grande riforma di svecchiamento avviene nel 1785⁶³ ed è attuata dal granduca Pietro Leopoldo, il quale prevede un'Accademia costituita da una scuola: di disegno, di colore, di intaglio, di sculture, di grottesco e di architettura. L'ambizione dell'istituzione è di favorire il progresso delle arti, in cui l'utile si unisce al bello. Essa viene concepita non solo come scuola, pubblica e aperta a tutti, ma anche come organismo che deve sovrintendere alla cultura e alle arti nel granducato. Inoltre, essa deve essere in grado di stringere rapporti con altre istituzioni italiane ed europee.

Durante il dominio francese, nell'accademia fiorentina vengono affrontati i temi propugnati nella stessa Accademia parigina del "bello naturale o ideale, e quello della rappresentazione della natura che i soli Greci, arrivarono a fissare in quel punto estremo, quell'apice, in cui risiede il perfetto della Bellezza"⁶⁴.

Con la restaurazione e il ritorno dei Lorena nel 1814, l'Accademia promuove una rivalutazione della storia locale e quindi del Medioevo e dei maestri del Rinascimento⁶⁵. La scuola

⁶¹ Tra le altre, si ricorda l'Accademia delle Belle Arti di Vienna che è fondata nel 1692 come un'università privata sul modello dell'Accademia di San Luca e dell'*Académie de peinture et de sculpture* francese. Nel 1714 l'accademia è abolita per poi essere rifondata il 20 gennaio 1725 con il titolo *Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst*. Nel 1872 l'imperatore Francesco Giuseppe approva uno statuto che fa dell'Accademia la suprema autorità governativa per le arti e per tale ragione viene disposta la creazione di un nuovo edificio, ancora oggi esistente, a Vienna, secondo i progetti del danese Theophilus Hansen. Cfr. Bassler, Markus; Toman, Rolf, *Neoclassicismo e romanticismo: architettura, scultura, pittura, disegno 1750-1848, op.cit.*, p.156.

⁶² Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento, op. cit.*, p.13.

⁶³ Zangheri, Luigi, *La scuola di architettura all'Accademia delle Belle Arti di Firenze in età Lorenese*, in Ricci, Giuliana (a cura di), *L'architettura nelle accademie riformate*, Milano, Guerini, 1992, pp. 327-394; Matteoni, Dario, Tra Roma e Firenze; anticipazioni e ritardi nella Toscana lorenese, Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820, op.cit.*, pp.245-256.

⁶⁴ *Ivi*, p. 331.

⁶⁵ Ne è l'esempio la lezione accademica tenuta nel 1816 da Giovan Battista Niccolini, maestro dell'Accademia, il quale dedica la sua dissertazione al pittore Andrea Orcagna. *Ivi*, p. 332.

dell'Accademia risulta ora composta da quattro classi: la prima per gli architetti, la seconda per gli ingegneri, la terza per gli agrimensori e la quarta per gli artigiani⁶⁶.

Sul territorio della penisola italiana riveste un ruolo rilevante l'Accademia di San Luca⁶⁷, la quale "dava preminenza alla tutela e al restauro delle opere d'arte antiche, alla promozione delle belle arti e al controllo del relativo mercato [...]. L'insegnamento dell'architettura era focalizzato in modo particolare sullo studio dei cinque ordini architettonici canonici, della geometria e della matematica. L'apprendimento della disciplina era anche fondato sullo studio diretto dei migliori esempi di architettura antica e moderna"⁶⁸. Un aspetto distintivo della sua attività è, fin dai primi momenti di vita dell'istituzione, quello dei concorsi. Essi sono banditi periodicamente e diventano momenti di diffusione della cultura architettonica e dimostrano le scelte operate all'interno dell'Accademia⁶⁹. Dal 1702 ha inizio il più celebre tra i concorsi accademici: il Clementino. Ogni tre anni vengono assegnati premi in medaglie ai migliori studenti pittori, scultori e architetti con solenni cerimonie che si svolgono in Campidoglio alla presenza del Pontefice. Le premiazioni rivestono un ruolo centrale nella vita artistica e culturale romana tanto da riscuotere grande interesse anche tra studiosi di altre accademie. A riguardo, l'architetto danese Caspar Frederik Harsdorff racconta di aver assistito a un'esposizione durante il soggiorno romano tra il 1762 e il 1764. Tali cerimonie, a partire dal 1844 fino all'ultima nel 1869, si tengono nelle sale accademiche o nell'edificio delle scuole in via Ripetta. I concorsi sono articolati per ciascuna delle tre arti in tre classi corrispondenti a una progressiva difficoltà dei soggetti assegnati. Per l'architettura, si passa da temi inerenti ai grandi progetti urbani a una composizione a scala minore, per poi giungere, con la terza classe, a un'esercitazione di rilievo dal vero, di un manufatto architettonico o di un disegno di dettaglio. I temi vengono discussi e decisi in assemblea accademica un anno prima dell'inizio effettivo delle prove. Per cui, i concorrenti hanno alcuni mesi per preparare il loro saggio. I temi scelti per i concorsi Clementini sono su modelli sacri, mentre profani sono quelli

⁶⁶ Zangheri, Luigi, *La scuola di architettura all'Accademia delle Belle Arti di Firenze in età Lorenese*, op.cit., p. 338.

⁶⁷ Cfr. Canina, Luigi, *La insigne e pontificia Accademia Romana delle Belle Arti denominata di San Luca ad onorevole memoria di Alberto Thorvaldsen suo consigliere e primo professore di scultura*, Roma, dai Tipi dello stesso Canina, giugno 1844; Giovannoni, Gustavo, *La reale insigne Accademia di S. Luca*, Roma, in "Quaderni di studi romani. Gli istituti culturali e artistici romani", Reale Istituto di studi romani, 1945; Accademia nazionale di San Luca, *L'Accademia nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974; Cipriani, Angela; Marconi, Paolo; Valeriani, Enrico, *I disegni dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, De Luca Editore, 1974, voll. I-II; Cerutti Fusco, Annamaria, *L'accademia di San Luca nell'età napoleonica: riforma dell'insegnamento, teoria e pratica dell'architettura*, in Boutry, Philippe; Pitocco, Francesco ; Travaglini, Carlo (a cura di), *Roma negli anni di influenza e dominio francese*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 401-430; Nicosia, Carmelo, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, op. cit.; Pinon, Pierre, *Contributi francesi all'Accademia di San Luca: Pierre- Adrien Pâris e i nuovi statuti del 1812*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, op. cit., pp.133-142; Grossi, Monica; Trani, Silvia (a cura di), *L'Archivio dell'Accademia nazionale di San Luca in Roma, Inventario*, Roma, 2010, p. XXIII.

⁶⁸ Cerutti Fusco, Annarosa, *Dibattito architettonico e insegnamento pubblico dell'architettura nell'Accademia di San Luca a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in Ricci, Giuliana (a cura di), *L'architettura nelle accademie riformate*, op. cit., p.44.

⁶⁹ Giusto, Rosa Maria, *Architettura tra tardoBarocco e Neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2003, p.11.

del concorso di pittura, di scultura e di architettura promossi dal pittore Carlo Pio Balestra e bandito a partire dal 1768.

Dal regolamento accademico del 1675 si prevede la figura di due esaminatori a cui spetta la valutazione della qualità dei lavori presentati da coloro i quali vogliono aprire a Roma una bottega di “un’arte dipendente dal disegno”. In seguito al superamento di tale prova, il segretario rilascia la patente per l’esercizio dell’arte⁷⁰. Pertanto, l’Accademia romana riveste le funzioni di un vero e proprio ‘albo professionale’, propedeutico all’attribuzione di incarichi pubblici. Dunque, l’Accademia romana ha una duplice funzione di formazione di artisti e di promozione dell’attività professionale. L’Accademia di San Luca è in qualche modo un’associazione libera di artisti protetta e finanziata dal pontefice che si propone di incoraggiare e diffondere le arti stesse⁷¹.

Tuttavia, l’istituzione capitolina “per la prima metà del Settecento, non aveva una vera e propria attività didattica, limitandosi agli incontri domenicali in cui venivano discussi argomenti di teoria dell’arte e fornite alcune indicazioni generali sulle quali lavorare durante la settimana. La vera formazione i giovani la svolgevano nei singoli studi degli artisti accademici, che in tal modo surrogavano la trasmissione delle conoscenze, risolvendo in una sostanziale pluralità e appunto libertà di linguaggi quella che in realtà risultava anche come una grave lacuna, un problema che ciclicamente verrà dibattuto dagli accademici e che troverà una prima e importante soluzione solo nel 1754 con l’apertura dell’Accademia del Nudo in Campidoglio per volere di papa Benedetto XIV”⁷².

La scuola romana non solo è un modello per quella danese ma resta legata a quella della nazione nordica grazie alla direzione dello scultore danese Bertel Thorvaldsen nel 1827 e il 1828.

Oltre alle due accademie di più antica formazione, nel XVIII secolo in Italia se ne inseriscono delle nuove⁷³: quella di Lucca (1748), di Genova (1751), di Mantova (1752), quella Capitolina (1754), di Venezia (1756) a cui viene accorpata quella di Milano⁷⁴, di Parma (1757) e quella napoletana.

⁷⁰ Grossi, Monica; Trani, Silvia (a cura di), *L’Archivio dell’Accademia nazionale di San Luca in Roma, Inventario, op. cit.*, p. XXIII.

⁷¹ Consoli, Gian Paolo, *Verso una nuova architettura: Académie Royale d’Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800, op.cit.*, p. 81.

⁷² Brook, Carolina, *I francesi in Accademia nel Settecento: i concorsi di pittura e scultura*, in Brook, Carolina; Camboni, Elisa; Consoli, Gian Paolo; Moschini, Francesco; Pasquali, Susanna (a cura di), *Roma-Parigi: Accademie a confronto: l’Accademia di San Luca e gli artisti francesi 17.- 19. Secolo, op.cit.*, p. 34.

⁷³ Masiero, Roberto, *L’insegnamento dell’architettura nelle Accademie Riformate: Venezia*, in Ricci, Giuliana (a cura di), *L’architettura nelle accademie riformate, op. cit.*, pp.395-431. Zucconi, Guido, *Venezia nell’età di Giannantonio Selva, 1783-1819*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell’architettura civile in Italia 1780-1820, op. cit.*, pp.231-244.

⁷⁴ Nel 1773 nel palazzo di Brera viene fondata l’Accademia di Milano il cui suo scopo, analogamente alle coeve istituzioni, non è solo quello dell’avanzamento delle arti ma anche quello della formazione di funzionari statali e del miglioramento del livello dell’artigianato. Unica materia comune alle diverse scuole di cui si compone l’Accademia è il disegno, impartito contemporaneamente agli architetti, ai capomastri e ai decoratori. L’insegnamento si basa sulla riproduzione di modelli su cui dimostrare le proprie capacità. Tuttavia, fino alla metà dell’Ottocento, l’Accademia di Brera non contempla materie tecniche- scientifiche. Dopo le riforme napoleoniche si sancisce che vi siano rapporti continui tra l’Accademia di Milano e quella di Venezia. Quest’ultima, si forma nel 1750 con il nome di *Veneta academia di pittura, scultura e architettura*; in essa gli insegnamenti principali sono quelli di Figura, Ritratto, di Paesaggio e di Scultura, i maestri vengono scelti annualmente fra i trentasei professori appartenenti al Collegio accademico. Otto anni più tardi è istituito anche l’insegnamento di Prospettiva e Architettura. Dal 1807 l’Accademia

Nel 1755 viene istituita da Carlo di Borbone la *Real Accademia del Disegno* alla quale, dopo solo due anni, è annessa l'Accademia del Nudo⁷⁵. La prima sede è a San Carlo alle Mortelle, dove da oltre un decennio sono già attivi i reali laboratori degli Arazzi e delle Pietre Dure. Il caso napoletano si allinea alle vicende europee a partire da: "la natura regia della fondazione al valore innovativo socialmente ed artisticamente dell'iniziativa, dalla relazione con una diversa e più rigida struttura statale, ad una sua coincidenza cronologica e tipologica con altre che nello stesso lasso di tempo si andavano creando in vari paesi del continente"⁷⁶. La grande innovazione si ha però con la separazione dei laboratori dall'Accademia, la quale viene trasferita nel palazzo del Real Museo Borbonico, l'attuale Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Ciò permette agli allievi e ai maestri di avere un rapporto diretto con l'antico grazie ai capolavori conservati nelle collezioni reali, senza la necessità di confrontarsi con copie, spesso in gesso, come avveniva nelle altre accademie europee. A partire dal 1796 si consente ai migliori allievi di studiare a Roma e di conoscere le opere e le collezioni antiquarie e di entrare in contatto con i viaggiatori che lì risiedono. L'accademia napoletana è il "frutto di un mecenatismo che sconfinava continuamente tra pubblico e privato in accordo con i tempi, tra interessi personali e nazionali, tra la cura per la rinascita artistica del Regno e il prestigio regio, tra passione e gusto personale e sviluppo «industriale» del paese, non poteva che assumere tale configurazione ambigua in cui obiettivi e funzioni si fondono e si sovrappongono"⁷⁷. Tuttavia, la prima vera e propria scuola di architettura a Napoli compare solo nel 1803 con l'affidamento del corso di studi a Paolo Santacroce, la cui didattica si concentra in primo luogo sulla riproduzione degli ordini classici.

A pochi anni da quella napoletana, nasce l'Accademia di Parma⁷⁸, modellata su quella più famosa di Parigi. Essa viene fondata nel 1757, per volontà di Don Filippo di Borbone, con il nome di *Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura*. L'istituzione ha quattro maestri i quali hanno il compito di insegnare nella scuola di Nudo e di Disegno, oltre che di controllare gli allievi che sono giudicati alla fine dell'anno scolastico. L'accademia parmense consente e dà la possibilità anche agli stranieri di entrarne a far parte e, per tal motivo, crea un ambiente maggiormente cosmopolita rispetto alle altre istituzioni della Penisola. Infatti dal 1759 al 1796 i concorsi indetti

veneziana conta trenta membri, aventi diritto di voto e un grande numero di soci onorari, a cui, si affiancano poi le figure del preside e del segretario. Anche nell'accademia veneziana si può individuare, a partire dai disegni concorsuali, banditi ogni sei anni, un primo momento legato ai modelli neoclassici, poi neo palladiani e poi un'apertura verso l'Eclettismo.

È solo con figure di Camillo Boito e di Pietro Selvatico Estense che le due istituzioni ottengono maggiore rilevanza per gli approfondimenti condotti circa l'architettura locale. Gli allievi sono chiamati a conoscere e a disegnare gli edifici storici della città; tale operazione, come pure avviene in ambito fiorentino permette di attuare una rivalutazione del passato locale. *Ibidem*.

⁷⁵ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op. cit., 1982, p.158; Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nel' 700 in Italia e a Napoli*, op. cit., p.9; Mangone, Fabio, *Dopo l'accademia della Pace: Paolo Santacroce e la fondazione della scuola napoletana di architettura*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, op. cit., pp.143-148.

⁷⁶ Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nel' 700 in Italia ed a Napoli*, op. cit., pp. 9-10.

⁷⁷ *Ivi*, p.44.

⁷⁸ *Ivi*, p. 13; Mambriani, Carlo, *Un'alternativa alle corone di San Luca: i concorsi dell'Accademia di Parma tra 1780 e 1800*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, op. cit., pp.109-132.

vengono pubblicati nei quotidiani locali ed esteri. In questo ventennio si registrano casi di aspiranti architetti che tentano di vincere il concorso sia presso l'Accademia parmense sia in quella romana. Dal punto di vista didattico, gli studenti architetti devono conoscere un trattato di Vignola e le traduzioni di Vitruvio⁷⁹. Anche per quella di Parma hanno grande importanza i concorsi e l'assegnazione delle medaglie d'oro. Inoltre, la vittoria ai concorsi è legata al rilascio della qualifica professionale di architetto⁸⁰. Dunque, l'Accademia parmense diventa il prototipo in campo artistico di liberalità e circolarità del sapere⁸¹.

L'elevato numero di accademie italiane è una conseguenza della suddivisione della Penisola in molti organismi statali, ma è anche il risvolto economico e culturale acquisito in tutta Europa dalle belle arti del Bel Paese. Negli Stati italiani si era raggiunto lo scopo iniziale della promozione delle belle e utili arti, utilità che non è solo artistica ma anche economica.

Anna Giannetti riconosce il merito all'Accademia fiorentina di aver innescato il processo di formazione delle Accademie, invece a quella romana di San Luca di aver potenziato ed evidenziato gli elementi da adottare; infine, a quella parigina di aver costituito un modello per le altre⁸². È bene sottolineare "una diversità tra l'Accademia di San Luca e quella parigina, in quanto i francesi hanno l'obiettivo di formare una classe di professionisti. Gli artisti venivano educati dai professori dell'Académie a Parigi, vengono selezionati attraverso i concorsi banditi, annualmente e mensilmente, e poi raffinati dal soggiorno romano in cui possono avere un confronto diretto con i monumenti dell'antico, con lo scopo di elevare la qualità dell'architettura nazionale francese. Invece, l'accademia romana rimane fedele allo scopo di sviluppare in parallelo le tre arti, di formare e premiare artista di ogni luogo, preservando così il proprio prestigio internazionale, ma molto meno attenta alla formazione di architetti professionisti"⁸³.

Dunque, "se teniamo presente che ci si trova di fronte generalmente ad iniziative originali, le quali si vanno ad innestare sulla assoluta mancanza di una qualunque tradizione pubblica nel settore, dobbiamo riconoscere che la portata del fenomeno della nascita delle Accademie è decisamente rilevante e forse senza precedenti, testimoniando tra l'altro un repentino allineamento su questo fronte di Stati e governi tra loro tanto disparati"⁸⁴.

Analogamente, anche in Danimarca si assiste al processo di passaggio delle associazioni da organismi privati a pubblici. Nel 1701, prima della fondazione della *Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e l'Architettura* a Copenhagen, il pittore Heinrich Krock crea un'associazione privata di artisti, chiamata la *Kunstnersamfundets*⁸⁵. Lo scopo dell'associazione è la promozione della formazione di giovani paganti attraverso l'istituzione di incontri settimanali

⁷⁹ Mambriani, Carlo, *Un'alternativa alle corone di San Luca: i concorsi dell'Accademia di Parma tra 1780 e 1800*, op. cit., p.112.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nel '700 in Italia ed a Napoli*, op. cit., p.34.

⁸² *Ivi*, p.14.

⁸³ Consoli, Gian Paolo, *Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800*, op.cit., p. 82.

⁸⁴ Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nel '700 in Italia ed a Napoli*, op. cit., p. 13.

⁸⁵ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit. p.12.

per coltivare le scienze e le arti⁸⁶. Essa è un'organizzazione non meno importante della successiva Accademia e si modella sulla base delle esperienze tratte dal fondatore⁸⁷ a seguito dei soggiorni in Italia e in Francia. Il fondatore Krock giunge più volte nei due Paesi⁸⁸, l'ultimo soggiorno del 1706 ha sicuramente il maggiore impatto sulla sua carriera artistica, poiché il danese vince due medaglie d'argento all'accademia di Parigi e poi, spostatosi a Roma, diventa allievo del pittore Carlo Maratta⁸⁹. Krock riesce così a far frutto delle coeve esperienze e a conoscere alcune accademie e gallerie d'arte esistenti in Italia e in Francia.

La tappa intermedia, tra la fortunata associazione privata voluta da Krock e l'istituzione pubblica che di lì a poco si istituirà, è segnata dall'ascesa al trono del monarca Cristiano VI di Danimarca nel 1730. Egli, come gli altri regnanti europei, sente l'esigenza di una scuola pubblica in cui artisti locali possano studiare e operare a servizio dello Stato per la realizzazione di edifici pubblici al posto di costosi artisti stranieri. Dunque, all'avanzamento artistico culturale promosso dall'associazione di Krock, si fondono anche interessi economici e pubblici. Per cui il sovrano Cristiano VI finanzia gli artisti e architetti dell'associazione privata di Krock⁹⁰. Il re Federico V di Danimarca, successore di Cristiano, nel 1744 propone che venga organizzata un'Accademia di Arte pubblica, la quale è guidata dallo scultore Louis-Augustin Le Clerc e dal pittore italiano Hieronimo Miani. Dopo soli quattro anni, nel 1748, l'Accademia diventa tanto importante per l'istruzione dei giovani artisti danesi che il sovrano decide di donare le scuderie del Palazzo Reale di Christiansborg, l'attuale Thorvaldsens Museum, e affidarla all'architetto di corte Nicolai Eigtved. Un'affiliazione che però non è tanto di natura artistica quanto amministrativa⁹¹.

Nel 1751 la scuola prende il nome di *Accademia di Arte e di Disegno* ed è guidata dal diplomatico statale di origine tedesche, il favorito di Federico V, Adam Gottlob Moltke e da cinque professori, tra cui Eigtved, il pittore reale Carl Gustav Pilo e George David Anton. La prima generazione di allievi conta lo scultore Johannes Wiedewelt e l'architetto Caspar Frederik Harsdorff. Solo dopo pochi anni, nel 1754 sarà istituita la *Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e l'Architettura* ovvero *Det Kongelige Danske skildre- bildhugger og Bygnings akademi*, di cui si tratterà nello specifico nel paragrafo successivo.

Dunque, si riscontrano alcuni punti in comune tra l'istituzione danese e quelle europee. Esse si inseriscono nel campo di azioni e di riforme adottate dall'assolutismo monarchico nella seconda metà del XVIII secolo. Anche in Danimarca, si assiste al passaggio da scuole private di arte alla fondazione di un'Accademia pubblica, affidata a burocrati statali, di cui Moltke ne è esempio. Quelle parmense, parigina, madrilenas e copenhagense hanno, almeno in una prima parte, molti membri vicini al potere monarchico. Nei fatti "alla fine dell'intero processo la figura del professionista accademico tenderà sensibilmente a coincidere con quella del burocrate"⁹². In Danimarca, come nel resto dell'Europa, il percorso di fondazione delle Accademie segue lo stesso

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ In Italia, Krock giunge una prima volta dal 1688 al 1690, poi dal 1696 al 1699 e infine tra il 1702 all'inizio del 1706.

⁸⁹ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.16.

⁹⁰ *Ivi*, p.26.

⁹¹ Fuchs, Anneli; Salling Emma, *Kunstakademiet 1754-2004*, op. cit., vol. I, p. 91.

⁹² Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nel' 700 in Italia ed a Napoli*, op. cit., p.28.

iter: prima avviene la formazione spontanea di associazioni d'arte in forma privata, per la cui fortuna e per l'utilità statale si trasformano in scuole pubbliche finanziate dallo Stato. Infine, esse diventano vere e proprie istituzioni grazie a regolamenti e statuti. Dunque, nella prima fase sono gli artisti a favorire la creazione di associazioni per l'insegnamento privato. Poi con la diffusione delle idee illuministe e degli assolutismi, la cultura artistica diventa per i regnanti un elemento per il rinnovamento culturale, ma anche un controllo della produzione artistica statale.

In conclusione, il fenomeno della nascita delle Accademie nasce come conseguenza del sostanziale cambiamento politico avvenuto in Francia con la fine dell'Ancien Regime e la nascita della società illuminista. In campo artistico si va affermando lo stile neoclassico e Winckelmann ne è il pioniere. L'arte classica diventa il solo e unico esempio da seguire, soprattutto quella greca. In un tale contesto l'artista non può più essere considerato al pari di un artigiano, ma anzi doveva necessariamente essere onorato ed educato a dovere e, l'accademia diviene il luogo adatto. Quindi si passa da organismi sregolati e autonomi, come le associazioni di artisti, all'istituzioni di scuole ad accademie sostenute e promosse dai sovrani nell'ottica del miglioramento artistico-culturale del Regno.

1.2 Dall'associazione privata alla fondazione della Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e l'Architettura di Copenhagen

L'Accademia di Arte e di Disegno ha tale successo che, nel 1753 il re Federico V decide di donare alla scuola il palazzo di Charlottenborg⁹³ di Copenhagen. La donazione del palazzo di proprietà della Corona e la sua posizione centrale nella piazza di Kongens Nytorv, il cuore pulsante della capitale danese, fa comprendere quanto è ritenuta importante la fondazione dell'Accademia nella politica illuminata del monarca. Nel palazzo di Charlottenborg vengono allestite le residenze dei maestri e le stanze delle scuole dell'Accademia⁹⁴.

Nel marzo del 1754 viene inaugurata, in continuità con l'Accademia di Arte e di Disegno, nel giorno del trentunesimo compleanno del sovrano Federico V di Danimarca, la *Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e Architettura* ovvero *Det Kongelige Danske skildre- bildhugger og Bygnings akademi*⁹⁵. Per l'evento è pubblicato un piccolo opuscolo in cui il sovrano definisce gli intenti dell'istituzione: "Nel migliore interesse delle nostre ricchezze e dei nostri paesi, oltre alla conoscenza delle lingue e delle scienze, si è ritenuto opportuno, mettere a disposizione alcune stanze nel nostro castello di Charlottenborg per apportare una crescita delle Belle e utili Arti, soprattutto per i ritrattisti, gli scultori, gli artisti e i costruttori [...]. I nostri finanziamenti devono consentire e sostenere l'insegnamento e l'istruzione necessaria per gli artisti, sotto la nostra protezione reale. La direzione dell'Accademia deve essere affidata a un Presidente, a un Direttore e a sei o dodici professori che, su base mensile, devono impostare un disegno da modello o da calchi in gesso. Tra loro ci sono, i maestri di disegno a mano libera, due di geometria, uno di prospettiva, e uno di arte architettonica e uno o due di anatomia. Ad essi si aggiungono quelli di mitologia, di antichità e di filosofie. Gli aspiranti professori, se desiderano essere membri dell'Accademia, sono obbligati a far giudicare il loro lavoro, e solo dopo aver avuto l'approvazione del consiglio accademico possono diventare Membri Onorari. Ogni anno l'Accademia dovrebbe essere in grado di premiare gli alunni con quattro tipi di premi, le medaglie d'oro: per il miglior disegno pittorico; per un modello vivente e per il disegno architettonico e prospettico. Inoltre, vi sono le grandi medaglie d'argento e le piccole in argento che sono assegnate per il miglior disegno a mano libera. Il vincitore della medaglia d'oro sarà annunciato nel giorno del compleanno del Re, mentre le medaglie d'argento verranno assegnate ogni trimestre. Per i

⁹³ L'edificio è iniziato nel 1672 all'angolo tra la piazza di Kongens Nytorv e il canale di Nyhavn. La costruzione viene probabilmente realizzata sul progetto dell'architetto Ewert Janssen ed è caratterizzata da quattro ali raggruppate intorno ad una corte quadrata. Dell'organizzazione spaziale del palazzo pure si tratterà nel paragrafo 1.3, particolare attenzione sarà posta sulla collezione di copie in gesso di celebri opere italiane e sui diversi appartamenti dei professori, trasformati seguendo modelli artistici italiani.

⁹⁴ In essa si ritrovano il salone, la sala delle riunioni, due aule per i corsi elementari, due per l'architettura, uno per gli studi di arte antica, una per il disegno da vero e due per il corso di pittura. Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op. cit., p.193.

⁹⁵ Cfr. Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit.; Oncken, Wilhelm, *L'epoca di Federico il Grande*, op. cit.; Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, op. cit.; Fuchs, Anneli; Salling Emma, *Kunstakademiet 1754-2004*, op. cit.; Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800-1850*, op. cit.

migliori danesi, norvegesi e altri allievi che hanno ottenuto una medaglia d'oro, ogni anno sono resi disponibili 2400 rigsdaler danesi della cassa reale in modo che pittori, scultori, incisori o architetti, abbiano l'opportunità di studiare sei anni nelle più prestigiose accademie d'arte all'estero"⁹⁶.

Lo Stato danese si allinea alle vicende europee fin dagli intenti dell'Accademia espressi nell'opuscolo. Gli elementi comuni con le altre istituzioni europee sono la creazione e il finanziamento pubblico per mano reale dell'Accademia. Questo avviene per apportare un miglioramento e un rinnovamento delle Belle e Utili Arti del Regno, nel tentativo di un avanzamento culturale e di una promozione economica dello Stato⁹⁷.

L'Accademia danese si uniforma alle coeve istituzioni per l'organizzazione basata sui concorsi a premio, le cosiddette medaglie e per la didattica accademica. L'istruzione si incentra sulla riproduzione di modelli da copie in gesso di celebri opere antiche e sullo studio della trattatistica rinascimentale⁹⁸. Inoltre, per il sovrano illuminato danese, come per gli altri, "La diffusione della conoscenza venne a rappresentare un servizio positivo per gli interessi sia politici che economici del suo Stato"⁹⁹. Dunque, per il sovrano illuminato è essenziale tanto il rinnovamento artistico quanto le conquiste territoriali. L'istituzione danese, come le contemporanee accademie europee, è affidata a burocrati statali e a personaggi legati alla monarchia. In tal modo lo Stato ha la possibilità di controllare la situazione artistica del Paese.

Ad un anno dalla fondazione dell'Accademia danese, il 3 febbraio del 1755 sono presentate le disposizioni per l'assegnazione dei più importanti tra i premi, ovvero le grandi medaglie d'oro¹⁰⁰; per cui, i pittori devono redigere una composizione su un tema storico tratto dalla Bibbia, rifacendosi a opere di Michelangelo, di Raffaello e di Tiziano. Gli architetti devono realizzare la pianta, il prospetto e la sezione di un edificio di matrice antica. Gli elaborati vengono esposti presso il palazzo dell'Accademia il 29 marzo e, la medaglia è assegnata nel giorno del compleanno istituzionale del sovrano, ovvero il 30 marzo. Dai temi scelti per le medaglie e dai modelli didattici utilizzati si comprende che l'indirizzo dell'Accademia è rivolto principalmente allo studio dei grandi artisti italiani e delle opere di matrice antica che gli studenti potranno poi conoscere direttamente durante il viaggio in Italia. Dalla traduzione delle fonti bibliografiche di inizio Novecento, da cui pure è tratto il contenuto dell'opuscolo fondativo, si può intuire la struttura organizzativa dell'istituzione accademica. E quindi, dopo due anni, nel 1757 viene redatto un nuovo regolamento¹⁰¹ nel quale si decidono il numero di professori, la modalità di selezione e i loro compiti¹⁰². L'istituzione ha tale fortuna che già nel 1756 conta cento allievi di disegno a mano

⁹⁶ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904, op. cit.*, pp.46-47.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Cfr. il paragrafo 1.1.

⁹⁹ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte, op. cit.*, p.175.

¹⁰⁰ La vittoria della grande medaglia d'oro permette di ottenere il premio in denaro per compiere il viaggio di studio in Italia. Tramite lo studio dei progetti vincitori nel paragrafo 1.3.2 si evidenzieranno i mutamenti degli insegnamenti dei maestri che si susseguono, ma anche i dibattiti architettonici e artistici che attecchiscono nella capitale danese.

¹⁰¹ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904, op. cit.*, p.67 [T.d.A].

¹⁰² L'Accademia quindi risulta costituita da un presidente nominato dal re e da un direttore, entrambi non retribuiti. Essi, in un primo momento, sono figure politiche vicino alla monarchia. Il direttore ha un incarico triennale e ha la

libera, trenta scultori, circa ventiquattro nella scuola di modellazione, e pochi iscritti alle scuole superiori di architettura¹⁰³. A dieci anni dalla sua apertura si registra l'iscrizione di duecento allievi¹⁰⁴. Il numero degli iscritti all'Accademia copenhagense risulta uno tra i più alti se confrontato con quello delle coeve istituzioni europee. Ciò comporterà problemi di disturbo di ordine pubblico nelle immediate vicinanze del palazzo¹⁰⁵. Inoltre, il gran numero di allievi causa difficoltà per l'organizzazione pratica della scuola, in particolare vi sarà la necessità di incrementare gli orari di didattica e gli ambienti da destinare alle classi.

Nella prima fase l'Accademia è molto vicina all'ambiente culturale parigino, poiché il sovrano danese aveva fatto giungere a Copenhagen delle maestranze francesi per la realizzazione di nuovi e grandi edifici, per la trasformazione urbanistica, ma anche per far ricoprire loro cariche accademiche presso le scuole.

Nel 1766, alla morte del sovrano illuminato Federico V di Danimarca, sostenitore della fondazione dell'Accademia, avviene un ricambio generazionale di professori¹⁰⁶. Dopo Nicolas-Henri Jardins, la cattedra di architettura viene affidata al giovane stipendiato Caspar Frederik Harsdorff e quella di pittura passa a Peder Als¹⁰⁷. Inoltre, nel 1761 la cattedra di scultura era stata già assegnata al trentenne Johannes Wiedewelt. Dallo studio delle fonti documentarie è possibile sostenere che questo è il momento in cui inizia a stabilirsi il profondo legame tra la cultura architettonica italiana e quella danese. Nei fatti, Harsdorff e Wiedewelt giungono a una maturazione artistica solo dopo il viaggio in Italia. A Roma, i due stipendiati stringono rapporti con illustri intellettuali, inserendosi nel panorama culturale del XVIII secolo. Ad esempio, Wiedewelt conosce Johann

possibilità di essere ricandidato a tale nomina, oppure assumere il titolo di "Vecchio Direttore". Vi sono poi uno o due rettori, sei o dodici professori per la scuola di modellistica, un professore in architettura, uno in prospettiva, scelto tra i membri accademici di architettura edile, uno in geometria e uno in anatomia; solo gli ultimi due saranno pagati e saranno ricercati tra chirurghi e agricoltori. Queste due figure hanno obblighi ben precisi di formazione: il primo deve leggere in inverno di mitologia e in estate di osteologia, il secondo deve dedicare un'ora, ogni mercoledì, per impartire la geometria e la matematica. Inoltre, il direttore, il vecchio direttore e i rettori sono tenuti a partecipare ogni sabato, insieme ai professori, scelti mensilmente, alla correzione degli apprendisti. Poi, per la scuola di modellazione i professori di arte sono tenuti ad impostare un modello, dal vero o da disegno, due volte la settimana ed essere disponibili per l'insegnamento *ad personam* ogni giorno dalle 5 alle 7 oltre che a promuovere e correggere il lavoro degli studenti. Vi sono pure due insegnanti, uno per la scuola elementare di disegno a mano libera, l'altro per la scuola di architettura; infine è stabilito un numero illimitato di membri stranieri e otto onorari. Tra i soci, fra il 1770 e il 1830 a Copenhagen si contano trentuno artisti stranieri, tra i quali Charles Percier, Pierre-François-Léonard Fontaine, Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner, Vincenzo Camuccini ma anche Jakob Ignaz Hittorff e Charles Robert Cockerell. Per quanto concerne l'organizzazione istituzionale, ogni primo e ultimo lunedì del mese, i professori hanno l'obbligo di riunirsi per discutere dell'andamento didattico degli allievi. Ogni trimestre è fissata un'assemblea generale e alla prima di ogni anno si tengono anche conferenze sui regolamenti dell'Accademia.

¹⁰³ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.59 [T.d.A].

¹⁰⁴ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op. cit., p.192.

¹⁰⁵ Smidt, Claus, *Bourgeois architecture*, in Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, op. cit., p.41 [T.d.A].

¹⁰⁶ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.71 [T.d.A].

¹⁰⁷ Peder Als vince la medaglia d'oro nel 1755 grazie alla quale spende sei anni, dal 1757 al 1762, tra Parigi e Roma. A Roma, Als entra nella scuola di Anton Raphael Mengs e si occupa delle pitture di Raffaello e di Andrea del Sarto. *Ivi*, p.566 [T.d.A].

Joachim Winckelmann¹⁰⁸ con il quale condivide la stanza per sei mesi e al quale, una volta tornato in patria, chiede di trasferirsi a Copenhagen¹⁰⁹. Wiedewelt ne condivide l'idea della "calma grandezza e nobile semplicità" rintracciata nella statuaria greca. Da amico di Winckelmann e di Anton Raphael Mengs, lo scultore danese non può non basare la propria produzione teorica e pratica sulla ricerca del bello, che rintraccia nell'arte greca e romana. Il terreno comune di idee è anche attestato dal fatto che Wiedewelt e Mengs pubblicheranno entrambi un saggio nel 1762. Il tema delle trattazioni è una riflessione sulla ricerca della bellezza. Le considerazioni a cui giungono saranno comuni, e partono dalle speculazioni teoriche di Winckelmann espresse in *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke: in der Malerei und Bildhauerkunst* del 1756¹¹⁰. Dunque, Wiedewelt pubblica il saggio, rivolto per lo più agli artisti danesi¹¹¹, dal titolo *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed*¹¹² in cui elogia le statue dell'Apollo del Belvedere, del Laocoonte e della Venere Medicea, opere già apprezzate e commentate da Winckelmann. Il Danese si appresta a fare una distinzione tra imitazione e copia, promuovendo la prima a discapito della seconda¹¹³. Ancora, lo scultore sostiene che un'artista per realizzare un'opera, caratterizzata da una bellezza ideale, deve partire dall'immaginazione, dalla conoscenza della natura e delle opere d'arte in cui è già compiuta una selezione della natura¹¹⁴. La pubblicazione del Danese è forse meno nota rispetto alle più celebri di Winckelmann e di Mengs, bensì si inserisce e aderisce alle teorie e alla cultura artistica europea del XVIII secolo. Tornato in patria, Wiedewelt, oltre alla citata pubblicazione, può divulgare le proprie concezioni in ambito accademico come direttore. Posizione che lo scultore ricopre dal 1772 e il 1778 e poi tra il 1780 e il 1789¹¹⁵. Le speculazioni di Wiedewelt riguardo all'Arte sono condivise e sostenute anche dall'architetto Harsdorff. In tal modo, avviene un aggiornamento culturale e artistico nella capitale danese che è quanto mai vicina ai dibattiti romani riguardo all'arte antiquaria. Dunque, Harsdorff e Wiedewelt si fanno promotori di modelli legati alla matrice dell'antico e, per tal ragione, vengono definiti dalla critica i padri del Neoclassicismo danese. Inoltre, gli studiosi non sono disinteressati alle nuove scoperte archeologiche che riaccendono il dibattito anche sull'uso degli ordini architettonici, che fino a questo momento sono conosciuti attraverso la trattatistica di Vitruvio e di Palladio.

Nel 1771 l'istituzione danese prende il nome di *Accademia Reale di Pittura, di Scultura e di Architettura* per volontà del direttore e scultore francese Jacques Saly¹¹⁶. Egli, in un ventennio,

¹⁰⁸ Caffo, Annalera, *Vite e opere di Johann Joachim Winckelmann cronologia*, Cornini, Guido; Valeri, Claudia (a cura di), *Winckelmann. Capolavori diffusi nei Musei Vaticani*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2018.

¹⁰⁹ Meier, Frederik Julius, *Efterretninger om billedhuggeren. Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid*, Copenhagen, Nielsen Hobey, 1877, p. 32 [T.d.A].

¹¹⁰ Essa è pure tradotta dall'Accademia danese nel 1763. Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op. cit., p.166.

¹¹¹ Floryan, Margrethe, *Gardens and garden life*, in Floryan, Margrethe; Thorvaldsens Museum (a cura di), *Copenhagen as it was in 1796*, Copenhagen, Thorvaldsen Museum, 1996, p.55.

¹¹² Cfr. paragrafo 3.1.3

¹¹³ Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed*, Copenhagen, Nicolaus Møller, 1762, p.14.

¹¹⁴ Honour, Hugh, *Neoclassicismo*, op. cit., p.73.

¹¹⁵ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., CXXX.

¹¹⁶ Jacques Saly studia all'Accademia Reale di Pittura e Scultura di Parigi. Egli, dopo aver studiato con Guillaume Costou, vince diversi premi tra il 1734 e il 1737. Solo nel 1738 vince il *Grand Prix* che gli permette di studiare a Roma

dal 1752, anno in cui arriva in Danimarca, migliora considerevolmente le condizioni culturali e apporta un avanzamento in campo artistico. Tra gli scopi primari dell'Accademia vi è l'insegnamento e la promozione del "buon gusto"¹¹⁷. La diffusione del bello non è una missione riservata ai soli artisti, ma è un incarico assegnato anche agli artigiani. Per tale ragione, i maestri artigiani spingono i giovani apprendisti alla frequentazione della scuola. Gli allievi artigiani imparano l'arte del disegno su cui si fonda l'insegnamento accademico; essi iniziano con la copia da disegni, poi dai calchi in gesso e, infine passano al disegno da vero¹¹⁸. Dunque, secondo il direttore Saly, aderendo all'idea sostenuta in gran parte delle accademie europee, l'arte del disegno è il fondamento di tutte le scienze e le discipline. I corsi gratuiti, in tale materia, promossi dall'Accademia, non solo migliorano, a parer suo, le abilità degli artigiani, formando così il gusto della nazione, ma aumentano la competitività della produzione industriale danese¹¹⁹. Tali idee si inseriscono perfettamente nel terreno culturale delle istituzioni di fondazione settecentesca in cui i sovrani, come pure quello danese, considerano la diffusione della conoscenza come un beneficio per gli interessi politici ed economici dello Stato. L'iniziativa dell'insegnamento per gli artigiani promosso da Saly ha tale successo che nel 1784 sono iscritti centodiciannove allievi per il corso elementare, settanta nella scuola di ornamento, venti per quello di modelli antichi, ventinove per il modello da vero e quarantatré in quella di architettura¹²⁰. Tra il 1830 e il 1831 si possono contare quattrocentosessanta studenti di cui solo sessanta sono artisti e architetti, mentre i restanti fanno il loro apprendistato da artigiani. Tuttavia, all'indomani della riforma di Saly e della sua crescente influenza, la giovane generazione di professori danesi, oramai intrisa e ben inserita nelle vicende europee, cerca di allontanare i membri francesi e tedeschi. Infatti, nel luglio del 1770, i professori danesi rifiutano il suggerimento del direttore di far accedere studenti di altre nazionalità all'accademia e di far gareggiare gli stranieri ai concorsi delle medaglie¹²¹. Dunque, a causa delle continue proteste da parte dei membri dell'Accademia e dalla fazione più nazionalista, Saly viene depresso insieme al diplomatico Moltke¹²². Questo perché i maestri danesi supportano l'allora reggente di Danimarca Johann Friedrich Struensee. Egli prende il potere assoluto per tredici mesi nel 1771 e promuove una serie di riforme politiche e sociali sulla scorta delle idee illuministe. In campo accademico si prevede la rinomina di Harsdorff e di Wiedewelt.

dal 1740 al 1748. Saly diventa uno dei primi membri francesi dell'Accademia degli Arcadi a Roma nel 1744, dell'Accademia a Firenze, infine di quella di belle arti di Bologna nel 1748. In Italia, Saly stringe pure importanti e duraturi rapporti con Giovanni Battista Piranesi.

¹¹⁷ L'idea del buon gusto si basa sui modelli di matrice antica.

¹¹⁸ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op. cit., p.181

¹¹⁹ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.110 [T.d.A].

¹²⁰ *Ivi*, p.104 [T.d.A].

¹²¹ *Ivi*, p.77 [T.d.A].

¹²² Le vicende accademiche e culturali danesi, analogamente a ciò che avviene nelle istituzioni europee, si legano a quelle politiche per la commistione tra l'insegnamento pubblico e il potere monarchico. L'allontanamento della fazione francese deve essere letto nel coevo dibattito socio- culturale danese. In Danimarca, si sta cercando di definire un'immagine nazionale, in primo luogo attraverso la formazione ufficiale della lingua danese. Per tale ragione, gli intellettuali promuovono un'indipendenza linguistica. Per cui, essi tentano di evitare l'uso della lingua francese e del tedesco negli atti ufficiali.

Negli anni Settanta del Settecento, all'Accademia studia Nicolai Abildgaard¹²³ il quale diventa direttore della stessa istituzione tra il 1789 e il 1791 e tra il 1801 e il 1809¹²⁴. Egli è profondamente influenzato dalle idee illuministe e dalla cultura antiquaria del tempo. Il Danese crea una ricca biblioteca privata in cui si trovano opere di pittura, di filosofi greci e di architettura. Tali testi spaziano da Vitruvio e Palladio fino ad architetti contemporanei. Inoltre, Abildgaard è anche interessato alla letteratura odeporea dell'Italia e della Grecia¹²⁵. Il danese è fermamente convinto che l'insegnamento debba partire dalla pratica del disegno, invece la produzione artistica dall'*imitatio*. Per cui, durante la sua direzione, l'Accademia acquisisce un gran numero di opere antiche e diventa più severa nei compiti assegnati, poiché tutti gli allievi hanno l'obbligo di realizzare con estrema diligenza gli elaborati¹²⁶. Il Maestro è promotore in ambito accademico dell'idea di una simbiosi tra architettura, pittura e scultura. In tal senso, Abildgaard si impegna nel miglioramento delle condizioni artigiane, diventandone il capo della società danese nel 1801. Infatti: "Gli ideali di libertà, la sua integrità artistica e il suo desiderio di fondere le varie discipline in una bellissima simbiosi di ispirazione antica affascinano i giovani. Abildgaard ha cercato di migliorare la condizione del mestiere e di unire il suo potenziale artistico con la posizione intellettuale dell'arte accademica. Ciò ha avuto un grande significato per la successiva generazione di artisti"¹²⁷. Nel 1801 Abildgaard sostiene ancora che la ricerca dell'idea del bello, secondo il suo parere, è il fine ultimo dell'Accademia, per cui piuttosto che insegnare matematica, è preferibile "guidare gli studenti su questioni di bellezza e incoraggiare il buon gusto, poiché è qualcosa che non si può né contare né misurare". Numerosi sono i contatti con gli esponenti della cultura italiana del tempo: il Danese conosce sicuramente il cardinale Albani

¹²³ Abildgaard soggiorna a Roma tra 1772 al 1777, nel 1776 visita anche Napoli ed Ercolano. I suoi interessi si focalizzano nel genere della pittura storica, e quindi Abildgaard studia gli affreschi di Annibale Carracci a Palazzo Farnese e i dipinti di Raffaello, di Tiziano e di Michelangelo. Il Danese è una personalità poliedrica, studia varie altre discipline artistiche quali la scultura, l'architettura e le arti decorative. Inoltre, Abildgaard sviluppa conoscenze in mitologia, in anatomia e in prospettiva. Nel 1778, subito dopo l'accettazione come membro dell'Accademia, è nominato professore di mitologia, di anatomia e di pittura.

Dal punto di vista politico, Il pittore asserisce, fino alla Rivoluzione francese, che l'assolutismo illuminato era preferibile perché il migliore dei governi. All'indomani della Rivoluzione, nel 1791 si impegna, insieme ai più celebri scultori danesi, alla costruzione del monumento nazionale chiamato *Colonna della Libertà* (1791-1797). Il monumento sembra impegnare il governo a continuare la politica di riforma e, il messaggio implicito dell'opera è l'uguaglianza tra gli uomini. Da questo periodo è chiaro che Abildgaard era arrivato a considerare la monarchia come un ricordo del passato. Questo cambiamento di atteggiamento ha conseguenze profonde nella concezione artistica e produttiva del maestro. Per cui, i motivi nordici sono sostituiti dal greco e dal romano, il realismo da allegorie che attingono ampiamente agli emblemi della Rivoluzione e al vocabolario stilistico dell'arte classica.

Cfr. Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904, op. cit.*; Abildgaard, Nicolai; Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, *Nicolai Abildgaard 1743- 1809: arbejder af Abildgaard i Frederiksborgmuseet*, Hillerød, Det Nationalhistoriske museum på Frederiksborg, 1979; Kragelund, Patrick, *Abildgaard: kunstneren mellem oprørerne*, Copenhagen, Museum Tusulanum Forlag, 1999.

¹²⁴ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904, op. cit.*, CXXX.

¹²⁵ Kragelund, Patrick, *Abildgaard: kunstneren mellem oprørerne, op. cit.*, pp.45-68.

¹²⁶ Il confronto ripetuto tra i suoi libri e dipinti conferma che per Abildgaard l'imitazione era centrale per l'estetica.

¹²⁷ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, Copenhagen, Rhodos, 2011, p.19 [T.d.A].

e apprezza le opere di Gaetano Filangieri, ma anche di Andrea Pignonati il quale dona e dedica al danese una copia dello *Stato presente degli antichi monumenti siciliani* del 1767¹²⁸.

In tale contesto culturale è interessante inserire le ricerche effettuate del teologo Frederich Münter, inviato dal sovrano in Italia nel 1785¹²⁹. Importante è il contributo di Münter, poiché egli studia nel Regno delle Due Sicilie e approfondisce la questione delle città di fondazione greca e le testimonianze normanne in Sicilia. Nel 1790, Münter è ammesso come membro onorario e tiene lezioni di storia dell'arte antica presso l'Accademia¹³⁰. La testimonianza di Münter, come di molti altri viaggiatori, contribuirà ad arricchire l'ambiente accademico grazie ai resoconti e ai taccuini, contenenti disegni e appunti. Quindi, l'Accademia danese nel giro di quarant'anni riesce a formare artisti e intellettuali che, soprattutto grazie ai viaggi, prendono parte attivamente al dibattito culturale contemporaneo. Infatti, Wiedewelt e Abildgaard conoscono Winckelmann a Roma. Quest'ultimo, insieme all'archeologo danese Jørgen Zoëga, getta le basi per l'istituzione di un'archeologia scientifica.

In tale clima cosmopolita, negli ultimi decenni del XVIII secolo, si inserisce lo scultore Bertel Thorvaldsen, il quale è ammesso all'Accademia e, grazie alla vittoria della medaglia d'oro, può giungere a Roma nel 1797. Qui, il Danese riesce ad apportare una rivoluzione nella scultura nei primi quattro decenni del XIX secolo. Thorvaldsen riveste un ruolo centrale nelle questioni culturali europee, in particolare quella della dibattuta presenza del colore nell'arte antica. Il soggiorno a Casa Buti a Roma si dimostrerà per gli stipendiati danesi, una grande occasione per entrare in contatto con i conoscenti e committenti di Thorvaldsen. Occasione che garantisce un ulteriore avanzamento culturale dell'ambiente accademico e artistico danese. Tanti i possibili esempi delle ripercussioni del soggiorno romano per i danesi, uno per tutti, il caso dello scultore Freund, braccio destro di Thorvaldsen.

Dunque, sin dalla fondazione e in tutta la fase settecentesca l'Accademia danese si allinea alle vicende e agli sviluppi delle altre istituzioni europee a partire dal metodo didattico. Infatti, l'insegnamento si basa sul disegno che è inteso come un atto creativo. La riproduzione parte da un modello celebre di matrice antica, con il quale l'allievo entra in contatto per mezzo di copie in gesso o dai disegni tratti da pubblicazioni. La riproduzione da modelli "diventa la dottrina di quello stile neoclassico che dopo la metà XVIII mutò così profondamente in Europa il volto, prima dell'architettura, poi della scultura e della pittura"¹³¹.

Un punto di vista riguardo alla situazione accademica danese potrebbe essere quella del pittore tedesco Philipp Otto Runge¹³², il quale giudica arretrato l'approccio dei maestri: "I professori vivono tutti a Charlottenborg come una famiglia, ma non vi è comunicazione tra loro se non nella

¹²⁸ Kragelund, Patrick, *Abildgaard: kunstneren mellem oprørerne*, op. cit., p.77.

¹²⁹ Cfr. paragrafi 2.3 e 2.4.

¹³⁰ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.110 [T.d.A].

¹³¹ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op. cit., pp.168-169.

¹³² L'artista assieme a Caspar David Friedrich è il maggior esponente del Romanticismo tedesco in arte. Entrambi, nelle loro opere, rifiutavano le convenzioni dei pittori accademici. Runge scrisse pure *La sfera dei colori* (Farbenkugel), in cui ideò una sfera tridimensionale dei colori per classificarli secondo tonalità, luminosità e saturazione.

riunione del primo lunedì del mese. Arrivato qui devi scegliere di affidarti ad un maestro, sei fortunato se ha capacità nell'insegnamento. Tale decisione ti farà inimicare il resto del collegio. Io sono consapevole di preferire Juel, ma come faccio a fare a meno delle lezioni che Abildgaard tiene nell'Antiksalen?"¹³³. Il tedesco ammira l'Antiksalen dell'Accademia, ovvero la gliptoteca, che gli appare come un luogo paradisiaco grazie alle opere di arte e di scultura in essa custodite. All'interno della sala vi è anche la copia in gesso del gruppo del Laocoonte che fa grande impressione su Runge, infatti asserisce: "nel guardarlo sono riuscito a comprendere il senso assoluto dell'arte"¹³⁴. Runge testimonia la competizione presente all'interno dell'Accademia e la centralità della sala dei gessi per la comprensione del Bello Ideale. Dunque, l'Antiksalen nel palazzo dell'Accademia di Copenhagen è il cuore pulsante della scuola. Con il tempo, grazie ad Abildgaard, la collezione si arricchisce di sculture e dipinti acquistati sul mercato di arte antiquaria. Le gipsoteche, come in questo caso, permettono agli allievi uno studio delle opere antiche e, per tale ragione, diventano l'elemento centrale nell'organizzazione accademica¹³⁵. L'Accademia danese intrattiene proficui rapporti con la Francia, fino al 1771, da cui provengono gli architetti di corte e i maestri dell'Accademia. Poi, a Roma, gli stipendiati danesi vivono in stretto contatto con i viaggiatori tedeschi, sia per una vicinanza tra le sedi di ospitalità sia per una comunanza linguistica¹³⁶ e culturale¹³⁷. Infine, altro principio comune con le istituzioni europee è il rapporto tra l'accademia e la vita artistica del Paese, poiché considerevole è il peso decisionale dell'Accademia in ambito istituzionale e pubblico. Sulla scorta dell'Accademia di San Luca, quella danese è la sola a poter occuparsi della sfera artistica del paese. Infatti, tutti coloro, architetti, artisti e scultori, che ambiscono alla nomina di professori devono aver vinto la medaglia d'oro, compiuto il viaggio di istruzione e sostenuto l'esame finale. Allo stesso modo, chi aspira a lavorare nel Regno nel campo delle arti deve aver acquisito il diploma accademico e, gli stranieri devono aver superato un esame propedeutico prima di poter operare nel campo delle arti. Alle scuole

¹³³ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.140 [T.d.A].

¹³⁴ *Ivi*, p.139 [T.d.A].

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Come già espresso nella PREMESSA, durante il XVIII secolo i danesi parlano tedesco, poiché ancora non era avvenuta la formazione ufficiale della lingua danese. Il moderno danese discende dal basso tedesco, lingua parlata nel nord della Germania. Ancora oggi si ha una minoranza tedesca nel sud dello Jutland, così come si ha una minoranza danese nelle ex-contee danesi (ora tedesche) dello Schleswig-Holstein. La storia di queste contee così contese si traduce nel fatto che il confine linguistico tra Germania e Danimarca non è affatto netto. Si pensi infatti che Amburgo, oggi città tedesca, era la seconda città più importante dello Stato danese. I rapporti pacifici tra la Danimarca e la confederazione germanica terminano proprio quando le forze nazional-liberali danesi si pongono l'obiettivo di realizzare il cosiddetto Helstat, lo "stato intero" o Grande Danimarca che includa tutto lo Sleswig - Holstein. Questo conflitto sfocia in una prima guerra tra il 1848 e il 1851. La diatriba viene temporaneamente placata grazie all'intervento diplomatico delle potenze europee che, attraverso il trattato di Londra (1852), decidono di lasciare invariati i confini danesi. Nel 1864 la Danimarca si trova di nuovo in guerra contro i tedeschi. Il pomo della discordia è rappresentato sempre dai ducati di Schleswig e di Holstein: la Prussia di Bismarck, in fase di espansione, insieme all'Austria attacca la Danimarca da febbraio ad aprile 1864, e la Danimarca è costretta a cedere l'intero territorio con l'importante e ricca città di Amburgo.

¹³⁷ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p.27.

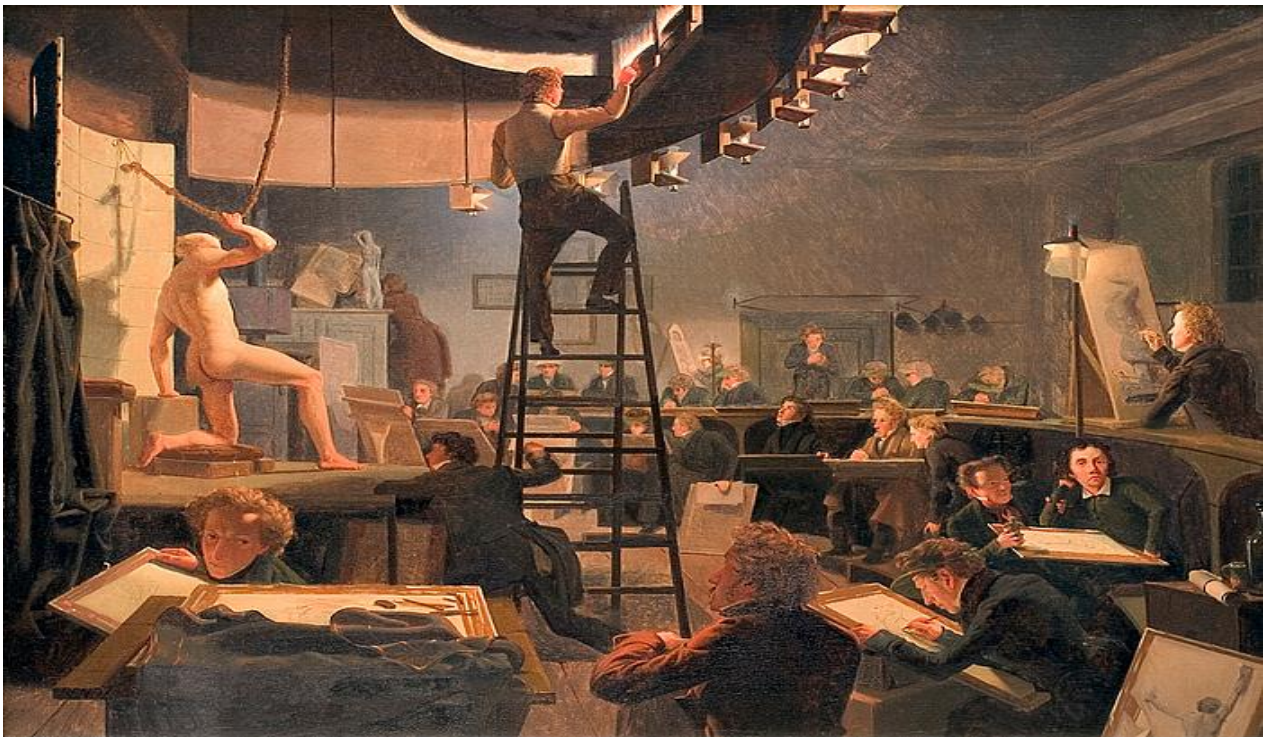
spettano importanti decisioni attraverso le quali hanno il potere di condizionare il gusto artistico e di trasformare fisicamente le città.

Dunque, l'Accademia danese forma personalità che, intrise della cultura contemporanea, seguono modelli legati alla matrice dell'antico e del classico, tratti dagli insegnamenti e dal pensiero di Winckelmann. Per cui, il momento centrale nella formazione di tali artisti è la conoscenza diretta con le opere studiate che avviene grazie al viaggio di apprendistato a Roma e in Italia. Inoltre, l'accademia si batte per l'avanzamento della cultura anche tra gli artigiani e si pone l'obiettivo di una sintesi tra le arti.

1.3 L'istituzione dell'Accademia Reale di Belle Arti danese

Nel XIX secolo, l'Accademia subisce una serie di riforme e si apre a nuovi modelli architettonici che non sono più solo quelli di matrice antica o classica. Tuttavia, il superamento del Neoclassicismo avviene solo a partire dal terzo decennio del XIX secolo. Questo ritardo è causato dalla presenza del regime assoluto monarchico e dal rigore didattico del direttore C.F. Hansen¹³⁸. Il direttore, pur riconoscendo come maestro Harsdorff, impronta la propria ricerca architettonica più sulla ripresa pedissequa dei modelli e meno sul concetto di *imitatio*. L'architetto impenna tanto l'insegnamento accademico quanto la produzione artistica sui modelli dell'architettura di matrice classica, filtrata attraverso la trattatistica rinascimentale. Nel 1811 Hansen viene eletto per la prima volta direttore dell'Accademia, ruolo ricoperto fino al 1818, e poi dal 1821 al 1827 e nuovamente dal 1830 al 1838. C.F. Hansen è estremamente legato al potere monarchico, per cui durante il suo rettorato persiste il legame tra l'Accademia e lo Stato. Una relazione che era stata alla base delle istituzioni accademiche di stampo settecentesco.

I primi decenni del XIX secolo coincidono con la *Den danske guldalder*, ovvero l'Epoca d'oro danese e altresì con le grandi sconfitte belliche subite della Danimarca, in particolare contro la Gran Bretagna e la Svezia. Tali eventi motiveranno i danesi a battersi per un cambiamento sociale e politico, infatti i cittadini si apprestano a rivendicare la Costituzione e a porre fine all'assolutismo monarchico. Un rinnovamento politico, sociale e culturale che è sostenuto, anche attraverso l'arte, dalla giovane generazione di artisti; ne sono l'esempio Gottlieb Bindesbøll e Hermann Ernst Freund.



Wilhelm Bendz, Classe all'Accademia di Belle Arti, 1826, Statens Museum for Kunst, KMS54.

¹³⁸ Cfr. paragrafo 3.1.2.

Tuttavia, C.F. Hansen tenta di dare origine ad un ambiente accademico ancor più cosmopolita, ed è aiutato evidentemente dai contatti del celebre Thorvaldsen in Europa. L'intento del direttore è quello di accrescere le opportunità accademiche e artistiche per gli studenti, per cui intreccia rapporti con scuole europee e con gli importanti personaggi¹³⁹. D'esempio è Jørgen Hansen Koch¹⁴⁰ (1787 –1860) il quale frequenta la scuola tra il 1807 e il 1817. Egli prima di giungere a Roma, visita Paestum, e compie il viaggio in Grecia con l'architetto tedesco Heinrich Hübsch¹⁴¹ che è tra i primi a occuparsi dello studio dell'architettura bizantina.

Durante il rettorato di Hansen, il 23 novembre 1814, l'Accademia assume definitivamente il nome di *Det kongelige Academie for de skjønne Kunster* ovvero *Accademia reale di Belle Arti*¹⁴², anticipando di due anni l'accorpamento delle due istituzioni parigine nella famosa Accademia di Belle Arti. La nuova denominazione dell'Accademia danese suggerisce "che essa abbia acquisito un posto più onorevole nello Stato, e questo è ulteriormente sottolineato nella formulazione del suo compito. La quale deve essere una scuola d'arte per gli artisti che ha il fine di propagare il buon gusto. L'accademia non deve quindi essere solo l'istituzione educativa, ma dovrebbe anche essere l'unica e la sola autorità artistica del paese"¹⁴³. L'obiettivo dell'istituzione è quello di educare gli artisti a salvaguardare e a promuovere il buon gusto per incrementare la competitività della produzione industriale. Importante sottolineare che la questione del bello non scompare dai regolamenti dell'Accademia fino al XX secolo. Al contempo, l'idea del disegno come fondamento di ogni insegnamento rimane oggetto di accese discussioni. Con tale riforma, l'istituzione risulta comprendere diverse scuole o classi, le quali sono divise in inferiori e superiori, le prime sono destinate agli artigiani e agli artisti, le seconde agli studenti più talentuosi. Per cui, le scuole inferiori comprendono quella di disegno a mano libera, due scuole di ornamenti e la prima di architettura. Gli allievi architetti della prima scuola devono disegnare le colonne e le parti di edifici secondo le regole. Nella scuola superiore si aggiunge l'insegnamento di modellazione e si tengono lezioni di geometria, meccanica, anatomia, storia (compresa la storia dell'arte) e mitologia. Solo dopo aver seguito i corsi presso le scuole dell'Accademia, gli studenti possono competere per la grande medaglia d'argento con la quale si permette il passaggio dalla prima alla seconda scuola di architettura. Per tale prova, gli allievi hanno l'obbligo di presentare un disegno di un edificio civico, un portale o di un'altra opera architettonica, nonché alcuni profili di dimensioni naturali e un ornamento¹⁴⁴. I pittori, gli scultori e gli artigiani iniziano a riprodurre nella scuola elementare di disegno, attingendo a disegni di singole parti di corpi o altri oggetti; poi nelle altre scuole si impegnano nella rappresentazione di figure intere e sono autorizzati a

¹³⁹ Tra gli altri, anche con l'architetto prussiano Karl Friedrich Schinkel.

¹⁴⁰ Haugsted, Ida, *New Currents*, in Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, op. cit., p.125.

¹⁴¹ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p.163.

¹⁴² Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.147 [T.d.A].

¹⁴³ *Ivi*, p.148 [T.d.A].

¹⁴⁴ Le prove sono giudicate da una commissione di esaminatori composta da professori di matematica, di storia e dal segretario. Inoltre, vengono richieste la conoscenza di elementi di geometria e le competenze linguistiche del danese, del tedesco e delle basi di lingua francese e italiana che servirà loro durante il viaggio.

riprodurre e modellare le opere di gesso e di metallo. Sono esclusi dalla medaglia d'oro gli scenografi, i ritrattisti, pittori in miniatura e i paesaggisti¹⁴⁵. Questo fa presupporre che i numerosi vedutisti che giungono in Italia lo faranno a proprie spese o grazie ad una piccola sovvenzione da parte della scuola stessa. L'esclusione di tali artisti dalla medaglia può essere letta anche nel primato che assume la pittura storica alla fine del Settecento. Infatti, la storia diventa simbolo di culto morale degli antichi e di promozione nazionale¹⁴⁶.



Ferdinand Richardt, Studio dell'Accademia di Belle Arti, di Copenhagen, c.1839, Thorvaldsens Museum, B284.

All'estero, gli stipendiati sono tenuti a visitare gli atelier di professori e le gallerie dei pittori per conoscere le opere al fine di copiarle. Gli architetti stipendiati devono presentare ogni anno all'Accademia un disegno di un edificio e studiare opere pubbliche e private in costruzione. Non di rado, come si vedrà nel terzo capitolo, gli studenti danesi non possono intraprendere il viaggio appena ricevuta la medaglia per mancanza di fondi statali. Quindi per incrementare gli introiti si decide di far pagare delle tasse d'iscrizioni agli studenti delle scuole inferiori e si cercano finanziamenti da benefattori che sostengano gli allievi grazie a donazioni¹⁴⁷.

Secondo l'ipotesi dell'autrice, un'altra importante svolta nell'Accademia danese avviene nei primi decenni del XIX secolo, quando il giovane architetto tedesco Gustav Friedrich Hetsch¹⁴⁸ giunge a Copenhagen grazie allo stipendiato danese Peder Malling. Per essere accolto come

¹⁴⁵ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.150 [T.d.A].

¹⁴⁶ Ciò avviene analogamente anche in Francia a partire dalla metà del XVIII secolo, quando gli artisti storici ottengono ricompense maggiori rispetto ai paesaggisti. Honour, Hugh, *Neoclassicismo*, op. cit., p.14.

¹⁴⁷ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.151 [T.d.A].

¹⁴⁸ Cfr. paragrafo 3.2.

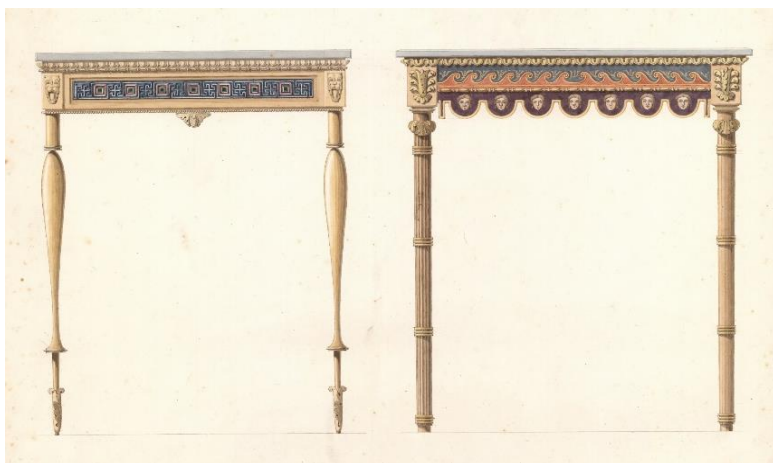
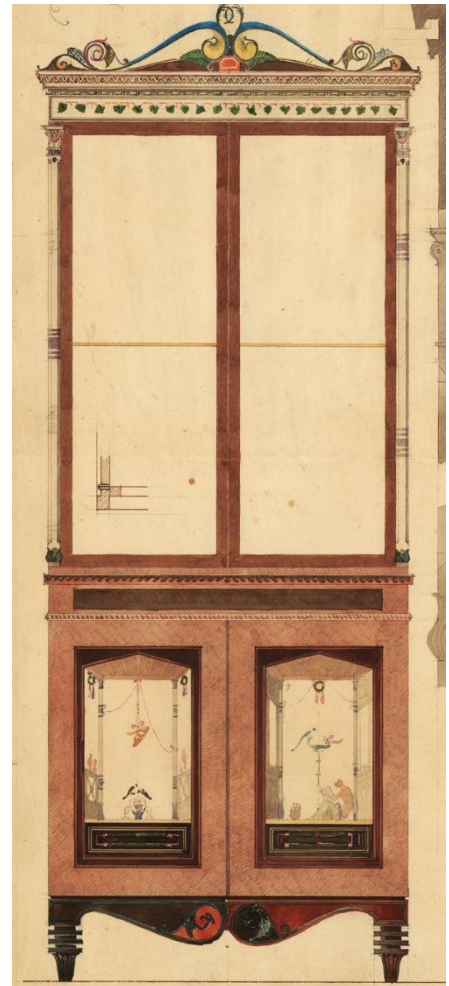
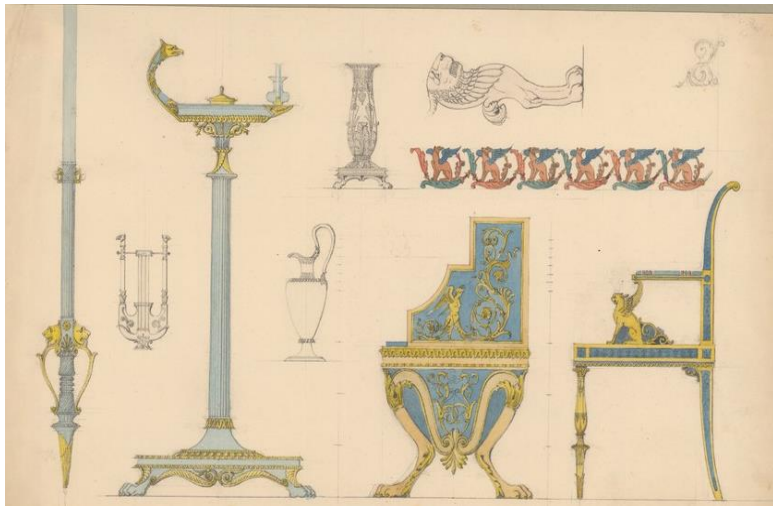
membro accademico, da Roma, Hetsch spedisce all'Accademia delle riproduzioni di alcuni edifici italiani. È tanta l'ammirazione per il lavoro inviato da Hetsch che, arrivato a Copenhagen, il Tedesco viene accettato all'unanimità dal consiglio accademico. Infatti "Il modo in cui Hetsch si presenta all'Accademia mostra le due qualità caratteristiche e distintive dell'operato dell'architetto: energia e diligenza. La sua produzione artistica si basa sullo studio scrupoloso e sull'imitazione delle opere antiche. Ancor prima di giungere a Copenhagen, Hetsch invia i suoi disegni, non composizioni originali, ma una raccolta di riproduzione di architetture italiane. Tali disegni furono visti dall'Accademia il 23 ottobre 1815 e furono accolti con piacere e ammirazione per l'accuratezza. Il lavoro di Hetsch è molto apprezzato dai membri dell'Accademia, infatti quando Hetsch giunge e richiede di essere ammesso come maestro nella Scuola di ornamenti architettonici viene eletto, il 20 novembre 1815, all'unanimità. Quindi, si afferma immediatamente che lo scopo principale di Hetsch in Danimarca è quello di un avanzamento artistico"¹⁴⁹. Evidentemente, tra le rappresentazioni che Hetsch indirizza all'Accademia dovevano esserci i disegni di Palazzo Sacchetti a Roma e i rilievi del Foro di Traiano. L'idea del tedesco è che, attraverso la sua rassegna, gli allievi possano essere educati all'accuratezza nei disegni. Dunque, "La sua intenzione principale era quella di riprodurre i tre ordini architettonici, dorico, ionico e corinzio, in tutta la loro purezza e in tutte le loro parti [...]. Scegliendo solo i monumenti più eccellenti di Roma. Questi disegni, tutti realizzati nella stessa scala, abituerrebbero lo studente alla precisione"¹⁵⁰. Entrato all'Accademia, Hetsch apporta progressi nell'insegnamento che è ancora basato essenzialmente sulla pratica del disegno. La grande innovazione del Tedesco consiste nella pubblicazione di manuali di rappresentazione grafica e di geometria per gli artisti e per gli artigiani. L'architetto si preoccupa di insegnare agli allievi le basi della prospettiva e sostiene l'importante ruolo rivestito dalle luci. Inoltre, il maestro fa avvicinare gli allievi alla questione degli arredi, in particolare quelli in stile pompeiano. Modelli con i quali il tedesco ha dimestichezza, poiché li ha studiati attentamente durante il soggiorno italiano, appena conclusosi. Ad Hetsch si deve la proposta di assegnare due premi per la composizione di oggetti quali vasi, candelabri, lampadari, fontane e mobili e, in particolare un primo premio per il disegno o la modellazione di gessi, e un secondo per la composizione di un oggetto d'arte. Di fatto, si approva l'assegnazione di un riconoscimento per il migliore disegno di una sedia in stile antico¹⁵¹. Dunque, Hetsch riesce a inserirsi nell'istituzione accademica in cui ottiene un gran numero di cattedre¹⁵² e, attraverso la didattica può influenzare una generazione di studiosi.

¹⁴⁹ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904, op. cit.*, pp.172-173 [T.d.A].

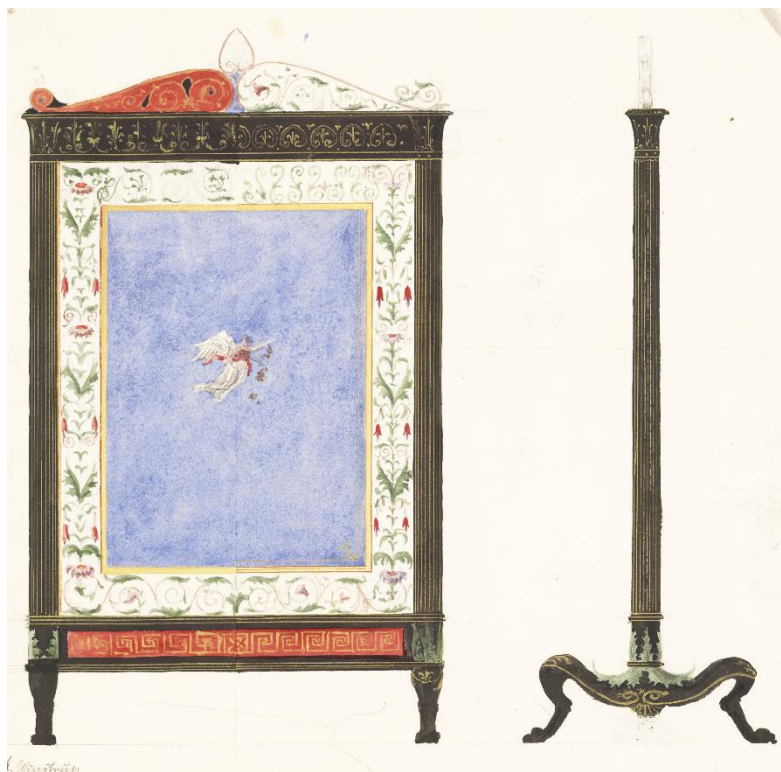
¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ivi*, p.199 [T.d.A].

¹⁵² Hetsch ottiene la cattedra di architettura nella scuola inferiore, gestisce entrambe le scuole di ornamento e tiene le lezioni sulla prospettiva. Inoltre, ogni mese il maestro è impegnato nella correzione dei disegni degli studenti nella scuola elementare, nella classe di preparazione architettonica e nelle scuole di primo e secondo livello. Egli chiede di essere nominato professore ordinario di architettura nella seconda scuola, minacciando altrimenti di abbandonare anche l'insegnamento della seconda scuola di ornamento. Inoltre, Hetsch chiede l'autorizzazione per una cattedra in prospettiva, stereometria e apprendimento delle ombre. Il maestro ottiene la cattedra dopo la valutazione negativa del comitato per il lavoro sottoposto dal suo avversario C.F. Hansen. *Ivi*, p.177.



Frederik Ferdinand Friis, Mobilio, Danmarks Kunstbibliotek. Samlingen af Arkitekturtegninger ark_Td.136_73; ark_Td.136_71: ark_Td.136_72



Laurits Albert Winstrup, Mobilio, Danmarks Kunstbibliotek. Samlingen af Arkitekturtegninger ark_6234; ark_6271.

Negli stessi anni, nel dicembre 1821, si decide di dividere in due classi la scuola di ornamenti a causa del gran numero di iscritti.

Sono gli anni in cui la Danimarca e l'Accademia vengono aggiornate grazie alle informazioni provenienti dal celebre Thorvaldsen e dai viaggiatori che soggiornano a Roma. Tra le altre anche quelle provenienti dalle ricerche dell'archeologo Peter Oluf Brøndsted¹⁵³. Egli, dopo essere stato in Grecia e in Italia, tiene delle lezioni pubbliche sull'architettura greca all'Università di Copenhagen tra il 1815 e il 1817, che poi verranno pubblicate solo nel 1844¹⁵⁴. Tali lezioni rimangono per lungo tempo un elemento di conoscenza del mondo antico in ambito danese. Inoltre, il maggiore contributo di Brøndsted nel dibattito culturale europeo e danese è la pubblicazione della sua opera, edita a Parigi nel 1830, dedicata a Thorvaldsen e a Cockerell, sugli studi effettuati sul Partenone, in cui sostiene che l'architettura greca era policroma, poiché essa era imitazione della natura¹⁵⁵. Brøndsted appoggia l'idea secondo la quale l'arte greca era caratterizzata da una sintesi tra architettura, scultura e pittura; idea espressa da Abildgaard e condivisa da Hetsch. Dunque, con la pubblicazione di Brøndsted s'accresce ancor di più l'interesse verso lo studio degli arredi e le decorazioni antiquarie. Tali temi hanno una fortunata tradizione, poiché gli allievi sono avvicinati ai modelli nelle scuole elementari e di artigianato dell'accademia già nella fase settecentesca. Per cui, la rapida diffusione dei modelli antiquari e pompeiani in opere private e pubbliche è da collegare al gran numero di apprendisti artigiani iscritti alla scuola danese. Gli studenti possono conoscere tali esempi grazie alle pubblicazioni delle *Antichità di Ercolano Esposte* o del *Real Museo borbonico* entrambe editate dalla Stamperia reale di Napoli. In fase ottocentesca allo studio degli arredi si affianca l'interesse per le arti decorative.

In ambito accademico, l'apertura verso l'uso di altri stili, differenti da quelli della matrice antica, avviene a partire dal 1833, con la contestata assegnazione della medaglia d'oro a Gottlieb Bindsbøll. Bindsbøll vince, per la prima volta nella storia dell'accademia, una medaglia con un disegno per una cattedrale in stile gotico che ottiene la maggioranza grazie ad Hetsch. Infatti, il maestro Tedesco, pur partendo da modelli di arte antiquaria nella propria produzione architettonica, ammette l'uso di stili storici, quali ad esempio il Gotico e quello rinascimentale. Negli stessi anni, lo storico Høyen si concentra sullo studio della mitologia nordica, insegnandola liberamente all'interno della scuola. Høyen ha idea di rivalutare il passato con l'intenzione di creare un'identità culturale nazionale danese. Inoltre, analogamente a ciò che avviene in Europa,

¹⁵³ Cfr. paragrafo 2.4; Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, Paris, 1830; Brøndsted, Peter Oluf, Dorph, Niels Vinding; *Brøndsteds Reise i Grækenland i Aarene 1810-1813*, Copenhagen, Samfundet til den danske Literaturs Fremme, 1844; Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit.; Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1990; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.20; Bundgaard Rasmussen, Bodil; Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab (a cura di), *Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context: acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, Copenhagen, Bundgaard Rasmussen, 2006; Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit.

¹⁵⁴ Cfr. Brøndsted, Peter Oluf; Dorph, Niels Vinding, *Brøndsteds Reise i Grækenland i Aarene 1810-1813*, op. cit.

¹⁵⁵ Il tema sulla policromia è trattato nei paragrafi 2.2, 2.3, 2.4 e 3.3.

si avviano degli studi atti a comprendere le diverse fasi evolutive della storia dell'architettura, per cui si rivaluta il periodo del Medioevo e del primo Rinascimento italiano. Tali ricerche, effettuate anche in Italia, finiscono per influenzare la produzione artistica di Hetsch, Freund ed Eckersberg.

Il grado di preparazione accademica e le relazioni che l'istituzione danese ha creato con quelle europee lascia soddisfatti i membri del consiglio accademico. Infatti, essi sostengono "Siamo già dell'opinione che in questo momento ogni giovane artista danese goda di una raccomandazione a Roma e a Monaco"¹⁵⁶.



Ferdinand Richardt, Thorvaldsen nel suo studio all'Accademia di Copenhagen, 1840, Thorvaldsens Museum, B285.

Rilevante è la riforma del 1° marzo 1842¹⁵⁷. Con essa si sancisce che la scuola d'artigianato deve essere completamente separata dall'Accademia e affidata a un istituto tecnico. Inoltre, vengono eliminate le scuole inferiori e si decide che gli esercizi dell'Accademia devono consistere esclusivamente nello studio del modello vivente, dell'antichità e degli animali, con riferimento allo studio della vita e dei costumi antichi. Alla stessa data, la Scuola di Ornamento (Ornamentskolen) diventa un corso indipendente e, viene istituita la Scuola di arti decorative (Dekorationskolen) che fonde le scuole di livello superiore di pittura e di scultura con quella di

¹⁵⁶ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.223 [T.d.A].

¹⁵⁷ Con tale riforma si decide che gli architetti competono, proponendo un progetto per un edificio civile e popolare per la più piccola medaglia d'argento e un progetto per un edificio monumentale pubblico o privato per la grande. Per l'assegnazione del premio, solo i disegni sono da svolgersi nella loggia dell'Accademia, il progetto può essere completato all'esterno del palazzo di Charlottenborg. Nel 1846, al posto dell'esame di lingua per i vincitori della medaglia d'oro è richiesto un certificato di competenza della lingua francese e Italiana. *Ivi.*, p.242 [T.d.A].

architettura¹⁵⁸. Tale decisione deriva evidentemente dal contemporaneo dibattito, riguardo ad esempio quello sull'architettura greca antica, tramite il quale si giunge alla conclusione che la decorazione pittorica e la progettazione degli arredi non possono essere esclusi da quella architettonica. Dunque, la nuova scuola è il frutto delle battaglie condotte da artisti e decoratori quali Georg Hilker e Bindesbøll affinché si riconoscano le arti decorative come disciplina accademica. Inoltre, alcuni professori sollecitano l'abolizione di tutti i concorsi per le medaglie, in quanto si riscontra che il premio non rispecchia il talento del concorrente. Pur non eliminando totalmente le borse di studio, si decide che esse possano essere concesse per una durata di due anni a candidati meritevoli. Inoltre si stabilisce che non vi debbano essere più di due stipendiati all'estero. Dunque, nella seconda metà del XIX secolo, l'insegnamento accademico e l'istituzione stessa sono oggetto di grande critica da parte dei giovani studenti per via del rigido e sterile insegnamento.

A partire dagli anni Cinquanta Johan Daniel Herholdt, rispondendo ad un cambiamento politico e sociale, promuove un'architettura nazionale che parte dalla conoscenza delle costruzioni rurali e spontanee tanto italiane quanto danesi¹⁵⁹. Per cui, Herholdt inaugurerà delle campagne di studio per gli studenti, durante la stagione estiva, al fine di approfondire le conoscenze riguardo al patrimonio costruttivo medievale danese. L'architetto studia l'epoca in cui la Danimarca aveva rivestito il ruolo di grande potenza, con l'obiettivo di consolidare un senso di appartenenza e di individuare uno stile nazionale che si tradurrà, negli ultimi decenni del XIX secolo, nel Romanticismo Nazionale con Nyrop, con Kampmann e con Wenck.

Altra figura eminente è Ferdinand Meldahl, il quale tra il 1860 e il 1870 è direttore dell'accademia e prende parte alla maggioranza nazional-liberale. Egli è esponente dei cosiddetti europeisti che, pur proponendo l'uso di stili storici, prediligono le forme dell'antico espresse dal modello tardo rinascimentale e Barocco. L'adozione e l'insegnamento dello stile del Quattrocento e del Cinquecento "costituiva il modo più sicuro per superare la tendenziosità e il radicalismo del Neogreco e Neo-romano"¹⁶⁰. Evidentemente, il dibattito artistico danese del XIX secolo risente delle speculazioni europee riguardo allo stile rinascimentale italiano¹⁶¹.

Meldahl si sofferma sull'estetica e sulla politica artistica e, come aveva fatto Hansen, impone la sua visione conservatrice e poco liberale in campo architettonico e accademico. Con la presidenza di Meldahl si aumentano le borse di studio per il viaggio all'estero, poiché in tal modo, Meldahl ritiene di incoraggiare l'artista a studiare, a ispezionare i migliori monumenti, e a reperire informazioni e conoscenze utili anche per l'Accademia¹⁶². Meldahl si batte affinché si preveda una prova d'ammissione per le scuole, sostenendo che l'Accademia deve propendere per la qualità dell'insegnamento e non per la quantità degli iscritti. Tale provvedimento comporterà

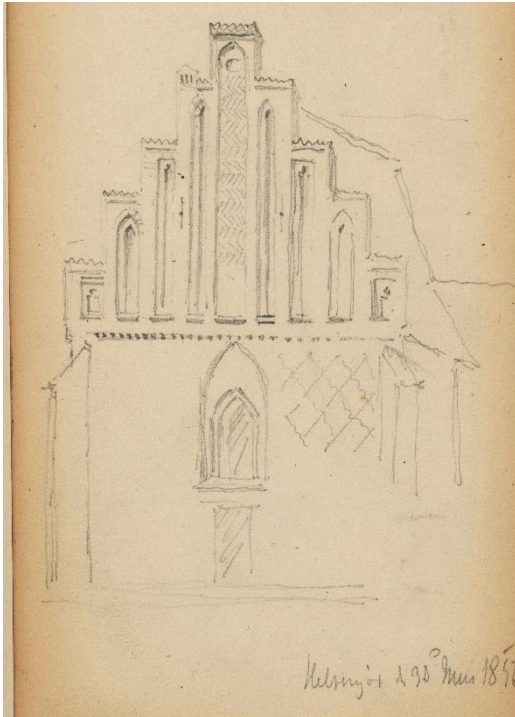
¹⁵⁸ *Ivi*, p.244 [T.d.A].

¹⁵⁹ Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, op. cit., p.25.

¹⁶⁰ Patetta, Luciano, *Architettura dell'Ecclettismo. Fonti, teorie e modelli 1750-1900*, Milano, Maggioli Editore, 1991, p. 313.

¹⁶¹ Cfr. 2.1.

¹⁶² Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.321 [T.d.A].



Vilhelm Klein, Helsingør ,1856, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53734.



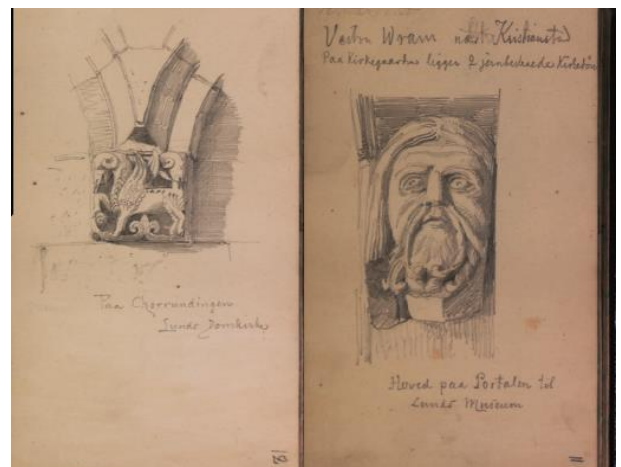
Vilhelm Klein, Chiesa di Nestved, 1855, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53734.



Vilhelm Dahlerup, Chiesa a Skibby, 1856, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19896a.



Vilhelm Dahlerup, Chiesa a Korsor, 1856, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19866.



Hans Jorgen Holm, Cattedrale di Lund, 1873, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53745.

che, a partire dal 1895, ogni allievo può frequentare una classe per un intervallo di tempo nel quale deve dimostrare un miglioramento nell'apprendimento a pena l'esclusione dalla scuola¹⁶³. Nel 1864 si segna l'apertura allo studio di altre forme e periodi della storia dell'architettura e quindi del Gotico, del Rinascimento e del Barocco. Già nella scuola inferiore di architettura accanto allo studio dell'epoca greca e romana, si approfondiscono le questioni legate alle forme del periodo medioevale e quindi si tengono le prime lezioni teoriche in storia dell'architettura¹⁶⁴. Lo studio approfondito, presso l'Accademia, dell'architettura di altri periodi storici conferma la partecipazione degli accademici danesi agli studi storiografici ottocenteschi. Tali ricerche storiografiche di metà Ottocento, di cui si tratterà nel paragrafo 2.1, hanno lo scopo di rintracciare l'origine delle forme architettoniche e di individuare delle radici identitarie in un passato lontano e da cui poter trarre delle forme per la definizione di uno stile nazionale. In ambito accademico, all'inizio degli anni Ottanta del XIX secolo, il dissenso tra i giovani artisti raggiunge un punto di crisi a causa dell'arretratezza dei metodi di insegnamento, dell'insoddisfazione per le mostre tenute a Charlottenborg e per la scarsa considerazione data agli studenti. L'insoddisfazione generale porta all'apertura di una nuova scuola d'arte indipendente, sovvenzionata dallo stato nel 1882. Essa sono conosciute come *Kunsternes Frie Studieskoler* ovvero le *Scuole di studio gratuite per artisti*, in cui si insegna ispirandosi ai nuovi movimenti artistici che loro stessi avevano incontrato a Parigi. Esempi della crisi accademica e delle differenti visioni artistiche, secondo l'ipotesi dell'autrice, potrebbero essere i ripetuti scontri tra Meldahl e Nyrop nell'assegnazione della vittoria per il concorso del municipio di Copenhagen. Il Direttore non approva i progetti e le forme proposte da Nyrop e richiede nuovi disegni e bozze. In tal senso, Meldahl è simbolo delle idee propugnate dall'accademia, invece, Nyrop rappresenta la nuova generazione di architetti¹⁶⁵.

Per cui, nel XVIII e nel XIX secolo, l'Accademia danese, nata per volontà reale, seguendo la tradizione settecentesca, riferita a quella di San Luca di Roma e quella parigina, è imperniata sulla pratica del disegno e della riproduzione di modelli antichi oltre che su concorsi di premi che permettono di affrontare il viaggio di apprendistato. Per quanto concerne la documentazione di viaggio, gli stipendiati hanno l'obbligo di spedire in patria tutto il lavoro svolto che diventa proprietà dello Stato.

L'istituzione danese riesce ad apportare un rinnovamento del "buon gusto" e una rivoluzione culturale basata su modelli e teorie legate all'architettura italiana. In tal modo, l'Accademia forma illustri personaggi in una società danese inclusa nelle vicende europee. Dopo l'importante esperienza del viaggio, tornati in patria, gli artisti e architetti danesi tentano, attraverso continue ricerche, di giungere ad uno stile che possa esprimere l'intimo senso di nazione. Come per i tedeschi anche per i danesi "si può dire che la ricerca di uno stile nazionale, sia prima che dopo l'unità tedesca, paradossalmente, non possa prescindere dall'architettura del nostro paese [l'Italia]: una terra "straniera" ma solo fino a un certo punto, grazie alla familiarità che gli

¹⁶³ *Ivi*, p.498 [T.d.A].

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 355 [T.d.A].

¹⁶⁵ Cfr. paragrafo 4.5.

architetti tedeschi acquisiscono con le forme dell'architettura e del paesaggio italiani"¹⁶⁶. Questo è tanto vero se ci si riferisce a due emblematici edifici che esprimono caratteri nazionali del XIX secolo e che dimostrano l'influenza e la rilevanza della conoscenza della cultura architettonica italiana. Dei due, il primo è la Biblioteca Universitaria realizzata per mano di Herholdt il cui progetto ha chiari e continui rimandi alla cultura medievale italiana; dalla composizione delle facciate, dai pavimenti musivi, alle pitture in genere grottesco e pompeiano. Il secondo è il municipio di Copenhagen realizzato da Nyrop, il quale riprende il Palazzo Pubblico di Siena come il simbolo del potere democratico. In tale progetto si mescolano le antiche tecniche decorative e costruttive conosciute in Italia con elementi derivanti dalla tradizione danese.

¹⁶⁶ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p.13.

1.4 L'esperienza italiana nei modelli e nella struttura del palazzo di Charlottenborg

Dopo aver analizzato il contesto culturale europeo in cui si forma l'Accademia di Belle Arti danese e dopo aver esaminato l'evoluzione organizzativa, si ritiene necessario un approfondimento sul palazzo che ospita la Scuola. Infatti, nell'ottica di dimostrare la fascinazione della cultura architettonica italiana in quella danese, le trasformazioni degli appartamenti dei professori e l'arricchimento della glicoteca restituiscono l'evoluzione del gusto e delle tematiche affrontate all'interno dell'Accademia. Dall'altra, è importante sottolineare la modalità di assegnazione delle medaglie e dei temi scelti per comprendere il terreno culturale accademico, le abilità e le inclinazioni degli artisti che godono della possibilità di giungere in Italia.

1.4.1 Il palazzo di Charlottenborg tra collezionismo di opere antiquarie e gusto pompeiano

Sin dalla fondazione, l'Accademia reale permette un avanzamento nella vita artistica danese. Essa ha spesso come punto di riferimento l'Italia, sia nei modelli architettonici sia teorici; per cui il viaggio nella penisola italiana arricchisce notevolmente gli allievi danesi. Al ritorno in patria, tutti gli artisti provano nostalgia per la vita, per il clima, per il cibo e per l'arte conosciuta durante il soggiorno italiano. Questa malinconia è ravvisabile nelle parole del pittore danese Christian Albrecht Jensen. Egli affermerà, dando voce al pensiero di tanti: "Ho dovuto lasciare la bella Italia e dire addio alla patria dell'arte, forse per sempre. Questo mi ha arrecato un'indicibile tristezza"¹⁶⁷. Ciò spinge gli artisti danesi a ricreare una piccola Italia non solo nelle architetture della fredda capitale nordica, ma anche all'interno della stessa sede dell'Accademia. Già Winckelmann suggerisce agli amici, tra cui Wiedewelt, di creare una bellezza greca sotto i cieli cimbrici¹⁶⁸.

Dunque, anche il decoro degli ambienti privati e di rappresentanza del palazzo di Charlottenborg è influenzato dall'apprendistato italiano dei maestri quindi di Hansen, di Eckersberg e di Marstrand ma anche di Freund. I maestri suggestionano i giovani studenti attraverso gli insegnamenti e la produzione artistica, tanto fuori quanto dentro la sede dell'istituzione.

Gli interventi più importanti riguardanti il palazzo di Charlottenborg, sede dell'Accademia, sono la creazione dell'Antiksalen, ovvero la gipsoteca, gli appartamenti dei maestri di pittura e la trasformazione, a partire dal 1830, della residenza privata di Freund.

¹⁶⁷ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m71821,nr.15>

¹⁶⁸ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op.cit., p.166.



Jacob Coning, Charlottenborg vista dal giardino, 1694, Frederiksborgmuseet.



Laurids De Thurah, La piazza di Kongens Nytorv e il palazzo di Charlottenborg, Det kongelige bibliotek billedsamling, DT108641 1748.

Nel 1753, anno della fondazione della *Det Kongelige Danske skildre- bildhugger og Bygnings akademi*, il re Federico V dona il palazzo di Charlottenborg¹⁶⁹ all'Accademia. La costruzione del palazzo inizia quando, il 22 marzo 1669, il monarca Cristiano V di Danimarca concede l'area al fratellastro Ulrik Frederik Gyldenløve in occasione della trasformazione e della realizzazione della piazza di Kongens Nytorv. Gyldenløve costruisce la nuova dimora tra il 1672 e il 1683 come primo edificio nella nuova piazza. L'ala principale e le due ali laterali sono costruite dal 1672 al 1677. Nel 1683 il palazzo è ampliato con una parte posteriore, la quarta ala, che è progettata da Lambert van Haven. Il palazzo viene poi acquistato nel 1700 dalla regina vedova Charlotte Amelie, in onore della quale assume il nome di Charlottenborg. Alla morte della regina nel 1714, il sito diventa proprietà della corona e del sovrano Cristiano VI di Danimarca. L'edificio è in mattoni rossi e presenta quattro ali che si sviluppano attorno ad una corte interna. L'ala principale verso la piazza di Kongens Nytorv, in cui è posizionato l'ingresso, è caratterizzata da due avancorpi negli angoli e da un blocco centrale arretrato, sottolineato da quattro lesene corinzie. Nel piano nobile,

¹⁶⁹ Fuchs, Anneli; Salling Emma, *Kunstakademiet 1754-2004, op. cit.*, p.171.

sopra il portale d'ingresso e l'atrio aperto al piano terra, è posta la sala per banchetti. Tale ambiente viene trasformato nel 1736 in un piccolo teatro dove vengono messe in scena opere teatrali italiane. L'ala a sinistra del palazzo è delimitata dall'area in cui successivamente verranno edificate la Harsdorff Hus¹⁷⁰ e il primo teatro reale. Invece, l'ala a destra è cinta dal canale di Nyhavn. L'ala posteriore, parallela alla facciata principale, si apre verso il vecchio Orto Botanico ed è composta da tre padiglioni più bassi con tetti indipendenti. Dei tre padiglioni, la sezione centrale è occupata dalla *Kuppelsalen*, letteralmente la sala della cupola, che è utilizzata come sala da ballo¹⁷¹. L'ambiente ha una copertura a cupola con un lucernaio nel mezzo e il soffitto presenta decorazioni in stucco con figure di sfingi e allegorie della Forza, della Saggezza e dell'Onore. Al centro del piano terra vi è un portico coperto – posto in corrispondenza a quello dell'entrata principale – che permette il passaggio dal cortile interno, con il busto di Federico V, all'antico giardino botanico. In facciata, il portico presenta tre archi a tutto sesto di marmo, intervallati da lesene. Invece al piano superiore, il prospetto in mattoni è interrotto da due nicchie laterali a forma di conchiglia e da una finestra. Oltre alle grandi sale di rappresentanza, ai piani superiori, l'edificio è costituito da ambienti che sono adibiti ad appartamenti privati della regina. La scelta dell'edificio come sede dell'Accademia assume un ruolo strategico e simbolico. Questo perché la collocazione nella piazza di Kongens Nytorv, nuovo fulcro commerciale e culturale della capitale danese, rispecchia l'idea di utilità pubblica di diffusione della cultura nella serie di riforme illuminate portate avanti dal monarca Federico V di Danimarca.

Diventata sede dell'Accademia, i due piani superiori di Charlottenborg sono destinati agli ambienti delle scuole di cui è composta l'istituzione. Al primo piano di Charlottenborg, la parte centrale della facciata principale verso Kongens Nytorv è occupata dalla sala delle Feste, la futura Antiksalen. A destra della quale vi è un'unica residenza, assegnata prima all'architetto francese Nicolas Henri Jardin, poi a Caspar Frederik Harsdorff e, infine a Jean Juel. L'appartamento comprende la grande sala d'angolo verso l'area del teatro reale e la piazza, una camera da letto e un ampio soggiorno che terminano a ridosso della grande scala chiamata "italiana". Essa è così denominata, poiché a differenze delle altre è la più grande ed è coperta. A sinistra della sala delle Feste, vi sono due ambienti per le lezioni di pittura. Nell'ala lungo il canale di Nyhavn sono posizionate la scuola dei gessi, la scuola di modellazione e poi quella di architettura. Nella stanza d'angolo verso l'orto botanico vi è la seconda sala di disegno a mano libera, mentre la sala della cupola è adoperata per le riunioni dei membri accademici. Al piano terra dell'edificio si allestiscono tutte le residenze private dei professori. Per cui, l'appartamento e l'atelier del professore di pittura sono posti nell'angolo sud verso la piazza. Successivamente i maestri di pittura riescono ad ottenere anche due sale adiacenti. L'appartamento dei professori di scultura è situato nella parte verso il giardino botanico, inoltre essi hanno un atelier nel portico. Infatti, dal 1779 al 1832, allorché i giardini dietro Charlottenborg sono rilevati dall'Istituto botanico, il portico viene chiuso e adoperato come aula. Dal 1838 al 1844, tale ambiente ospita l'atelier di Bertel Thorvaldsen, e per tal motivo è soprannominato casa di Thorvaldsen. Verso l'antico orto

¹⁷⁰ Cfr. paragrafo 3.1.1.

¹⁷¹ <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/84449>

botanico sono posti anche gli appartamenti del professore di prospettiva. Altri maestri di scultura dell'accademia, tra cui Wiedewelt e Freund, avranno a disposizione gli ambienti lungo il canale di Frederiksholm, nelle vicinanze del Palazzo Reale di Christiansborg. Tali appartamenti sono noti come Materialgården¹⁷².

Nel tempo, la sede dell'Accademia a Charlottenborg si arricchisce di collezioni di sculture e di una vasta biblioteca¹⁷³; si contano testi di arte, di scultura e di incisioni adoperate per l'impostazione dei modelli durante le lezioni. In realtà, già l'Accademia d'Arte possedeva alcuni calchi in gesso con un fine prettamente didattico. Il vanto del palazzo è, senza alcun dubbio, la sala dei Cavalieri, poi rinominata sala delle Feste quando viene trasformata per mano dell'architetto di corte Eigtved che ne rimuove il precedente interno teatrale. Lo stesso ambiente, a partire dal 1828, prende definitivamente il nome di Antiksalen¹⁷⁴, poiché ospita la collezione di gessi di opere antiche di proprietà dell'Accademia. Al 1785 si contano solo otto statue e un numero esiguo di busti e teste quali il Laocoonte, il Gladiatore e l'Antinoo. Nel 1788 si aggiungono il Discobolo, l'Apollo del Belvedere, il Galata morente, il Torso del Belvedere e lo Spinario¹⁷⁵. Tutte opere scultoree apprezzate da Winckelmann quanto da Wiedewelt e da Abildgaard¹⁷⁶, poiché esprimono l'alto grado di bellezza raggiunto nella statuaria greca e romana. Ad implementare le raccolte e a interessarsi della compravendita di arte antiquaria è il maestro e poi direttore Nicolai Abildgaard. Dal 1789 il direttore acquista una serie di copie di opere antiche provenienti da Roma, in quanto ritiene che esse possano aiutare a diffondere il buon gusto tra gli allievi; sostenendo la teoria che l'arte nasca dall'*imitatio*. Per arricchire la collezione, il professore può contare sull'aiuto del giovane allievo Bertel Thorvaldsen, il quale nella città italiana ha stretto legami con i più importanti personaggi del tempo. Al celebre scultore chiede anche di acquistare ad esempio: "i tre tomi del Museo Pio Clementino, e poi desidero comprare la collezione degli Arazzi di Raffaello"¹⁷⁷. All'agosto del 1789 la collezione contiene non più di venti elementi. Invece, già nel 1791 vi è un'ingente crescita della raccolta nella quale si contano novantuno pezzi, di cui solo ventotto a figura intera. Tale incremento è testimoniato dal catalogo delle opere custodite e

¹⁷² Il complesso è utilizzato come deposito di materiali per i palazzi reali, ma ha anche una lunga storia come casa e posto di lavoro per gli scultori associati dell'Accademia.

¹⁷³ Si ricordi che per il caso francese de l'École des beaux-arts, la biblioteca viene formalizzata solo nel gennaio 1864. Savorra Massimiliano, *Au-delà des envois. Les architectes français et la pratique de la copie comme méthode pédagogique à la première moitié du XIXe siècle*, op.cit. p. 228.

¹⁷⁴ Cfr. Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op.cit.; Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, op. cit.p.193; Jørnæs, Bjarne, *Antikasalen på Charlottenborg*, in Torben, Melander; Walther, Thorvaldsen Museum (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, Copenhagen, Thorvaldsen Museum,1970, pp. 49-65; Melander, Torben, *Thorvaldsen e la cultura archeologica*, in Di Majo, Elena; Jørnaes, Bjarne; Susinno, Stefano (a cura di), *Bertel Thorvaldsen (1770-1844): scultore danese a Roma*, Roma, De Luca,1989, pp.284-307; Astrid-Louise (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, Copenhagen, Thorvaldsen Museum,1998; Fuchs, Anneli; Salling Emma, *Kunstakademiet 1754-2004*, op. cit.; Zahle, Jan, *P.O. Brøndsted. The resolute agent in the acquisition of plaster casts for the Royal Academy of Fine Arts*, Copenhagen, Bundgaard Rasmussen, Bodil; Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab (a cura di), *Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context: acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, op.cit., pp.214-235.

¹⁷⁵ Melander, Torben, *Thorvaldsen e la cultura archeologica*, op.cit., p.284.

¹⁷⁶ Cfr. paragrafo 1.2.

¹⁷⁷<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11800,nr.3>

acquistate dall'Accademia, edito più volte fino al 1809. Attraverso tale registro si individua un notevole aumento di opere della collezione, la quale, nel 1809 arriva a contenere un totale di duecentotrentaquattro numeri, di cui alcune teste provenienti da Villa Adriana a Tivoli. Fruttuosi sono i primi decenni del XIX secolo per le collezioni accademiche e questo perché, a Roma, l'istituzione può contare non solo sulla figura di Thorvaldsen, ma anche dello scultore Freund e dell'archeologo e agente di corte Peter Oluf Brøndsted¹⁷⁸. Essi riescono in poco tempo, attraverso anche rapporti internazionali, ad arricchire la raccolta accademica. Ad esempio, nel 1827 Freund e Brøndsted sono incaricati dall'Accademia di acquistare copie in gesso di sedici statue, quattro busti e tutti i rilievi possibili del Partenone¹⁷⁹. Ancora, nel 1824 su raccomandazione dello storico dell'arte tedesco Karl Friedrich von Rumohr, i due intermediari acquistano una serie di copie in gesso tra cui la Venere e Minerva Giustiniani, la Venere di Milo, Sileno con il giovane Bacco, l'Achille, il Mercurio dal Museo Borbonico, il Gladiatore di Firenze e nel 1830 la principessa Caroline Amalie dona la testa di Polluce da Monte Cavallo a Roma¹⁸⁰. Nel 1832 grazie a Brøndsted, che sta effettuando studi sui marmi del Partenone a Londra, vengono comprati alcuni pezzi da tale costruzione, quelli provenienti dalla famosa collezione Elgin, e copie del frontone del tempio di Egina. Oltre alla compravendita di opere antiquarie, la collezione cresce ed è arricchita anche dalle copie di opere in gesso di Thorvaldsen. Con l'arrivo di altri cinquantacinque lavori dello scultore diventa impossibile esporli a Charlottenborg, per cui vengono destinate alcune sale all'interno del Palazzo Reale di Christiansborg.

Ingrandita la collezione, tra il 1827 e il 1828, appena dopo il ritorno di Freund, l'intero palazzo subisce alcune trasformazioni, per mano del direttore Hansen, che seguono la matrice legata agli stilemi classici¹⁸¹. Il 31 gennaio 1827, sono presentati i disegni per la conversione della grande sala delle Antichità e degli ambienti antistanti. I cambiamenti più importanti per la sala della collezione accademica sono l'erezione di un soffitto a cassettoni, la rimozione dei pannelli e di lesene delle pareti, l'intonacatura delle pareti e l'aggiunta di quattro medaglioni realizzati da Thorvaldsen. La trasformazione prevede che in tutta l'ala verso la piazza vengano disposte le opere antiche, che seguono ancora canoni estetici e non cronologici. Per cui, nella sala a tutt'altezza, chiamata ora Antiksalen, sono collocate le statue provenienti da collezioni pubbliche e private. Nella parete a nord è posizionata la copia del gruppo del Laocoonte, affiancata da un mastino, dal candelabro Barberini e dal fregio ovest del Partenone. Nella parete verso Kongens

¹⁷⁸ Dorph, Niels Vinding; Peter Oluf Brøndsted, *Brøndsteds Reise i Grækenland i Aarene 1810-1813*, op.cit.; Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, op.cit.; Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønnne kunster 1700-1904*, op.cit.; Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, op. cit.; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op.cit., p.20; Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op.cit.; Zahle, Jan, P.O. Brøndsted- *The resolute agent in the acquisition of plaster casts for the Royal Academy of Fine Arts*, op.cit., pp.214-235.

¹⁷⁹ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m131828,nr.55>

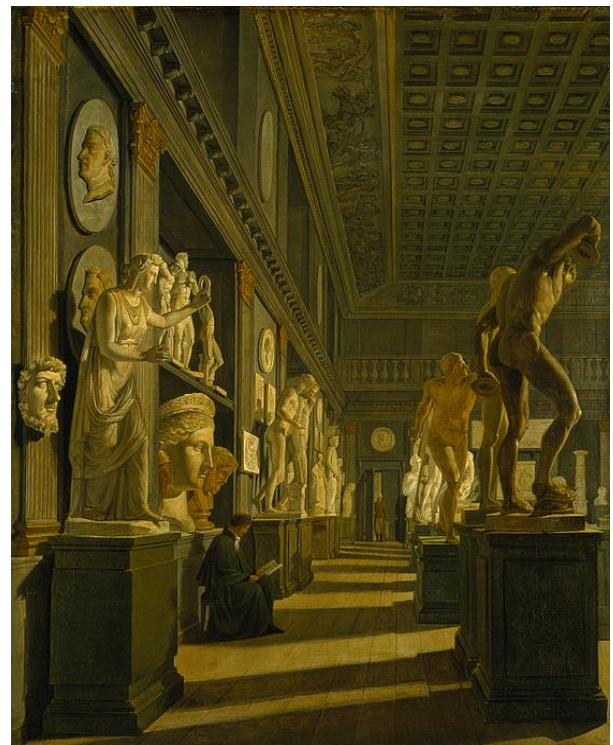
¹⁸⁰ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønnne kunster 1700-1904*, op.cit., p.511 [T.d.A].

¹⁸¹ *Ivi*, p.230 [T.d.A].

Nytorv sono sistemate, tra altre opere, la Cerere Mattei, una Baccante, la Giunone Ludovisi. Nel corridoio che conduce nella piccola sala a sud dell'edificio è collocata la Stele Giustiniana. Invece, nella stanza sono posti i calchi di opere greche, quindi le sculture e le metope sud n°27 del Partenone e quelle dei timpani del tempio di Egina, insieme alla copia della Venere di Milo¹⁸². Nel corridoio e nell'ambiente a nord sono disposte le opere di Thorvaldsen. Dunque, la collezione dell'Accademia di Belle Arti di Copenhagen, contenuta nell' Antiksalen, riveste un ruolo strategico nella didattica accademica, poiché dopo la scultura antica, la riproduzione delle opere diventa una grande fonte d' ispirazione per gli aspiranti artisti. Questo perché i calchi in gesso fungono da modello per le lezioni quotidiane per gli allievi di disegno. La collezione dimostra la vicinanza dell'accademia al mondo antiquario italiano e al dibattito riguardo all'evoluzione dell'arte greca. Diatriba che aveva spinto gli architetti-archeologi a studiare le città della Magna Grecia in Sicilia e in Campania, oltre ovviamente a esaminare Atene e a partecipare o compiere numerosi scavi nell'Ellade.



Peter Julius Larsen, Accademia di Copenhagen, 1837, Thorvaldsens Museum, B452.



Ditlev Martens, Antiksalen, 1824, Thorvaldsens Museum, B 259.

L'accademia riesce a reperire notizie riguardo all'arte antiquaria a Roma e Atene, centro dei grandi interessi del XIX secolo, grazie agli allievi e ai membri. Nella città italiana l'accademia conta sull'aiuto di Jørgen Zoëga, di Münter e di Thorvaldsen, dell'archeologo Brøndsted e sulla figura del giovane architetto Pontoppidan che realizza degli studi sulle città siciliane¹⁸³. Invece, nella capitale greca su quello dei due fratelli Theophilus e Christian Hansen.

¹⁸² Zahle, Jan, *The resolute agent in the acquisition of plaster casts for the Royal Academy of Fine Arts*, op.cit., pp.214-235 [T.d.A].

¹⁸³ Cfr. paragrafo 2.4.

Oltre alla formazione della collezione dell'Antiksalen, è interessante sottolineare le evoluzioni degli appartamenti privati dei professori a Charlottenborg, poiché rispecchiano gli studi affrontati dagli stipendiati durante il viaggio di apprendistato. Attecchiscono le ricerche e le teorie dell'utilizzo della pittura di stile pompeiano¹⁸⁴ e l'importanza della fusione delle arti, che in ambito accademico porta alla creazione della Dekorations-skolen, ovvero la scuola di arte decorativa. In tal senso, è d'esempio l'appartamento di Eckersberg (1818- 1848), che, secondo alcune fonti, avrebbe dovuto essere decorato in stile pompeiano. Tali decorazioni si ritrovano in particolare nel soggiorno. Testimonianza è evinta dalle parole del figlio di Eckersberg "Qui erano appesi una trentina dei più bei dipinti e studi italiani di papà. La stanza stessa era decorata secondo un disegno del professor Hetsch. Il colore della stanza era verde chiaro, i mobili erano di giallo moiré secondo la moda del tempo. Le tende bianche sono di stoffa. In un angolo della stanza c'erano delle opere di marmo, scolpite dallo stesso Thorvaldsen, prima che papà lasciasse Roma, dove avevano vissuto insieme nella più intima amicizia per tre anni"¹⁸⁵.

L'evoluzione del gusto e l'influenza dello studio della pittura pompeiana sono leggibili anche nell'appartamento di Freund *Erindring fra et bedre Sted* ovvero la *Casa da un posto migliore*, decorata da Georg Hilker e da Costantin Hansen tra il 1830 e il 1835¹⁸⁶. Si citerà più volte tale esperienza, poiché segna l'inizio della grande fortuna della pittura pompeiana nella capitale e nella nazione nordica. La casa sarà tra i primi esempi europei di riproduzione spaziale e decorativa di una domus pompeiana. Essa ben riesce ad esprimere l'idea per cui Freund si batte, ovvero quella della realizzazione di opere d'arte totali e della ripresa di modelli di antiquari, in cui rintraccia i valori di bellezza artistica e di democrazia.

Dopo quindici anni dalla decorazione della casa di Freund è vivida la passione per la pittura pompeiana tratta dall'esperienza italiana. Infatti, nel 1850, quando Marstrand (1853-1868)¹⁸⁷ si trasferisce negli appartamenti di Eckersberg e mentre è in Italia, l'artista decide – tramite uno scambio epistolare con la moglie – di effettuare una nuova divisione interna degli spazi che poi verranno decorati in stile pompeiano. Marstrand già nel suo appartamento privato si era fatto decorare gli ambienti nello stesso stile da Hilker, in quanto il maestro sostiene di voler vivere alla pompeiana¹⁸⁸. Per gli appartamenti di Charlottenborg, Marstrand decide di destinare gli ambienti più spaziosi, che danno sulla piazza, alle sale di rappresentanza e all'atelier. Lo studio di Marstrand si viene a trovare nella vecchia sala di pittura del predecessore. Invece, negli ambienti che affacciano sul cortile interno si allestiscono il soggiorno, la piccola sala da pranzo e le stanze private. Inoltre, Marstrand prevede che gli appartamenti siano decorati secondo proposte dei famosi artisti decoratori Hilker e Constantin Hansen. Per quanto concerne la sala da pranzo, una prima bozza¹⁸⁹ mostra al centro del soffitto una maschera di una baccante in un ottagono

¹⁸⁴ Cfr. paragrafo 3.3.

¹⁸⁵ Eckersbergs, Julie, Hannover, Emil, *Eckersbergs Optegnelser om hendes Fader C.W. Eckersberg*, Copenhagen, Foreningen for boghåndværk, 1917, p.28 [T.d.A].

¹⁸⁶ Cfr. paragrafo 3.3.

¹⁸⁷ https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/academy-of-arts-copenhagen-residencies#Floor_plan_of_Charlottenborg_Palace

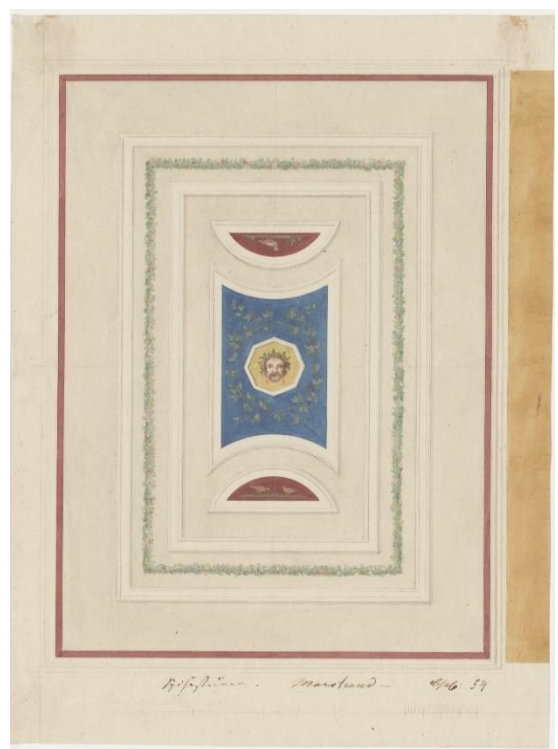
¹⁸⁸ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.205 [T.d.A].
¹⁸⁹ Ivi, p.499 [T.d.A].

arancione in un campo azzurro, una corona di edera e due lunette rosse con animali. Sullo sfondo bianco si intravedono festoni di foglie e nastri di stucco bianco. Invece, la proposta approvata presenta un grifone alato, all'interno di un rombo azzurro, e quattro maschere su sfondo rosso. Per il soggiorno, ambiente di rappresentanza, i disegni realizzati hanno modelli aulici e presentano pareti rosse e un soffitto con esili festoni attorno a un campo centrale blu con una figura alata. La decorazione del soggiorno si ispira alle grottesche della Domus Aurea di Nerone dell'antica Roma¹⁹⁰, modello già adoperato per il Thorvaldsens Museum. Tuttavia, nel centro del soffitto vi è un cupido, che ricorda il lavoro giovanile dello scultore circondato da ghirlande che reggono quattro medaglioni, in cui sono rappresentati i professori Hermann Ernst Freund, Nicolai Abildgaard, Christoffer Wilhelm Eckersberg e Bertel Thorvaldsen¹⁹¹. Hilker propone di posizionare tra le pareti piene tra le finestre una figura allegorica femminile che suona la lira su fondo rosso, inserita in lesene dipinte di azzurro e adornate da ghirlande. Il tutto è coronato poi da un elemento triangolare blu con rami di foglie d'ulivo¹⁹².

Le decorazioni volute da Marstrand all'interno della sede dell'istituzione accademica riprendono i modelli pompeiani e le grottesche. Esse hanno anche un valore simbolico di adesione e di sostegno alle battaglie condotte da Bindesbøll e da Freund, i quali si erano battuti affinché le arti decorative potessero diventare una disciplina, alla stregua delle altre importanti materie accademiche¹⁹³.



Georg Hilker, Proposta per il soggiorno, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10510c.



Georg Hilker, Proposta per la decorazione del soffitto della camera da pranzo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10510b.

¹⁹⁰ *Ivi*, p.504 [T.d.A].

¹⁹¹ <http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object290959/da/>

¹⁹² <http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object290958/da/>

¹⁹³ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.510 [T.d.A].

I due lavori a cui Hilker e Hansen mettono mano, gli appartamenti di Freund e quelli di Marstrand, realizzati a distanza di oltre dieci anni, testimoniano l'evoluzione nell'uso delle decorazioni pompeiane in ambito danese. La casa di Freund esprime la volontà di sperimentazione, a seguito di lunghi approfondimenti, delle opere pittoriche scoperte nelle città vesuviane con un fine didattico-politico. La seconda esperienza, quella di Marstrand, è influenzata da modelli antichi più aulici tratti da celebri volumi¹⁹⁴, dell'avvenuto studio della pittura rinascimentale e dell'uso delle grottesche dei palazzi conosciuti durante l'apprendistato romano.

Dunque, gli appartamenti di Marstrand si pongono temporalmente tra la casa di Freund, terminata nel 1835, e la sperimentazione avvenuta nel Thorvaldsens Museum su progetto di Bindebøll e per mano dell'intera generazione di artisti. In questo intervallo di tempo, gli artisti danesi attuano, attraverso la produzione pratica negli ambienti e l'approfondimento teorico, una sistematizzazione delle conoscenze aprendo a nuovi modelli pittorici in una combinazione di stili. Nei fatti, già nel Thorvaldsens Museum, le decorazioni pittoriche riprenderanno quelle pompeiane, ma anche quelle della scuola di Giotto e di Raffaello. In ogni caso i modelli attinti, conosciuti direttamente o per mezzo di pubblicazioni, sono nella maggior parte dei casi un punto di partenza per elementi nuovi, adeguati alle esigenze della propria contemporaneità.

Dunque, anche nelle trasformazioni del palazzo di Charlottenborg sono leggibili le concezioni artistiche dei singoli maestri, ne è l'esempio l'Antiksalen. Essa è trasformata secondo la matrice classica per mano di C.F. Hansen e diventa una raccolta delle copie di aulici modelli di arte antiquaria, comprate e posizionate per scopo didattico all'interno dell'Accademia. Gli appartamenti dei maestri dell'Accademia rispecchiano i due filoni e i due temi maggiormente dibattuti tra il XVIII e il XIX secolo, ovvero il perseguimento della matrice antica e la ripresa della pittura e degli arredi in stile pompeiano per la realizzazione di un'opera d'arte totale.

Inoltre, nella ripresa dei modelli pompeiani all'interno degli ambienti accademici si può leggere uno schieramento politico da parte dei professori verso l'autonomia artistica, l'abolizione della monarchia assoluta e la richiesta della Costituzione. Infatti, nei primi decenni la pittura pompeiana è adottata dagli artisti nelle abitazioni della ricca borghesia copenhagense come simbolo di valori moderni e universali di democrazia. Analogamente, i maestri, attraverso tali modelli di pitture, vogliono rompere quel legame tra arte e Stato che era stato alla base della fondazione accademica. Quindi, la giovane generazione di artisti promuove la libertà non solo in ambito politico, ma anche della concezione artistica. In tal senso, le ripercussioni dello studio dell'arte antiquaria in Danimarca assumono un valore ancor maggiore, in quanto già le decorazioni non sono mai copie impersonali dei modelli. Dunque, le idee di libertà e di democrazia si propagano proprio dagli ambienti culturali e artistici dell'Accademia fondata dalla monarchia illuminata.

Gli studi effettuati in Italia sono riflessi non solo negli insegnamenti che i maestri impartiscono agli studenti, non solo nelle opere realizzate nella capitale, ma anche negli ambienti della scuola stessa, i quali avranno ripercussioni anche nel cambiamento sociale e politico danese. Ciò può

¹⁹⁴ Modelli sono tratti dalle *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture* edita da Ludovico Mirri nel 1776, ma anche la *Description des Bains de Titus, ou collection des peintures trouvées dans les ruines des thermes de cet empereur* pubblicato a Parigi nel 1786 da Nicolas Ponce.

fornire l'idea di quanto i modelli architettonici e artistici italiani attecchiscano, si diffondano e influenzino il clima culturale danese a partire dagli esempi e dagli insegnamenti proposti dall'Accademia.

1.4.2 L'assegnazione delle medaglie

Dopo aver riportato la struttura organizzativa accademica, si ritiene utile indagare la modalità di assegnazione delle medaglie e i temi scelti. In tal modo, si può giungere alla comprensione del retroterra culturale, dei dibattiti attivi all'interno dell'Accademia e il variare delle tematiche affrontate nel corso dei due secoli presi in considerazione. Per cui attraverso lo stato dell'arte, della bibliografia di riferimento, in lingua danese, e dopo l'analisi dei disegni – la gran parte inediti e mai sistematizzati, conservati presso l'Archivio della Biblioteca Reale di Copenhagen –, si potranno individuare le influenze dei professori, della loro dottrina, ma anche delle teorie che si fanno strada nel campo della ricerca architettonica danese; per la maggior parte legate a quella italiana¹⁹⁵.

Sin dalla fase settecentesca, lo studio accademico è incentrato sulla riproduzione e sul disegno di modelli architettonici promossi dai professori. La didattica è caratterizzata da una serie di esami e dall'assegnazione delle medaglie. Nelle scuole inferiori gli studenti ambiscono alla grande medaglia d'argento che permette loro di entrare alla scuola superiore di architettura e poi, di gareggiare per la piccola e per la grande medaglia d'oro. Coloro i quali vogliono partecipare al concorso per la grande medaglia d'oro, assegnata una volta ogni due anni, devono necessariamente superare degli esami su conoscenze nelle materie di anatomia, di prospettiva, di meccanica, di storia dell'arte e di mitologia. Una volta promossi, prendono parte alla gara, i cui temi sono assegnati il 1° giugno, e la valutazione accademica avviene invece in agosto. Il vincitore è premiato con la medaglia l'anno successivo, nel giorno della festa della fondazione.

La medaglia d'oro è la più agognata, poiché consente di ricevere un finanziamento e di compiere il fortunato viaggio di apprendistato in Francia e in Italia, dalla durata di tre o sei anni. Il soggiorno all'estero e in Italia, alla cui consuetudine verrà dedicato un intero capitolo della ricerca dottorale, costituisce un momento essenziale per la vita dell'artista. Come avviene per le altre istituzioni nate in Europa, la partecipazione e la vittoria del concorso è tanto importante da essere introdotto sin dal primo regolamento con il fine di "incoraggiare ciascuno ad essere diligente e alla operosità"¹⁹⁶, e alla diffusione del buon gusto.

Per cui, il 6 febbraio del 1755 si tiene il primo concorso per l'assegnazione delle medaglie d'oro rispettivamente in pittura, scultura e architettura, tre anni più tardi si prevede il conferimento di un premio anche per il secondo classificato. Con i regolamenti del 1771 vengono ridotte le medaglie d'oro, ma la piccola medaglia è ristabilita già nel 1773, una per ogni materia, assegnata una volta ogni due anni fino al 1860. Analogamente a ciò che accade nelle accademie europee, da quella di San Luca a Roma a quella di Parigi, gli elaborati dei progetti vengono esposti al

¹⁹⁵ Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger.

¹⁹⁶ Salling, Emma, *Kunstakademiets guldmedalje, konkurrencer 1755-1857*, op. cit., p. 10 [T.d.A].

pubblico. Essi vengono selezionati tra i migliori lavori degli studenti della scuola superiore di architettura, di pittura e di scultura. Solo nel 1811 si decide di non premiare alcun lavoro per la scarsa qualità dei disegni presentati.

Tutto il materiale composto dagli elaborati dei progetti vincitori della medaglia d'oro andava a costituire la collezione d'arte dell'accademia, oggi invece è conservato negli archivi della Biblioteca reale danese. Il materiale varia dai progetti scolastici, ai taccuini e ai disegni, raccolti tra il 1755 e il 1857.

Il resoconto di viaggio viene esposto a Charlottenborg e ciò permette agli studenti di conoscere l'esperienza e il lavoro degli stipendiati all'estero. Tali momenti sono centrali nella vita culturale danese, infatti richiamano l'attenzione della stampa locale. In tal senso, la rivista di arte la *Kunstblat* – fondata dagli scrittori Christian Winther e Frederik Christian Hillerup¹⁹⁷– nel raccontare la mostra accademica del 1838 elogia l'operato di Bindesbøll: “Qui sono esposti i disegni della Comunione di Giotto al Convento di Santa Croce a Firenze, gli eventi della vita di San Francesco, l'adorazione dei Re Magi, la nascita della Madonna, il Battesimo di Cristo del Ghirlandano, Pietro e Paolo udirono una risurrezione di un fanciullo dai morti. Essi sono vicini al dipinto del Martirio di Pietro di Masaccio [...]. Ma ciò che ha suscitato un grande interesse sono stati una serie di disegni del nostro talentuoso architetto Bindesbøll. Egli in questi studi ha dato prova del genio con cui ha percepito la bellezza dell'architettura e delle decorazioni dell'Italia, della Grecia e dell'Oriente. Cominciamo dall'Italia. Tra i casi romani siamo stati particolarmente affascinati dal disegno, magistralmente eseguito, di una decorazione interna della chiesa di Santa Maria del Popolo del Pinturicchio. Che differenza c'è tra una simile volta adornata di dipinti e dorature e una simile con cassette bianche!? È una differenza incommensurabile. Di Villa Madama, vicino a Roma, abbiamo visto diverse decorazioni interessanti. Notevoli sono i disegni della facciata di una chiesa conventuale a Perugia [secondo l'autrice si tratta della Chiesa di Santa Maria di Monteluca]. Il prospetto è caratteristico dal rivestimento di marmo bianco e rosa e dal grande rosone che costituisce l'unico ornamento dell'intera superficie. Sotto di esso due portali conducono all'interno della chiesa. Il municipio di Perugia è un edificio grandioso e può essere considerato in un tipico stile toscano. Un disegno eseguito con cura ha dato un'immagine fedele della cattedrale di Siena con le torri e con i portali. Accanto ad esso è stato esposto un disegno del campanile della medesima chiesa. Tra i disegni vi è anche la facciata del maestoso duomo di Pisa. Questo ha evocato bei ricordi in coloro che hanno visto questo edificio e nostalgia in chi lo conosce solo attraverso le immagini. Un bellissimo disegno del campanile del duomo di Firenze ci ha mostrato questa bellissima torre con il suo ricco rivestimento in marmo dai colori naturali. Di Pompei l'artista aveva rielaborato diverse decorazioni parietali oltre che la pianta e il profilo di un'antica casa, sicché lo spettatore, che non è stato lì sul posto, può così avere una chiara idea degli interni delle vecchie case private. Tra gli schizzi e i disegni che ha realizzato ricordiamo, soprattutto dalla moderna Atene, sette tavole elaborate che ci mostrano tre chiese. Esse, nello stile, ricordano alcune chiese dell'Italia meridionale, in quanto hanno un gusto moresco o, come

¹⁹⁷ Egli, insieme a Hermann Ernst Freund, e Just Mathias Thiele fondano l'associazione *De danske Romeres Selskab*, il cui il salone delle feste era decorato come un'osteria romana.

la chiamano in Sicilia, un'impronta normanna. Dei disegni relativi all'antica Atene, uno conteneva un restauro del Partenone"¹⁹⁸.

Dalla testimonianza traspare l'apprezzamento per i lavori realizzati da Bindsbøll ed esposti alla mostra dell'Accademia. Attraverso i disegni, i giovani allievi possono preventivamente conoscere



Gottlieb Bindsbøll, Chiesa di Santa Maria di Monteluca, Perugia, c.1834, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16189.



Gottlieb Bindsbøll, Decorazione di Villa Madama, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7140.



Gottlieb Bindsbøll, Sala Borgia, Vaticano, Roma, c.1834, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16138.

¹⁹⁸ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1838,DanskKunstblad17.11>

le opere architettoniche e pittoriche italiane. Inoltre, sembra che gli autori apprezzino le ricche decorazioni delle chiese toscane e romane rispetto ai bianchi cassettoni, privi di colore, che avevano caratterizzato a lungo l'architettura europea e danese. Gli autori conoscono le questioni e i dibattiti contemporanei circa l'architettura medioevale siciliana¹⁹⁹. Essi infatti sostengono che le forme e le decorazioni di alcune costruzioni ecclesiastiche greche disegnate da Bindesbøll richiamano quelle dell'Italia meridionale per il "gusto moresco" o un'impronta che in Sicilia è definita "normanna".

Dunque, è comprensibile il ruolo rivestito dalla medaglia d'oro e dal viaggio d'istruzione per il vincitore, che ottiene notorietà, e per l'intero ambiente culturale danese che, in tal modo, viene continuamente aggiornato sulla situazione italiana.

Dal punto di vista organizzativo, al mattino della competizione per la medaglia d'oro gli studenti devono realizzare degli schizzi, dal 1771 è concesso un intero giorno per la loro esecuzione, e dal 1814 si ha l'opportunità di completare il lavoro in un secondo giorno; infine in due dal 1842. Lo studente non può avere contatti esterni e deve realizzare il tema scelto all'interno dell'Accademia. I regolamenti del 1814 e del 1842 indicano anche che per ogni partecipante vi sia una stanza allestita all'interno della sala delle Antichità, per eseguire il disegno²⁰⁰. L'ambiente non può essere abbandonato fin quando non viene consegnato il lavoro svolto²⁰¹ e l'aumento del numero dei partecipanti richiede ulteriori spazi per la sistemazione di questi piccoli ambienti che sono definite logge²⁰².

Evidentemente, si registrano anche casi di broglio da parte dei professori, poiché dal 1801 si decide che ogni maestro debba sorvegliare l'operato dello studente in compagnia di un altro membro dell'accademia. Gli allievi che vi partecipano hanno in media venticinque anni, Herholdt sarà il più anziano aggiudicandosi la medaglia d'oro a trentuno anni. Essi sono membri delle scuole dell'accademia da almeno dieci anni, poiché molti architetti iniziano i propri studi nelle scuole per gli artigiani.

Fino al 1771 vengono proposte due tracce per pittura, scultura e architettura. I primi due basati su un tema storico o un soggetto biblico, invece dal 1833 su scene tratte dalla mitologia omerica. Agli architetti si richiede la progettazione di archi trionfali e di portali, resi complessi per le condizioni assegnate, quali terreni collinosi o acquitrinosi. Dal 1777 vengono fornite anche delle linee guida per le dimensioni, per la forma, per la posizione dell'ingresso, per il numero di piani e per l'uso dei colonnati e del loro ordine. Si richiede che l'architettura si adatti alla funzione, per cui la chiesa deve avere un carattere dignitoso, il museo nazionale assegnato nel 1837 deve essere *bello e nobile*, l'Università del 1843 *seria e dignitosa*.

Già lo scultore Johannes Wiedewelt nel 1775 mette in discussione il sistema di giudizio e gli sterili temi proposti che spesso portano gli artisti alla realizzazione di disegni fantasiosi che poco hanno

¹⁹⁹ Cfr. 2.4.

²⁰⁰ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.58 [T.d.A].

²⁰¹ L'allestimento delle stanze era un'usanza in pratica anche all'accademia di belle arti di Parigi. Cfr. Nicosia, Carmelo, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, op. cit., p. 27.

²⁰² Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.58 [T.d.A].

a che fare con la realtà. Al contrario, lo scultore ritiene più formativo proporre delle tracce di attualità, poiché “lo immagino che gli artisti più giovani siano maggiormente attratti da argomenti che emergono dalle relazioni attuali piuttosto che da argomenti sterili che trovano anni di applicazione”²⁰³. Il suggerimento non è preso in considerazione e infatti, per ancora molto tempo, i temi accademici hanno caratteri ideali e di fantasia che si ispirano a quelli assegnati dall’*Académie royale d’architecture*. Questo perché, tra il 1791 e il 1815, le copie dei progetti vincitori dell’istituzione parigina sono acquistate dalla scuola danese pure per implementare la biblioteca. Tale pratica, se da un lato va ad inaridire e uniformare i progetti degli studenti europei, dall’altro va a creare una sorta di programma e di terreno di conoscenze comune. Inoltre, questa pratica determina un ulteriore legame tra le accademie, che in tal modo diventano una rete di trasmissione di idee e di teorie.

Solo di rado, vengono assegnati dei temi che rispondono a esigenze progettuali reali e pratiche, come ad esempio quello proposto dall’architetto Peter Meyn (1749 – 1808) per un castello in una foresta, poiché il maestro è impegnato alla ristrutturazione del castello di Sorgenfri nel 1790. Così come anche i temi di case di campagna, richieste dalla ricca borghesia copenagense, assegnata agli allievi nel 1807 da C. F. Hansen, riprendono i modelli delle ville realizzate dallo stesso professore ad Amburgo. L’idea di permettere agli studenti di interessarsi alle contemporanee richieste architettoniche e urbanistiche della città, proposta da Wiedewelt nella fase settecentesca, è messa in pratica solo a partire dal XIX secolo. Ciò avviene dopo alcuni conflitti bellici che interessano la nazione. Ad esempio, si richiede agli studenti di realizzare, come tema delle medaglie, *Hôtel des Invalides*, ovvero luoghi preposti ad ospitare soldati invalidi, nel 1801, 1809, 1846 o del 1851. Tra essi si ricorda quello realizzato da Herholdt grazie al quale egli vince la piccola medaglia d’oro.

Tra i primi premi assegnati nella scuola di architettura vi è quello di Peter Meyn il quale vince la piccola medaglia d’oro nel 1767 e la grande nel 1768. Tra i disegni di Meyn vi sono alcuni progetti, non datati e forse accademici, nella cui composizione architettonica compaiono colonne doriche senza base. D’esempio sono i disegni per un mausoleo dalla forma piramidale, caratterizzato da un colonnato dorico che permette l’accesso alla stanza sepolcrale. L’adozione della particolare forma per un monumento funebre dimostra la conoscenza da parte del danese dell’interpretazione che Boullée aveva dato alla piramide, ovvero espressione laica di cordoglio²⁰⁴. La mancanza di datazione non permette di collocare temporalmente il progetto, si potrebbe però ipotizzare che Meyn conosca la fortunata tradizione legata a tale forma²⁰⁵.

²⁰³ Salling, Emma, *Kunstakademiets guldmedalje, konkurrencer 1755-1857*, op. cit., p. 14 [T.d.A].

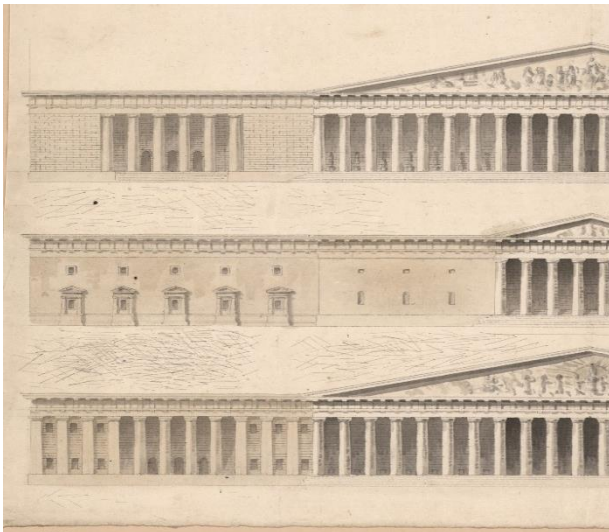
²⁰⁴ Già Nicolas-Henri Jardin adopera la forma piramidale in un disegno per una cappella sepolcrale durante il soggiorno romano. Consoli, Gian Paolo, *Verso una nuova architettura: Académie Royale d’Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800*, op.cit., p. 90.

²⁰⁵ Consoli Gian Paolo, *La «nuova architettura del nuovo secolo» temi e tipi*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell’architettura civile in Italia 1780-1820*, op. cit., p.206; Merz Jorg Martin, *Piramidi e Papi. Funzioni e significati della piramide nell’architettura tra Settecento e Ottocento*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell’architettura civile in Italia 1780-1820*, op. cit., pp.307-326.

In un secondo disegno, il danese propone diverse bozze per un edificio, delle quali una con un pronao dodecastilo dorico con un architrave con metope e triglifi e una trabeazione istoriata. Tali elaborati testimoniano la ripresa del dibattito riguardo all'architettura dorica in ambito danese, che si avvia con Harsdorff e con i continui aggiornamenti di cui i maestri danesi godono.

Nel 1779 C.F. Hansen gareggia per la medaglia e vince con il tema di «una grande piazza»²⁰⁶ in cui prevede un mercato coperto, una borsa, una banca e edifici commerciali²⁰⁷. L'assegnazione di tale tema avvicina l'ambiente architettonico-accademico danese alle ricerche che, contemporaneamente, vengono affrontate all'interno delle istituzioni italiane e parigine²⁰⁸. Ora, l'architettura deve realizzare opere per i cittadini e per le istituzioni pubbliche, per cui deve discostarsi da quella precedente. Dunque, ci si preoccupa di progettare delle attrezzature pubbliche, espressive e che contribuiscano al decoro urbano.

Tra i disegni scolastici ve ne è uno di Carl Frederik Ferdinand Stanley, allievo di Harsdorff, il quale vince il grande premio nel 1795. Il disegno per un mausoleo, realizzato durante il soggiorno a Roma, ha una pianta circolare ed è caratterizzato da un possente pronao tetrastilo dorico. È ancora chiara l'influenza della "riscoperta" dell'ordine dorico con gli studi su Paestum e sulle città greche; ricerche e approfondimenti ai quali pure intellettuali danesi prendono parte.



Peter Meyn, Disegno scolastico, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_Td.137_122.



Carl Frederik Ferdinand Stanley, Bozza per Mausoleo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.370.

Tra il 1799 e il 1816 per gli architetti è sospesa l'assegnazione della grande medaglia d'oro evidentemente per gli sconvolgimenti politici danesi ed europei. Di questi anni è interessante il progetto di Jørgen Gerhard Løser per la piccola medaglia d'oro del 1806 con il tema della chiesa di campagna. Egli prevede una pianta centrale inscritta in un quadrato coperta da una cupola a cassettonato. La facciata è caratterizzata da un pronao ionico sormontato da un'apertura

²⁰⁶ Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark*, Copenhagen, arkitektens forlag, 2006, p.10 [T.d.A].

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Consoli Gian Paolo, *La «nuova architettura del nuovo secolo» temi e tipi*, op. cit., p.158.

arcuata. La presenza di tale forma potrebbe far supporre la conoscenza e l'introduzione in ambito accademico delle prime speculazioni e rivalutazioni riguardo all'architettura medioevale.

Riavviati i concorsi, nel 1816 Jørgen Hansen Koch vince la grande medaglia d'oro assegnata per "Un ospedale militare per una guarnigione dell'8° reggimento". Il corpo centrale risulta vicino alla composizione della chiesa palatina di Christiansborg, realizzata da Christian Frederik Hansen negli stessi anni. Il progetto dello studente è caratterizzato da un pronao tetrastilo dorico con una trabeazione e l'ambiente è coperto da una cupola. Unica ma sostanziale differenza tra la chiesa del maestro e il disegno è appunto l'ordine architettonico adoperato, che nel caso accademico è dorico. Ciò dimostra le inclinazioni dell'allievo e l'influenza degli approfondimenti sull'arte greca antica avvenuti grazie alle lezioni di Brøndsted del 1816. Inoltre, il lavoro accademico potrebbe richiamare il progetto di Giovanni Antonio Antolini²⁰⁹ del Foro Bonaparte a Milano nel quale l'architetto italiano propone, riprendendo i suggerimenti di Francesco Milizia, un impianto circolare e immagina di realizzare una sorta di città ideale, un microcosmo cittadino²¹⁰.

I progetti accademici appena presentati hanno in comune l'uso delle forme pure, quali il cerchio e il quadrato, e il particolare trattamento dei volumi, propri della cultura accademica francese; in cui è evidente un'adesione e una ripresa dei modelli di matrice antica.

Nella prima fase dell'Accademia, fino ai primi decenni del XIX secolo, sono ammesse le forme legate al mondo greco e romano in cui si rintracciano valori di bellezza universali, ancora attuali e moderni. Dai disegni trapelano le ricerche e le conoscenze che i professori hanno acquisito con la visita in Italia e attraverso le campagne di studio e di rilievo a Pompei, a Paestum, in Sicilia e in Grecia.

Inoltre, dai temi assegnati è ravvisabile una vicinanza ideologica e formale della scuola danese alla cultura architettonica contemporanea italiana e francese, anche nella volontà di creare opere funzionali e utili alla nuova società civile. Dunque, "il richiamo all'antico serve a riconquistare semplicità e chiarezza anche nell'organizzazione spaziale, sottomessa alla gerarchia funzionale e alla ricerca della simmetria; gli edifici sono costruiti di pianta perché impostati soprattutto in funzione dei bisogni e delle necessità. Gli elementi di questo linguaggio sono di assoluta semplicità. Il riferimento all'antico è quindi funzionale alla creazione di un linguaggio razionale e moderno, l'architettura civile che si crede utile per la nuova società vagheggiata"²¹¹.

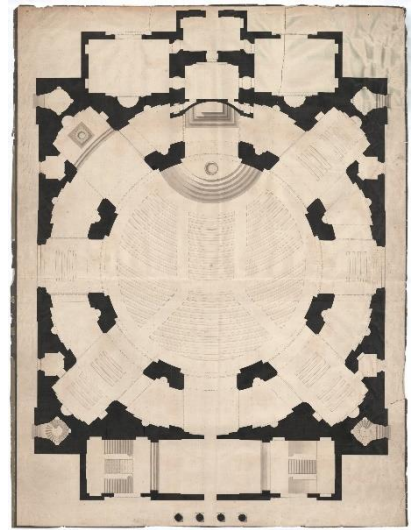
Come nel caso dei progetti delle accademie di Parigi, "la dimensione crescente dei formati rispondeva a un'estetica propugnata dalla generazione di Étienne-Louis Boullée che privilegiava l'effetto e la spettacolarità sulla completezza e precisione della resa. I disegni hanno partecipato

²⁰⁹ Giovanni Antonio Antolini è incaricato nel 1786 alla realizzazione del progetto della cappella funeraria del conte Schimmelmann a Wandsbek nello Schleswig-Holstein in cui sono evidenti le influenze delle ricerche sul dorico antico. Dal punto di vista formale, la cappella di Antolini è vicina alla ricerca architettonica e ai progetti di C.F. Hansen che, al tempo, è capo costruttore dell'Altona e di Amburgo. L'autrice ipotizza una conoscenza tra i due architetti, probabilmente avvenuta durante il soggiorno di apprendistato del danese a Roma grazie al cardinale Stefano Borgia e a Frederick Münter. Cfr. Marzillo, Maria Giulia, *Giovanni Antonio Antolini, Architetto e Ingegnere (1753-1841)*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice, 2000; Ceccarelli, Francesco, *Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, op. cit., p.351.

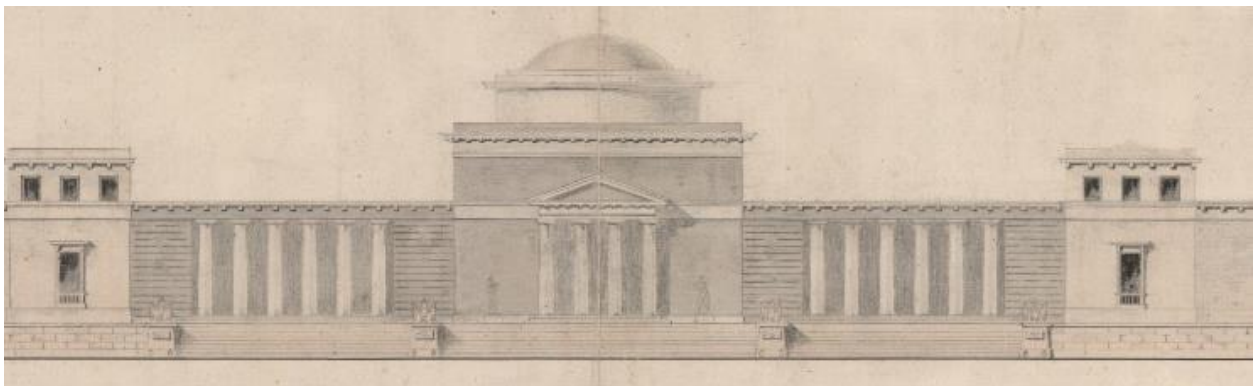
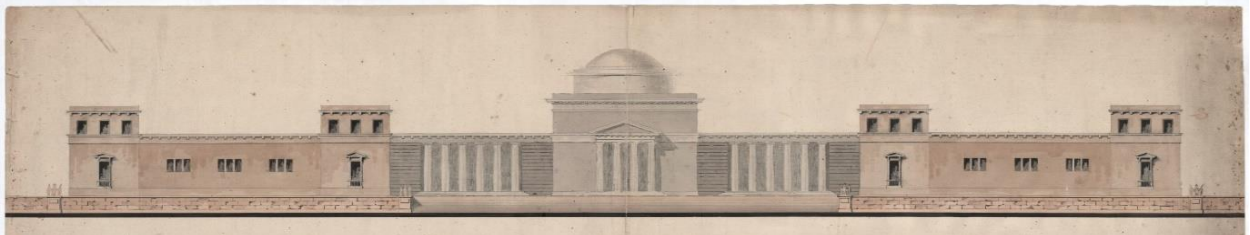
²¹⁰ Consoli Gian Paolo, *La «nuova architettura del nuovo secolo» temi e tipi*, op. cit., pp.162-166.

²¹¹ *Ivi*, p.158.

allo sviluppo di un'estetica del sublime come la definì Edmund Burke nel 1757: la bellezza risultante dalla violenza delle emozioni, il più delle volte deriva dalla contemplazione del sentimento dell'infinito, causato dalle grandi dimensioni"²¹².



Jørgen Gerhard Løser, Progetto piccola medaglia d'oro, 1806, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.291a; ark_K.S.291d.



Jørgen Hansen Koch, Un ospedale militare per una guarnigione dell'8° reggimento, 1816, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.897f.

Il passaggio dalla matrice dell'antico, unica forma permessa, verso gli stili storici avviene grazie al maestro di Stoccarda Gustav Friederich Hetsch. In ambito accademico il superamento avviene con la vittoria della medaglia d'oro di Bindsbøll nel 1833. Fin a questo momento, il premio viene assegnato senza metodi di giudizi definiti e senza alcuna informazione sui motivi, basandosi solo su criteri di soggettività. Questa procedura fa nascere una discussione in seguito alla premiazione

²¹² Baudez, Basile, *L'Europe architecturale du second XVIIIe siècle: analyse des dessins*, Livraisons d'histoire de l'architecture, n°30, 18 dicembre 2015, p.49.

del progetto della cattedrale gotica di Bindsbøll. Si apre un acceso dibattito non solo in ambito accademico, ma anche sui giornali dell'epoca che criticano aspramente le forme proposte dal giovane studente.

A partire dal 1833, e poi dalla fine degli anni Quaranta del XIX secolo, la produzione e gli insegnamenti accademici risentono delle indagini storiografiche e dell'apertura verso l'architettura del Medioevo e del Rinascimento. Una rivalutazione che avviene anche attraverso una serie di pubblicazioni in ambito italiano ed europeo²¹³.

Lo studio di differenti fasi della storia dell'architettura promosso da Hetsch attraverso i suoi insegnamenti accademici è tanto apprezzato dagli allievi che Vilhelm Valdemar Petersen redige un disegno dedica, datato 4 dicembre 1854. Tale rappresentazione, secondo l'ipotesi dell'autrice, è espressione dei poliedrici interessi di Hetsch e rispecchia la situazione culturale danese. Petersen omaggia l'anziano professore con un disegno di fantasia, in cui in primo piano ci sono due tripodi bronzei d'ispirazione antica, probabilmente in stile pompeiano. Essi simboleggiano la diffusione del modello da parte del maestro di Stoccarda nella scuola di ornamento e di artigianato. Al centro della composizione, in primo piano vi è il Maestro che conduce l'allievo alla conoscenza dell'arte antica, rappresentata da un tempio tetrastilo dorico, senza base, ospitante una grande statua (forse un Apollo). A sinistra, in secondo piano sono rappresentati una cattedrale gotica²¹⁴, un edificio orientale, una piramide, una sinagoga e un'architettura toscana. A destra sono disegnati gli edifici romani che Hetsch aveva fatto conoscere a Copenhagen e quindi un tempio a pianta centrale corinzio, un arco di Trionfo, la cupola di San Pietro. Il disegno è accompagnato da: "I nostri pensieri sono ridestati ai bei tesori d'arte, ma avremmo potuto cogliere a malapena il loro valore senza l'aiuto di una mano tesa amorevolmente". Dunque, il disegno rappresenta e rispecchia l'apertura verso l'Eclettismo apportato da Hetsch.

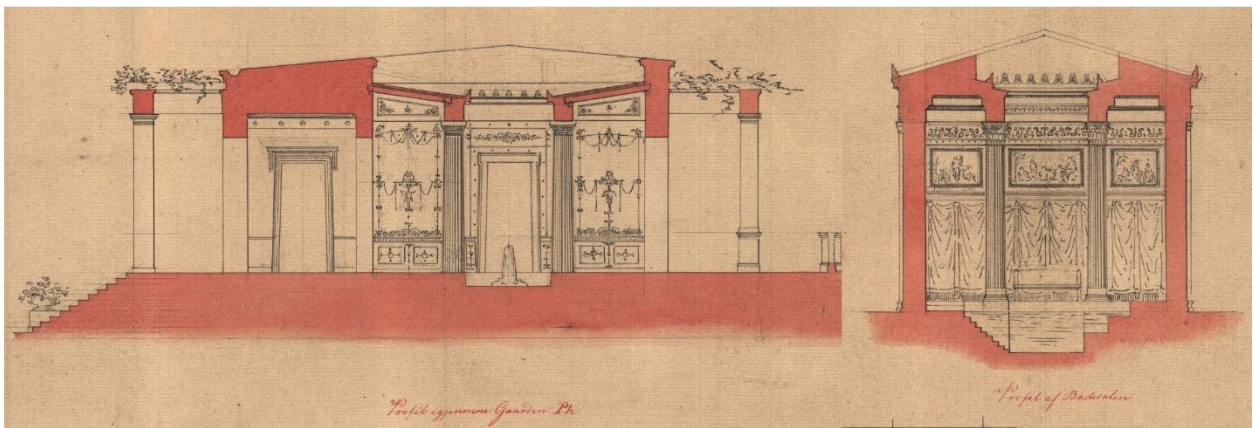
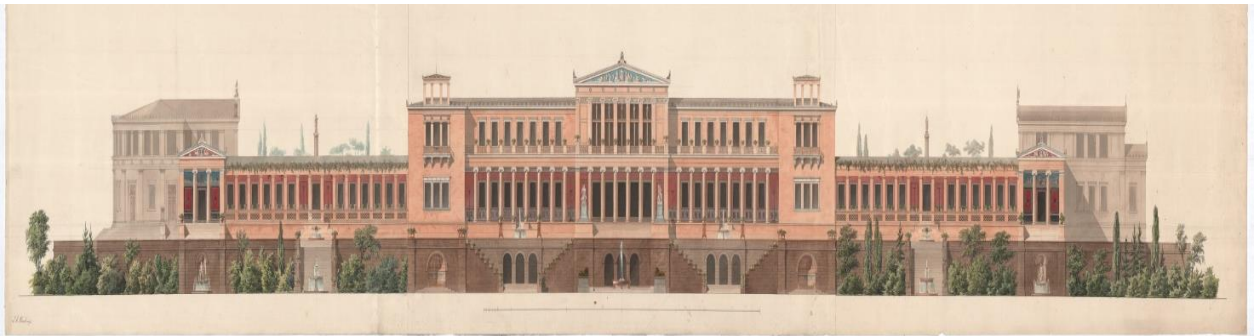
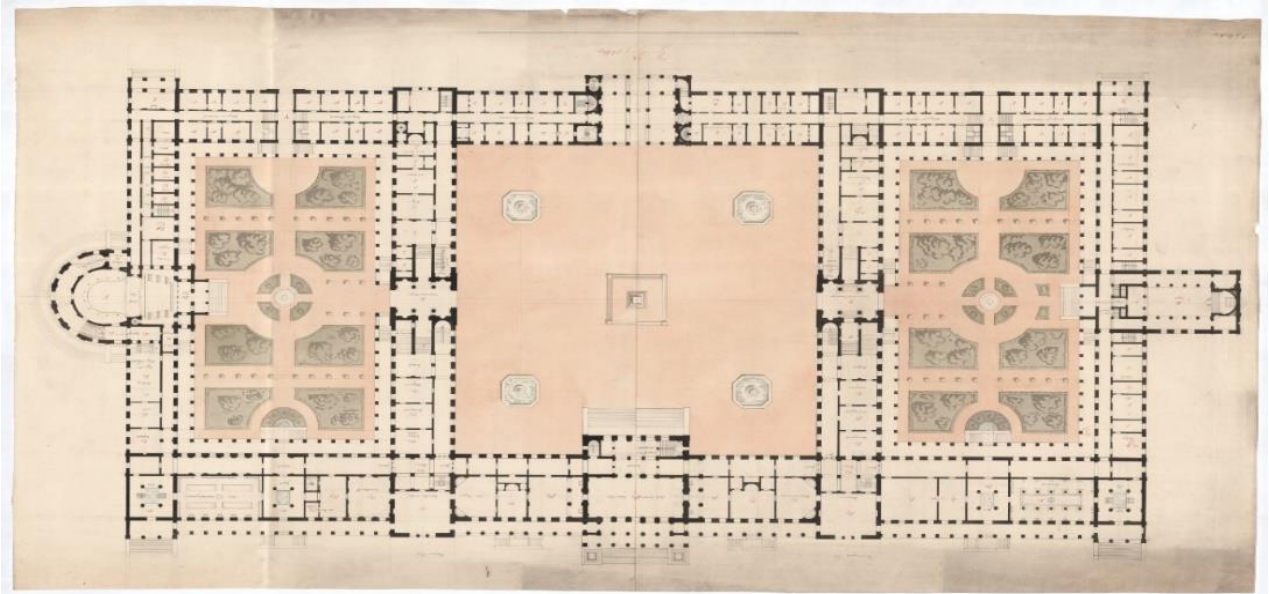
Nel progetto con il quale Winstrup, allievo di Hetsch, vince la grande medaglia d'oro nel 1841 sono leggibili l'insegnamento del Tedesco e le aggiornate speculazioni riguardo alla policromia nell'arte antica. Winstrup presenta un monumentale edificio caratterizzato da tre corti interne e colonnati di ordine dorico, pergolati che aprono verso giardini e fontane poste in una rigogliosa natura. I disegni rispecchiano la volontà della nuova generazione di maestri di creare una fusione delle arti. Quindi, il disegno risulta essere una sintesi tra architettura di matrice antica, pittura in stile pompeiano²¹⁵, scultura e artigianato per i bracieri e candelabri tratti da modelli antichi. Sintesi tra le arti che ha poi grande fortuna in ambito danese nelle opere realizzate nella capitale. Dunque, il progetto della medaglia d'oro di Winstrup riflette le grandi questioni su cui la contemporaneità si interroga; in particolare gli approfondimenti riguardo all'architettura greca e all'uso del colore. Inoltre, è anche evidente, in ambito accademico danese, il tentativo da parte di giovani architetti e maestri tra cui Bindsbøll, Freund e Høyen di rendere la pittura decorativa una disciplina accademica²¹⁶.

²¹³ Cfr. paragrafo 2.1.

²¹⁴ Essa potrebbe richiamare il progetto con cui Bindsbøll vince la medaglia d'oro nel 1833.

²¹⁵ Riconducibile probabilmente al III stile con uno zoccolo nero, con campi rossi con figure nel centro del e dell'azzurro.

²¹⁶ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.510 [T.d.A].



Laurits Albert Winstrup, Planimetria, prospetto e sezione per il progetto della medaglia d'oro, 1837, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_5789i; ark_5789b; ark_5789e.

Dal 1843, la generazione di artisti e gli allievi considerano i metodi accademici oramai superati. Tuttavia, i premi vengono ancora assegnati, e a partecipare al concorso dopo qualche anno vi è il futuro direttore dell'accademia Ferdinand Meldahl, il quale ottiene la piccola medaglia d'argento nel 1848. In tale occasione il giovane Meldahl propone un edificio postale che – coerentemente con le speculazioni e con le opere realizzate in Europa in quegli anni – richiama i

palazzi medioevali fiorentini. Il progetto presenta una pianta quadrata e due corti interne separate da un'ala più bassa che permette il collegamento, per mezzo di tre archi a tutto sesto, tra le due parti. La facciata principale è caratterizzata da tre diversi blocchi in bugnato e due ordini di bifore sottolineate da archi in pietra.

Negli stessi anni, Herholdt per la piccola medaglia d'oro del 1849, per *l'Hotel des Invalides*, propone un grande edificio a pianta quadrata con quattro ali che creano una corte interna porticata. Modelli per tale progetto sono le forme romaniche e del proto rinascimento italiano. Differente è invece il lavoro di Ferdinand Meldahl per la piccola medaglia d'oro del 1851 che per "un castello di campagna" presenta una complessa planimetria. Dall'analisi della sezione si ritrova il modello antico delle finestre adoperate da Bindesbøll nei portali del Thorvaldsens Museum, ma anche una sintesi tra architettura, scultura e l'arredamento. Le facciate sono caratterizzate da pergolati e propilei e colonnati ionici.

Nel corso del XIX secolo, l'Accademia danese deve affrontare la crisi che sconvolge anche altre istituzioni, infatti, i giovani sostengono l'idea secondo la quale i premi rappresentino una modalità antiquata di giudizio, retaggio di una organizzazione, oramai superata, settecentesca.

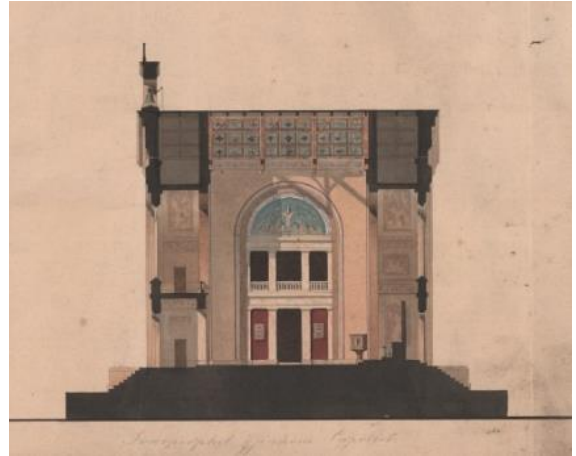
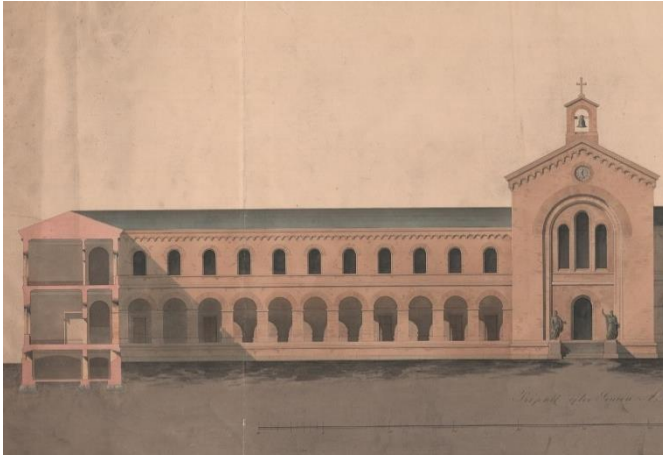
La proposta è sostenuta nel consiglio accademico dell'11 aprile del 1853 anche dai professori Bissen, Hetsch, Holm e Høyen ed è fronteggiata invece dai conservatori. Sebbene non si ottenga la totale abolizione, si decide di non considerare la vittoria come condizione indispensabile per il finanziamento per compiere il viaggio o per l'eventuale assegnazione di una cattedra. Per cui, nel 1857 viene apportata una variazione del regolamento didattico con il quale si prevede che la vittoria della medaglia non è più *conditio sine qua non* per compiere il viaggio in Italia.²¹⁷

Nello stesso anno, nel 1853 Ferdinand Meldahl vince la grande medaglia d'oro con un progetto di una chiesa luterana in stile gotico. Invece, Carl Adolf Wolff²¹⁸ ottiene la grande medaglia d'argento con una casa per un'artista. La casa ha una pianta dalla forma ad H ed è inserita all'interno di un giardino romantico. Nel progetto sembrano esserci le influenze degli insegnamenti di Bindesbøll. Infatti, in facciata vi è la ripresa del celebre modello, adoperato nel Thorvaldsens Museum, delle finestre strombate e del pergolato. Tale elemento d'ispirazione italiana è presente negli ultimi progetti del maestro. Peraltro, per la questione dei portali di matrice antiquaria è conservato un disegno²¹⁹ di Wolff della porta del tempio di Vesta del periodo accademico, datato 1845, evidentemente tale elaborato doveva essere una riproduzione da modello. Nel lavoro premiato di Wolff vi è anche un abbozzo di decorazioni in cui prevalgono le tonalità del rosso e dell'azzurro. Per cui, si rintraccia l'idea della commistione di architettura e pittura in stile pompeiano che Hilker e la generazione di artisti e professori avevano introdotto in Danimarca all'indomani del viaggio in Italia.

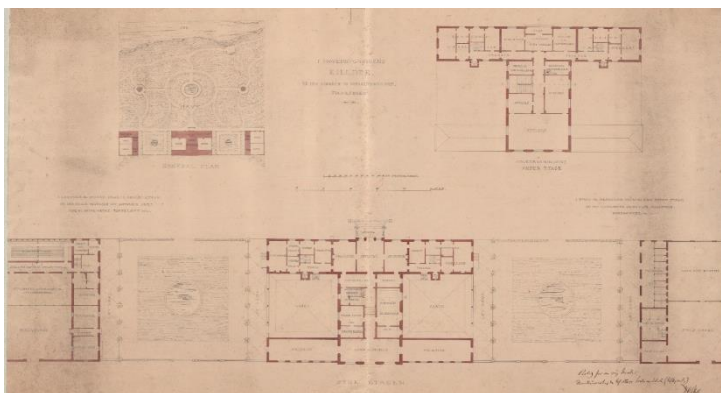
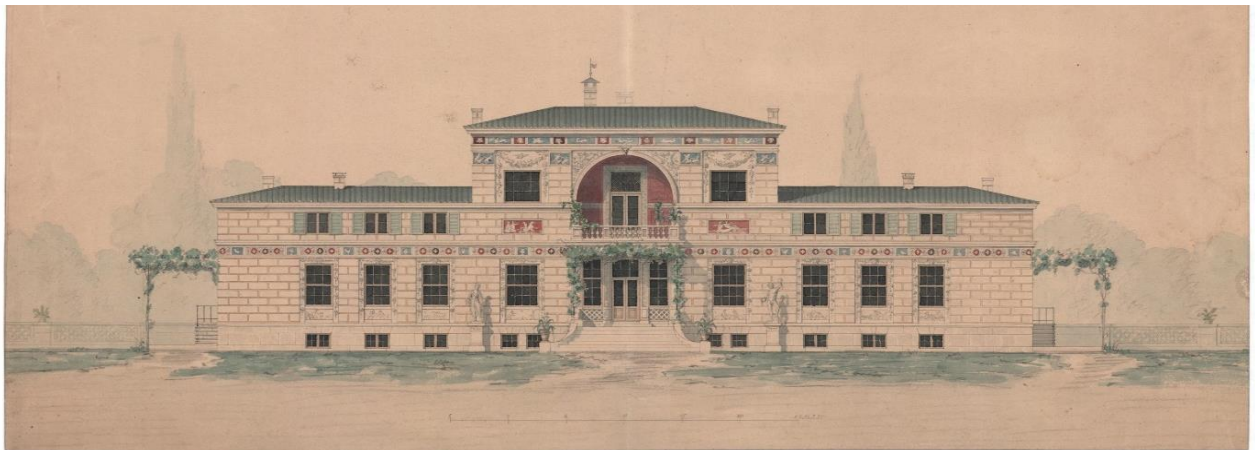
²¹⁷ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.316 [T.d.A].

²¹⁸ Carl Adolf Wolff nasce nel 1828 a Frederiksberg, è ammesso all'Accademia di Belle Arti nell'ottobre 1843, avanza alla classe di architetto nel dicembre 1847. Due anni più tardi vince la medaglia d'argento piccola e quella grande nel 1853 insieme anche al Premio Neuhausen. Intorno al 1856 Wolff era in viaggio di studio in Italia. Wolff è fortemente influenzato dall'apprendistato e dagli insegnamenti di Bindesbøll e di Herholdt. Wolff progetta le numerose abitazioni a Frederiksberg. Le case hanno una planimetria con spazi ben distribuiti e appaiono all'esterno semplici.

²¹⁹ http://www.kunstabib.dk/objekter/arkitekturtegninger/ark_39-204a.jpg

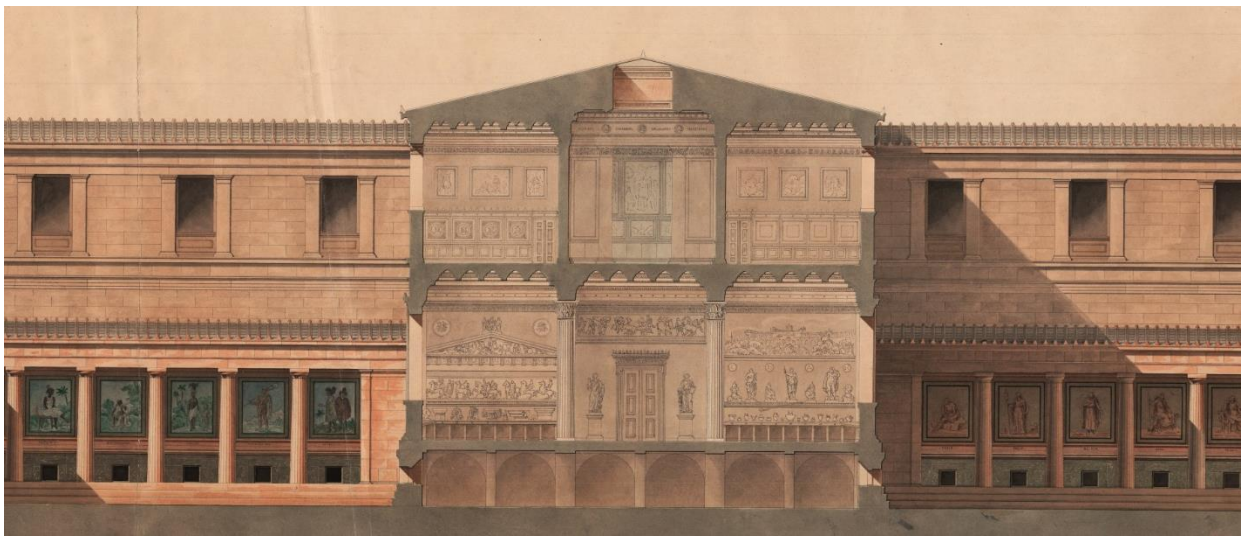


Johan Daniel Herholdt, *Hotel des Invalides*, piccola medaglia d'oro ,1849, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_4096e; ark_4096d.

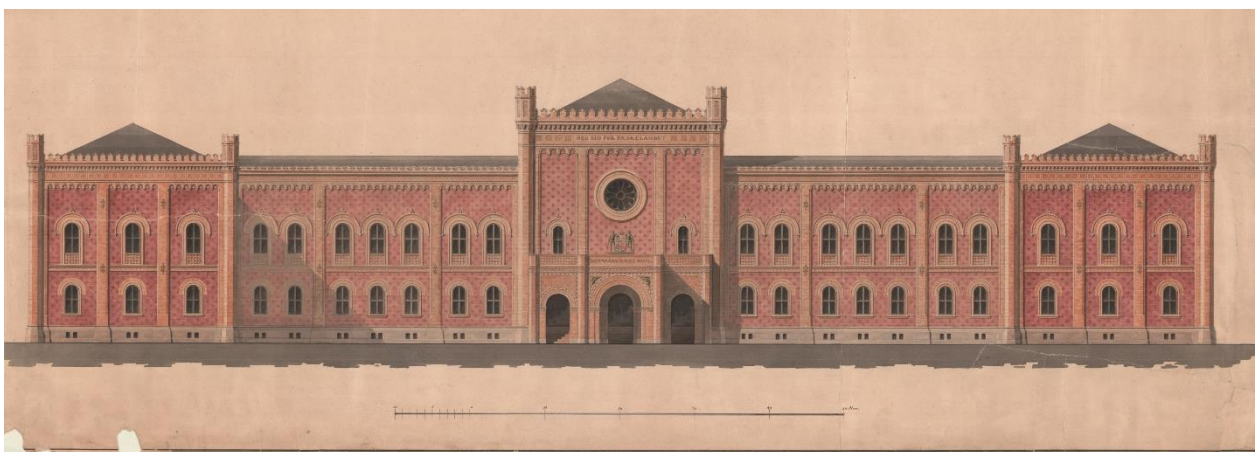


Carl Adolf Wolff, Prospetti e planimetria per il progetto della grande medaglia d'argento,1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_39-204a; ark_39-204b; ark_39-203.

Nel 1853 Vilhelm Klein partecipa al concorso per la piccola medaglia d'argento con una cappella funeraria. Il giovane propone due schizzi in cui modifica il rivestimento in facciata. Entrambi i disegni per la cappella presentano una navata principale più alta e due navate laterali basse. I prospetti sono caratterizzati da un rosone, archetti ciechi e un grande portale con arco acuto e si ritrovano ora marmi policromi bianchi e rosa, ora bianchi e neri. Dunque, il progetto di Klein pare rifarsi all'architettura ecclesiastica medioevale e protorinascimentale dell'Italia centrale, caratterizzata dalle incrostazioni marmoree. Nelle sezioni presentate da Klein possono leggersi anche elementi tratti dall'architettura romanica, e le colonne ne sono l'esempio. Ancora una volta in tale progetto si riflettono gli studi storiografici contemporanei sul Medioevo italiano e danese ²²⁰. Tali studi si ripercuotono anche nel progetto di Ove Petersen del 1857 per l'“Edificio per le assemblee legislative danesi”. La facciata è scandita da mattoni rossi, da aperture sottolineate da archi in pietra, da archetti ciechi e da merlature.



Ove Petersen, Prospetto per “un museo di arte in stile antico”, piccola medaglia d'argento, 1855, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7396e.



Ove Petersen, Prospetto del progetto della grande medaglia d'oro, 1857, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7473d.

²²⁰ Cfr. paragrafo 2.1 e 2.4.2.

Si susseguono le molteplici medaglie vinte da Vilhelm Dahlerup. Egli viene premiato con la piccola di argento per un edificio per le aste, l'anno seguente riesce a ottenere la grande di argento per una banca, nel 1859 quella per un padiglione a St. Annæ plads, nel 1861 la piccola medaglia d'oro per una sala per le feste nazionali in stile greco, e quella del 1862 per una chiesa a Copenhagen in cui invece viene scelto il gotico europeo.

A partire dal 5 febbraio del 1860, con un regolamento didattico si permette agli stranieri di gareggiare ai concorsi. Tuttavia, essi non possono ottenere premi in denaro. Inoltre, si decide che la piccola medaglia d'oro non deve più essere necessariamente legata allo stile greco, concedendo così una libera scelta dello stile²²¹.

Nel 1866 Ludvig Fenger propone un arsenale che pare essere una grande cittadella medievale. Esso è caratterizzato da una pianta rettangolare con quattro ali chiuse che formano una corte. La costruzione è inserita all'interno di un complesso fortificato cinto da un fossato. Lo studio delle sezioni e dei prospetti permette di individuare degli elementi distintivi del progetto. In primo luogo, i prospetti esterni danno un'impressione di un edificio imponente e inespugnabile. Essi sono caratterizzati dall'iterazione di bifore su due livelli e dalla merlatura. Maggiormente distintiva è la corte interna in cui si possono rileggere le influenze dello studio delle architetture medievali del Centro e Sud Italia. Infatti, la corte si presenta su tre livelli, di cui il piano terra è un loggiato con archi acuti e i due superiori sono scanditi da bifore. All'altezza del coronamento vi è una ripetizione di archetti incrociati ciechi. Ancora più notevole è l'impaginato del corpo centrale d'ingresso posizionato nel mezzo dell'ala appena descritta. Il corpo centrale potrebbe rifarsi tanto a un arco di trionfo quanto a una chiesa per la presenza di una scalinata a due rampe e un portale riccamente decorato. Al secondo registro vi è un portale centrale con ghimberga affiancato da due bifore. Infine, il terzo registro è aperto grazie ad una serie di monofore sormontate da archetti ciechi incrociati. È leggibile in questo disegno l'apporto degli studi sulle città e la rivalutazione delle forme dell'architettura medievale. La rivalutazione avrà come conseguenza diretta una maggiore attenzione da parte degli stipendiati nei confronti delle architetture storiche medievali italiane.

Il progetto appena descritto è molto differente rispetto a quello con cui lo stesso Fenger si era aggiudicato la piccola medaglia d'oro del 1864 per un museo. Nell'edificio espositivo si desumono ancora le riflessioni riguardo alla colorazione nell'architettura antica e le ricerche dell'architettura dorica a cui si è giunti in ambito accademico. Infatti per il museo, Fenger propone un tempio esastilo dorico con colonne scanalate e senza basi, con un architrave liscio e un fregio con triglifi blu e metope lisce. Infine, vi è un frontone con statue su sfondo rosso e acroteri. L'interesse di Fenger verso l'architettura greca confluirà nell'opera dal titolo *Dorische Polychromie* edita dallo stesso Danese a Berlino nel 1886²²².

²²¹ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904, op. cit.*, p.319 [T.d.A].

²²² <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fenger1886bd2/0004>

Tra il 1866 e il 1874 non sono conservati disegni di medaglie d'oro, poiché l'assegnazione è sospesa²²³. Negli ultimi decenni del XIX secolo, nel 1876 Nyrop, grande esponente del Romanticismo Nazionale, gareggia per la piccola medaglia d'oro per un "museo di scultura antica e moderna". Il museo riprende le forme del progetto per l'Università di Atene di Christian Hansen. Il disegno restituisce l'idea di un complesso edificio a pianta rettangolare che risulta tripartita. I tre ambienti hanno uguali dimensioni: i due laterali sono resi come portici e quello centrale dalle forme di un tempio esastilo²²⁴. I prospetti principali sono caratterizzati da propilei ionici e un lungo porticato e da volumi chiusi alle estremità. Nyrop partecipa poi nel 1880 al concorso per la grande medaglia d'oro per una *Borsa per una grande capitale*, con un progetto dalla pianta rettangolare. Nel centro è posizionata la grande sala per la Borsa, dalla quale si accede a due ambienti sui lati, e ai due avancorpi laterali. Le due facciate principali presentano otto colonne corinzie, dietro le quali sono posizionati tre portali del modello antico dai lati rastremati e due volumi pieni in cui vi è un'unica apertura.

Nel 1882 Hack Kampmann ottiene la piccola medaglia d'oro con dei bagni pubblici in stile rinascimentale italiano. Il giovane architetto porta avanti tale ricerca anche durante il viaggio di apprendistato in Italia che può compiere all'indomani della vittoria della medaglia d'oro nel 1884 con un progetto il cui tema è un municipio per Copenhagen.



Hack Kampmann, Progetto per le terme in stile rinascimentale italiano, 1882, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_8803b.



Hack Kampmann, Progetto ideale della ricostruzione della Casa del Fauno per lo "stipendio" di viaggio non approvato, 1884-1886, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_8804.

²²³ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904, op. cit.*, p.471 [T.d.A].

²²⁴ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOV. 1919*, Copenhagen, F. Hendriksens reproduktions-atelier Nielsen & Lydicke, 1919, p.21 [T.d.A].

Nei due secoli trattati, nella vita accademica dello studente è centrale la partecipazione ai diversi concorsi. Infatti, l'assegnazione dei premi da parte del re, nel giorno del compleanno ufficiale, all'Accademia, diventa un evento centrale nella vita culturale della capitale. Un evento che non di rado comporta problemi di ordine pubblico per l'elevato numero di cittadini e di allievi partecipanti alla premiazione. Ciò porterà pure a fissare un numero massimo di partecipanti preventivamente invitati e al divieto di vendita di sostanze alcoliche. I tumulti legati alle cerimonie sono anche descritti da Runge, il quale racconta che la calca desiderosa di conoscere il vincitore si affolla nell'Antiksalen, arrivando a distruggere le statue di notevole rilevanza, secondo la sua testimonianza vengono danneggiate le dita della Venere Medicea e del Laocoonte.

Dall'analisi del materiale di archivio è evidente quanto gli studi, i rapporti accademici e il pensiero dei singoli professori, che hanno già effettuato il viaggio e che hanno subito la fascinazione dell'Italia, influenzano i progetti elaborati dagli allievi. I disegni rispecchiano il dibattito architettonico all'interno dell'Accademia. Essa risulta chiusa a forme altre rispetto a quelle greche e romane fino ai primi decenni del XIX secolo. Con la vittoria della medaglia d'oro di Bindsbøll si crea una rottura e un'apertura verso altri periodi della storia dell'arte del costruire, ciò determina una commistione ed eclettismo di forme, in particolare verso quelle medioevali e rinascimentali. Dunque, in Danimarca, l'analisi e la rivalutazione dell'architettura medioevale e rinascimentale italiana coincide temporalmente con le indagini storiografiche effettuate in Italia da studiosi danesi ed europei. Nei fatti, è proprio a partire dai primi decenni del XIX secolo che si avviano approfondimenti riguardo all'arte costruttiva e pittorica del periodo che va dalla caduta dell'Impero Romano al Cinquecento.

La matrice antica non è rinnegata, ma aggiornata in base alle ricerche riguardo alla policromia e gli studi sull'architettura dorica e sullo studio delle domus pompeiane. Attraverso gli elaborati si potrebbe giungere alla conclusione che in Danimarca la scoperta di Pompei ed Ercolano abbia ripercussioni sulla composizione architettonica, su quella pittorica e sugli arredi, oltre che sull'idea di sintesi delle arti. Concezioni ravvisabili nella produzione architettonica danese a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento.

L'aspetto connotativo dei disegni accademici e poi della storia dell'architettura danese è il legame tra la costruzione, le arti decorative e ornamentali. In tal senso, si è tentato di sottolineare quanto fosse ritenuto centrale all'interno delle Scuole la questione dell'artigianato e delle cosiddette arti minori. In Danimarca e all'Accademia per lungo tempo gli edifici vengono decorati su modelli pompeiani, antiquari o con grottesche. Ad essi si aggiungono gli arredi di medesima ispirazione. I modelli sono ripresi non solo per la diffusione del "buon gusto", ma perché sono spesso depositari di valori ideologici e politici. Nella maggior parte dei casi la riproduzione, prima accademica e poi pratica, di tali modelli per mano di architetti e artisti non è mai servile e impersonale, ma sottende una precisa e puntuale ricerca. Tali approfondimenti avvengono di frequente durante il viaggio di apprendistato.

A conclusione di questo primo capitolo riguardante l'Accademia si dà prova di quanto essa si sviluppi e ben si inserisca nel contesto culturale europeo e italiano. Lo studio all'Accademia e poi la vittoria della borsa di studio, con la quale si permette di giungere in Italia, fornisce ai giovani

danesi l'opportunità di approfondire i modelli studiati e di incrementare il bagaglio di conoscenze e le occasioni di notorietà. Tornati in patria, gli stipendiati, entrati a far parte del consiglio accademico, riportano nella capitale il frutto della loro esperienza italiana, facendola rivivere nei grandi progetti nazionali e nell'insegnamento. Da questo punto di partenza si avviano i prossimi capitoli della tesi dottorali. Si avrà l'intenzione di dimostrare le tematiche e le tappe percorse dai viaggiatori e la misura in cui lo studio dell'architettura storica italiana, effettuato dagli stipendiati durante il viaggio, si ripercuoterà nella produzione artistica delle singole personalità.

Capitolo 2. “Il bellissimo giardino che è l’Italia”

Premessa

Individuati la struttura, i regolamenti e il ruolo dell’Accademia di Belle Arti di Copenhagen, si è giunti alla conclusione che l’istituzione della capitale nordica si allinea perfettamente alle vicende europee, e in tal modo può inserirsi in un più ampio dibattito culturale. Essa propone modelli ispirati alla tradizione architettonica italiana che sono ripresi non in modo sterile, ma per il retroterra di ricerche che gli intellettuali danesi conducono e di cui si occupano durante il soggiorno promosso dall’Accademia in Italia. Per tal motivo, si considera necessario ricostruire la tradizione odepórica dei viaggiatori danesi tra la seconda metà del XVIII e il XIX secolo. Ricostruzione altresì necessaria perché manca una ricerca che raccolga in modo organico e sistematico il variare delle tematiche e degli interessi degli architetti e degli artisti che giungono nella Penisola; pur essendo presente una ricca e ingente mole di documentazione, essa è poi poco contestualizzata nelle vicende europee.

Si è scelto di articolare la trattazione, non rispettando lo sviluppo cronologico degli eventi legati al viaggio, ma per mete. Si sono raggruppati in quattro paragrafi altrettante macroaree geografiche, che pur avendo differenze culturali e architettoniche sono collegate da tematiche comuni che motivano i viaggiatori a visitarle. I disegni e gli scambi epistolari sono solo in parte editi; l’interesse a loro riservato sta nel tentativo di voler ricostruire i rapporti tra personaggi danesi ed europei e ricostruire le ricerche nelle quali gli stipendiati partecipano o delle quali sono sostenitori. Inoltre, la vittoria della medaglia d’oro e il successivo viaggio sono fattori indispensabili per poter diventare membro accademico e per ricoprire alte cariche artistiche dello Stato. Le testimonianze d’archivio risultano fondamentali per comprendere l’evoluzione artistica dei singoli studiosi e, per conoscere le ripercussioni del viaggio nella produzione pratica e teorica.

Innumerevoli sono i significati che assume il soggiorno italiano: un rito di passaggio da allievo ad artista e una crescita personale che avviene in una frammentazione di regni, diversi tra loro e dalla madre patria, per cultura e per paesaggi. Tuttavia, esso è soprattutto un momento di conoscenza diretta con il patrimonio architettonico che promuove una riflessione per la ricerca artistica dei singoli viaggiatori. Dunque, l’Italia fornisce modelli utili da cui ripartire per la produzione architettonica.

Si ritiene necessario riportare l’esperienza anche di pittori e di scultori per la stretta relazione che hanno con gli architetti, sia perché essi compiono il viaggio insieme, sia perché l’Accademia, nella volontà di giungere ad un’opera d’arte totale, promuove la simbiosi tra arti costruttive e pittoriche. Emblematico è il caso del poliedrico Gottlieb Bindesbøll, artista e architetto, nei cui taccuini accanto allo studio di architetture si ritrova quello di opere artistiche, per lo più di epoca medievale, presenti in edifici ecclesiastici.

2.1 Il Medioevo e il Rinascimento nell'Italia Centro- Settentrionale

Nella tradizione accademica, il viaggio d'istruzione dimostra essere il punto di svolta per gli studiosi che possono fare esperienza diretta dei modelli proposti loro durante il periodo accademico. L'interesse dei viaggiatori verso le città del Nord e del Centro Italia²²⁵, in particolare per le testimonianze medievali, si deve rintracciare in un fecondo retroterra culturale.

In Europa, nel corso del XIX secolo avviene una profonda rivalutazione del passato, in particolare del periodo medioevale. In Germania e in Danimarca²²⁶ si ha "la convinzione che Ottocento e Medioevo potessero venire accoppiati. Se infatti il secolo XIX è, come si è visto, il secolo della storia e della scienza, il Medioevo rappresenta il campo cronologico su cui quella scienza storica si è principalmente esercitata, alla ricerca di una comune origine dei popoli che facevano parte o ambivano a far parte del «sistema europeo» [...]. Mai infatti, nella storia europea, si era registrato un tasso così alto di interdipendenza fra i componenti del quadro complessivo, come nell'epoca incipiente dei «nazionalismi» [...]. A ciò servirono spesso «le immagini, i modelli, i miti» che, fra gli altri, i due popoli italiano e tedesco si costruirono nell'Ottocento, anche attraverso lo studio storiografico del Medioevo: creando così intorno ad esso una scienza, ma insieme esercitando su di esso profezie [...]. Il fatto è che nel Medioevo è stata rintracciata, in modo più istintivo prima e sempre più scientifico poi, lo strato più profondo di comunanza culturale e politica europea in senso unitario. I popoli alla ricerca di identità nazionale e costituzionale durante il XIX secolo, e fra loro in primo luogo la Germania e l'Italia, non potevano che ancorare l'origine di tale identità a un universo di relazioni comuni. I movimenti nazionali ottocenteschi non si potevano comprendere e interpretare che in una visione europea. Il rimando al Medioevo come alla fonte di quei movimenti stessi è una prova diretta di ciò"²²⁷.

In Italia, all'indomani dell'Unità, per uno stile nazionale si tenta di individuare un'arte portatrice di valori e simboli etici ed estetici. Per cui, vengono effettuati studi sull'architettura medievale per rintracciare delle comuni radici identitarie in un lontano passato. "Su questa linea teorica si

²²⁵ Durante i due secoli trattati, i viaggiatori europei, in una modalità quasi schematica, giungono in Italia attraverso quattro valichi: quello del Brennero, quello di San Gottardo e del Sempione, quello di Susa o lungo la via della Cornice che da Nizza arriva a Genova e, infine attraverso il mare. La traversata del San Gottardo, specialmente dalle Alpi, diventa una prova che i viaggiatori sono chiamati ad affrontare per giungere in Italia. Scesi dal Sempione si giunge a Milano, la quale nel XVIII secolo non sortisce un grande fascino, ad esempio i francesi criticheranno Sant'Ambrogio e il Duomo e, solo successivamente si studieranno l'Ambrosiana, il Lazzaretto e l'Ospedale maggiore. Mentre dal Brennero, dopo Trento, Bolzano e Verona si giunge a Venezia. La città dei dogi è raggiungibile, già prima della costruzione della rete ferroviaria, dalle rive del Brenta che permette il passaggio per le campagne padovane, dove si possono ammirare alcune delle più famose ville venete, tra cui quelle di Palladio. Venezia è raggiungibile dal Po, attraversando le zone paludose a nord di Bologna. Giunti a Venezia, a subire il fascino dei giochi di luce e di riflessi nella laguna sono soprattutto i paesaggisti, diversamente gli architetti tentano di studiarne gli edifici. Solo nell'Ottocento i viaggiatori si spostano verso le isole di Burano e di Torcello per le testimonianze di epoca medioevale. Cfr. Brilli, Attilio, *Alla ricerca degli itinerari perduti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 1988, pp.29-49.

²²⁶ Spesso vi è una stretta relazione tra i tedeschi ed i danesi sia per la vicinanza fisica che linguistica.

²²⁷ Tabacco, Giovanni, *La città italiana fra germanesimo e latinità nella medievistica ottocentesca*, Elze, Reinhard; Schiera, Pierangelo (a cura di), *Il Medioevo nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp.12-15. Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On the Trail of Frederick II: Ideology and Patriotic Sentiment in the Nineteenth-Century Rediscovery of Medieval Southern Italy*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 40/2011-12, pp.309-341.

poneva la riflessione di Camillo Boito, la cui idea si saldava al pensiero romantico e all'idealismo hegeliano, identificando nell'arte il sentimento collettivo di una nazione: il Medioevo, periodo di massima espressione dei contenuti morali di un popolo, era visto come età di riferimento per la scelta dello stile architettonico in grado di superare l'ecllettismo e i possibili contrasti fra stile nazionale e stili dei centri locali, fra lingua italiana e lingue degli italiani [...]. Del resto, parallelamente al Neomedioevo, si stava consolidando un risveglio storico-critico della cultura rinascimentale e, in un ideale credo di uguaglianza/simbiosi fra Rinascimento/Risorgimento, sarà proprio il Neorinascimento lo stile capace di uniformare in un unico linguaggio i diversi dialetti regionali"²²⁸. Secondo Boito, le indagini storiografiche effettuate dagli architetti sul Medioevo nazionale, atte alla ricerca di uno stile nazionale, sono necessarie perché l'architetto "non dovrà dunque inventare «a tavolino stili e tradizioni», ma porre in un rapporto di circolarità l'architettura nuova e quella più significativa di un glorioso passato"²²⁹.

La rivalutazione ottocentesca del Medioevo, inteso come momento fondativo dell'identità nazionale e la conseguente creazione di miti, avviene anche in Danimarca²³⁰. L'affinità teorica tra Danimarca e Germania è giustificata dalla componente germanica nella monarchia danese e dal fatto che durante l'Ottocento si effettuano ricerche sul passato *deutsch*. Tale termine si riferisce tanto al popolo e alla lingua tedesca, quanto all'insieme dei popoli di stirpe germanica e alla famiglia linguistica²³¹. In Danimarca, come in Germania, si giunge ad uno "stile" architettonico che "è sintomatico di uno sforzo per costruire un'identità nazionale radicata in un ideale nostalgico di un passato immaginario"²³².

²²⁸ Neri, Maria Luisa, *Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria*, in Bertelli, Sergio (a cura di), *La Chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Ponte alle Grazie, Firenze 1997, pp. 133-169.

²²⁹ Zucconi, Guido, *Pietro Selvatico e Camillo Boito, tra Padova e Venezia*, in Chavarría Arnau, Alexandra; Zucconi, Guido (a cura di), *MEDIOEVO FANTASTICO. L'invenzione di uno stile nell'architettura tra la fine dell'800 e inizio '900*, Ciclo di conferenze, (Padova, marzo-aprile 2015), p.21.

²³⁰ In realtà, in Danimarca, tali studi storici vengono intrapresi, come verrà riportato nel paragrafo 2.4, a partire dagli anni Cinquanta del XVIII secolo.

²³¹ Rossi, Pietro, *Dal mito germanico all'idea di nazione nella cultura tedesca*, Levra, Umberto (a cura di), in *Nazioni, nazionalità, stati nazionali nell'Ottocento europeo*, Roma, Carrocci, 2004, p.21.

²³² Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On the Trail of Frederick II: Ideology and Patriotic Sentiment in the Nineteenth-Century Rediscovery of Medieval Southern Italy*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 40/2011-12, p.335. In tali ricerche si inseriscono quelle dell'architetto tedesco Heinrich Hübsch, il quale nel 1828 pubblica un'opera dal titolo "*In welchem Style sollen wir bauen?*" ovvero "*In quale stile dobbiamo costruire?*" che decreta l'inizio dell'ecllettismo in architettura. Il tedesco Heinrich Hübsch giunge in Italia tra il 1817 e il 1820. A Roma conosce von Rumohr e la cerchia dei Nazareni, da qui nel 1818 parte per il viaggio in Grecia, effettuato insieme all'architetto danese Jørgen Hansen Koch. I due poi fanno ritorno in Italia nel 1821. Lo studio dei monumenti antichi serve ad Hübsch per supportare la demolizione dell'architettura greca e l'apertura verso nuovi stili. Per cui a seguito delle indagini condotte, il tedesco pubblica prima il saggio dal titolo "Sull'architettura greca" nel 1822, e poi "In quale stile dobbiamo costruire?". Il Tedesco sostiene che si dovrebbe prevedere una fusione delle forme del primo Rinascimento e degli stili medievali quali il paleocristiano, romanico e il bizantino, proponendo uno stile che elogi l'arco a tutto sesto. Tale stile viene chiamato Rundbogenstil²³². Dopo diversi viaggi in Italia, solo a seguito di quello del 1847, Hübsch modifica il suo punto di vista, asserendo che le chiese gotiche italiane sarebbero state superiori a quelle tedesche per la maggiore libertà compositiva. Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., pp. 163-166. Cfr. Hübsch, Heinrich, *In Stile welchem sollen wir bauen?*, Karlsruhe, Müller, 1828; Millech, Knud, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, op. cit.; Herrmann, Wolfgang (a cura di), *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Getty center for the

Dunque, dagli anni Quaranta fino alla fine del XIX secolo, lo spirito nazionalistico spinge diverse generazioni di architetti, da Gottlieb Bindesbøll a Martin Nyrop, a studiare anche il passato medioevale danese. Infatti, si avviano delle campagne di viaggio estive volte alla conoscenza del patrimonio e delle tecniche costruttive tradizionali danesi. Ne consegue che le cattedrali medievali di Lund, di Viborg e di Roskilde diventano il simbolo fisico della Nazione²³³.

Nella volontà romantica di preservare il passato glorioso della nazione, il patrimonio architettonico della Danimarca subisce numerosi e dannosi interventi. Un caso è il restauro della cattedrale di Viborg nella regione dello Jutland centrale, i cui lavori sono affidati all'architetto Niels Sigfred Nebelong (1807-1871). Egli demolisce le preesistenze medievali e propone una ricostruzione *in stile*. Di tale avvenimento se ne parlerà, poi, in questi termini: "Il momento culminante della barbarie delle operazioni di restauro è stato raggiunto con la Cattedrale di Viborg, dove è stata demolita pietra su pietra e, l'intera chiesa, come veniva chiamata tale operazione, è "tornata alla sua forma originale". Fu risparmiata solo la cripta, che oggi si presenta con un linguaggio diverso dal resto della chiesa [...]. Un'altra perdita fu l'operazione di demolizione e di ricostruzione dell'ala sud- ovest dell'edificio monastico medioevale di Herlufsholm, avvenuto per mano di Herholdt"²³⁴.

2.1.1 Sulle orme dell'imperatore Teodorico

Secondo l'ipotesi dell'autrice due sono le motivazioni che inducono i viaggiatori danesi nel XIX secolo a mostrare particolare interesse e a visitare le città del Nord Italia. La prima è la ricerca delle radici culturali danesi nell'antico mondo longobardo e italiano, poiché la Scania è considerata dalla storiografia moderna la patria originaria di tale popolo. Una teoria che si mescola a quelle secondo le quali Teodorico sia il primo re germanico e tutte le grandi città del Nord Italia siano testimoni delle tecniche costruttive e architettoniche del popolo germanico. Si riaccende così l'interesse verso città quali Verona, Milano, Ravenna ma anche Pavia e Venezia.

History of Art and the Humanities, 1992; Miller Lane, Barbara, *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, op. cit.; Bullen, John Barrie, *Byzantium Rediscovered*, Londra, Phaidon, 2003; Curran, Kathleen, *The romanesque revival, religions, politics and transnational exchange*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2003; Lewis, M. J., *Rundbogenstil*, <https://doi.org/ep.fjernaadgang.kb.dk/10.1093/gao/9781884446054.article.T074486>, 2003.; Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit.

²³³ Cfr. Millech, Knud, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, Copenhagen, Østernes Kreditforening, 1951; Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1991; Curcio, Simonetta, *L'architettura del ferro. La Danimarca 1815-1914*, Roma, Gangemi, 2000; Miller Lane, Barbara, *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge, Cambridge University, 2000; Hohendahl, Peter Uwe, *Patriotism, Cosmopolitanism, and National Culture: Public Culture in Hamburg 1700-1933*, Amsterdam, Rodopi, 2003; Kolb, Laura, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities*, «Urban History», n°35, 3, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 382-413; Classen, Albrecht (a cura di), *Handbook of Medieval Studies: Terms, Methods, Trends*, Berlin, New York De Gruyter, 2010.

²³⁴ Millech, Knud, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, op. cit., p.157 [T.d.A].

La seconda motivazione sottesa al viaggio è da ricercare negli studi ottocenteschi sulla città comunale italiana, sviluppatasi tra l'XI e il XIV secolo, che nel XIX secolo sono interpretate come luoghi di libertà, di democrazia, di rifioritura delle arti e dell'economia²³⁵. Dunque, con lo sviluppo dello studio del Medioevo e la creazione del concetto di Rinascimento in Europa durante il XIX secolo, il tema della città italiana ha un ruolo così rilevante da diventare emblema del potere affidato al popolo. Infatti, si registrano numerosi studi atti a comprendere le origini della fioritura comunale delle città italiane. Tali studi finivano per individuare delle radici longobarde nell'organizzazione politica delle città medievali italiane, quindi "chi poneva l'accento, in un impeto antigermanico, sulla violenza distruttiva dei Longobardi, correva il rischio di dover negare quella continuità di tradizioni civili e istituzionali su cui si poteva fondare la rivendicazione fierissima del fondamento latino della civiltà italiana. Chi insisteva sulla continuità, correva il rischio di dover ammettere il significato civile del regno longobardo di quell'aristocrazia militare che egemonizzò gran parte del medioevo italiano fin dentro l'età comunale"²³⁶. Il rinnovato interesse verso i Comuni italiani da parte dei viaggiatori tedeschi e danesi è da ricondursi evidentemente anche alla rilettura ottocentesca della storia dei Longobardi, la *Historia Langobardorum*, scritta da Paolo Diacono nel 789, il quale sostiene che i due secoli della dominazione longobarda in Italia avevano mutato "la responsabilità di disciplinare unitariamente in forme civili l'intera penisola"²³⁷. Dunque, da tale responsabilità sarebbero poi nati i Comuni e le Signorie²³⁸.

A queste teorie si aggiungono, in un'ottica di esaltazione nazionale ottocentesca, le ricerche sulla storia della Danimarca e sulle invasioni vichinghe in Europa. Infatti, nell'885 d.C. il condottiero vichingo Rollone sottomise un ampio territorio, l'attuale Normandia, che ripopolò con gli uomini venuti dai territori della Danimarca. La discendenza normanna verrà approfondita più avanti nel paragrafo 2.4 e pure spiegherà l'attenzione posta dai viaggiatori danesi per le costruzioni siciliane e poi per il gotico. In tal modo, i danesi ritengono di essere progenitori tanto dei Normanni quanto dei Longobardi.

La comprensione del terreno culturale europeo, al quale i danesi contribuiscono attivamente, è una necessaria premessa perché su queste basi si fondano le idee del Romanticismo Nazionale danese. L'insorgere di questi nuovi interessi e lo sviluppo della storiografia influiscono anche sulle mete di viaggio²³⁹. Ad esempio, fino alla prima metà dell'Ottocento, la città di Verona era considerata solo luogo di passaggio e tappa intermedia per raggiungere Venezia. Dopodiché Verona diviene una tappa obbligata nel momento in cui lega la sua storia al passato germanico, in particolare a quella del regno ostrogoto di Teodorico, avvenuta a partire dal 474 d.C., conosciuto altresì come Dietrich von Bern, ovvero Teodorico di Verona²⁴⁰. Dopo la dominazione

²³⁵ Le ricerche storiografiche ottocentesche riguardo alla città comunale italiana avverranno specificamente nel paragrafo 2.1.2.

²³⁶ Tabacco, Giovanni, *La città italiana fra germanesimo e latinità nella medievistica ottocentesca*, op.cit., pp.12-15.

²³⁷ *Ivi*, p.25.

²³⁸ Cfr. paragrafo 2.1.2.

²³⁹ Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, op.cit., p.25.

²⁴⁰ La capitale di questo nuovo regno fu stabilita dallo stesso Teodorico a Ravenna, ma Verona fu sempre molto amata dal re germanico che vi risiedette a lungo.

ostrogota di Verona, la città viene conquistata dai longobardi che la trasformarono in capitale sino al 571 d.C.²⁴¹.

Sulla scorta di queste indagini storiografiche, nel 1850, tra i primi stipendiati danesi a giungere a Verona vi è l'architetto Harald Conrad Stilling. Egli riproduce alcuni edifici della città e dimostra di essere a conoscenza e coinvolto nelle ricerche riguardo al passato medioevale. Infatti, tra i disegni di Stilling vi è la riproduzione della chiesa romanica-longobarda di San Zeno, finanziata da Teodorico. Accurata è la rappresentazione del grande prospetto caratterizzato da archetti ciechi, dal rosone chiamato "Ruota della Fortuna", dal grande portale e dal protiro. L'architetto riporta poi la prospettiva dell'esterno con la torre, la pianta con le tre navate, divise da due file di possenti pilastri a sezione cruciforme alternati a colonne, e infine la sezione della chiesa. In un secondo foglio, invece, sono disegnati alcuni comignoli della città.

Tre anni più tardi, Johan Daniel Herholdt giunge nella città scaligera e riproduce la pianta della chiesa ad aula di San Fermo. Due sono i disegni di San Zeno in Oratorio, datati 13 e 15 ottobre 1853, tra cui il particolare della facciata con il grande rosone, e una prospettiva della suddivisione interna della chiesa. Pur non essendo cospicuo il resoconto della visita, gli edifici della città influenzeranno la produzione artistica dell'architetto: esempio tangibile è il progetto della Biblioteca Universitaria di Copenhagen²⁴², terminata nel 1861.

Nel settembre del 1860, durante il secondo viaggio, quindi non scolastico, l'artista Georg Hilker, prima di giungere a Venezia visita Verona, studiandone le chiese di San Bernardino, di San Fermo Maggiore, di Sant'Anastasia e di San Zeno (forse già visitato durante il viaggio di studio del 1836). L'interesse per la città veneta è da collegare al fatto che Hilker è impegnato nella decorazione della Biblioteca Universitaria di Herholdt il cui riferimento, come detto, sono proprio le architetture dell'Italia Settentrionale.

Differenti sono gli studi di Vilhelm Klein che giunge a Verona nel novembre del 1858, il cui soggiorno è improntato alla volta della conoscenza delle opere dell'architetto Michele Sanmicheli²⁴³. Le ripercussioni della visita nella città scaligera si possono percepire nella sala di cottura per la nuova fabbrica del birraio Carl Jacobsen, il cui balcone nella parte centrale della facciata, secondo alcuni critici, è memoria del Palazzo Bevilacqua di Sanmicheli²⁴⁴ a Verona.

²⁴¹ Verona rimase capitale di un importante ducato longobardo e una delle principali città della Langobardia Maior, accanto a Milano e Pavia.

²⁴² Cfr. paragrafo 3.5. Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia, op.cit.*, p.25.

²⁴³ Klein si concentra nella realizzazione di alcuni disegni che riguardano la decorazione della cappella di San Francesco nella chiesa di San Bernardino. Egli disegna anche: la Porta Nuova, eretta tra il 1532 e il 1540, l'interno della chiesa quattrocentesca di Nazario e Celso, la torre e il pavimento del presbiterio della chiesa di San Giorgio in Braida, infine poi un sarcofago e un capitello dalla chiesa di Sant'Anastasia. Cfr. Puppi, Leonelli, *Michele Sanmicheli architetto: opera completa*, Roma, Caliban Editrice, 1986.

²⁴⁴ Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, Copenhagen, Rhodos, 2009, p. 139 [T.d.A].

È solo negli ultimi due decenni del XIX secolo che la città diventa una tappa imprescindibile per tutti gli architetti viaggiatori²⁴⁵; ad esempio vi giungono Heinrich Wenck²⁴⁶ e poi Hack Kampmann²⁴⁷. Dunque, di Verona, gli stipendiati sono attratti dall'architettura religiosa e, in particolare, dallo sviluppo planimetrico e dal trattamento riservato alla tessitura muraria. Nell'ottica della ricerca di uno stile nazionale che parte dalla tradizione vernacolare, la visita alla città fornisce modelli ed esempi agli architetti stipendiati danesi a partire dagli anni Cinquanta del XIX secolo. L'adozione di tali modelli trova una doppia giustificazione e quindi: da un lato, nelle ricerche storiografiche ottocentesche di cui si è parlato e, dall'altro, nelle tecniche e materiali costruttivi comuni a quelle del patrimonio architettonico medioevale danese. Allo studio del patrimonio medievale si aggiunge poi anche l'attenzione per un architetto rinascimentale, Michele Sanmicheli, attivo principalmente nella Serenissima nel corso del XVI secolo. Tale interesse attesta l'introduzione in ambito danese delle contemporanee speculazioni circa la definizione del Rinascimento italiano²⁴⁸.

Già il solo caso veronese basterebbe per giungere alla conclusione che gli architetti viaggiatori danesi sono fortemente influenzati dal viaggio di apprendistato, ma molte altre sono le tappe che destano il loro interesse.

²⁴⁵ Nel 1882 Borch disegna la corte d'Assise, la decorazione della chiesa di Santa Maria in Organo e la Cappella Pellegrini nella chiesa di San Bernardino.

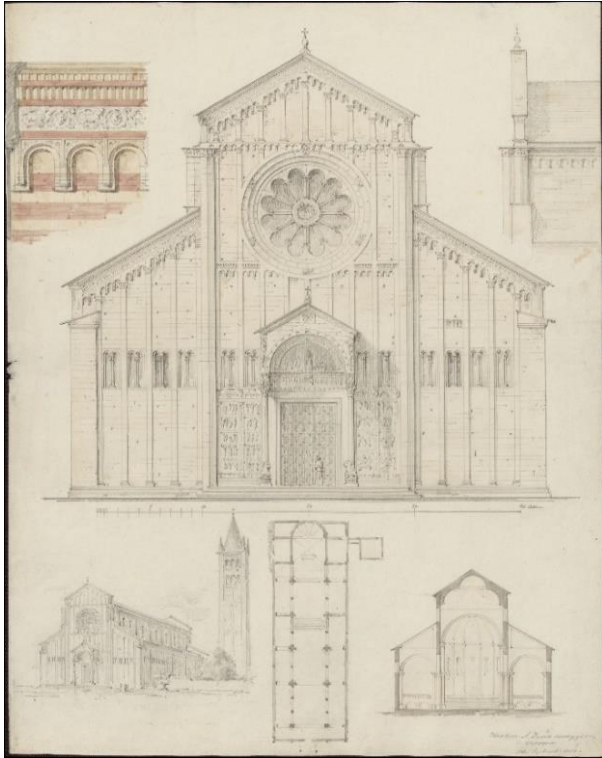
Valdemar Koch giunge a Verona nel novembre del 1885 qui, rappresenta dettagli della torre dell'orologio, alcuni capitelli e dettagli architettonici dal chiostro della chiesa di San Zeno, e prospetti di edifici tra cui quello del Palazzo chiamato "Consolo". Le influenze della visita veronese sono evidenti e nella successiva produzione architettonica dello stipendiato, il quale si occupa per lo più di costruzioni religiose caratterizzate da torri campanarie e archetti ciechi.

Degli stessi anni è la visita di Clausen, il quale raffronta capitelli provenienti dalla chiesa di San Zeno con quelli della chiesa di San Fermo, disegna alcuni mosaici e riproduce una vista dall'Arena verso il Palazzo della Gran Guardia –che si pensava opera del Sanmicheli– e il museo Lapidario.

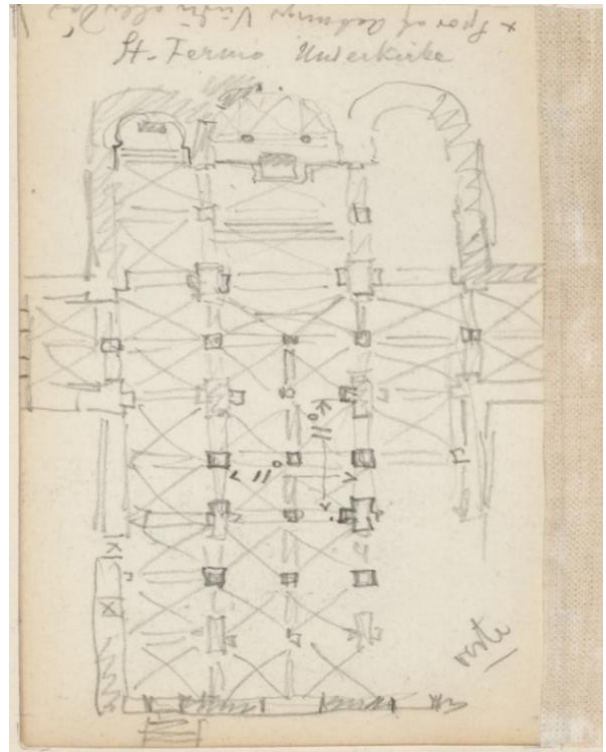
²⁴⁶ Heinrich Wenck nasce nel 1851 e frequenta l'Accademia dal 1869 al 1876, studiando con Ferdinand Meldahl e Christian Hansen. Nel 1878 Wenck vince la piccola medaglia d'oro per una biblioteca in stile neogotico e riceve una borsa di studio di viaggio per giungere in Italia dal 1883 al 1885. Da Verona, Wenck restituisce dettagli decorativi dalla chiesa di Sant'Anastasia e un acquerello con decorazioni provenienti da un palazzo privato, non meglio specificato. Le forme conosciute durante il soggiorno nel Nord Italia sono riadattate nei numerosi progetti per le stazioni ferroviarie danesi, in particolare in quella centrale di Copenhagen. Quest'ultima, inaugurata nel 1911, è caratterizzata dall'utilizzo dei mattoni rossi, dalle nuove tecnologie del ferro e del vetro, da archi ciechi e da decorazioni nella tessitura muraria. Analogamente, l'esterno della stazione verso Vesterbrogade è fortemente in debito con le chiese visitate durante il soggiorno italiano.

²⁴⁷ Kampmann visita la città e ne studia la chiesa di San Pietro in archivolto e la porta di San Zeno del Sanmicheli. Il Danese restituisce il dettaglio di porta urbica e di palazzi di via Pigna (il secondo decumano più grande della città romana), e di via Colomba. Poi si sposta verso Padova dove visita la chiesa di San Francesco.

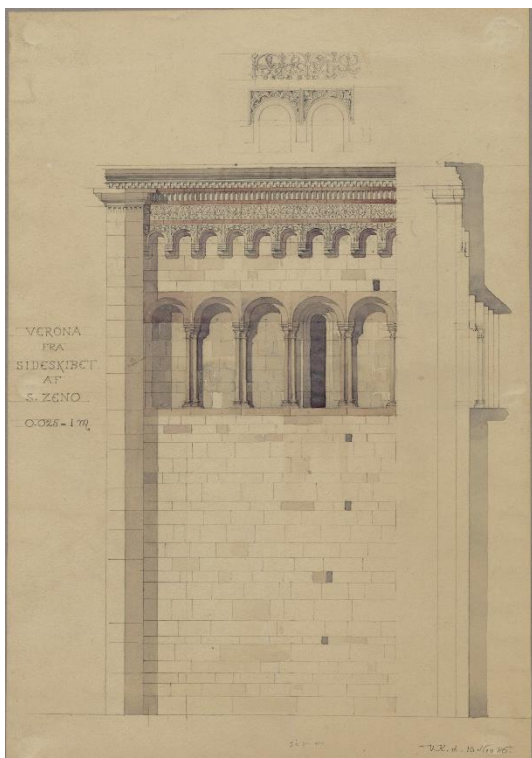
²⁴⁸ Cfr. 2.1.2.



Harald Conrad Stilling, Studio della chiesa di San Zeno, Verona, 1850, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54118a.



Johan Daniel Herholdt, Pianta della chiesa di San Fermo, Verona, 1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10078.



Valdemar Koch, Studio della facciata di San Zeno, Verona, 1885, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54432-68.



Martin Borch, Decorazione della Sagrestia di Santa Maria in Organo, Verona, 1882, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16394.



Heinrich Wenck, Studio di facciata, Verona, 1885, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17543.



Hack Kampmann, Studio della tessitura muraria della chiesa di San Pietro in archivolto, Verona, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger g, ark_52895_oe.

Una volta superata Verona si arriva a Venezia. Sulla scorta delle indagini storiche, i viaggiatori danesi giungono nella laguna, poiché sono interessati all'architettura lombarda e alle decorazioni bizantine. Infatti, dai primi decenni del XIX secolo gli studiosi europei e italiani tentano di approfondire l'evoluzione storica e le forme anche dell'architettura medioevale veneziana. È bene ricordare che nei primi decenni del XIX secolo le diverse fasi architettoniche dell'epoca medioevale sono ancora percepite in modo confuso. È solo con i tre volumi "The Stones of Venice" di John Ruskin, pubblicati per la prima volta dal 1851 al 1853, che vengono esaminate compiutamente l'arte e l'architettura veneziana. Analoghe ricerche sul patrimonio locale saranno effettuate da Pietro Selvatico Estense e confluiranno nell'opera dal titolo "Guida di Venezia e delle isole circconvicine" edita nel 1852. Tra gli edifici icastici di Venezia e oggetto di indagine vi è la basilica di San Marco. Camillo Boito²⁴⁹ arriverà ad affermare solo più tardi che l'«organismo esterno del tempio» non è bizantino, bensì «lombardo»²⁵⁰, sostenendo che nel fornire all'edificio lo stile bizantino che lo contraddistingue furono determinanti le aggiunte successive, volute dai Dogi²⁵¹. Boito giunge alla conclusione che l'arte bizantina è l'incontro tra la tradizione orientale

²⁴⁹ Cfr. Boito, Camillo, *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano, Hoepli, 1880; Zucconi, Guido, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Marsilio, Venezia, 1997; Zucconi, Guido, *La nozione di neo-bizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, Mangone, Fabio (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto- la storia, gli annali, il quotidiano 1850-1913*, Napoli, Electa, 2005, pp.45-64.

²⁵⁰ Boito, Camillo, *Architettura del Medioevo in Italia*, op.cit., pp.310-311.

²⁵¹ Nebbia, Margherita, *Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche, «MDCCC 1800»*, n° 2, 2013, Venezia, Cà Foscari, 2013, p.118.

e quella occidentale, le cui tracce sono evidenti, non solo nelle architetture veneziane, ma anche in quelle ravennate e dell'intera area veneta- padana²⁵².

Per cui, gli studiosi giunti a Venezia, confrontandosi con il patrimonio architettonico locale, possono misurarsi con tre stili o generi, ovvero con il romanico- bizantino, rintracciabile per lo più in opere religiose; con il tardo gotico e infine con il protorinascimentale- lombardo introdotto a Venezia da maestranze lombarde²⁵³.

La fortuna veneziana in Danimarca si deve anche all'apporto di paesaggisti e di artisti che, affascinati dai giochi di luce della laguna e dalle architetture, ne diffondono l'immagine attraverso dipinti e acquerelli. Tra altri, Peter Christian Skovgaard e il professore Wilhelm Marstrand che soggiorna ripetutamente nella capitale della Serenissima²⁵⁴.

Da Venezia nel 1834 Gottlieb Bindsbøll²⁵⁵ scrive al fratello, poiché profondamente affascinato dalle tracce di arte "greca", nell'accezione di bizantino, nella chiesa di San Marco²⁵⁶. Se da un lato, è evidente un primo approccio a modelli, che non sono più quelli riferibili alla matrice antica, dall'altro, non vi è ancora un'attenta conoscenza delle forme e dei vari periodi della storia dell'architettura medievale.

Nel 1847, Winstrup giunge nella città lagunare e nei disegni²⁵⁷ elaborati si occupa della composizione architettonica dei palazzi e dei famosi portali a ogiva. Egli studia le logge del cortile nel palazzo dei Dogi; con un elegante tratto grafico riproduce la pianta e l'alzato laterale della scala marmorea dei Giganti nel Palazzo Ducale con la statua di Marte, realizzata da Jacopo Sansovino nel 1565. Dell'edificio, Winstrup riproduce anche due acquerelli, e quindi una prospettiva dell'entrata verso la citata scala e un secondo il cui soggetto è la ricca decorazione interna dell'edificio.

Del tutto differente è il resoconto di viaggio di Herholdt²⁵⁸ sia nell'elementare metodo rappresentativo, sia nelle opere visitate, per lo più religiose. Nel novembre del 1858 in città giunge Klein. Nel taccuino dedicato a Venezia, a Verona, a Brescia e a Mantova poche sono le

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Zucconi, Guido, *Pietro Selvatico e Camillo Boito, tra Padova e Venezia*, in Chavarría Arnau, Alexandra; Zucconi, Guido (a cura di), *MEDIOEVO FANTASTICO. L'invenzione di uno stile nell'architettura tra la fine dell'800 e inizio '900*, *op.cit.*, p.20.

²⁵⁴ Wilhelm Marstrand giunge a Venezia nel 1836 e il 1840 e 1845 e il 1848 e infine nel 1853 e il 1854. <https://perspective.smk.dk/en/italy-love-denmark-wilhelm-marstrand-and-pc-skovgaard-venice-1850s>.

²⁵⁵ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, Copenhagen, Universitetsbiblioteket, 1959, pp.30-46.

²⁵⁶ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, *op. cit.*, p.42 [T.d.A].

²⁵⁷ Winstrup riproduce: la facciata di Palazzo Foscari (con la loggia del secondo piano, le otto aperture e il fregio a quadrilobi con la conclusione in semi-quadrilobi e la polifora del terzo piano); il portale gotico che, dalle indagini effettuate dall'autrice, appartarrebbe a quello dell'apprezzato palazzo Soranzo Van Axel nei pressi di Santa Maria dei Miracoli; un portale a ogiva con decorazioni di marmo rosso e bianco e, infine la porta dell'arsenale del XII secolo, riconoscibile grazie al simbolo della città ovvero il leone.

²⁵⁸ Herholdt, giunto a Venezia nell' agosto del 1853, riproduce la pianta a croce latina –con transetto e le tre navate, suddivise da colonne– e la sezione della chiesa medievale di San Giovanni e Paolo. Tale chiesa desta interesse forse perché è considerata il Pantheon di Venezia e ospita le sepolture di numerosi dogi e personaggi celebri. Su due fogli sono conservati schizzi della pianta a croce latina e della sezione, in cui viene posta particolare attenzione agli archi, della chiesa di Santa Maria Gloriosa, la quale custodisce le tombe dei dogi e di Tiziano e di Canova. Poi, Herholdt riproduce alcuni disegni, datati 7 settembre 1853, della campata e della pianta circolare di Santa Fosca nell'isola di Torcello e della pianta della vicina chiesa di Santa Maria.

pagine riservate alla laguna. Pur visitando grandi chiese, l'elemento architettonico è secondario, poiché Klein è attratto dalle decorazioni pittoriche e dagli arredi²⁵⁹. Degni di nota sono i disegni della chiesa del Salvatore, datati 13 novembre, con uno schizzo della pianta e di una prospettiva dell'interno con al margine una breve annotazione: "Costruita da Tullio Lombardo e Jacopo Sansovino. 1520-1530". Nel taccuino troviamo, inoltre, elementi decorativi delle chiese di Santa Maria della Salute, progettata da Baldassare Longhena sui modelli del Palladio, e di San Giorgio Maggiore. Ancora una volta è evidente un cambio di vedute, poiché Klein non è interessato allo studio delle architetture del passato medioevale, bensì alle costruzioni realizzate da architetti veneziani del XVI e XVII secolo. Le ricerche di Klein, che è a conoscenza del dibattito e le speculazioni sul Rinascimento²⁶⁰, confluiranno nelle proprie opere teoriche in cui rileggerà criticamente le fasi e le evoluzioni della storia dell'architettura²⁶¹.

Lo stipendiato Holm, sulla scia dell'esperienza di Herholdt, nel 1864 realizza alcune prospettive della città e dei canali dalle quali è possibile apprezzare i palazzi tipici dell'architettura veneziana. Inoltre, Holm restituisce un dettaglio di elementi decorativi della chiesa di Santo Stefano e prospetti di alcuni palazzi; tra tali elaborati vi è anche forse il palazzo Giustinian Lolin, realizzato per mano di Baldassare Longhena. La successiva produzione architettonica di Holm risente delle influenze del maestro Herholdt e dell'esperienza dell'apprendistato. Infatti, egli, incaricato nel 1877 per il progetto della Biblioteca Reale di Copenhagen²⁶², si ispira all'architettura veneziana. Questo vale sia per le grandi finestre che diventano bifore con archi a tutto sesto sia per le due torri della facciata verso il giardino. Gli esili elementi turrati di mattoni rossi, come il resto dell'edificio, terminano con elementi in arenaria come nel famoso campanile della chiesa di San Marco a Venezia²⁶³. Nell'ultimo ventennio del XIX secolo nella laguna giungono stipendiati²⁶⁴, tra i quali anche i futuri esponenti del Romanticismo Nazionale: Martin Nyrop e Hack Kampmann²⁶⁵.

²⁵⁹ A Venezia nel 1860 Hilker si occupa di elementi e decorazioni della sala della Bussola del Palazzo dei Dogi (forse anche perché tra le scene vi è il racconto delle gesta del 1414, quando il popolo della città di Brescia dona le chiavi al generale Sforza), delle decorazioni della chiesa di San Marco e delle lunette della Cappella di San Tarasio nella chiesa quattrocentesca di San Zaccaria, le cui decorazioni vengono realizzate tra 1442 e il 1444 dal fiorentino Andrea del Castagno insieme a Francesco da Faenza.

²⁶⁰ Cfr. paragrafo 2.1.2.

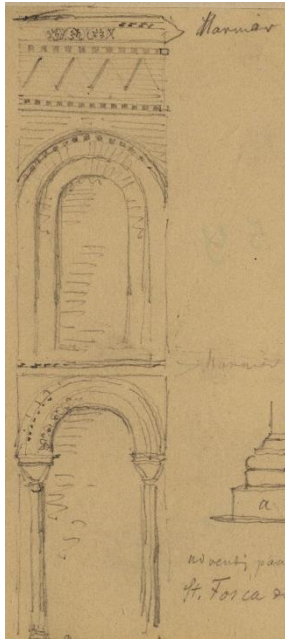
²⁶¹ Cfr. 3.6.

²⁶² Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, *op. cit.*, pp.252-264.

²⁶³ *Jvi*, p.260.

²⁶⁴ Tra essi vi è Blichfeldt il quale nel 1881 riproduce alcuni elementi decorativi provenienti da Palazzo Ducale e dalla chiesa di San Rocco. Nel 1882 Borch soggiorna all' Hotel Sandwirth e durante la sua permanenza restituisce disegni di una serie di chiese (chiesa di Santa Maria dei Miracoli, di Santa Maria dell'Orto, di San Giovanni e Paolo, di San Michele) e di decorazioni delle scuole di San Giovanni evangelista e di San Giorgio. Il Danese disegna pure la tomba del Doge Vendramin, il Palazzo Ducale e San Marco.

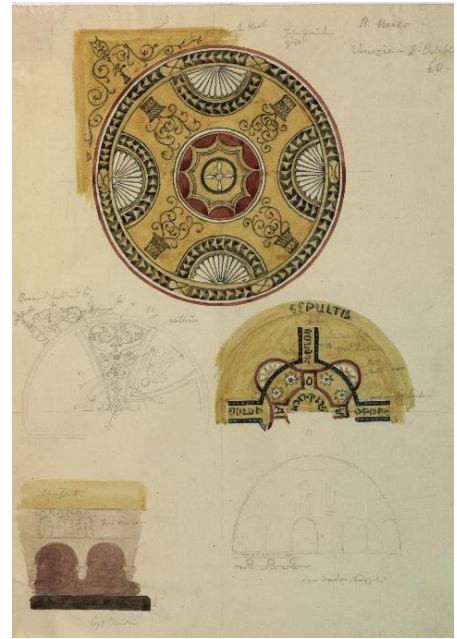
²⁶⁵ Nyrop riproduce: la pianta del cassettonato e una sezione della chiesa di San Michele; i capitelli della chiesa di San Marco; gli elementi decorativi dalla Scala dei Giganti, alcune navi dall'arsenale, un acquerello del cassettonato della Scala d'Oro, della biblioteca e alcuni profili architettonici. Più corposo è il materiale dell'amico Kampmann, il quale restituisce un interessante studio, in più fogli, sulla struttura del campanile di San Marco che sarà d'aiuto nella costruzione della torre del municipio di Copenhagen realizzata da Nyrop. Kampmann riproduce una pianta dell'atrio d' ingresso e la sezione delle scale del Palazzo Ducale e della Scala d'Oro, e disegna dettagli costruttivi di colonne con capitelli. Su quattro fogli, Kampmann attesta la visita del Palazzo Vendramin con uno stralcio della pianta e una sezione acquerellata in cui annota i materiali. Della città, Kampmann disegna la Porta del Paradiso con il frontone a



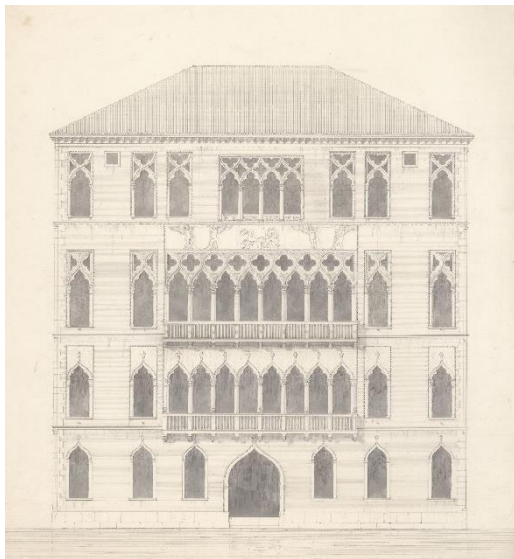
Johan Daniel Herholdt, Chiesa di Santa Fosca, 1853, Danmarks Kunstbibliotek, ark_10079.



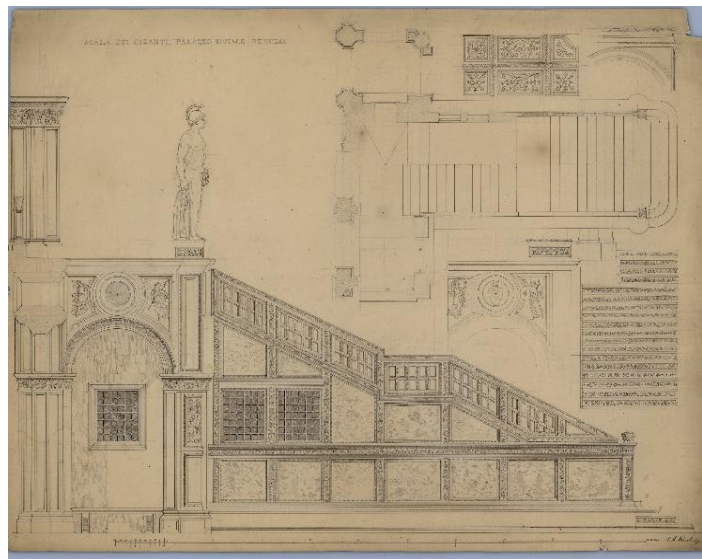
Hans Jørgen Holm, Canale di Venezia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53791.



Georg Hilker, Decorazione della basilica di San Marco, Venezia, 1860, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11207.



Laurits Albert Winstrup, Palazzo Foscari, Venezia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6215.



Laurits Albert Winstrup, Scala dei Giganti, Palazzo dei Dogi, Venezia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6216.

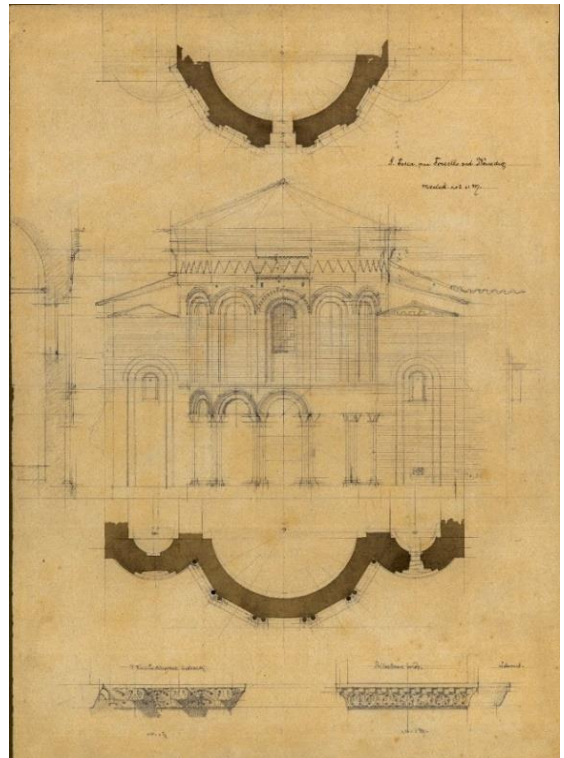
Laurits Albert Winstrup, Porta dell'arsenale, Venezia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6050.



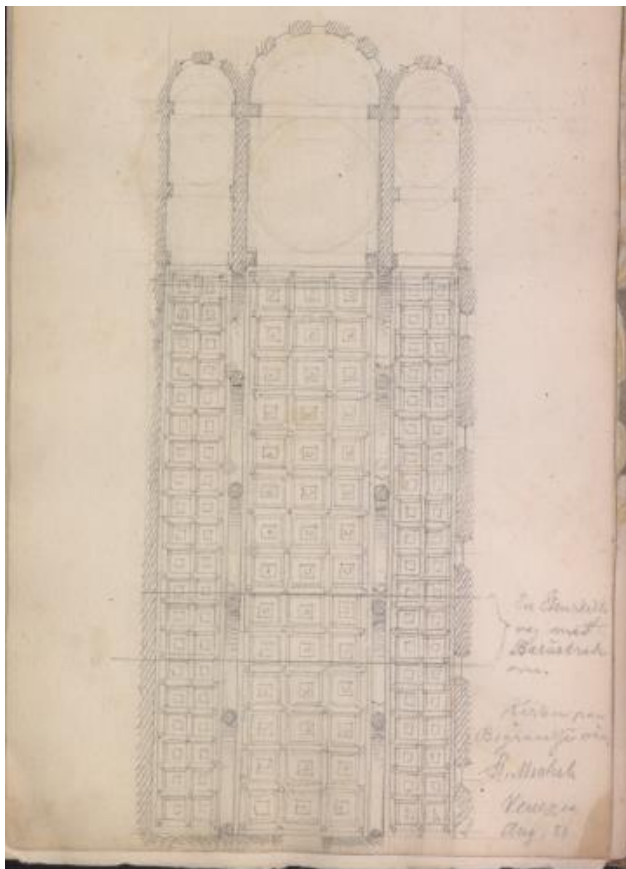
ghimberga. Poi, alla ricerca poi del passato medioevale, lo studioso si sposta verso Torcello per rappresentare la facciata, una sezione e la pianta centrale a croce greca della chiesa di Santa Fosca. Infine, Kampmann si occupa del prospetto verso l'abside, con i due livelli di archi ciechi e con la decorazione della tessitura muraria, della medesima costruzione.



Hack Kampmann, Biblioteca Marciana, Venezia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10732b.



Hack Kampmann, Chiesa di Santa Fosca a Torcello, Venezia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_53283b.



Martin Nyrop, Chiesa di San Michele Venezia Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53880.



Martin Nyrop, Vista della laguna di Venezia e dettagli dalla Chiesa di San Marco, Venezia Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53880.

Alla ricerca del passato medioevale italiano, i viaggiatori²⁶⁶ visitano anche Milano, che inizia a diventare una tappa importante per gli architetti allorché le costruzioni delle città dell'Italia Settentrionale diventano un modello per le opere dai caratteri nazionali. Gli architetti danesi probabilmente conoscono pure le teorie dello storico dell'arte Wilhelm Lübke che pubblica, insieme ad altri, numerosi volumi in cui sostiene che i Lombardi erano dei germanici con eccezionale talento creativo in campo architettonico.

Dell'area milanese i viaggiatori sono affascinati dall'uso della muratura a vista, caratterizzata da giochi decorativi nella tessitura muraria, rintracciati nelle grandi chiese e nei palazzi. L'architettura romanica lombardo-veneta è il motivo ispiratore per la produzione architettonica di Herholdt²⁶⁷ per cui, giunto a Milano nel settembre del 1852, risulta interessato al campanile della chiesa di San Gottardo e al porticato dell'Ospedale Maggiore. Herholdt continua verso Pavia, antica capitale del regno longobardo, nella quale studia un modulo del cortile del Castello, costituito dall'arco sovrastato dalle quadrifore e medaglioni, e riproduce la decorazione della tessitura muraria e della merlatura, descrivendone in una breve nota la composizione architettonica. L'architetto rappresenta poi un dettaglio dalla chiesa di San Francesco e la facciata della Certosa a Pavia. Herholdt continua il viaggio nelle città di Novara e di Asti, dove pure studia le architetture ecclesiastiche di epoca longobarda.

Il viaggio degli stipendiati danesi prosegue lungo l'Appennino; i viaggiatori giungono nelle città dell'Emilia e della Romagna che solitamente detenevano una posizione secondaria per i viaggiatori del *Grand Tour*, in particolare durante il Settecento, in quanto: "La città emiliane sono luogo di passaggio. Meritano certo una visita, un detour, non meriterebbero, forse un viaggio[...] vi è un rapporto di interesse, di stima, di curiosità, ma mai di vera passione, come accade spesso per Roma o Napoli"²⁶⁸. Se per i francesi e gli inglesi l'area dell'Emilia e della Romagna era vista solo come luogo di transito per raggiungere i "paradisi artistici", differente è l'esperienza dei tedeschi, per i quali, in tali luoghi: "Il viaggiatore poteva mettersi in contatto con le opere per ampliare il suo orizzonte conoscitivo" [...]. In questo periodo l'Emilia assume un rilievo particolare, diventando meta di pellegrinaggio degli studi d'oltralpe[...]. Bologna non è più soltanto una tappa obbligata negli itinerari da Nord a Sud, ma un centro culturale talmente importante da meritare di per sé una sosta"²⁶⁹.

²⁶⁶Già Hilker fa sosta a Milano, dove studia le decorazioni pittoriche di scuola leonardesca della chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore. Nel 1851 Winstруп, al termine del suo periodo di apprendistato, studia alcune grandi basiliche (Santa Maria delle Grazie, San Gottardo, Sant'Ambrogio), riproduce una campata dell'Ospedale Maggiore e la porta Comasina. In un unico taccuino, Holm testimonia le tappe del viaggio attraverso i disegni. Egli riproduce la chiesa di Sant'Antonio a Padova, la chiesa di San Lorenzo a Vicenza, continua per Verona, per Brescia, giunge prima a Milano dove studia la chiesa di Sant'Ambrogio e poi a Pavia nella quale visita la Certosa. Negli stessi anni Nebelong ripropone dettagli costruttivi di solai e coperture. Dahlerup restituisce solo pochi disegni tra cui capitelli, un leone e uno stralcio di volta a crociera. L'esperienza diretta delle costruzioni lombarde assumerà per Kampmann, allo stesso modo, grande valore, infatti esse sono il punto di partenze per gli edifici da lui realizzati, quali ad esempio quelli per il ricco birraio Carl Jacobsen.

²⁶⁷ Cfr. paragrafo 3.4.

²⁶⁸ *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Cusatelli, Giorgio (a cura di), Bologna, il Mulino, 1986, vol. I, p.27.

²⁶⁹ *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Cusatelli, Giorgio (a cura di), Bologna, il Mulino, 1986, voll. II, p. 567.

Diviene importante anche per i danesi il soggiorno nel territorio padano perché da Bologna ci si sposta verso Ravenna. Se le costruzioni in mattoni di Bologna richiamano quelle della tradizione danese, Ravenna desta interesse perché conserva le vestigia del passato da città capitale di tre diverse dominazioni: dell'Impero romano d'Occidente, del Regno degli Ostrogoti, e dell'Impero bizantino. Così, i viaggiatori hanno molteplici ragioni per fare una deviazione verso Ravenna. In quest'ultima città possono conoscere le costruzioni del grande Teodorico, considerato il primo re germanico, e del mondo paleocristiano e bizantino. Inoltre, Ravenna merita una visita perché le importanti chiese sono meno contaminate e stratificate di quelle della grande Roma.

Hilker, durante il viaggio scolastico del 1836 e poi nel 1838, riproduce elementi di mosaici della chiesa di Sant'Apollinare e un acquarello di quelli, caratterizzati dalle viti e dalle stelle, contenuti nella cappella di San Nazario e Celso del Mausoleo di Galla Placidia. Dopo qualche anno, nel 1853 anche Herholdt continua il suo percorso di discesa della Penisola, visitando prima Bologna – dalla quale riporta la pianta e dettagli della basilica del Sepolcro nella chiesa di Santo Stefano – e poi Ravenna. Qui, Herholdt restituisce tredici disegni, tra cui alcuni della chiesa di Sant'Apollinare, e poi si dedica alla rappresentazione della chiesa di Santa Maria Maggiore, del Mausoleo di Galla Placidia e degli elementi del famoso Mausoleo di Teodorico. Dahlerup giunge nel 1866 in Italia e disegna alcuni dettagli della decorazione muraria di palazzi di Bologna e della torre degli Asinelli. Gli studi sulla tessitura muraria confluiranno nel complesso industriale realizzato per il ricco birraio Carl Jacobsen nella capitale danese²⁷⁰. Anche per Nyrop la tappa ravennate sarà decisiva, poiché, come i suoi connazionali, rintraccia nel patrimonio costruttivo di tale città delle antiche radici nazionali²⁷¹. Nyrop compie una deviazione verso Ravenna, dalla quale restituisce la pianta e una sezione verso l'abside di Sant'Apollinare e realizza alcuni disegni del Mausoleo di Galla Placidia. Della città afferma di essere tanto affascinato da voler progettare nuovi edifici, partendo da tali forme²⁷². Dunque, non stupisce che elementi tratti dal Mausoleo di Teodorico saranno adoperati come modelli per il padiglione dell'esposizione dell'industria e dell'artigianato del 1888, nonché per la corte del municipio di Copenhagen. In tal modo, Nyrop riconosce e rintraccia elementi di continuità tra le costruzioni danesi e quelle longobarde.

Dunque, negli ultimi decenni del XIX secolo si intensifica la produzione grafica e il soggiorno da parte degli stipendiati²⁷³ nelle città dell'Emilia e della Romagna, con il fine di conoscere e

²⁷⁰ Cfr. paragrafo 4.6.

²⁷¹ Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia, op.cit.*, p.34.

²⁷² Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop*, Copenhagen, Foreningen til gamle bygningers bevaring 1979, p.15 [T.d.A].

²⁷³ Nel 1881, a Bologna, Blichfeldt riproduce la pianta di San Petronio, la facciata della Casa dei Carracci, le tombe a piazza San Domenico. Borch si occupa delle tombe bolognesi di piazza San Domenico e visita il museo civico archeologico, inaugurato il 25 settembre del 1881, dove resta particolarmente affascinato dalla sezione egizia. Koch si dedica alla chiesa di Santo Stefano, restituendone la facciata, la pianta, la sezione e dettagli. Inoltre, egli studia la chiesa dei Santi Vitale e Agricola in Santo Stefano della quale annota "Il coro è integrato in adiacenza di altri edifici. Dentro ci sono cornici e capitelli di pietra calcarea bianca, le pareti di mattoni rossi, le colonne sono antiche e tutte diverse. Gli edifici sono in restauro [...]". Nel 1885 Wenck si dedica alle facciate del non identificato palazzo, definito Vecchietti, del palazzo quattrocentesco Pallavicini, della Casa dei Carracci, e della tomba di piazza San Domenico. Nello stesso anno Kampmann studia, in un disegno datato 12 marzo 1885, la facciata della chiesa di Santo Stefano di Bologna; quattro giorni più tardi si occupa della pianta e della sezione longitudinale della medesima costruzione, apponendo una piccola descrizione a margine. Su un terzo foglio riproduce il battistero e la decorazione della tessitura muraria insieme ad altri dettagli e, infine studia le tombe di piazza San Domenico.

approfondire le tecniche costruttive di tali luoghi. Fatta eccezione per Venezia, la visita delle città del Nord Italia si pone alla ricerca delle prime tecniche costruttive del mondo germanico, le quali hanno analogie con quelle del patrimonio medievale danese. Dunque, la visita degli stipendiati nelle città del Nord Italia si ricollega agli studi storiografici ottocenteschi e permetterà ai danesi di ricostruire, a partire dalla storia e dalle forme architettoniche, un passato nazionale.



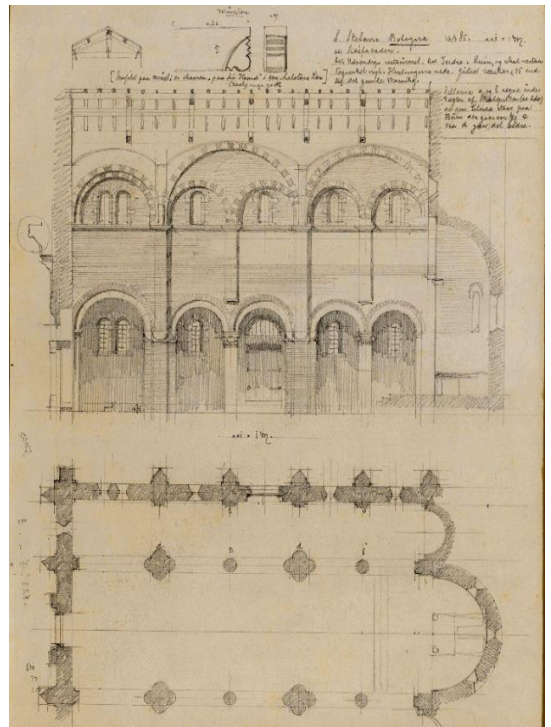
Johan Daniel Herholdt, Johan Daniel Herholdt, Studio di facciata del Castello Visconteo, Pavia, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger,



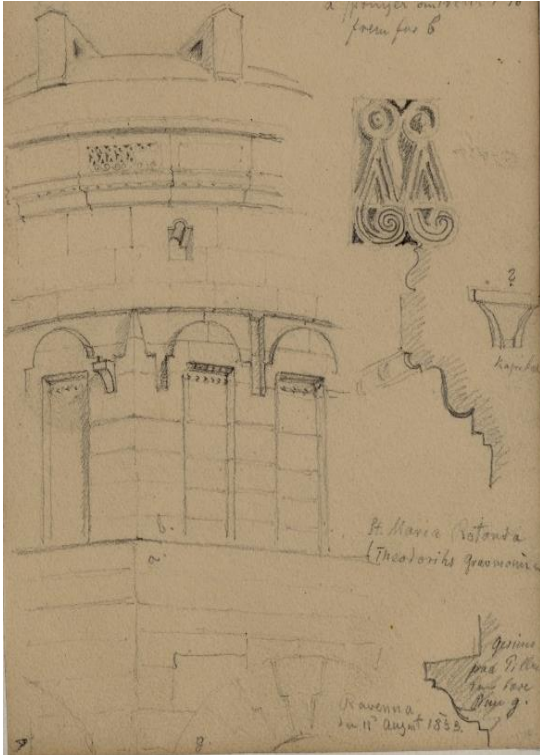
Heinrik Wenck, Studio di facciata, Bologna, 1885, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17528.



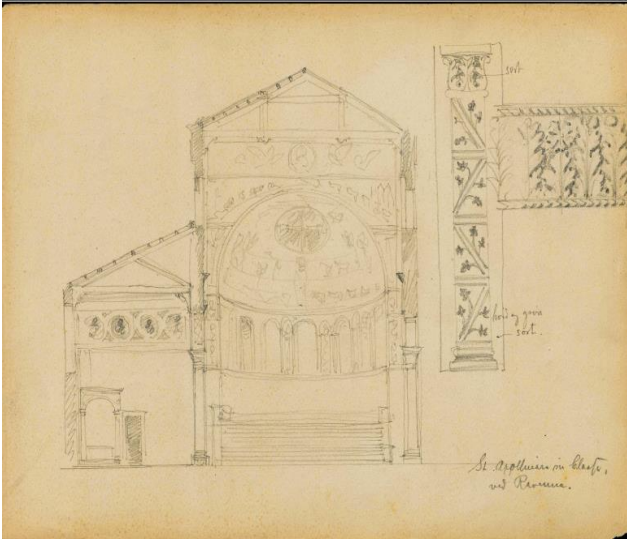
Valdemar Koch, Chiesa di Santo Stefano, Bologna, 1886, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54431-59.



Hack Kampmann, Chiesa di Santo Stefano, Bologna, 1885, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_53283bc.



Johan Daniel Herholdt, Mausoleo di Teodorico, Ravenna, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10130a.



Martin Nyrop, Chiesa di Sant'Apollinare, Ravenna, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53682.

Martin Nyrop, Battistero di San Giovanni, Ravenna, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53682.

2.1.2 Le città comunali nel centro Italia

Il viaggio degli stipendiati danesi continua in Toscana, essa affascina i viaggiatori per il suo paesaggio contadino e per le sue case rurali, ma si deve aspettare la fine del XVIII secolo affinché “i luoghi della Toscana acquistassero quella storicità che non sarebbe loro mai più venuta meno e, bisognava riconoscere ad essi un passato di cui fossero tanti eccezionali testimoni e che doveva, appunto, essere un passato diverso da quello dell’antichità classica e non da essa dipendente solo attraverso il mortificante tramite concettuale della decadenza”²⁷⁴.

In Europa, è a partire dalla fine del XVIII secolo che si attesta l’interesse verso l’architettura del Medioevo e del Rinascimento italiano e ciò è dimostrato dalla pubblicazione di Charles Percier e Pierre Fontaine del libro *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*²⁷⁵, edita nel 1798. A partire dall’opera dei due francesi si assiste al passaggio da concezione generale, di un rinascimento inteso quale quello delle arti, alla categorizzazione di un’epoca stilistica.

In ambito francese, la nozione di stile del Rinascimento è riconosciuta tra il 1840 e il 1850. Risulta più complicata definire la genesi di tale nozione in ambito germanico; lo studioso Karge individua la prima comparsa del termine e del concetto francese di “Rinascimento” a partire dal Gottfried Semper dopo i contatti con il maestro parigino, Franz Christian Gau²⁷⁶. Se così fosse, per analogia, si potrebbe sostenere che il concetto di Rinascimento in Danimarca venga introdotto da Bindesbøll, anch’egli allievo di Gau a Parigi. Tuttavia, per Semper – esponente del Neo-Rinascimento in Germania – il termine non ha un significato del tutto positivo²⁷⁷.

Il contributo decisivo per la diffusione e per la fortuna del concetto di Rinascimento si deve allo storico svizzero Jacob Burckhardt²⁷⁸. La cultura fiorentina e Firenze verranno esaltate nelle opere dallo svizzero, il quale considera la città – primo Stato moderno al mondo – un immenso museo pieno di opere d’arte che testimoniano la libertà politica della passata repubblica fiorentina, una condizione che è relegata al passato e non più esistente. Sulle speculazioni dello storico incidono

²⁷⁴ Mascilli Migliorini, Luigi, *La toscana degli storici*, in Bossi, Maurizio; Seidel, Max (a cura di), *Viaggio di Toscana, Percorsi e motivi del secolo XIX*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 89.

²⁷⁵ Calafati, Marco, *L’architettura del Rinascimento fiorentino*, in Bruccheri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, op. cit., p.94, Calafati, Marco, *I palazzi fiorentini del Rinascimento nei disegni di Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)*, in Bollettino della Società di Studi Fiorentini, 21, 2014, pp.562-566.

²⁷⁶ Karge, Henrik, *Renaissance: mutations d’un concept et «invention» d’un style*, in Bruccheri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, op. cit., pp.36-54.

²⁷⁷ *Ivi*, p.47.

²⁷⁸ *Ivi*, p.45; Frommel, Sabine, *Der Cicerone et Die Baukunst der Renaissance in Italien: Considérations de Jacob Burckhardt sur l’architecture du Quattrocento et du Cinquecento*, Frommel, Sabine; Bruccheri, Antonio (a cura di), *L’idée du style dans l’historiographie artistique*, Roma, Campisano Editore, 2012, pp.117-136; Klein, Bruno, *Burckhardt und Seroux d’Agincourt*, in Frommel, Sabine; Bruccheri, Antonio (a cura di), *L’idée du style dans l’historiographie artistique*, op. cit., pp. 255-262.

i contesti culturali e sociali dei soggiorni parigini, londinesi e viennesi e in particolare tutta l'architettura storicista ed eclettica contemporanea²⁷⁹.

In Inghilterra, William Roscoe scrive *The life of Lorenze de' Medici called the Magnificent* (1795) e *The life and Pontificate of Leo the Tenth* (1805) nei quali si costruisce una sorta di "mito fiorentino". Per l'inglese, Firenze dovrebbe essere d'esempio, poiché durante la repubblica medicea la città aveva goduto di una libertà politica, condizione che aveva permesso una prospera produzione artistica²⁸⁰. A subire la fascinazione della città toscana vi sarà anche Ludwig I di Baviera, il quale incarica Leo von Klenze alla progettazione di opere ispirate alle costruzioni fiorentine.

Il fortunato filone del *revival* neorinascimentale investe anche l'Italia quando, all'indomani dell'Unità si è alla ricerca di uno stile identitario nazionale. Per tale ragione, Boito considera l'architettura lombarda e municipale del Trecento il migliore modello. Al contempo, Pietro Selvatico Estense propone la ripresa dello stile romano o di quello detto del Rinascimento²⁸¹.

Dunque, il crescente interesse dimostrato dagli stipendiati della nazione scandinava verso le città toscane, come quelle dell'area lombardo-veneta, si deve inserire negli studi storiografici ottocenteschi sul Medioevo²⁸² e nella codificazione del concetto di Rinascimento²⁸³.

A dimostrazione del fatto che i danesi prendono parte attivamente ai dibattiti architettonici anche riguardo al passato medioevale italiano si riporta in breve l'articolo del 1902 del filologo e grecista Johan Ludvig Heiberg. Il Danese sulla rivista *Arkitekten* asserisce che: "Niccolò Pisano ha appreso la sua Arte nel Sud Italia [...]. Che quindi anche il duomo di Pisa e l'architettura toscana nel suo sistema di decorazione dipenda dall'arte normanna nell'Italia meridionale"²⁸⁴. Lo studioso prende in esempio le costruzioni dell'antiche città pugliesi di Foggia, di Troia e di Bovino per dimostrare similitudini con le opere toscane del maestro. Le conclusioni a cui arriva lo studioso Heiberg, secondo le quali l'architettura toscana dipende dall'arte normanna siciliana, si ricollegano agli studi effettuati durante il XIX secolo sul patrimonio architettonico dell'Isola italiana.

Attraverso le ricerche del passato locale si viene a definire un mito fiorentino in cui si pone particolare attenzione ai palazzi del

²⁷⁹ Brucculeri, Antonio, *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions. Une introduction*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions, op. cit.*, p.11. Burckhardt rimane fedele al ciclo vasariano di nascita, picco e declino, abbracciando un orizzonte cronologico di centosessant'anni, da Filippo Brunelleschi fino alla morte di Andrea Palladio nel 1580.

²⁸⁰ Tauber, Christine, *La construction de la Renaissance florentine au XIX siècle*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions, op. cit.*, p.80.

²⁸¹ Cfr. Mangone, Fabio, *Neorinascimento e «stile nazionale» nell'Italia Unita, tra teoria e prassi*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions, op. cit.*, pp.273-282.

²⁸² Cfr. paragrafo 2.1.1.

²⁸³ Tauber, Christine, *La construction de la Renaissance florentine au XIX siècle, op. cit.*, pp.79-92; Bullen, John Barrie, *The myth of the Renaissance in nineteenth-century writing*, Oxford, Oxford University press, 1994.

²⁸⁴ Heiberg, Johan Ludvig, *Syditaliensk indflydelse paa domkirken i Pisa?*, « Arkitekten meddelelser fra akademisk», vol. IV, 1902, pp.166-172 [T.d.A].



Johan Daniel Herholdt, Battistero di San Giovanni in Corte, Pistoia, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_1859.



Harald Conrad Stilling, Lucca, 1851, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_1859.

Popolo²⁸⁵ sorti negli ultimi due decenni del Duecento²⁸⁶. In questo periodo le città mettono in pratica una forma di democrazia partecipata con regole e diritti-doveri, rivendicando una propria autonomia “Non dunque un segno di potenza, ma una accentuata volontà di vita civile e quasi egualitaria di un governo borghese tenuto insieme da un forte amor di patria in grado di governare classi e fazioni e desideroso di decoro e di bellezza civica”²⁸⁷. Solo successivamente gli edifici assumono il nome di palazzo del Podestà o dei Signori. La variazione non è solo onomastica, ma dimostra un cambiamento politico e ideologico, si passa da un potere democratico a uno di matrice oligarchica.

Nel corso del XIX secolo, sulla scorta delle indagini storiografiche di cui si è parlato pure nel paragrafo precedente, i detti palazzi diventano un luogo simbolico e fisico degli interessi del cittadino, espressi anche nei motivi decorativi “Sentimenti, aspirazioni del cittadino nel concepire

²⁸⁵ Wittkower, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, I ed. 1949, Torino, Einaudi, 1964. Burckhardt, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, I ed. 1860, Roma, Chiovini, 1987; Marchini, Giuseppe; Niccolò Rodolico, *I palazzi del popolo nei comuni toscani del Medioevo*, Milano, Electa, 1962; Murray, Peter, *L'architettura del Rinascimento italiano*, I ed. 1969, Roma- Bari, Laterza, 1986; Bucci, Mario, *Palazzi di Firenze, quartiere della SS. Annunziata*, Firenze, Vallecchi, 1973; Bucci, Mario, *Palazzi di Firenze, quartiere di Santo Spirito*, Firenze, Vallecchi, 1973; Bucci, Mario, *Palazzi di Firenze, quartiere S. Maria Novella*, Firenze, Vallecchi, 1973; Buck, August; Vasoli, Cesare (a cura di), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1989; Burke, Peter, *Il Rinascimento*, Bologna, Il mulino, 1990; Restucci, Amerigo (a cura di), *L'architettura civile in Toscana: il Medioevo*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1995; Belluzzi, Amedeo (a cura di), *Palazzi fiorentini del Rinascimento*, Firenze, Polistampa, 2008; Bolzoni Lina; Payne, Alina, *The Italian Renaissance in the 19th century*, Milano, Officina libraia, 2018.

²⁸⁶ Faina, Maria Caterina, *I palazzi comunali umbri*, Verona, Mondadori editore, 1957, p.20.

²⁸⁷ Restucci, Amerigo (a cura di), *L'architettura civile in Toscana: il Medioevo*, op.cit., p.153.

lo stato e la sua nazione. Lo Stato, che assicura ai cittadini l'ordine, la quiete pubblica, dando modo allo sviluppo delle attività"²⁸⁸. A tale rilettura viene poi aggiunta la teoria che le invasioni longobarde riescano a trasmettere la capacità di gestione locale di un potere decentralizzato. Per cui, i palazzi comunali italiani diventano un modello ideologico e architettonico da adoperare per i municipi delle città danesi, poiché simboli di idee democratiche e liberali²⁸⁹.

In ambito danese, la conoscenza e l'adesione a tali idee si rintracciano a partire dalla metà del XIX secolo. D'esempio possono essere i numerosi disegni accademici degli studenti e le forme architettoniche adoperate per i municipi di Odense e di Copenhagen. Inoltre, sulla scia di tali ricerche Winstrup, Koch e Kampmann studiano il palazzo degli Anziani di Pistoia, con la facciata caratterizzata da bifore e da trifore e dalle imponenti arcate del portico al pian terreno, realizzato a partire dal 1294. Altresì Dahlerup pone attenzione a tali costruzioni e infatti disegna il palazzo dei Priori di Perugia e di Piacenza.

Analogamente, in ambito pittorico, avviene una rivalutazione degli artisti "primitivi" italiani da Giotto a Pinturicchio, apportata pure per mano dello storico dell'arte tedesco Karl Friedrich von Rumohr (1785- 1843)²⁹⁰. Gli approfondimenti del tedesco sono conosciuti in Danimarca sia per la vicinanza al circolo romano di Thorvaldsen sia per i ripetuti rapporti con l'Accademia e con il sovrano della nazione nordica. "A parere di Rumohr lo spirito del modello culturale della civiltà comunale italiana doveva essere importato in Germania, interpretato e adattato alla situazione storica contemporanea [...]. Egli insisteva piuttosto sull'emulazione dello spirito cittadino presente nell'epoca comunale che aveva prodotto un'arte patriottica saldamente ancorata nel proprio tempo e territorio"²⁹¹. Le considerazioni del tedesco spingeranno, in questo clima d'interesse per il Medioevo, gli stipendiati danesi a studiare attentamente le architetture e le decorazioni pittoriche del periodo medioevale. Sulla scorta di tali idee, i viaggiatori tenteranno poi di realizzare, partendo da tali forme, un'arte identitaria locale.

L'evoluzione dell'immagine e della percezione di Firenze e della Toscana, da luoghi testimoni dei secoli bui a culla del Medioevo e del Rinascimento e di una nuova forma di democrazia, è evidente anche dai resoconti di viaggio degli stipendiati danesi.

Tra i primi a giungere a Firenze vi è lo scultore Wiedewelt, il quale arriva in città il 6 luglio del 1758. Qui apprezza le opere di Michelangelo contenute in Santa Croce e le Cappelle Medicee di San Lorenzo. Pur comprendendo il genio del grande artista, lo scultore danese non riesce a rintracciare nelle opere le caratteristiche de «la calma grandezza e la nobile semplicità» proprie della statuaria greca, idee che condivide con l'amico tedesco Winckelmann.

Nei primi decenni dell'Ottocento, già il tedesco Hetsch, tanto apprezzato dagli artisti che gravitano attorno al circolo romano di Thorvaldsen, giunge nella città e riproduce la Loggia dei Lanzi e un acquerello del Camposanto di Pisa.

²⁸⁸ Marchini, Giuseppe; Niccolò Rodolico, *I palazzi del popolo nei comuni toscani del Medioevo*, op.cit., p. 16.

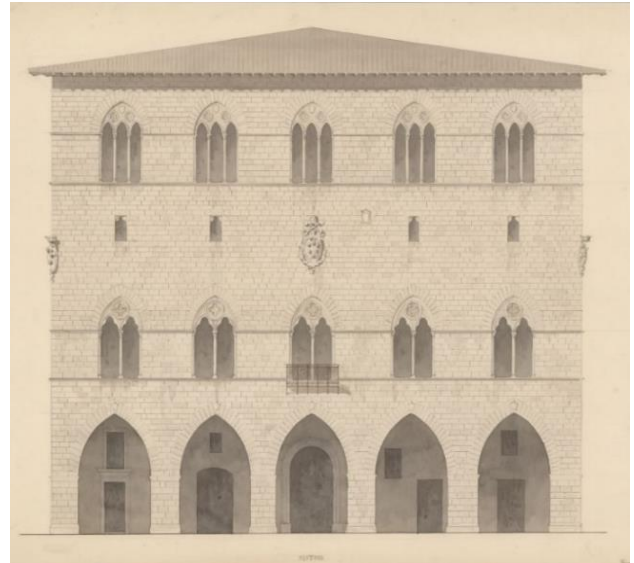
²⁸⁹ Miller Lane, Barbara, *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, op. cit.

²⁹⁰ Cfr. paragrafo 3.3, Battezzati, Chiara, *Karl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in "Concorso, *Arti e Lettere*", Milano, Zetagraf, 2015.

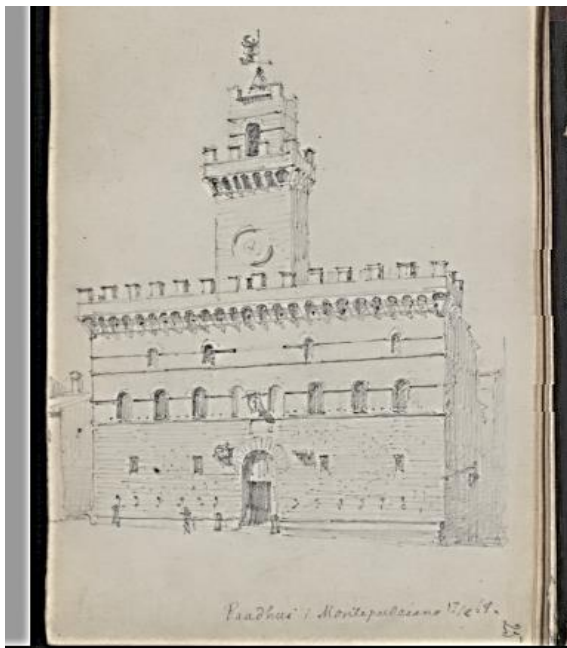
²⁹¹ Dilk, Enrica, Yvonne, *Il medievalismo religioso- patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca*, Elze, Reinhard; Schiera, Pierangelo (a cura di), *Il Medioevo nell'Ottocento in Italia e Germania*, op.cit., p. 228.



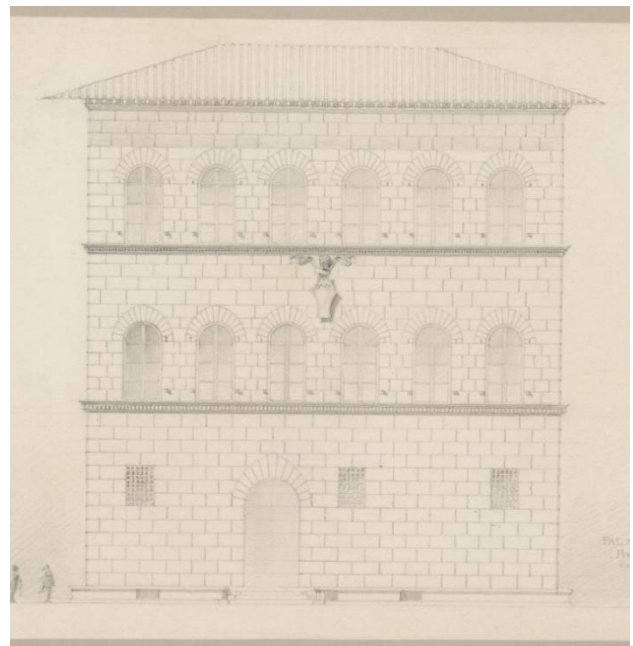
Laurits Albert Winstrup, Siena, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6037.



Laurits Albert Winstrup, Palazzo degli Anziani, Pistoia, 1848, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6032.



Hans Jørgen Holm, Palazzo comunale di Montepulciano, 1864, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53790.



Valdemar Koch, Palazzo Antinori, Firenze, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54428-25.

In Danimarca, in ambito accademico alcune medaglie vengono assegnate a progetti che fanno riferimento alle architetture fiorentine e toscane, una ripresa però tipologica- funzionale. Per cui le architetture fiorentine saranno ad esempio adatte, secondo i maestri dell'Accademia, per

banche, edifici postali e istituzionali²⁹². Klein lamenta la mancanza all'interno dell'Accademia di testi su cui approfondire la questione. Infatti, il maestro Nebelong, ricalcando l'interesse per il nascente concetto di Rinascimento, gli richiede un edificio in stile fiorentino consigliando delle forme da adottare²⁹³. Tuttavia, ciò dimostra chiaramente che la scuola danese è interessata e aggiornata circa i primi studi storiografici e architettonici contemporanei sul Rinascimento.

Nel XIX secolo, Firenze diventa non più e solo una semplice tappa di passaggio del viaggio di apprendistato, ma è considerata "la fonte della rinascita europea – dopo il lungo Medioevo – grazie alla culture di uomini borghesi (artigiani, mercanti e banchieri) che diedero origine a un nuovo Stato- Nazione indipendente"²⁹⁴.

Inoltre, Firenze esercita un grande ascendente specialmente sugli amanti dell'arte²⁹⁵. Nel 1816 in una lettera indirizzata all'amico Thorvaldsen, il pittore Christoffer Wilhelm Eckersberg racconta le tappe del viaggio in Toscana, soffermandosi sulla descrizione di Firenze: "dopo un interessante e piacevole viaggio siamo felicemente arrivati nella bellissima Firenze. La strada che attraversa Perugia è la più bella che ho visto. La cascata di Terni è meravigliosamente affascinante ed eravamo veramente felici di vederla in una bella giornata soleggiata. Narni e Spoleto hanno delle posizioni pittoresche. Ad Assisi, la chiesa e il convento francescano mi hanno davvero sorpreso per la pura architettura gotica. A Perugia troverete diversi dipinti molto interessanti di Pietro Perugino, tra gli altri, anche nel cosiddetto Cambio. [...] Ad Arezzo abbiamo visitato la bellissima Cattedrale e la Giuditta di Pietro Benvenuti. Mi sembra che più ci si allontana da Roma, più tutto perde la sua pittoresca bellezza, ma acquista purezza, cultura e ordine. Che bella città è questa Firenze, dove tutto è grandioso, decorato e ordinato, quindi potresti sentirti come se fossi qui. Firenze è uno scrigno di opere d'arte, sono stato felice di vedere così tanti dipinti eccellenti della vecchia scuola fiorentina, desideravo solo avere qualcuno con cui condividere i miei pensieri e sentimenti, e con cui vedere e ammirare Pietro Perugino. Io sono d'accordo con te non appena si parla di volti espressivi, il Maestro ha il merito più alto [...]. Sento sempre ciò che Roma è per le belle arti tanto più mi allontano da essa, questa perdita sarà per me dolorosa"²⁹⁶.

Dalle parole dell'artista si comprende un'adesione alle teorie di von Rumohr e a quelle dei pittori Nazareni che vivono congiuntamente agli artisti danesi a Roma. I viaggiatori danesi condividono

²⁹² Le architetture delle città comunali hanno grande fortuna anche in Inghilterra dove, tra il 1840 e il 1860, numerosi edifici reinterpretono in chiave moderna le antiche costruzioni. Salmon Frank, *The «Ordinary Italian» in Nineteenth-century British Architecture*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, op. cit., pp.234-235.

²⁹³ Vilhelm Klein, *Architektportraiter*, manoscritto, Archivio della biblioteca nazionale danese, RL, NKS 3055, p.139 [T.d.A].

²⁹⁴ Savorra, Massimiliano, *Money with style. The Italian Renaissance and American Architect*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, op. cit., p. 249.

²⁹⁵ Brilli, Attilio, *Viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 109.

Ad esempio, un inviato della rivista danese *Ny Kunstblat* descrive la città toscana nel 1825 in tali termini: "Il viaggio attraverso l'Appennino fino a Firenze è molto romantico, [...]. Firenze viene definita bella, e probabilmente è giusto così. Statue gloriose di Michelangelo, di Benvenuto Cellini e altri adornano le piazze. La chiesa principale è un'opera magnifica e abbonda di curiosità. La tomba di Michelangelo si trova in una delle Chiese minori, adornata in seguito con le opere del Canova" <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1825,NytAftenblad29.1>

²⁹⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m41816,nr.17>

tali teorie e si dedicheranno allo studio degli affreschi di Perugino, di Pinturicchio e del primo Raffaello²⁹⁷ tanto a Firenze, quanto a Perugia e a Roma. Come Eckersberg anche l'artista Hilker studia le opere degli artisti primitivi e riporta elementi della cappella del Palazzo Medici Riccardi, da San Michele in Orto, da San Miniato, da Santa Croce e da Santa Maria Novella.

Di qualche anno più tardi è il resoconto di viaggio di Bindesbøll, del quale si contano almeno sei disegni, tra cui quello della pianta della Loggia dei Lanzi, un acquerello del campanile di Giotto e alcune decorazioni marmoree. Il giovane danese, diviso tra l'arte costruttiva e quella pittorica, a Firenze resta ammaliato dalle testimonianze del passato e al fratello scrive: "E Firenze! Sapevo della sua bellezza, ma è come se avessi visto i suoi edifici solo attraverso una lente appannata. E i dipinti: cosa sapevo della vecchia scuola italiana? Cosa sapevo della magnificenza e della collaborazione tra gli artisti? Prima erano al di sopra di me, come un sogno, e ora stanno proprio qui davanti ai miei occhi, così posso vederli e sentirli"²⁹⁸. Dunque, pare colpito dalla grande ricchezza e bellezza della città fiorentina, e dalla collaborazione degli artisti nelle opere conosciute a Firenze. Compartecipazione che, per volontà di Bindesbøll, sarà una caratteristica del Thorvaldsens Museum di Copenhagen, poiché la cooperazione racchiude l'idea di democrazia. Tutti gli artisti lavorano per il bene comune della città al fine di creare un'arte identitaria locale. Come per altri stipendiati, anche per il giovane architetto l'esperienza del viaggio avrà grandi ripercussioni nella produzione architettonica e in particolare per le proposte del museo zoologico di Copenhagen e quello per le opere dello scultore Thorvaldsen. Tra esse ne compare infatti una definita come progetto fiorentino²⁹⁹ che riprende appunto le architetture conosciute nella città³⁰⁰. A partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, nella città toscana soggiornano un gran numero di stipendiati³⁰¹, tra i quali, alla fine del secolo, Nyrop. Egli sfrutterà

²⁹⁷ La rivalutazione della produzione artistica di Raffaello avviene grazie allo studioso Winckelmann il quale, all'interno dell'opera *Riflessioni sull'imitazione degli artisti greci nella pittura e scultura* edita nel 1755, attribuisce al pittore italiano un ruolo di mediatore nella storia dell'arte. Per Winckelmann, "Raffaello è il *trait-d'union* che lega la tradizione degli antichi a quella dei moderni, egli è tra i primi a rendersi conto dell'assoluta necessità di imitare gli antichi. La considerazione winckelmanniana è probabilmente anche all'origine del culto riservato a Raffaello da David". Cavicchioli, Sonia, *L'image de Raphaël au début du XIX Siècle*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, op. cit., p.160.

²⁹⁸ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, Copenhagen, op. cit., p.42 [T.d.A].

²⁹⁹ Cfr. paragrafo 4.2.

³⁰⁰ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea8071>

³⁰¹ Nell'agosto del 1848 Winstrup giunge a Firenze, qui egli realizza un disegno della corte di Palazzo Vecchio e ben diciassette acquerelli della chiesa di San Miniato. Essi sono datati 1849 e sono realizzati durante il soggiorno sorrentino e caprese. Nei disegni si ritrovano la facciata, la sezione verso l'abside e alcuni dettagli della citata chiesa. Winstrup riproduce la chiesa di Santa Croce e gli archi in marmo bianco e nero del chiostro di Santa Maria Novella. Nebelong, arrivato a Firenze, realizza sei disegni acquerellati della chiesa di San Miniato e alcuni dettagli di Santa Maria del Fiore e del Battistero.

Del viaggio in Italia, Herholdt oltre a studiare le tecniche costruttive, subisce il fascino dei palazzi fiorentini. Lo studente, dopo aver rappresentato la famosa piazza grande di Arezzo, giunge nell'agosto del 1853 a Firenze; dalla quale restituisce una prospettiva della chiesa di Santa Croce, con la sua capriata lignea e l'abside con l'arco a sesto acuto, la pianta e il chiostro di Santa Maria Novella, la pianta e le sezioni di San Lorenzo, infine riproduce alcuni scorci dalla città.

Valdemar Koch, in trentadue disegni, datati giugno e luglio del 1886, riproduce tanto le chiese (San Miniato, Santo Spirito, Cappella Pazzi, la Badia, Santa Maria Novella, sarcofagi, le arcate di Santa Maria Novella) quanto i palazzi della città fiorentina (Palazzo Guadagni, il Bargello, e di alcuni palazzi tra cui Antinori, Gondi e Guadagni).

le conoscenze apprese durante il viaggio nella produzione copenhagense, ad esempio nella corte interna del municipio³⁰².

La visita alla capitale del Granducato di Toscana avrà grande fortuna nella produzione artistica di una serie di architetti, tra essi per Dahlerup che per il palazzo della dogana riprende quello Pandolfini. Allo stesso modo, Herholdt per la banca nazionale centrale propone un edificio d'ispirazione fiorentina; un richiamo ideologico e simbolico perché, evidentemente a parer di Herholdt, nessun modello poteva eguagliare quello dei palazzi della città in cui sorgono i primi istituti bancari. Inoltre, egli adotta e impiega il caratteristico bugnato e i grandi paramenti murari che danno alla costruzione un aspetto sicuro. Analogamente, Koch richiama l'architettura fiorentina nel tribunale e nella prigione della città di Odense. Infine, Klein riprende lo stile fiorentino nel prospetto della sala di cottura nel nuovo impianto birrario di Jacobsen³⁰³.

Alla luce della documentazione con la quale si è venuti a conoscenza, nei resoconti di viaggio si legge un marcato interesse verso architetture ecclesiastiche ed elementi pittorici custoditi nelle chiese medievali. Evidentemente, anche in Danimarca si effettuano degli approfondimenti, in pieno accordo con la temperie culturale, sull'architettura del periodo medioevale e di quella che sarà identificata con il termine di Rinascimento. Per cui, i disegni e i taccuini di viaggio testimoniano l'interesse verso quelle costruzioni che Burckhardt definisce "Protorinascimentali". Gli stipendiati pongono attenzione e restano affascinato dalle chiese di San Miniato a Monte e dal battistero di Firenze che sono considerate le prime manifestazioni del Rinascimento fiorentino³⁰⁴. I viaggiatori si soffermano sulle incrostazioni marmoree delle facciate, ne studiano le proporzioni delle planimetrie e degli alzati e si dedicheranno – come faranno anche in Sicilia e a Roma – alla riproduzione delle decorazioni interne e delle carpenterie lignee. Pur se inferiori numericamente i disegni conservati dei celebri palazzi fiorentini, essi furono oggetto di studio ed ebbero grande ripercussione nelle opere realizzate in Danimarca all'indomani del viaggio.

³⁰² Nyrop nel 1885, dedica un intero taccuino alla città fiorentina e la vicina Fiesole. Egli elabora disegni della sala Grande di Palazzo Vecchio, delle piante delle chiese di Santo Spirito, dell'Annunziata, dei Santissimi Apostoli, del chiostro di Santa Maria Novella, del Bargello, della pianta e la sezione di villa Orsini e di Santa Croce.

Infine, Kampmann restituisce tre acquerelli di dettagli del Bargello, disegna profili da palazzo Vecchio, la casina della Cascine, e compie studi sui campanili di Santa Maria Novella e di Santa Croce.

³⁰³ Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, *op.cit.*, p. 139 [T.d.A].

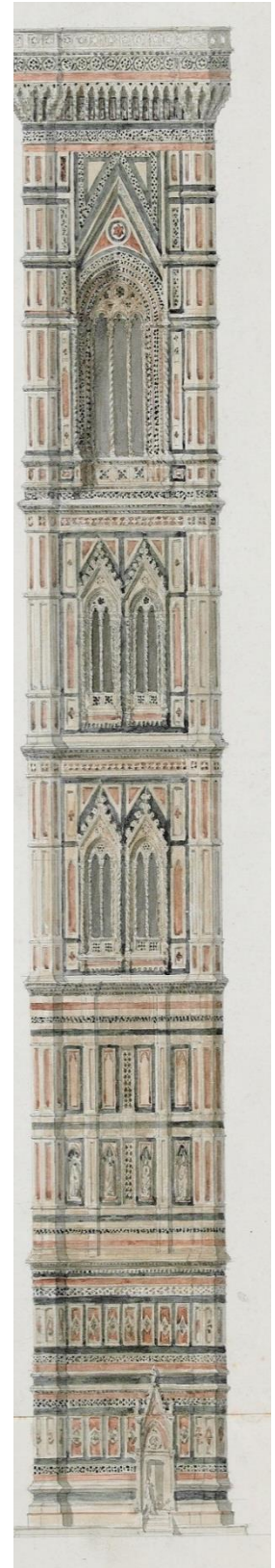
³⁰⁴ Tauber, Christine, *La construction de la Renaissance florentine au XIX siècle*, *op. cit.*, p.80.



Laurits Albert Winstrup, Cortile di palazzo Vecchio, Firenze, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6231.



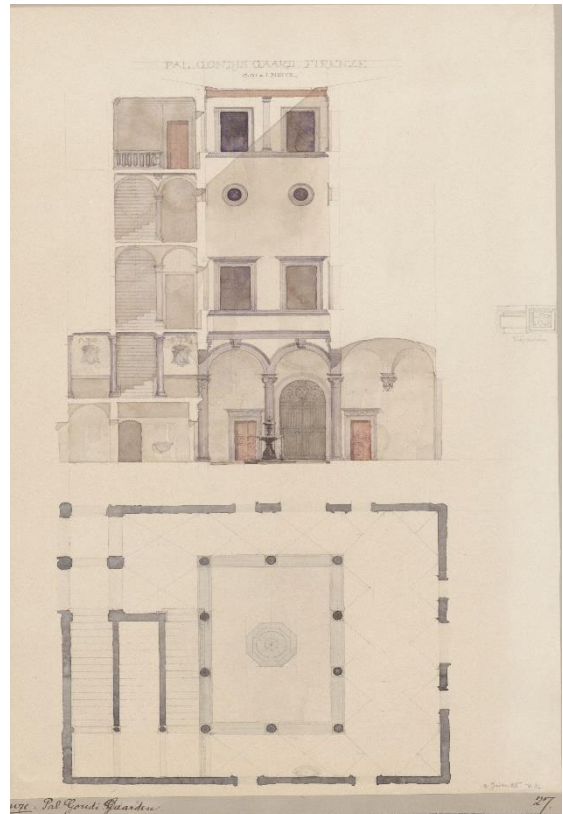
Laurits Albert Winstrup, Sezione della chiesa di San Miniato Firenze, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6114b.



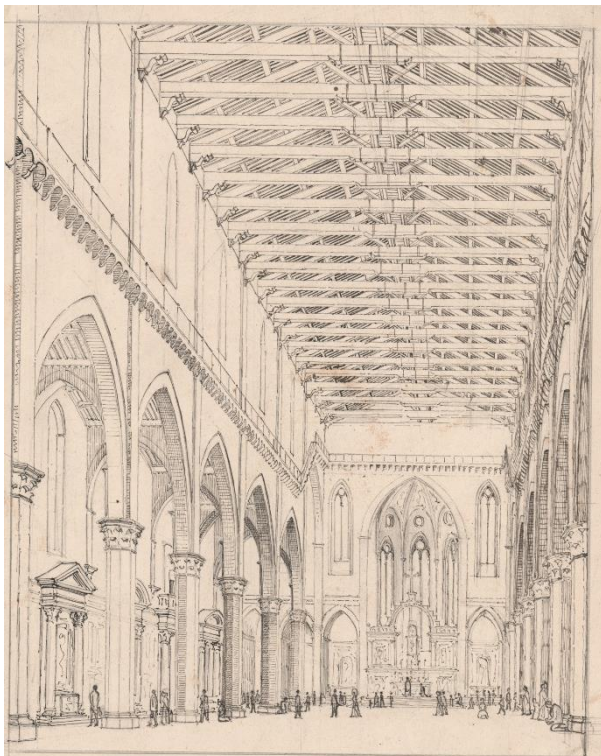
Gottlieb Bindesbøll, Campanile di Giotto, Firenze, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16163.



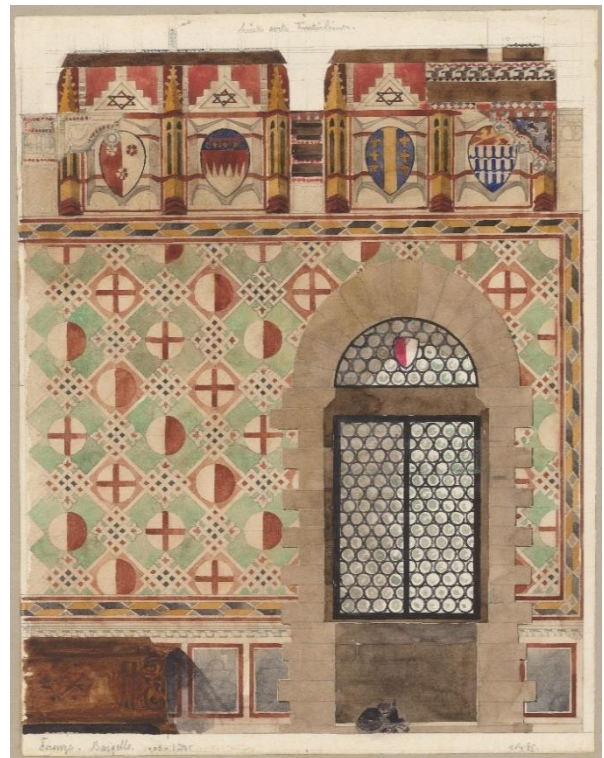
Niels Sigfred Nebelong, Chiesa di San Miniato, Firenze, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_52868c.



Valdemar Koch, Pianta della corte e sezione di Palazzo Gondi, Firenze, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54428-27.



Johan Daniel Herholdt, Santa Croce, Firenze, 1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_1856.



Hack Kampmann, Dettaglio decorativo dal Bargello, Firenze, 1885, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_52895j.

La rivalutazione dei Comuni porta i viaggiatori a fare sosta a Siena³⁰⁵. Dunque, la città toscana diventa tappa imprescindibile per tutti gli stipendiati danesi a partire dalla metà del XIX secolo all'indomani della rivalutazione dell'architettura gotica e dei Comuni.

Il fisico danese Poul Scheel scrive a Thorvaldsen: "Abbiamo speso questa mezza giornata a Siena. Se vieni a Siena, non mancare, se il tuo tempo è limitato, di visitare almeno la cattedrale. È degna di nota per la sua bella architettura gotica e per gli affreschi della sagrestia. La abbiamo vista la sera quando c'è poca luce e (l'interno è caratterizzato da marmi bianchi e gialli, su cui un soffitto celeste tempestato di archi di stelle dorate) e ciò gli ha dato un carattere molto speciale. [...]"³⁰⁶. In realtà, Siena, per propria natura, nasce lungo un asse di collegamento viario, è attraversata dalla via francigena e "appare per secoli sospesa fra due mondi profondamente differenti [...] la sua compatta fisionomia gotica ha indotto più di un viaggiatore settecentesco, sulla scia del rigoroso classicismo di Addison, a parlare di arte tedesca o "barbarica". In un'epoca che, come quella del *Grand Tour*, coincide in gran parte con un'estetica di orientamento classicistico, sia nell'approccio alla tessitura urbana, che al distendersi del prospiciente paesaggio, il gotico di Siena non viene considerato affatto segno di nobiltà o di distinzione. Ecco il sovrapporsi alla città una serie di immagini simboliche che hanno scarso addentellato con la realtà effettiva del luogo [...]"³⁰⁷. Dunque Siena viene per lungo tempo considerata l'ultimo avamposto della civiltà perché è situata tra Firenze e i territori malsani da percorrere per raggiungere Roma³⁰⁸.

La nascente rivalutazione della storia e dell'architettura medievale porta Karl Friedrich Schinkel a dirsi entusiasta «del magnifico duomo gotico-saraceno» e ad apprezzare il Palazzo Comunale. Allo stesso modo, tra il 1811 e il 1823, Séroux d'Agincourt nella sua opera nella sua *Histoire de l'art*, studia la produzione artistica medievale senese³⁰⁹. Dalla metà del XIX secolo, la piazza del Campo e il Palazzo Pubblico diventano modelli per i municipi di una serie di città danesi³¹⁰, per i valori politici e sociali rintracciati in tale edificio. Infatti, durante il viaggio, il palazzo e la piazza saranno oggetto d'indagine e rilievo per

³⁰⁵ Tra le altre città toscane, Lucca è apprezzata per il suo Duomo, inoltre per la Danimarca rivestirà grande importanza la città portuale di Livorno, poiché da tale luogo salperanno le navi contenenti le opere di Bertel Thorvaldsen alla volta di Copenhagen.

³⁰⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11800,nr.2>

³⁰⁷ Brillì, Attilio, *Alla ricerca degli itinerari perduti*, op.cit., p.67.

³⁰⁸ Brillì, Attilio, *Guida del turista viaggiatore, Itinerari, città e paesaggi, Italia Centrale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2011, p.13.

³⁰⁹ Gabbrielli, Fabio, *Giulio Rossi, Giuseppe Partini e il neomedievalismo nell'architettura civile senese del XIX secolo*, in Chavarría Arnau, Alexandra; Zucconi, Guido (a cura di), *MEDIOEVO FANTASTICO. L'invenzione di uno stile nell'architettura tra la fine dell'800 e inizio '900*, op.cit. p. 25.

³¹⁰ Negli stessi anni vi è una particolare attenzione da parte degli architetti locali verso il patrimonio artistico e architettonico senese. Cfr. *Ivi*, pp.25-37.

Bindesbøll³¹¹, per Kampmann³¹² e per Nyrop³¹³. A tale interesse si aggiunge quello per elementi architettonici e decorativi della città, insieme alle opere artistiche del Pinturicchio³¹⁴. Contro corrente sono i disegni di Herholdt interessato all'architettura rurale, immersa nella natura. Oltre Siena anche altre città, come Perugia, per gli stipendiati meritano una visita per la ricca storia architettonica e artistica³¹⁵, infatti la città è rifondata dagli Etruschi su un preesistente insediamento umbro, in cui è ancora visibile la cinta muraria originaria d'epoca etrusca. Per cui tre sono le ragioni che spingono i viaggiatori a dirigersi verso la città umbra: per lo studio del mondo etrusco, perché città signoria e patria di grandi pittori quali Pinturicchio e il Perugino che subiscono un approfondito studio nella seconda metà del XIX secolo, ma anche perché qui avviene la formazione artistica di Raffaello, di Pietro Aretino e di Piero della Francesca. Queste triplici motivazioni spingono alcuni stipendiati³¹⁶ a fare sosta a Perugia, tra cui Winstrup³¹⁷ il quale si occupa del Palazzo dei Priori. Interessante notare che sia Winstrup sia Bindesbøll nel rappresentare la facciata del palazzo comunale propongono già la scala a ventaglio, che solo nel 1902 va a sostituire quella a doppia rampa. Inoltre, Bindesbøll riporta la facciata policroma dell'oratorio di San Bernardino e la chiesa di Santa Maria di Monteluca per la quale sono spese parole di apprezzamento dalla rivista *Kunstblat* dopo l'esposizione accademica dei disegni dello studente nel 1838³¹⁸.

³¹¹ Bindesbøll rileva piazza del Campo e studia il Palazzo Pubblico che viene riprodotto in pianta e in facciata. Il Danese realizza la pianta, la sezione e il campanile, in fasce di marmo bianco e verde, del Duomo, riporta elementi dal duecentesco palazzo Tolomei –con i suoi due piani con file di cinque bifore, sormontate da archetti acuti e occhi trilobi – e dal Palazzo Piccolomini su disegno di Bernardo Rossellini.

³¹² Kampmann si occupa della trifora del cortile, della torre, la facciata e una descrizione del Palazzo Pubblico, infine disegna edifici presenti nella città. L'architetto si sposta poi a San Gimignano dove effettua lo studio di alcune aperture.

³¹³ Un intero taccuino è dedicato da Nyrop a Siena in esso si ritrova lo studio di un palazzo con la pianta e la facciata della cappella di San Giuseppe.

³¹⁴ Infatti, Hilker durante il soggiorno si appresta allo studio e alla riproduzione della Biblioteca Piccolomini. Stilling fa sosta a Siena, studiando Palazzo Taja. Winstrup lascia una prospettiva della torre del palazzo comunale e un dettaglio della torre stessa.

Dahlerup restituisce solo alcuni dettagli decorativi. Koch si mostra particolarmente affascinato dall'architettura gotica senese e riproduce uno stralcio della corte interna del Palazzo Pubblico – con gli archi e le trifore al secondo livello – il particolare delle trifore, i profili della torre e della porta Pispini, la facciata del Palazzo Celsi Pollini di Baldassare Peruzzi e, infine dettagli di porte e decorazioni. Del 1884 sono gli acquerelli di Wenck di un dettaglio e di un affresco della cappella del Palazzo Pubblico di Siena.

³¹⁵ Alcuni stipendiati si spostano ad Assisi ne è l'esempio Fenger; invece Bindesbøll, Dahlerup e Kampmann visitano Orvieto.

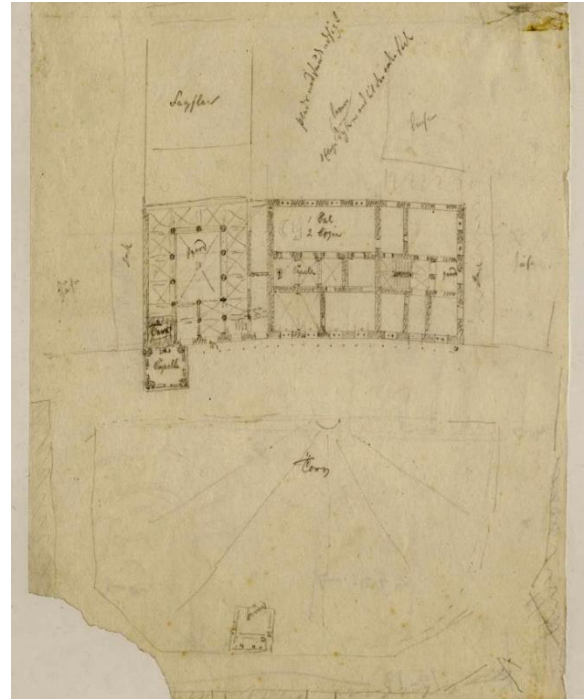
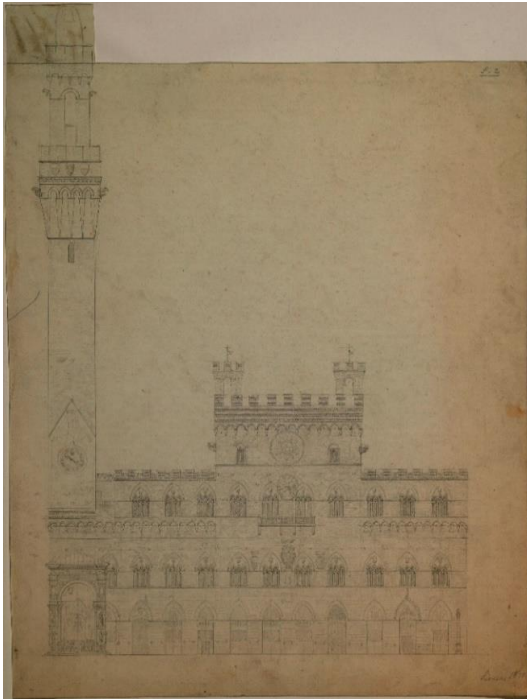
³¹⁶ Nel 1852, Herholdt disegna la chiesa di San Bernardino, insieme alla porta di San Pietro e quella Marzia.

Hilker giunge a Perugia e visita il collegio del Cambio, affrescato dal Perugino, interesse mostrato anche da Wenck e da Blichfeldt nel 1881. Quest'ultimo studia gli affreschi e li riproduce in otto disegni. Altri disegni sono ad opera di Dahlerup. Kampmann si occupa della sezione e della pianta centrale della chiesa di Sant'Angelo, e di architetture locali. Koch disegna la cappella di Santa Lucida ed elabora alcuni acquerelli da San Pietro.

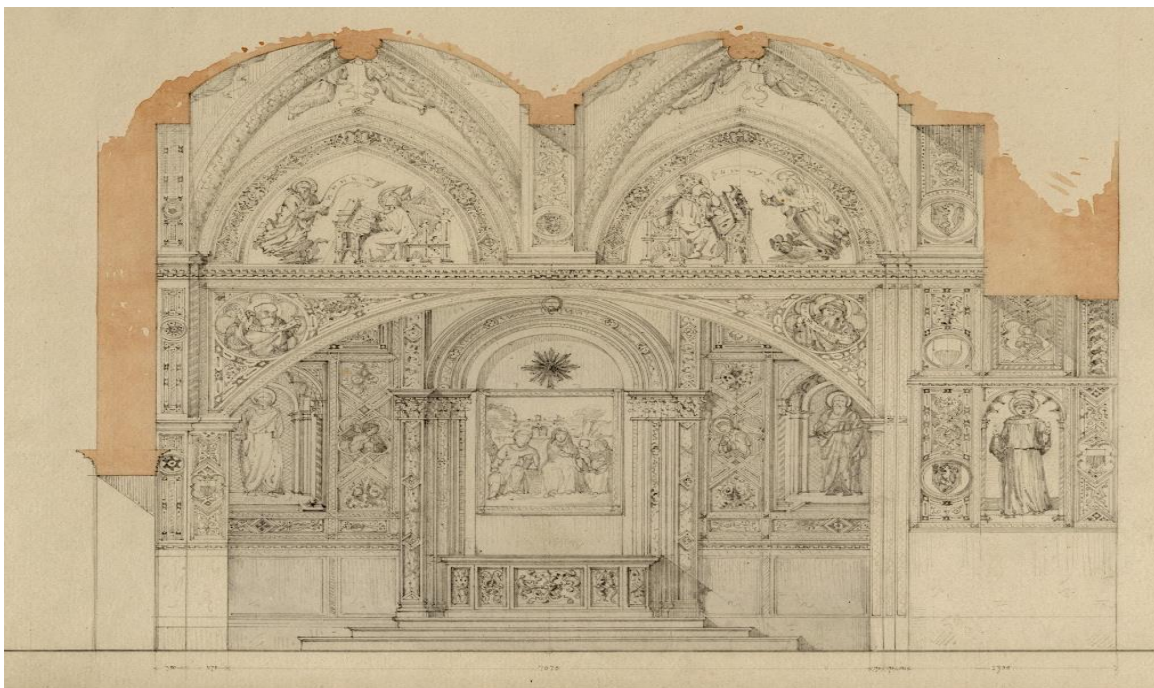
³¹⁷ Winstrup restituisce l'arco di Augusto con un solo fornice e i due torrioni trapezoidali, una prospettiva della città, la porta Marzia, la chiesa di Sant'Ercolano –con la sua struttura, addossata alle mura etrusche, a pianta centrale ottagonale – e infine la facciata di San Bernardino.

³¹⁸ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1838,DanskKunstblad17.11>

Dunque, dopo aver ripercorso il tour degli stipendiati danesi nella grande area del Nord e del Centro Italia si potrebbe già definire l'influsso delle teorie apprese tramite la nuova generazione di professori e personalità di spicco nella scena europea. Teorie che vengono rafforzate dai singoli viaggiatori durante l'apprendistato nella Penisola, declinate poi in diverse modalità nella propria carriera architettonica. Nella seconda metà del XIX secolo, gli architetti sembrano seguire grandi linee di ricerca che spesso si allontanano dalla matrice dell'antico e prediligono forme legate alle costruzioni vernacolari, medievali commiste alle nuove tecnologie, in cui però sempre vi è uno stretto rapporto con le decorazioni pittoriche.



Gottlieb Bindesbøll, Palazzo Pubblico e rilievo della pianta e della piazza, Siena, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16176b; ark_16176a.



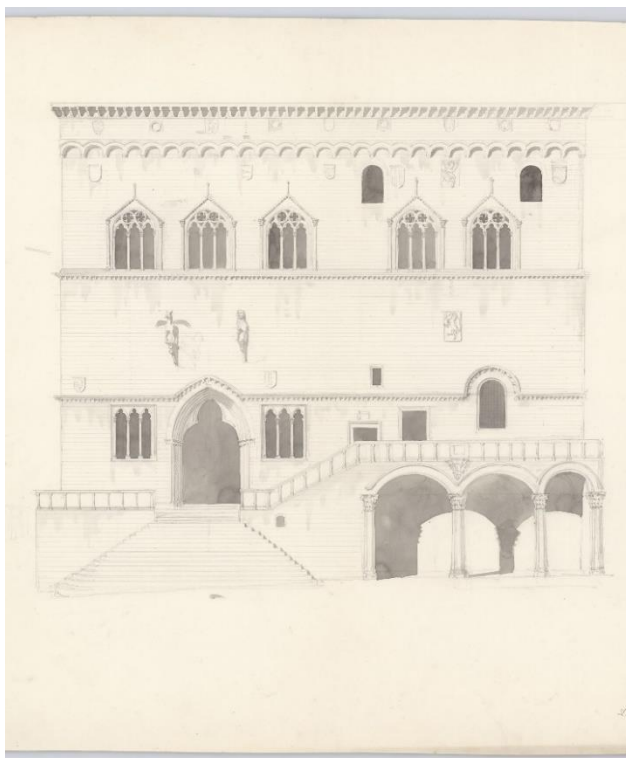
Heinrich Wenck, Cappella del Palazzo Pubblico, Siena, 1884, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17538a.



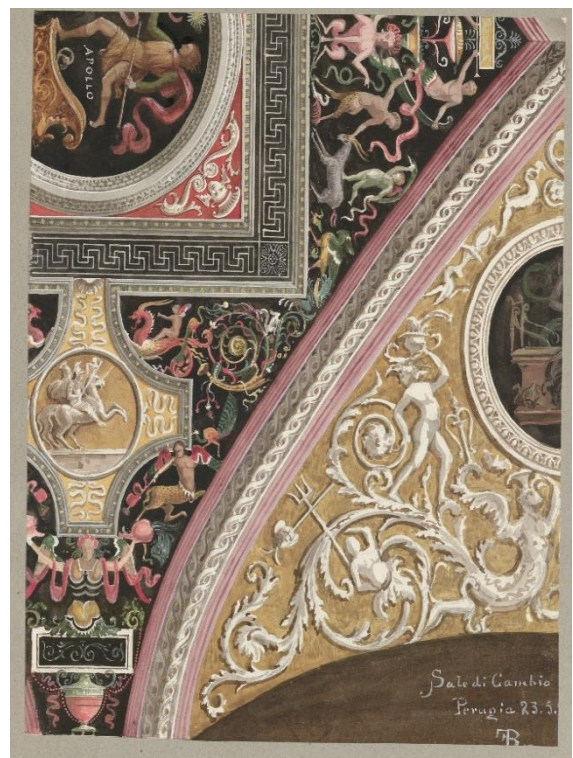
Laurits Albert Winstrup, Chiesa di San Bernardino, 1848, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6025.



Martin Nyrop, San Gimignano, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53679.



Laurits Albert Winstrup, Palazzo dei Priori, Perugia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6027.



Emil Blichfeldt, Dettaglio dalla sala del Cambio, Perugia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54659c.

2.2 Roma e la Campagna

2.2.1 L'arte antiquaria e paleocristiana della Città Eterna

Nel corso dei secoli Roma è meta di pellegrinaggi, poiché centro del potere spirituale; nella città si giunge dopo aver percorso la via francigena e aver traversato Pienza, Siena e altri piccoli borghi. La città, ben presto, inizia a essere considerata la tappa più importante del *Grand Tour* intrapreso dalla ricca aristocrazia europea, una tradizione incrementata anche con l'istituzione dei soggiorni di apprendistato, finanziati dalle Accademie, per i giovani studiosi. Senza dubbio, l'interesse per la Città Eterna è da rintracciarsi nelle numerose testimonianze archeologiche del passato romano, nei grandi e celebri palazzi, nella formazione delle prime collezioni e dei musei – quali il Pio Clementino o quello Ludovisi – fin poi nell'interesse dell'arte e dell'architettura paleocristiana. Dunque, “L'immagine che meglio s'attaglia alla Roma della fine del Settecento è piuttosto quella di una spiaggia continuamente battuta dal mare, dove ciascuna onda porta qualcosa di nuovo e, al tempo stesso, trasporta anche molto via”³¹⁹.

Pure nel contesto danese il soggiorno romano avrà un'infinita serie di ripercussioni in campo artistico, ad esempio nella ripresa dei modelli dell'architettura antica nelle costruzioni dai caratteri nazionali, nel fortunato filone del riuso delle grottesche, infine per l'istituzione di collezioni private di arte antiquaria su modello di quelle romane, confluite poi nei grandi musei della capitale scandinava. Ne è l'esempio la collezione privata del birraio Carl Jacobsen donata alla nazione per la fondazione del grande museo danese della Ny Carlsberg Glyptotek³²⁰.

Roma è amata per il clima conviviale, in cui convivono viaggiatori di ogni nazionalità tra banchetti e festività religiose quali il Carnevale. “Il cosmopolitismo intellettuale, il policentrismo culturale, l'importante componente aristocratica (con un forte legame tra gli ambienti curiali e il patriziato) sono le principali caratteristiche della sociabilità romana negli ultimi decenni del Settecento e durante la prima metà dell'Ottocento. Lo spazio della cultura, ormai laicizzato, si divide tra i luoghi istituzionalizzati – ambasciate, corti cardinalizie, accademie di scienze, lettere ed arti, biblioteche – e i luoghi informali – salotti e case di conversazione. Lo sviluppo del neoclassicismo, la cui piena stagione culmina fra il 1770 e il 1810, permette a Roma, che ha perso da tempo il suo statuto di capitale politica dell'Europa, di resistere sul piano culturale all'ascendente egemonismo francese e di mantenere il suo potere di attrazione e il suo fascino presso le élites europee”³²¹.

Già nel Settecento, Roma è una vera e propria rivelazione per i primi stipendiati dell'Accademia danese, tanto per lo scultore Johan Wiedewelt, quanto per gli architetti Caspar Frederik Harsdorff

³¹⁹ Pasquali, Susanna, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, op.cit., pp.23-36.

³²⁰ Negli ultimi due decenni del XIX secolo, il birraio Carl Jacobsen riesce ad entrare in contatto con l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig³²⁰, con il quale intreccia un rapporto di collaborazione per oltre venticinque anni.

³²¹ Musitelli, Pierre, *Artisti e letterati stranieri a Roma nell'Ottocento. Strutture, pratiche e descrizioni della sociabilità*, in Fincardi, Marco; Soldani, Simonetta (a cura di), *Soggiorni culturali e di piacere: viaggiatori stranieri nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 30.

e Christian Frederik Hansen. Il 7 giugno 1754, lo scultore giunge in città e visita i palazzi romani, quali Villa Mattei, Villa Medici, Villa Borghese, e le grandi collezioni. Wiedewelt, come resoconto di viaggio, restituisce un gran numero di disegni; solo per l'anno 1757 si contano ben quarantotto riproduzioni raccolte in "Disegni vari di monumenti antichi e moderni a Roma per gli anni del 1757"³²² e quarantuno per il 1758³²³. Wiedewelt stringe intensi rapporti con lo storico dell'arte Winckelmann con il quale condivide l'appartamento; Winckelmann, dopo qualche anno dal ritorno in patria del danese, gli suggerisce di compiere un secondo viaggio con il fine di conoscere le novità in campo archeologico. Le ripercussioni della conoscenza dell'arte antiquaria romana e della fascinazione ad esempio dell'Apollone del Belvedere o delle opere esposte in Villa Borghese saranno evidenti negli insegnamenti accademici e nelle sculture modellate da Wiedewelt, in cui egli tenta di raggiungere la perfezione rintracciata nella statuaria antica. A pochi anni di distanza, il giovane architetto Caspar Frederik Harsdorff³²⁴ vorrebbe restare a Parigi, evitando Roma, ma richiamato dall'accademia, finanziatrice del viaggio, si sposta nella Città Eterna. Qui, l'architetto resta ammaliato dalla capitale dell'Impero romano e dai grandi palazzi tardo rinascimentali già noti grazie alla trattatistica tradizionale.



Johannes Wiedewelt, Elementi dal Campidoglio, Roma, 1762-64, Danmarks Kunstmuseet, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_C6-053a-d.



Caspar Frederik Harsdorff, Vista dal Campidoglio, Roma, 1762-64, Danmarks Kunstmuseet, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_23511.

³²²<http://kunstbib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000061707/40>

³²³<http://kunstbib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000033081/34>

³²⁴ Cfr. 3.1.1.

Tra i disegni conservati del soggiorno a Roma di Harsdorff del periodo tra il 1762 e il 1764, vi è una vista del Campidoglio con la statua di Marco Aurelio; uno stralcio della pianta dell'atrio e del cortile del Palazzo Massimo alle Colonne, realizzato da Baldassarre Peruzzi. Inoltre, è pure conservata una sezione longitudinale del cortile e del portico del palazzo, le cui colonne doriche non seguono né la tradizione vitruviana né albertiana. Il viaggiatore studia anche Palazzo Farnese, in particolare la corte che segue esattamente i criteri dell'architettura antica, con la sovrapposizione di ordini, e l'arco inquadrato da semicolonne che si appoggiano su pilastri. Inoltre, le riconosciute qualità dei palazzi romani, reinterpretazioni rinascimentali dei modelli antichi, fanno sì che una serie di altri stipendiati danesi – consigliati dai maestri– lo visitino e lo rilevino, tra essi vi saranno C. F. Hansen, Bindesbøll e Hilker.

Ad Harsdorff sono pure attribuiti tre disegni della chiesa di Sant'Andrea fuori Porta del Popolo del Vignola³²⁵. La ripercussione del viaggio di studio di Harsdorff non si esaurisce solo con l'aspetto professionale, ma investe anche l'ambito didattico. Certamente Harsdorff influenza l'allievo C. F. Hansen³²⁶ che giunge a Roma tra il 1782 e il 1784. Delle rovine romane egli ricopia la trabeazione, le porte, alcuni capitelli del tempio di Giove Statore ed effettua i rilievi della pianta e la sezione del Pantheon; disegni che saranno ripresi per i progetti della Vor Frue Kirke e della chiesa del Palazzo Reale di Christiansborg, entrambi a Copenhagen. Il giovane architetto immagina una possibile ricostruzione del mausoleo di Tor de Schiavi con un pronao dorico. Infine, Hansen riporta la pianta di chiese paleocristiane come quelle di San Crisogono, di San Pietro in vincoli e di Santa Sabina³²⁷, trasformata da Domenico Fontana in opera barocca. Il Danese si occupa anche della facciata del Palazzo Gaddi Niccolini, che secondo il Vasari viene progettato per mano del Sansovino. Dunque, Hansen non dimentica di confrontarsi con i celebri palazzi del rinascimento romano, noti dallo studio della trattatistica e che contemporaneamente destano l'interesse degli accademici europei. Per cui, egli visita Villa Giulia, progettata da Vignola, all'indomani dei restauri effettuati da Stern tra il 1769 e il 1774³²⁸ e conduce rilievi della pianta. Inoltre, Hansen visita e rileva la pianta del Palazzo Massimo alle Colonne, del quale studia le proporzioni del capitello dorico³²⁹.

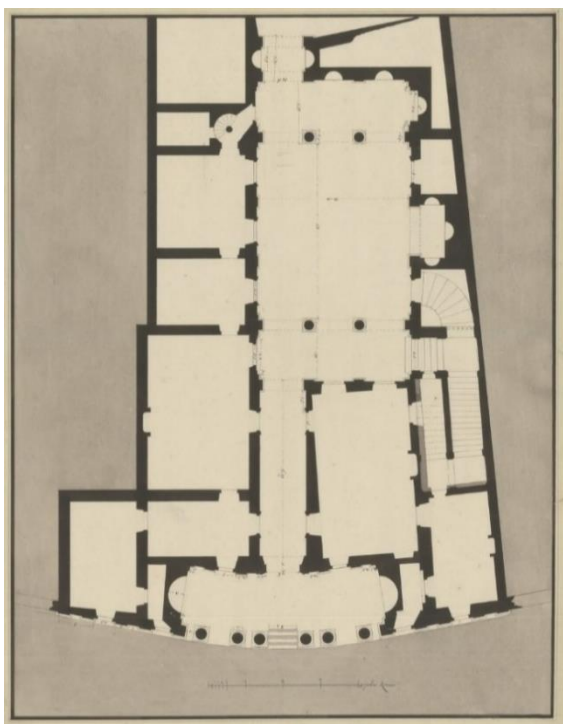
³²⁵ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff*, Copenhagen, Société pour la publication des monuments d'art en Danemark, 1928, p.17.

³²⁶ Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark*, op. cit., p.13.

³²⁷ Kieven, Elisabeth, *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, op. cit., p.63.

³²⁸ *Ivi*, p.62.

³²⁹ Le misurazioni dell'elemento dorico dimostrano che in Danimarca si sta compiendo una "riscoperta" del più antico degli ordini a partire ad esempio dagli approfondimenti sui templi pestani. Sulla scorta dei propri studi e delle proprie ricerche, i due viaggiatori e poi maestri dell'accademia, Harsdorff e Hansen, adotteranno il dorico nelle proprie opere: il primo nel padiglione di Ercole a Kongens Have; il secondo nella facciata della Vor Frue Kirke.



Christian Frederik Hansen, Palazzo Massimo alle Colonne, Roma, 1782-84, Danmarks Kunsthbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11953a.



Christian Frederik Hansen, Studio di capitello, Roma, 1782-84, Danmarks Kunsthbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11226.

Contemporaneamente, nel 1783 giunge a Roma l'archeologo e numismatico Georg Zoëga, che ben presto si inserisce nella vita culturale della città; egli è interprete presso l'istituto pontificio, il Collegio di Propaganda Fide, con a capo Stefano Borgia che diventa il suo mecenate. Zoëga pubblica nel 1787 *Numi Aegyptii imperatorii, De origine et usus obeliscorum* nel 1797, *Li bassirilievi antichi di Roma, vol. I-II* del 1808, *Catalogus codicum Copticorum manu scriptorum*, poi *Velitris adservantur* 1810. Zoëga rimane a Roma dal 1784, vivendo in Via Gregoriana 44, fino alla sua morte nel 1809. Tra gli altri incarichi, tra il 1799 e il 1802, egli diventa agente e console danese presso la corte papale, e mantiene una corrispondenza epistolare con il suo amico, il teologo danese Friedrich Münter³³⁰ al quale viene assegnato il compito di fare una ricognizione storiografica della Sicilia. Giunto in Italia, Münter conosce, peraltro grazie a Zoëga, il cardinale Borgia e viene eletto membro dell'Accademia Volsca. Dal 1790 l'archeologo invia relazioni sullo stato dell'arte a Roma all'Accademia di Copenhagen. Partendo da questo materiale e dall'esperienza personale, Münter tiene le sue lezioni di arte antiquaria presso la scuola danese, creando poi una collezione privata costituita da monete, vasi e piccoli oggetti di natura e datazione varia provenienti dal territorio italiano³³¹.

³³⁰ Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, op. cit.; Fischer-Hansen, Tobias, *Frederik Münter in Syracuse and Catania in 1786: Antiquarian legislation and connoisseurship in 18th century Sicily* in *Oggetti, uomini, idee, Catania, Fabrizio Serra, Pisa- Roma, 2009*, pp.117-139; Bundgaard Rasmussen, Bodil; Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab (a cura di), *Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context: acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, op. cit. Cometa, Michele, *Goethe e i siciliani: il dialogo delle affinità*, Palermo, Palermo University Press, 2019.

³³¹ Tale materiale è sistemato sulla base dell'esperienza di Münter del Museo Biscari di Catania.

Dunque, dopo qualche perplessità e difficoltà nel lasciare Parigi, i primi viaggiatori e stipendiati danesi giungono a Roma e ne restano affascinati, poiché qui possono conoscere direttamente i modelli accademici attinti dalla trattatistica tradizionale. L'antico e le opere dei trattatisti tra cui Vignola diventano, analogamente a ciò che avviene per altri viaggiatori e architetti europei, la guida per i giovani stipendiati³³². Con grande probabilità i danesi a Roma possono essere entrati in contatto con il celebre Francesco Milizia. Essi presumibilmente conoscono la repulsione dell'italiano verso il Barocco e il suo auspicio nella realizzazione di un'architettura che mutuasse dei principi tratti dall'antichità classica tanto greca quanto romana. Milizia propone quindi la realizzazione di un'architettura moderna che tuttavia non deve risultare una copia pedissequa di modelli antiquari³³³.

Nel corso del XVIII secolo, Roma diventa il centro propulsore di cultura antiquaria e ospita sedi succursali di varie istituzioni accademiche europee. In tal senso, la residenza dello scultore Bertel Thorvaldsen può essere considerata una sede dell'accademia danese sul territorio italiano. Infatti, pur avendo rapporti con illustri pensatori e intellettuali del tempo già nella seconda metà del XVIII secolo, la Danimarca vive solo nei primi decenni del XIX secolo il florido periodo artistico della *Den danske guldalder*, l'epoca d'oro danese, periodo che coincide con il soggiorno romano di Thorvaldsen. Dopo aver visitato Palermo e Napoli, Thorvaldsen arriva a Roma nel 1797, con una lettera di raccomandazione da parte di Münter per incontrare l'archeologo Zoëga, il quale rivestirà un ruolo cruciale nell'educazione artistica di Thorvaldsen. Thorvaldsen ha legami stabili con le altre istituzioni, specialmente tedesche, e nel suo atelier ospiterà le più influenti menti europee. Solo a titolo d'esempio per ricostruire la complessa rete di conoscenze, egli entra in contatto con Wilhelm e con Caroline von Humboldt³³⁴ e la cerchia di artisti che la coppia tedesca ospita regolarmente nella dimora romana. Thorvaldsen incontra e discute riguardo a questioni artistiche con Charles Robert Cockerell, con Karl Friedrich Schinkel, con Jakob Ignaz Hittorff ed è aggiornato circa le loro ricerche; ottiene prestigiosi incarichi da Ludwig I di Baviera, grazie ai quali è in contatto con Leo von Klenze. Durante il suo lungo soggiorno, prima a via Sistina e poi a Casa Buti, Thorvaldsen tesse relazioni non solo con i viaggiatori danesi che appoggia e sostiene, ma anche con sovrani, intellettuali, artisti, architetti, archeologi e letterati, finendo per essere ritenuto dagli stessi contemporanei europei una divinità³³⁵.

³³² Kieven, Elisabeth, *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, op.cit., p.62.

³³³ Pasquali, Susanna, *A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, op.cit., p.82.

³³⁴ Wilhelm von Humboldt è a Roma dal novembre 1802 all'ottobre 1808 come inviato prussiano al papato. Il suo legame con l'ambiente romano, tuttavia, dura molto più a lungo, poiché sua moglie, Caroline von Humboldt abita stabilmente a Roma. La coppia apre la propria casa agli artisti residenti a Roma e ai visitatori, dal 1802 a Villa Malta sul Monte Pincio e dal 1803 a Palazzo Tomati in Via Gregoriana 42. Tale edificio è lo stesso complesso edilizio che ospita Casa Buti dove vive Thorvaldsen, inoltre essi sono pure vicini alla residenza di Zoëga. La coppia ha rapporti con gli ambasciatori Herman e Jacqueline Schubart e con Adam Gottlob Moltke.

³³⁵ Carbone, Elettra, *Nordic Italies, Representation of Italy in Nordic literature from the 1830s to the 1910s*, op. cit., pp.103-169.



Ditlev Martens, Papa Leone XII visita l'atelier di Thorvaldsen vicino piazza Barberini, Roma, 1826, Thorvaldsens Museum, Dep.18.

Il Danese diventa poi membro della prestigiosa Accademia di San Luca di Roma, ricoprendo anche il ruolo di Presidente negli anni 1827 e 1828, e fa parte dei soci dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma istituito nel 1829³³⁶. Dunque, per quasi quattro decenni, Casa Buti rappresenta un baluardo culturale per l'Accademia e la Danimarca. I giovani viaggiatori, giunti nel Bel Paese, godono di raccomandazioni grazie a Thorvaldsen e possono prendere parte ai dibattiti architettonici e artistici di cui, secondo il parere dell'autrice, lo scultore è sostenitore come quelli riguardo alla policromia in architettura, alla riscoperta del dorico, alla rivalutazione degli artisti primitivi e del gotico italiano. Infatti, Thorvaldsen è personalmente coinvolto nel restauro dei marmi del frontone dei tempi dorici dell'isola greca di Egina, comprati da Ludwig I di Baviera per essere sistemati nella gipsoteca, progettata da von Klenze. La questione dei restauri dei gruppi scultorei è di centrale importanza in ambito europeo per il ritrovamento di tracce di colore e per la complessa ricostruzione delle singole statue e del posizionamento all'interno del frontone³³⁷. La partecipazione diretta a tali questioni fa pensare che lo scultore, pur essendo riconosciuto il massimo esponente della cultura neoclassica, si liberi dall'idea del candore dell'arte antica e accetti e condivida l'importanza dell'adozione del colore nelle opere artistiche. Tuttavia, pur riconosciuto il ruolo di Thorvaldsen, lo scultore subisce un parziale oblio da parte della storiografia di inizio Novecento. Questo forse perché il Danese torna in Danimarca dopo quaranta anni e porta con sé le opere realizzate durante l'intera carriera. Dunque, Thorvaldsen

³³⁶<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/Smaatryk1829,Institutoarcheologica>.

³³⁷ Wünsche, R. «Come nessuno, dai tempi fiorenti dell'Ellade». *Thorvaldsen, Ludovico di Baviera ed il restauro dei marmi di Egina*, Di Majo, Elena; Jørnaes, Bjarne; Susinno, Stefano (a cura di), *Bertel Thorvaldsen (1770-1844): scultore danese a Roma*, op. cit, pp. 80-96.

lascia in Italia pochi lavori a testimonianza della sua rilevante presenza³³⁸; un gesto recepito quasi un'offesa alla sua patria artistica e d'adozione.

In questi anni di grandi scoperte e ricerche archeologiche, a Roma vi giunge anche il tedesco Gustav Friedrich Hetsch, per il quale il giovane stipendiato Peder Malling e il pittore Christoffer Wilhelm Eckersberg spendono parole di apprezzamento. Quest'ultimo descrive così il soggiorno romano: "Roma ha una posizione molto bella e la grande quantità di tesori d'arte che si possono trovare qui va oltre ogni immaginazione. Vi sono un gran numero di ville e di palazzi a Roma e dintorni che strabordano d'arte, posso citare il Vaticano con il Museo Clementino, le Logge di Raffaello, e le antiche rovine, come il Colosseo, i templi e gli archi di trionfo [...]! L'aria è sempre di un bel colore blu scuro, raramente si vedono nuvole. Un paesaggista troverebbe abbastanza materiale per i suoi studi. Oh che belle vedute ci sono [...]. Vivo sulla Trinità de Monti insieme a Sig. Thorvaldsen, a Malling, a i fratelli Rippenhausen e a diversi artisti"³³⁹.

Roma fa un'impressione positiva su Eckersberg per la quantità di opere e le collezioni di arte antiquaria e per il clima. Tuttavia a distanza di un anno, della città il Danese pare apprezzare solo il patrimonio artistico. Infatti, egli scrive: "Roma è e rimarrà l'unico posto per studiare le belle arti, ma oltre a questo non c'è assolutamente nulla con cui rilassarsi dopo il lavoro, è particolarmente noioso l'inverno a cause delle lunghe, buie e piovose serate invernali [...]. Malling, io e un altro architetto tedesco di grande talento, il signor Hetsch di Stoccarda, abbiamo il nostro alloggio lì, trascorriamo le nostre serate piacevolmente, cantando e scherzando. A proposito, qui devi diventare innocente, che ti piaccia o no: il popolo italiano ha una straordinaria comprensione naturale, ma poca educazione, è impossibile familiarizzare con loro, non hanno alcuna religione, ma solo una grande devozione. Per loro nulla è più sacro del proprio interesse, gli attacchi sono molto comuni, ma non aggrediscono quasi mai gli stranieri"³⁴⁰.

Dunque, il pittore Eckersberg sostiene che Roma è l'unico posto dove poter studiare le arti. Tuttavia la città non offre particolari attrazioni e il Danese, come altri viaggiatori, esprime la difficoltà nel relazionarsi con i romani, a differenza dei più facili contatti con i tedeschi e con il futuro professore dell'Accademia, il giovane tedesco Hetsch. I due architetti, Malling e Hetsch, oltre ad avere rapporti con la cerchia dello scultore danese, hanno la possibilità di conoscere Friedrich von Gärtner nel 1815, poiché il celebre tedesco soggiorna a Roma per partecipare ai concorsi per il Walhalla e per la Gliptoteca³⁴¹.

A Roma Hetsch, ancora influenzato dallo studio della trattatistica rinascimentale italiana e della tradizione accademica settecentesca, approfondisce la questione dei grandi palazzi romani, restituendo ad esempio la pianta e il cortile ad arcate su pilastri, che termina con un fregio dorico, e alcune cornici del Palazzo Sacchetti. Nel taccuino datato 1812 sono riportati i rilievi di celebri costruzioni romane come di Palazzo Venezia, di Villa Medici, di Villa Mattei e di Villa Borghese.

³³⁸ *Ivi*, p. 3.

³³⁹ https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea8460_23.8.1813

³⁴⁰ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea8464>

³⁴¹ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p.89.

In un secondo taccuino, Hetsch si dedica alla misurazione di edifici meno conosciuti di piazza Ara Coeli e di via del Corso, interessandosi per lo più alla struttura delle corti e del corpo scala. Tuttavia, non sono trascurate le antichità; l'architetto studia il Foro Traiano e la Basilica, riportandone una breve descrizione in tedesco, riproduce i dettagli dei profili delle colonne di tali costruzioni insieme a quelli del tempio di Giove Statore. L'esperienza italiana sarà per Hetsch un momento decisivo, poiché è a Roma che viene persuaso da Malling a spostarsi in Danimarca. A Roma accresce le conoscenze dei modelli antichi desunti dalla trattatistica tradizionale, che confluiranno ancora una volta tanto nella pratica architettonica quanto, in misura maggiore, negli insegnamenti accademici.

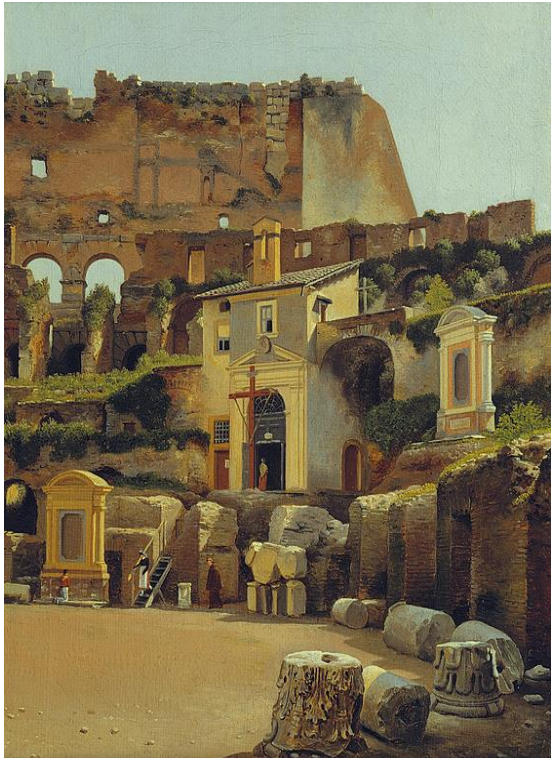
In questo ambiente soggiornano gli stipendiati dell'Accademia danese, tra cui il giovane scultore Hermann Ernst Freund³⁴² che diventerà il braccio destro di Thorvaldsen durante gli undici anni del soggiorno romano, dal 1818 al 1827. Dunque, Freund ha l'opportunità di partecipare, per lungo tempo, alle grandi questioni che animano il dibattito artistico europeo, in particolare alla fortunata diatriba riguardo all'uso del colore nel mondo antico³⁴³. Freund, trovandosi, nell'atelier più celebre della contemporaneità, dimostra una certa riluttanza nel ritornare a Copenhagen per ricoprire incarichi e prendere la cattedra di scultura, offerta a Thorvaldsen e da lui rinunciata, presso l'Accademia. Costretto a tornare a Copenhagen Freund costruisce degli ambienti in stile pompeiano³⁴⁴ con l'idea di riprodurre una piccola Italia nella fredda capitale danese e introduce i nuovi modelli, frutto di recenti studi su Pompei. Nel 1820 il giovane stipendiato Simon Christian Pontoppidan giunge a Roma come accompagnatore di Thorvaldsen. Qui Pontoppidan conosce viaggiatori stranieri e in particolare entra in contatto con l'archeologo connazionale Peter Oluf Brøndsted. Quest'ultimo riconosce le capacità del giovane architetto e nel 1820 lo raccomanda al monarca danese per fargli effettuare i rilievi dei templi delle città della Magna Grecia, dei quali si tratterà nel paragrafo 2.4. Per consentirgli una preparazione adeguata, Brøndsted gli permette di accedere alla propria biblioteca dove Pontoppidan può venire a conoscenza, con grande probabilità, secondo l'ipotesi dell'autrice, anche delle ricostruzioni del tempio di Giove di Agrigento di Cockerell.

Appurata e legittimata l'idea che l'arte antica era colorata, gli studiosi del XIX secolo iniziano ad approfondire anche a Roma periodi artistici e architettonici diversi da quelli del mondo greco e romano. A Roma, i viaggiatori danesi conoscono e condividono le ricerche sul Medioevo e sulla pittura dei primitivi italiani del tedesco Karl Friedrich von Rumohr e le idee dei pittori tedeschi Nazareni,

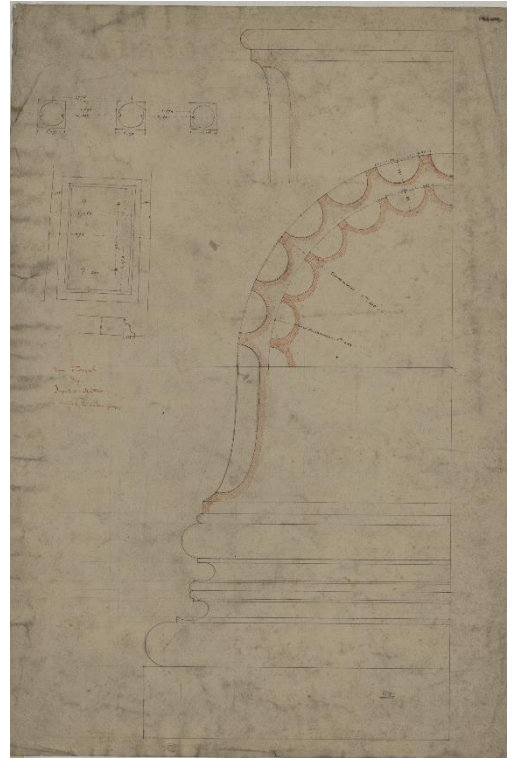
³⁴² Cfr. Baumann, Victor; Freund, Hermann, *Hermann Ernst Freund Levned, op. cit.*

³⁴³ Cfr. paragrafo 3.3.

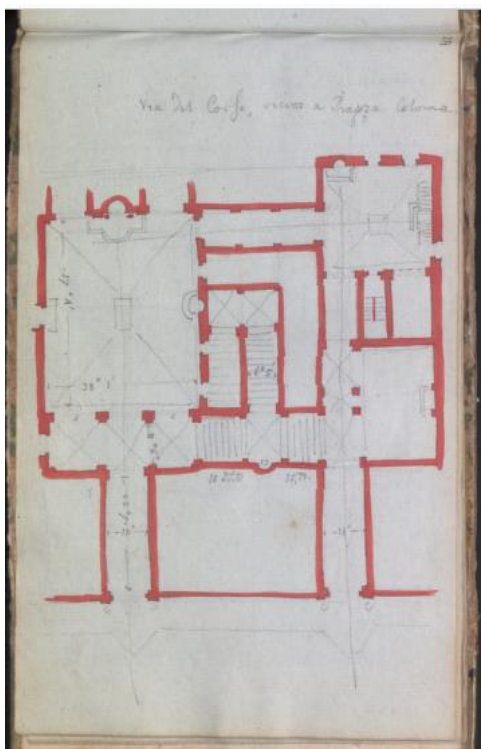
³⁴⁴ Cfr. paragrafo 3.3; Gelfer- Jørgensen, Mirjam (a cura di), *Herculanum på Sjælland, Klassicisme og nyantik i dansk møbeltradition*, Copenhagen, Rodos, 1988; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark, op. cit.*; Bregnhøi, Line, *Det maledede rum. Materialer, teknikker og dekorationer 1790- 1900*, Copenhagen, Forlaget Historismus, 2017; Gelfer- Jørgensen, Mirjam, *The dream of golden age: Danish neo-classical furniture 1790-1850*, Copenhagen, Rhodos, 2004.



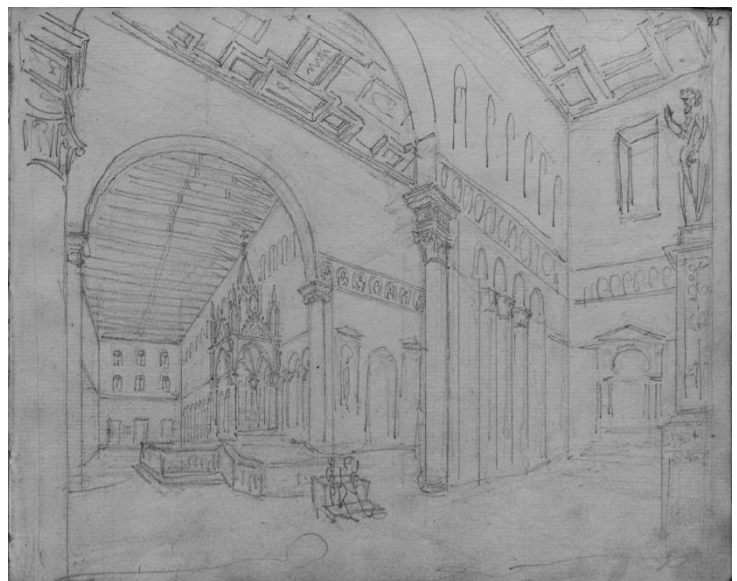
Christoffer Wilhelm Eckersberg, Vista interna del Colosseo, Roma, 1813-1816, Thorvaldsens Museum, B405.



Gustav Friederich Hetsch, Studio dal tempio di Giove Statore, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_4079g_1



Gustav Friederich Hetsch, Rilievo pianta di palazzo in via del Corso, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger,



Gustav Friederich Hetsch, Chiesa di San Paolo fuori le mura, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53721.

con i quali hanno stabili rapporti. Essi rintracciano nella pittura di periodo giottesco fino a quella del primo Raffaello l'acme dell'arte pittorica, poiché tali artisti erano riusciti ad unire l'imitazione della natura e con l'espressione di alti valori morali. Si assiste anche a una rivalutazione dell'architettura e dell'arte paleocristiana.

In questo contesto culturale, giunge il giovane architetto Gottlieb Bindesbøll³⁴⁵ il quale condivide tali teorie e si dedica tanto alla conoscenza delle opere pittoriche degli artisti primitivi, quanto ai dettagli architettonici di alcune chiese romane. Tuttavia, prima di giungere a Roma, Bindesbøll fa tappa a Viterbo, dove visita il palazzo dei Papi, che si appresta a riprodurre su un taccuino insieme al dettaglio del campanile, e a Tarquinia dove conosce le tombe etrusche di Corneto. Da Roma Bindesbøll riproduce una serie di disegni³⁴⁶ in cui dimostra di aver approfondito l'arte antiquaria e paleocristiana e di avere una sensibilità artistica, oltre che architettonica. Durante il soggiorno romano, il Danese è chiamato ad essere portavoce dei progetti proposti dai più noti architetti danesi per il museo copenhagenese delle opere di Thorvaldsen. Avendo compreso le idee dello scultore, Bindesbøll suggerisce delle proprie bozze che si ispirano alle tradizioni costruttive e ai modelli architettonici conosciuti nel soggiorno italiano³⁴⁷.

Ricalcando il soggiorno di Bindesbøll, l'artista Georg Hilker giunge a Roma e realizza un gran numero di acquerelli³⁴⁸. La Città Eterna permetterà allo stipendiato di studiare gli affreschi, le grottesche e la pittura paleocristiana, che saranno poi il punto di partenza per l'apparato decorativo delle opere realizzate nella capitale danese. Numerosi sono pure i disegni e gli acquerelli che attestano la visita del 1840 di Niels Sigfred Nebelong. Raffinate sono le riproduzioni di uno stralcio di pianta e dell'alzato del primo livello del cortile della basilica di San Giovanni in Laterano con le colonne lisce e tortili e la ricca trabeazione a mosaici policromi. La stessa eleganza si rintraccia nella rappresentazione grafica della pianta e della sezione acquerellata, verso l'abside mosaicata, di Sant'Agnese fuori le mura in cui la santa è rappresentata come un'imperatrice bizantina. Nebelong continua poi con la riproduzione degli affreschi del coro di Santa Maria del Popolo, del mosaico absidale della chiesa di San Clemente, di Villa Madama e infine dei piccoli tempietti di Bacco e del Dio Rediculo. Nebelong si dedica poi in particolar modo all'approfondimento delle opere ecclesiastiche.

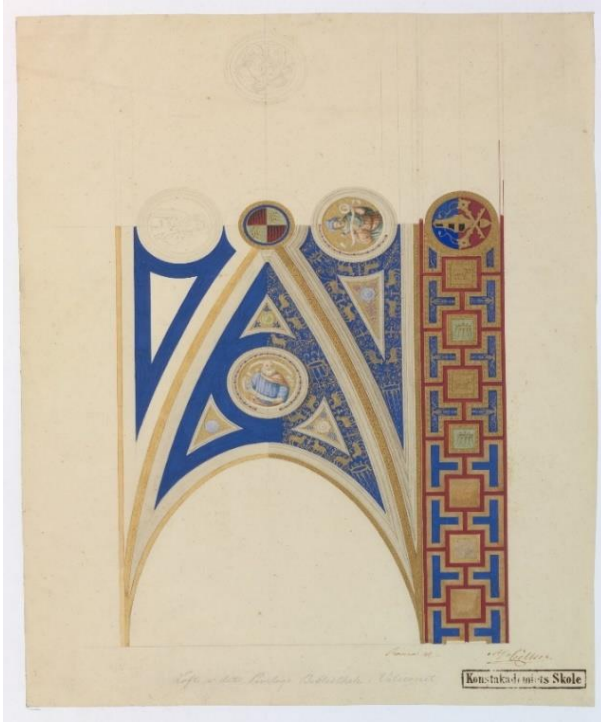
³⁴⁵ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindesbøll liv og arbejder, op. cit.*, pp.30-46 [T.d.A]

³⁴⁶ In un unico foglio Bindesbøll restituisce uno schizzo della struttura del chiostro della chiesa (completamente distrutta da un incendio nel 1823) di San Paolo fuori le mura, dal quale studia le colonne tortili del cortile. Bindesbøll riproduce i campanili di Santa Maria Maggiore e di San Lorenzo, la tomba di Guglielmo Durante in Santa Maria sopra Minerva –realizzata da Giovanni di Cosma attivo nel XIII secolo –, inoltre, disegna la pianta di San Vincenzo. Bindesbøll si occupa poi della riproduzione di una serie di affreschi, tra i quali quelli della sala Borgia del Vaticano e della volta del coro, con il ciclo del Pinturicchio, di Santa Maria del Popolo. Egli si accinge a fare alcuni rilievi di Palazzo Farnese, del Colosseo e a riprodurre la statua di Marco Aurelio. Bindesbøll riporta in un'unica tavola i rilievi di uno stralcio della pianta, dell'alzato del cortile – con i due piani inferiori caratterizzati da logge aperte– e dei profili di capitelli del Palazzo della Cancelleria, infine si occupa della pianta e delle decorazioni della loggia di Villa Madama.

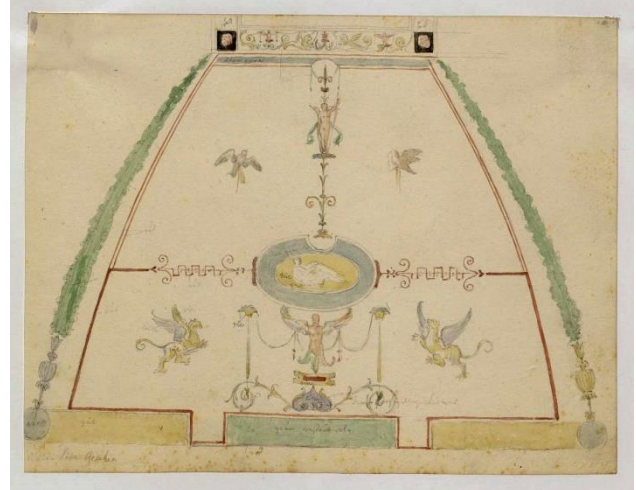
³⁴⁷ Cfr. paragrafo 4.2.

³⁴⁸ Di Hilker si contano i disegni della volta della sala dei Misteri del palazzo Apostolico, di Palazzo Zuccari, di Santa Caterina, del ciclo di affreschi del Pinturicchio nelle chiese di Santa Maria ara Coeli e di Santa Maria del Popolo, di Santa Maria maggiore, di Santa Maria sopra Minerva. Egli, infine, riproduce decorazioni da Villa Borghese, da villa Giulia e da villa Farnese.

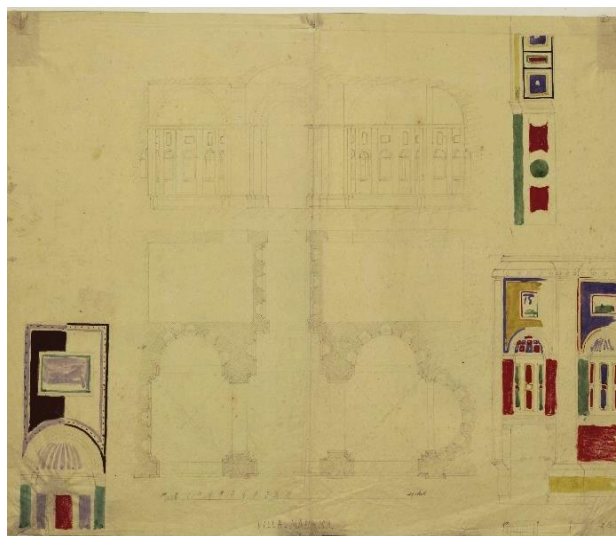
Dunque, la presenza di Thorvaldsen a Roma giova agli stipendiati e agli intellettuali danesi nei primi quarant'anni del XIX secolo, anni che coincidono in Danimarca con la citata *Den danske guldalder*. Con il ritorno in patria di Thorvaldsen, i viaggiatori avranno meno occasioni di essere



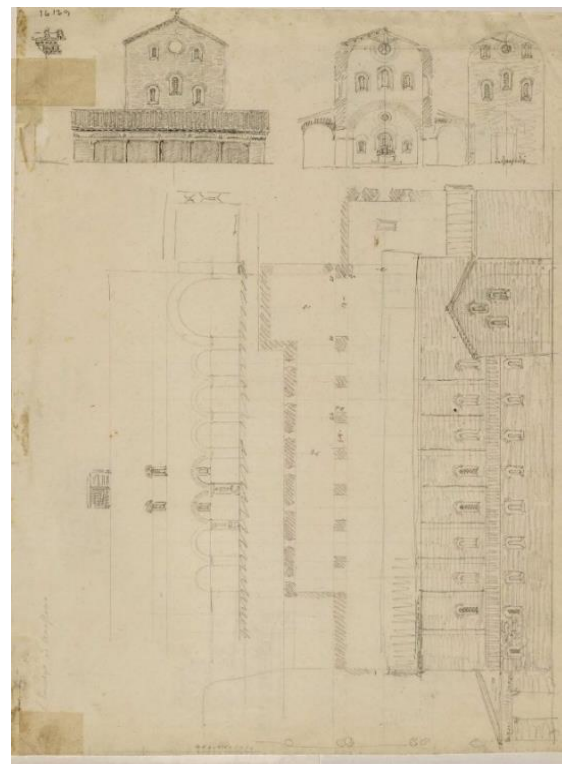
Georg Hilker, Dettaglio di decorazione della Biblioteca Apostolica, Roma, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11198a.



Georg Hilker, Dettaglio della villa di Papa Giulio, Roma, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11176d.



Gottlieb Bindesbøll, Villa Madama Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16160.



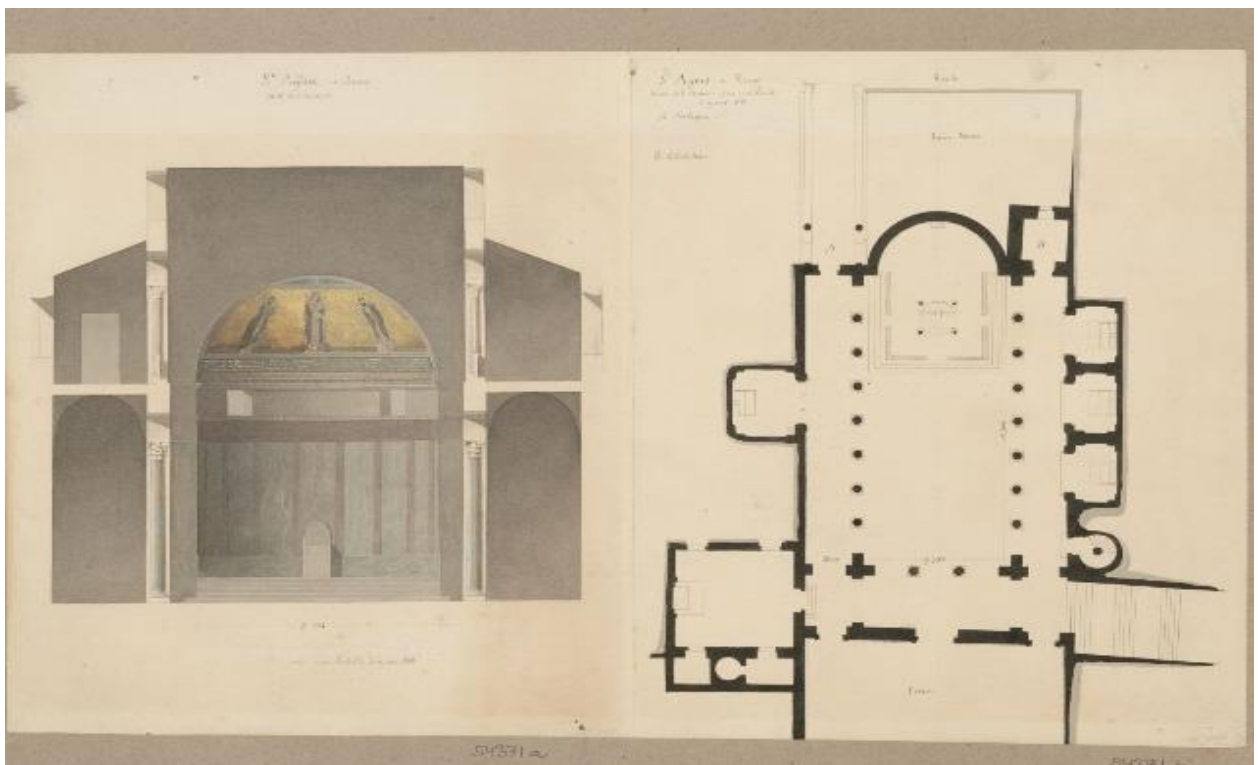
Gottlieb Bindesbøll, Chiesa di San Vincenzo, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16139.



Gottlieb Bindsbøll, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16136.



Niels Sigfred Nebelong, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma, 1840, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54374



Niels Sigfred Nebelong, Chiesa di Sant'Agnese fuori le mura, Roma, 1840, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54371a-b.

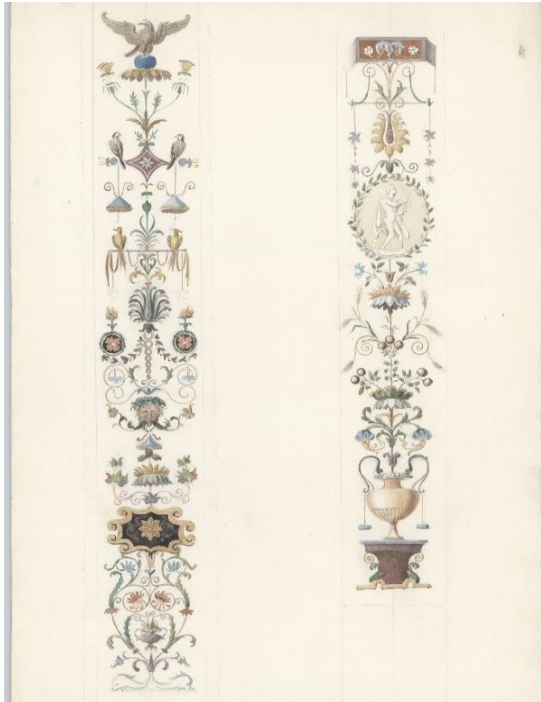
introdotti nei dibattiti contemporanei. Tuttavia, Roma resta una tappa imprescindibile per il viaggio d'istruzione. Negli anni immediatamente successivi al rimpatrio di Thorvaldsen, giungono a Roma gli allievi di Hetsch, Stilling e Winstrup³⁴⁹. Il tratto grafico dei due attesta gli insegnamenti del tedesco, per il quale, sulla scorta delle idee accademiche di fase settecentesca, la precisione nella rappresentazione e nel disegno sono di primaria importanza. All'accuratezza e alla precisione geometrica, l'aggiunta della tecnica acquerellata, come evidente già dallo stipendiato Bindesbøll, potrebbe rispecchiare la contemporanea apertura alla policromia e quindi, il superamento della rigida concezione neoclassica monocromatica del mondo antico che si ripercuoteva nella stessa rappresentazione. Inoltre, in generale, nella modalità di rappresentazione dei resoconti di viaggio dei danesi pare ripercuotersi l'idea del senso di Pittore espresso dal francese Quatremère de Quincy e messo in pratica da viaggiatori francesi, a partire dalla generazione di Henri Labrousse³⁵⁰. Generazione che in Danimarca coincide con quella di Bindesbøll. Dunque, analogamente a ciò che avviene per i disegni degli architetti francesi "Se mettiamo fianco a fianco le molteplici copie avvistate nei diversi album, capiamo come, in piena epoca romantica, anche i giovani architetti poterono confrontarsi con la nozione di Effetto, una qualità sempre più richiesta dai maestri"³⁵¹.

I viaggiatori, a Roma e in altre città, pongono attenzione anche ad aspetti decorativi, riconducibile agli insegnamenti accademici, per cui non viene tralasciato lo studio di pavimenti musivi e cosmateschi. Forse essi sono influenzati dalle coeve teorie espresse da Gottfried Semper, il quale sostiene che una struttura, opera che appartiene alla tettonica, è solo buon artigianato, ma interessa l'arte monumentale quando viene rivestita e incrostata con materiali e

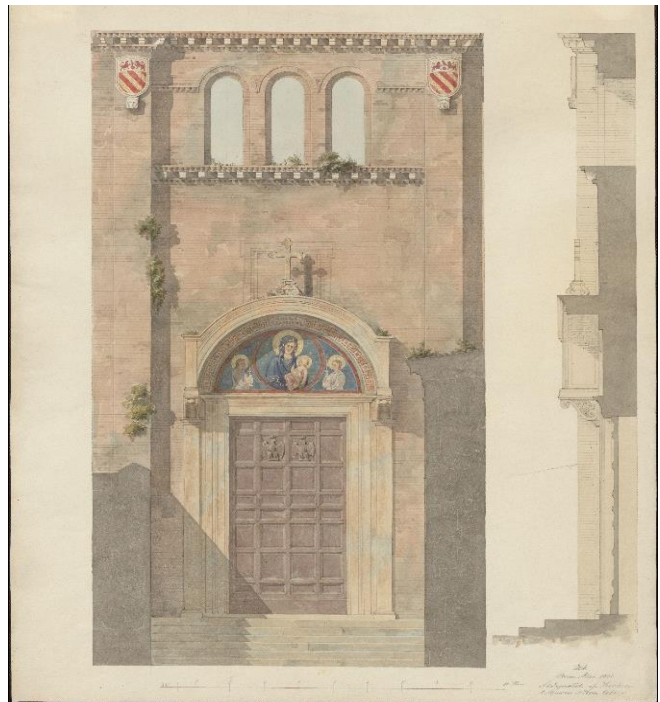
³⁴⁹ Stilling visita la basilica costantiniana di San Lorenzo fuori le mura, dalla quale riproduce un acquerello della cosmatesca sedia episcopale. Egli disegna la porta romanica di Santa Maria ara Coeli verso il Campidoglio con l'affresco della "Madonna ed il Bambino fra due Angeli" e la piccola porta di bronzo della chiesa del Laterano. Di particolare pregio artistico sono gli acquerelli del chiostro della chiesa di San Giovanni in Laterano, caratterizzato dalle colonne tortili, e i due della Basilica di San Pietro a Roma. Stilling pare pure interessato allo studio dei pavimenti cosmateschi che ha occasione di conoscere nelle chiese di San Marco, di Santa Maria Maggiore, di San Giovanni in Laterano, di Santa Maria in Trastevere e di San Gregorio. Cospicuo è il materiale di Winstrup, egli riporta dettagli di Villa Albani e una prospettiva di Villa Torlonia. Il danese poi si dedica allo studio delle testimonianze di epoca romana. Per cui, elabora quattro tavole di elementi del Colosseo, riproduce la pianta del Foro Romano e una vista del tempio di Vesta. Winstrup si occupa della facciata di un palazzo a piazza Borghese, e produce acquerelli: di decorazioni pittoriche da Villa Borghese, da Palazzo Silvestri con la sua pianta e la sezione, e della famosa Casa Cenci. Quest'ultima diventa un modello per alcune case nel sobborgo danese di Frederiksberg. Anche il giovane stipendiato mostra interesse verso l'architettura paleocristiana e medioevale romana e ciò è attestato dalla riproduzione del primo livello del chiostro della basilica di San Giovanni in Laterano e del portale romanico della chiesa di Sant'Antonio Abate all'Esquilino. Inoltre l'attenzione verso l'architettura medioevale è evidente perché rileva palazzi di epoca medioevale di via dell'Agnello e a Trastevere; quest'ultimo, secondo l'ipotesi dell'autrice, potrebbe essere l'esempio di casa (torre) medioevale del XIII secolo dei Fioremosca in piazza di Santa di Cecilia al numero 19.

³⁵⁰ Cfr. Savorra Massimiliano, *Au-delà des envois. Les architectes français et la pratique de la copie comme méthode pédagogique à la première moitié du XIXe siècle*, op.cit. pp. 223; Savorra, Massimiliano, "À la recherche des couleurs": i disegni degli architetti francesi e la Sicilia negli anni Venti dell'Ottocento, in Giuffrè, Maria; Barbera, Paola; Cianciolo Cosentino, Gabriella (a cura di), *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Cannitello, Biblioteca del Cenide, 2006, pp.183-192; Bruculeri, Antonio, Massimiliano Savorra, *Serialità e Topoi nei disegni di viaggio in Sicilia. Charles-Édouard Isabelle e gli architetti francesi fra fine del Primo Impero e l'inizio della Monarchia di Luglio*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera ventidue, 2017, pp.401- 420.

³⁵¹ *Ivi*, p. 223.



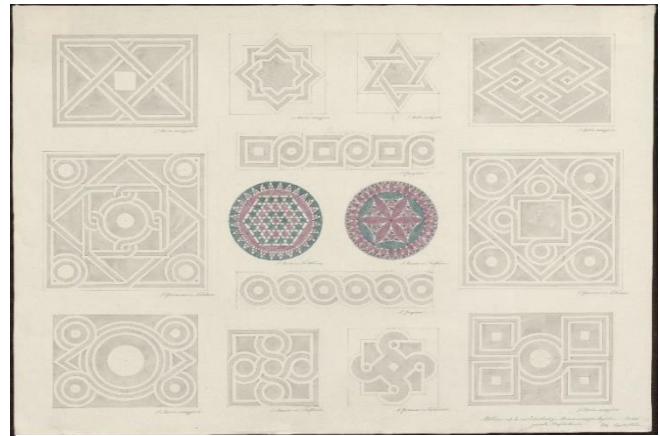
Laurits Albert Winstrup, Decorazione di villa Albani, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6162b.



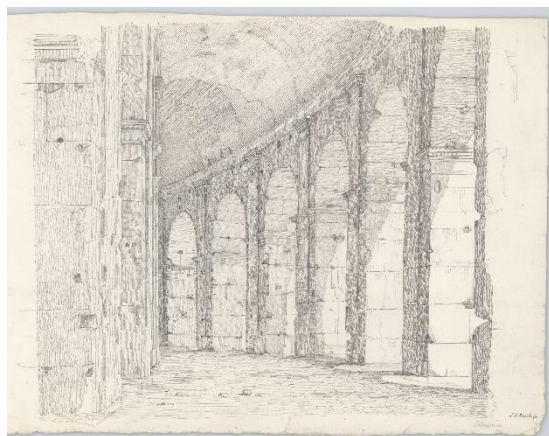
Harald Conrad Stilling, Porta di Santa Maria ara Coeli, Roma, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54119b.



Laurits Albert Winstrup, Casa a Trastevere, Roma, 1849, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6043.



Harald Conrad Stilling, Studio di pavimenti, Roma, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54119c.



Laurits Albert Winstrup, Colosseo, Roma, 1849, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6068b.



Harald Conrad Stilling, San Giovanni in Laterano, Roma, Thorvaldsens Museum, D1624.

motivi formali, derivati da altre tecniche artistiche³⁵². Tali idee, insieme alla volontà di creazione di un'opera d'arte totale sono vicine agli insegnamenti impartiti all'Accademia di Belle arti danesi fin dal XVIII secolo.

In contrasto con gli elaborati di Winstrup sono gli schizzi di Herholdt, egli disegna case della campagna romana che attestano il suo profondo interesse per il pittoresco e per le architetture rurali, modelli rintracciabili nella produzione di ville della capitale danese³⁵³.

Tra il 1862 e il 1864 Vilhelm Dahlerup visita le chiese di San Lorenzo fuori le mura – dalla quale riporta la vista dall'altare verso il ciborio – e di San Paolo fuori le mura, di cui elabora quattro acquerelli del chiostro. Si occupa, inoltre, anche delle decorazioni di Villa Giulia e lavora al disegno e alla misurazione di Villa Madama a Roma con la sua famosa loggia. Probabilmente, Dahlerup ha anche l'opportunità di vedere quella di Raffaello in Vaticano. Il motivo delle logge si trova in molti taccuini di viaggio del giovane danese e sarà un elemento architettonico presente nella sua produzione e, il Det Kongelige Teater³⁵⁴ ne sarà la dimostrazione. Dopo pochi anni altri stipendiati giungeranno nella capitale³⁵⁵, tra essi anche Martin Nyrop. Egli, dopo esser stato a Perugia, a Roma soggiorna all'Hotel Oriente e visita i Fori Imperiali, i Musei Vaticani, le terme di Diocleziano e assiste alle celebrazioni del Carnevale romano.

Dunque, durante la visita alla città gli architetti e stipendiati danesi affiancano gli interessi verso l'arte antiquaria alla rivalutazione delle costruzioni paleocristiane e delle decorazioni in esse contenute.



Emil Blichfeldt, Tempio di Vesta, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54657b.



Vilhelm Dahlerup, Esterni di Villa Madama, Roma, c. 1862-1864, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19790a.

³⁵² Cfr. Hvattum, Mary, *Gottfried Semper and the problem of historicism*, Cambridge, Cambridge University press, 2004.

³⁵³ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, Copenhagen, Gyldendal, 1979, pp.110-113; pp.173-175. [T.d.A]

³⁵⁴ Nørling, Ole, *Apollons mange masker, Det kongelige teaters udsmykning og Kunstsamling*, Copenhagen, Gyldendal, 1998, p. 31 [T.d.A].

³⁵⁵ Ludvig Fenger, futuro primo architetto della città di Copenhagen, mostra attenzione per le testimonianze del passato romano, riproducendo dettagli decorativi dal tempio di Giove Statore. Blichfeldt elabora una vista del Tempio di Vesta, restituisce il Mausoleo di Augusto e dettagli di elementi decorativi. Valdemar Koch riproduce alcuni elementi di cornici.

2.2.1 Tivoli e la Campagna romana

Roma non è l'unica tappa nel viaggio verso il sud; i viandanti infatti si spostano verso la campagna laziale, la quale è disseminata di testimonianze archeologiche e di piccoli borghi che avranno tanta fortuna nella pittura di paesaggio. Tra essi vi sono Olevano³⁵⁶, Subiaco, Nemi, Ariccia e Norma apprezzati tanto perché riescono a suscitare l'idea del pittoresco quanto per l'ospitalità fornita.

Eckersberg scrive: "Potresti divertirti, infatti ovunque tu vada puoi trovare qualcosa di bello qui, [...]. Intorno ad essa si estende una vastissima distesa della Campagna di Roma, a sud è completamente aperta al mare, ad est le splendide montagne di Albano si innalzano a due miglia danesi con tanti piccoli centri, l'Appennino resta coperto di neve da ottobre a maggio. Non puoi immaginare il bellissimo spettacolo quando la sera si guarda la Campagna da San Pietro in Montorio, i colli di Roma e le possenti montagne sullo sfondo sembrano ai tuoi piedi, e poi dovreste venire sui monti di Albano! (Purtroppo non sono ancora stato a Tivoli!) [...]. Particolarmente notevoli, tuttavia, sono le antiche rovine, di cui si può ancora vedere un numero infinito, che mostrano sia la ricchezza degli antichi romani sia l'architettura aulica. Le chiese cristiane furono costruite negli antichi templi nel Medioevo poi spesso sono state aggiunte facciate negli ultimi tempi [?]. Oh! Le aggiunte si distinguono dallo stile bello e puro della vecchia architettura, potrò mostrartene molto quando tornerò, ne ho già disegnate un gran numero"³⁵⁷. Ovviamente la tappa più celebre nella Campagna Romana è Tivoli che, per la sua vicinanza e per gli importanti resti, sin dal Settecento è meta di stipendiati alla ricerca di antiche testimonianze del passato romano.



Johannes Wiedewelt, Villa di Mecenate, Tivoli, 1862-1864, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_C6-146a.



Niels Sigfred Nebelong, Tempio di Vesta, Tivoli, c. 1840, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17814b.

³⁵⁶ Munk, Jens Peter, (a cura di), *'800 danese: architettura di Roma e paesaggi di Olevano Romano*, Roma, Gangemi, 2006; Keldborg, Jytte W. (a cura di), *Gli artisti danesi in Olevano Romano e dintorni dall' "Età dell'Oro" fin dentro il XXI*, Frosinone, Bianchine figli, 2010.

³⁵⁷ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea8466>

I viaggiatori vi giungono per ammirare la villa dell'imperatore Adriano e la Villa d'Este che colpisce per i suoi giochi di acqua e per le fontane. "Tivoli e i Castelli hanno da sempre costituito una duplice appendice romana d'obbligo, un'immersione nella classicità diruta e dolente, un confronto con una natura intrisa di memorie e di echi, tanto da assurgere sin dal Seicento ad inesausto repertorio del pittoresco topografico, a modello ideale di un'Italia cristallizzata nella grazia argentea delle cascate, nella soffice tappezzatura di muschi, nell'iridescenza della luce"³⁵⁸. Le rovine della villa imperiale riscuoteranno grande fortuna a partire dal Rinascimento e sortiranno fascino su architetti quali Francesco di Giorgio Martini, Giuliano e Antonio da San Gallo fin poi su Bernini e Borromini. Le prime ricerche erano state condotte da Alessandro Farnese soprattutto nella zona del Teatro Marittimo e da Ippolito d'Este nel XVI che, con Pirro Ligorio, si interessò invece di diverse aree della villa. Tali studi sono poi pubblicati nell'opera *Descrittione della superba et magnificentissima Villa Hadriana* del 1572.

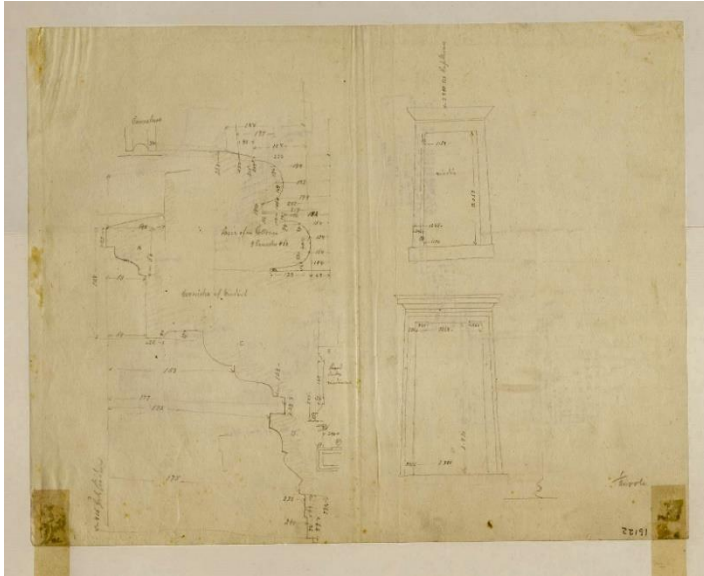
Nel XVIII secolo si intensificano gli studi e le campagne di scavo da parte di viaggiatori francesi, inglesi e tedeschi. A queste ricerche prendono parte anche i danesi, lo scultore Wiedewelt giunge a Tivoli, restituendo però disegni della Villa di Mecenate, del tempio di Diana, del tempio di Vesta, della tomba dei Plauzi e una vista dei giardini della Villa d'Este. Harsdorff, invece, compie rilievi accurati della villa in particolare del Teatro Marittimo, che, secondo lo storico dell'architettura Hakon Lund, sono le prime misurazioni del XVIII secolo della villa³⁵⁹. Ciò rafforza l'idea secondo la quale gli stipendiati danesi prendono parte attivamente agli studi contemporanei, e conferma una preparazione accademica comparabile a quella dei giovani europei. Inoltre, lo studio e il rilievo del Teatro Marittimo sarà per Harsdorff un momento indispensabile di contatto con il passato romano e con l'arte antiquaria.

Più tardi, Bindesbøll visita la chiesa di San Benedetto di Subiaco e poi giunge a Tivoli. Importanti per il danese sono alcuni modelli antichi, tra cui quello dei portali del tempio di Vesta, da lui adoperati nel famoso Thorvaldsens Museum. Bindesbøll, pur attingendo elementi dall'archeologia, dall'antiquaria e dalla trattatistica tradizionale, seppe prendere le distanze dai modelli precostituiti per creare un proprio stile personale.

Di elevata eleganza grafica sono i disegni di Nebelong, egli non solo restituisce lo studio della pianta e alcuni stralci del famoso modello della porta strombata, ma anche due acquerelli con resti di colonne corinzie e i portali del tempio di Vesta a Tivoli con una breve descrizione in francese. Rilevante è la questione del portale al quale viene dedicato un foglio, in cui vengono riportati i rilievi metrici insieme a dettagli di capitelli. Anche Winstrup visita Tivoli, dalla quale studia i profili di capitello del tempio di Vesta per poi spostarsi verso Velletri, visita il giardino di Ninfa – le cui rovine sono considerate dallo storico Ferdinand Gregorovius più preziose della

³⁵⁸ Brilli, Attilio, *Alla ricerca degli itinerari perduti*, op.cit., p.134.

³⁵⁹ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2007, p.16 [T.d.A].



Gottlieb Bindsbøll, Tempio di Vesta, Tivoli, Danmarks Kunstmuseer, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16122.



Gottlieb Bindsbøll, Tempio di Vesta, Tivoli, Danmarks Kunstmuseer, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16121a.

stessa Pompei – e poi giunge a Norba, dove studia le mura poligonali costituite da enormi blocchi, al centro di discussioni e di ricerche da parte dei contemporanei³⁶⁰.

Nel 1851, durante il suo viaggio di apprendistato, Stilling visita Tivoli e descrive così nel suo diario le sensazioni provate: “Al mattino siamo andati a Villa Adriana, che si trova ai piedi delle montagne. [...] ciò che desta massimo interesse, è la massa infinita di antiche rovine qui presenti, e che appartengono alla monumentale villa dell’imperatore Adriano, dal quale la villa ha preso il nome. Ora appartiene al Principe Braschi. Tra queste rovine, sono già state rinvenute diverse eccellenti statue antiche. Eppure non esistono ancora scavi, ma si dice che l’anno prossimo si verificherà una campagna di scavi più ampia e completa. I templi, i teatri, i bagni, la naumachia, il mondo accademico, il museo, la guardia e i mulinelli, le volte testimoniano quanto sia stata una struttura singolare [...]. Abbiamo trascorso l’intera giornata in questo labirinto di rovine, arbusti, cespugli e scale. [...]. Spesso sono rovine piuttosto fantastiche per i loro colori caldi, per la pietra rossa e la vegetazione vigorosa, in parte rivestita con i freschi colori verde chiaro della primavera, in parte con i colori verde scuro dei sempreverdi che fanno bellissimi effetti, presentando innumerevoli parti pittoresche. Avevamo anche preso degli apparati di disegno e nella maggior parte del tempo abbiamo osservato e riprodotto tali opere d’arte”³⁶¹.

Dopo aver visitato le rovine dell’antica villa, Stilling giunge alla Villa d’Este di cui scrive: “Così prima cenammo, e subito dopo andammo a visitare la Ville d’Este, che si trova al confine della città. Si tratta di un magnifico ma fatiscente palazzo, che ora appartiene al Duca di Modena. Tutta la vecchia Sala, con il suo ricco stile Barocco è vuoto e le finestre chiuse, [...]. Da una lunga prospettiva, si vedevano le porte aperte, i nostri passi riecheggiavano nei salotti vuoti. Il vento

³⁶⁰ Editi in quegli anni negli Annali dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica del 1829 di cui Thorvaldsen è membro fondatore ma anche Luigi Canina, *L’architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*, tomo VIII del 1840 e C.F. Petit-Radel, *Recherches sur le monuments cyclopéens* del 1841.

³⁶¹ Stilling, Harald Conrad; Gertrud, Gamrath, *Ecco Roma Harald Conrad Stillings romerske rejsedagbog*, [S.l.], Bogvaerket, 2011, pp. 281-284 [T.d.A].

della sera soffiò attraverso le finestre rotte, e alcune delle grandi figure di gesso in una delle sale sembravano prendere vita e tutto diventava spettrale [...]. Le terrazze con splendide balaustre, si estendono lungo la ripida collina montuosa. V'è abbondanza di splendide fontane ornamentali, tra cui, in particolare una, la caverna della Sibilla, con una cascata d'acqua che cade su una scala colossale che ti permette di starci sotto, e quindi stare appena sotto l'acqua che si infrange. Ma la più grande particolarità del giardino è rappresentata da diversi gruppi di possenti cipressi antichi, che dovevano essere i più vetusti che l'Italia possiede di questa specie. Le possenti siepi di alloro propagano l'ombra in basso, e in una serata come quella in cui visitammo la Villa, il particolare giardino offre alcune delle sensazioni inspiegabili. Innumerevoli sono anche le immagini che si hanno di esso³⁶².

Più tardi, anche Herholdt nell'aprile del 1853³⁶³ e Martin Borch nel 1901, si spostano verso Tivoli e Villa Adriana. Ciò indica che, anche nella seconda metà del XIX secolo, l'arte e l'architettura romana è ancora oggetto di indagine per i giovani studenti.

Dunque, si è tentato di ricostruire anche attraverso le lettere tradotte, spesso inedite, il clima culturale e conviviale romano dalla metà del XVIII secolo, periodo che coincide con l'istituzione delle borse di studio e il XIX secolo. Allo stesso modo, l'analisi dei taccuini e dei disegni di viaggio ha restituito il variare degli interessi per le generazioni di stipendiati, influenzati tanto dallo studio accademico quanto dal contesto culturale europeo.

Roma riveste un ruolo centrale nel viaggio di apprendistato italiano degli architetti europei, i quali entrano così in contatto con le rovine del glorioso passato dell'Impero Romano e con intellettuali e giovani studiosi provenienti da ogni parte d'Europa. Questo è ancor più vero per i danesi che possono contare sullo scultore Bertel Thorvaldsen, una delle personalità chiave del primo Ottocento europeo.

Roma diventa anche il luogo in cui si organizzano e da cui partono le spedizioni verso la Sicilia e la Grecia, alla volta della scoperta dell'antico mondo classico per la ricerca delle proporzioni dei templi dorici e di tracce di colore, attraverso cui si giungerà alla conclusione di un'architettura policroma. La fascinazione di Roma non si risolve solo nei modelli architettonici, artistici e scultorei delle opere successive, ma anche nella riproduzione del clima del soggiorno romano. Una volta tornati in patria, i giovani danesi ricorderanno malinconicamente Roma. È forte la nostalgia della città nella quale hanno trascorso liberamente allegre serate in compagnia di connazionali e stranieri, in un mondo lontano e diverso rispetto a quello della capitale danese, sì inserito nelle questioni europee ma più ristretto e meno cosmopolita dell'ambiente romano.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Herholdt, Johan Daniel, *Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen*, Hans J. Holm, Copenhagen, Det Nordiske Forlag, 1898, p.19 [T.d.A].

2.3 Il viaggio nel Regno delle Due Sicilie tra testimonianze archeologiche e architettura rurale

Una volta superata Roma, i viaggiatori giungono nel Regno delle Due Sicilie spinti dalla curiosità di visitare le rovine delle città di Pompei ed Ercolano e andare alla riscoperta dell'ordine dorico di Paestum che "aveva finito per essere considerato come il prodotto di un popolo incorrotto che viveva vicino alla natura, e quindi l'espressione più pura di un ideale architettonico: l'equivalente della poesia omerica e della pittura vascolare greca"³⁶⁴.

2.3.1 Il mondo policromo di Pompei ed Ercolano

Il contesto napoletano è conosciuto in Danimarca in primo luogo attraverso le celebri pubblicazioni, tra le altre opere, delle *Antichità di Ercolano esposte* e del *Real Museo Borbonico* edito dalla Stamperia Reale³⁶⁵ ma anche da fonti meno erudite quali giornali e riviste locali³⁶⁶.

³⁶⁴ Honour, Hugh, *Neoclassicismo, op.cit.*, p.88.

³⁶⁵ La Stamperia Reale ha il duplice obiettivo di diffondere un numero quanto più alto di copie, non solo nel Regno delle Due Sicilie, per rendere note le scoperte delle rovine, le opere architettoniche, e di far conoscere i più importanti avvenimenti artistici e culturali del reame, come l'edificazione della Reggia di Caserta. I volumi sono il prodotto più celebrato all'estero della Stamperia Reale, essendo un veicolo per la promozione della monarchia napoletana e il simbolo dell'alto livello degli studi antiquari. In un primo momento, i volumi non vengono messi in vendita ma donati a discrezione del reale; è d'esempio il volume regalato dall'inviato del sovrano partenopeo a Copenhagen alla regina Carolina Matilde di Danimarca nel 1768. [Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli affari esteri, busta 261, 12 giugno 1768].

³⁶⁶A titolo d'esempio un articolo riportato dal giornale danese, dal titolo *Ny Aftenblad* "Il nuovo giornale serale". Il racconto restituisce il percorso compiuto dall'inviato lungo i territori che da Roma portano alla città partenopea. Il giornalista riporta le tappe salienti del viaggio con il fine evidentemente di fornire una sorta di guida per i futuri viaggiatori e per restituire informazioni riguardo alle condizioni di tali territori "Abbiamo attraversato felicemente le famigerate Paludi Pontine[...]. La scena diventa presto la più bella a Terracina, le cui splendide scogliere e la posizione in riva al Mediterraneo non potrebbero essere immaginate più incantevoli: anche qui si comincia a prendere il sole alla vista dei fichi d'India, delle piante d'aloè e della rigogliosità. Quando siamo arrivati al Molo de Gaeta, i suoi dintorni e la vista sul mare ci hanno stupito con bellezze che superavano quelle di Terracina. Ecco la tomba e la casa di campagna di Cicerone. Abbiamo passeggiato nel suo giardino e mangiato arance che abbiamo raccolto noi stessi. Eravamo tutti in preda a una vera gioia, al pensiero di dove eravamo[...]. Giunti a Napoli, a causa della morte del vecchio re, non ebbe luogo alcun carnevale, ma presto notammo che erano vietati solo maschere e costumi, poiché questa città abbonda di pochi personaggi originali e le sue 400.000 persone sono tutte caratterizzate da una tale allegria naturale che ogni giorno sembra sacro [...]. Se vuoi spostarti, nel pomeriggio e lascia via Toledo, dove i vicoli adiacenti mostreranno presto l'isola, castelli e rovine, e si vedrà il Vesuvio come sfondo, allora niente può esserci di più divertente del Molo, una lunga piazza adiacente al porto [...] Tutto questo avviene sotto i più adorabili dintorni del Mediterraneo, le cui onde qui non sono mai state gelate, delle incantevoli isole di Capri e di Ischia e del Vesuvio, dalla cui cima si alzano di tanto in tanto piccole nuvole di fumo. Si dovrebbe prendere una barca per vedere dal mare Napoli con le sue case e ville bianche dai tetti piatti che giacciono come una schiuma d'argento intorno alla coppa del mare. Se approdi di nuovo a Villa reale, allora in questo giardino regale, ancora giovanissimo, ma bello a sud, ti godi il piacevole rumore del mare, che ruggisce e si affaccia sulla Chiaja. Nel Giardino sono posizionate belle copie in marmo delle statue più famose dell'antichità. Vedere qui, nel verde, l'Apollo del Belvedere con sopra il cielo azzurro d'Italia, e lo schermidore morente, è un piacere molto particolare. Nel mezzo del giardino c'è l'originale antico Toro Farnesiano[...]. In linea retta con la Villa reale, e quasi nelle sue vicinanze, si trova la famosa grotta di Posillipo, che scavata in una rupe conduce a Pozzuoli. Sopra la grotta si possono vedere le pittoresche rovine della tomba di Virgilio [...]. Un grande fascino è prodotto dal teatro San Carlo grazie alle decorazioni, [...]. Ho visitato anche Pompei ma non riesco ad esprimere cosa si sente nel visitare l'antica città. Finisci nel restare senza parole, a sorridere

Per gli stipendiati danesi, motivo della visita sono le scoperte archeologiche del XVIII secolo che attirano l'attenzione del mondo intero. In un primo momento è Ercolano a ottenere grande successo, subendo poi un lento declino con la scoperta di Pompei, più facilmente accessibile e di maggiore grandezza. A Pompei si concede l'accesso alle zone di scavo, ma non è permesso ai visitatori la riproduzione degli oggetti e dei reperti conservati. I viaggiatori possono ulteriormente immergersi nel passato romano, visitando il museo di Portici³⁶⁷, annesso all'Accademia Ercolanense, al quale si può accedere solo dopo aver ottenuto un'autorizzazione da parte del primo ministro del re³⁶⁸. All'indomani del Congresso di Vienna giungono a Pompei con maggiore facilità architetti di tutta Europa, che possono girare da soli senza una guida, ma permane il divieto di farne disegni³⁶⁹.

A pochi anni dall'inizio degli scavi, tra i primi a giungere a Napoli vi è lo scultore Johannes Wiedewelt. Egli visita il museo di Portici e nel suo taccuino dal titolo *Herkulanske fragmenter* del 1758 mostra interesse verso le anfore, le sedie e le lucerne così come per la statua equestre di Marco Nonio Balbo. Secondo l'ipotesi dell'autrice, è probabile che il Danese giunga nel Regno delle Due Sicilie assieme all'amico e storico dell'arte Winckelmann per la concomitanza delle date e per lo stretto rapporto di amicizia e di lavoro³⁷⁰.

Rilevante è il soggiorno dello studioso e teologo Friederich Münter³⁷¹. Egli, durante il suo viaggio del 1785, dopo aver visitato il museo di Portici nel quale non trova elementi di novità rispetto alle notizie edite³⁷², fa tappa a Pompei. Oltre alle descrizioni delle rovine all'epoca portate alla luce, elabora una pianta della domus dei Chirurghi³⁷³. Nel testo *Efterretninger om begge Sicilierne* nel 1790, ne è pubblicata la riproduzione che, seppur elementare nella rappresentazione, ha l'obiettivo di far conoscere in ambito danese gli spazi costitutivi delle domus.

e piangere quasi contemporaneamente. Con meno commozione si può vedere il Palazzo degli Studi e considerare ciò che è già portato alla luce, e che illumina chiaramente fino alle più piccole cose della vita pubblica e privata dei romani. Tra gli studi c'è anche l'Ercole Farnesiano [...]". Dunque, l'immagine di Napoli al 1825 è di una città affollata di gente che, per la loro natura, affascinano i danesi tanto quanto i bei panorami e le opere d'arte. <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1825,NytAftenblad20.827.8>.

³⁶⁷ Il museo trovava la sua sistemazione prima nella Reggia di Portici, poi, a partire dal 1816 il museo viene trasferito a Napoli nella sua collocazione attuale adottando prima il nome di Real Museo Borbonico e dopo Museo Archeologico Nazionale.

³⁶⁸ Richter, Dieter, *Ercolano, gli scavi e il Grand Tour europeo*, in Gallo, Luigi; Maglio, Andrea (a cura di), *Pompei: nella cultura europea contemporanea*, Napoli, artstudiopaparo, 2018, p.14.

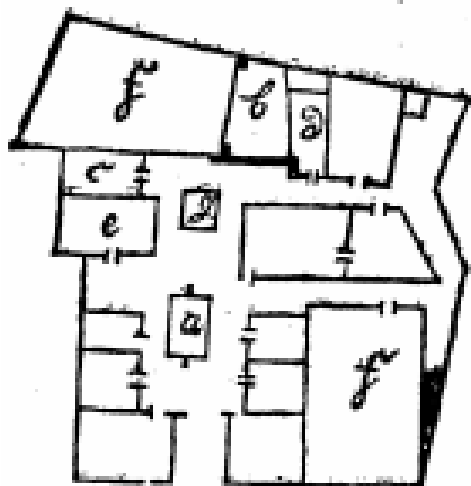
³⁶⁹ Mangone, Fabio, *Immaginario e presenza dell'antico: Pompei e l'architettura di età contemporanea*, op. cit., p.67.

³⁷⁰ Cfr. paragrafo 3.1.3.

³⁷¹ Cfr. paragrafo 2.4.

³⁷² Münter, Frederik, *Efterretninger om begge Sicilierne, samlede paa en Reise i disse Lande i Aarene 1785 og 1786*, Copenhagen, 1788, p.98.

³⁷³ *Ivi*, p.109.



Frederik Münter, la domus dei Chirurghi, Efterretninger om begge Sicilierne, samlede paa en Reise i disse Lande i Aarene 1785 og 1786, København, 1788, p.109.



Johan Wiedewelt, Sedia Herkulanske fragmeter, 1758 Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 54074.

Nei primi decenni del XIX secolo, per riprodurre le antichità pompeiane i viaggiatori danesi possono contare sulle raccomandazioni fornitegli dall'archeologo danese Georg Zoëga, dall'eminente scultore Thorvaldsen e poi del tedesco Johann Wilhelm Karl Zahn. Nella seconda metà del secolo i danesi contano sulla protezione dell'archeologo tedesco Wolfgang Helbig³⁷⁴. In tal senso, nel 1803 Carl Frederik Ferdinand Stanley³⁷⁵, pupillo di C.F. Hansen e amico del celebre scultore, tenta di ottenere il permesso al fine di ricopiare le antichità di Pompei e, infatti scrive a Thorvaldsen: "Sinceramente vorrei copiare una o due cose da Pompei, e dal magnifico Museo di Portici. Avevi ragione nel pensare che il console mi potrebbe far ottenere il permesso. Ho fatto un disegno per lui e per suo cugino. Per questo egli stesso si offrì di farmi ottenere l'autorizzazione, ma fino ad oggi non è arrivata, ora lo tormenterò, [...]"³⁷⁶. In una seconda lettera egli afferma di aver visitato Pompei dalla quale non ha ancora potuto far disegni. Inoltre, Stanley attesta di aver avuto occasione di vedere Ercolano dove: "l'unico reperto rimasto è un anfiteatro ben conservato"³⁷⁷ e di non aver visitato il museo. Nell'archivio del Thorvaldsens Museum, del Danese sono conservate delle copie di alcuni edifici campani su modello delle acqueforti presenti in *Voyage pittoresque* di Jean-Claude Richard de Saint-Non, tra cui la pianta del tempio di Serapide di Pozzuoli e di Iside a Pompei, oltre a elementi del quartiere dei soldati con lo stesso tempio, l'anfiteatro e la pianta della Tomba di Mamia. Dunque, il viaggio di Stanley è influenzato

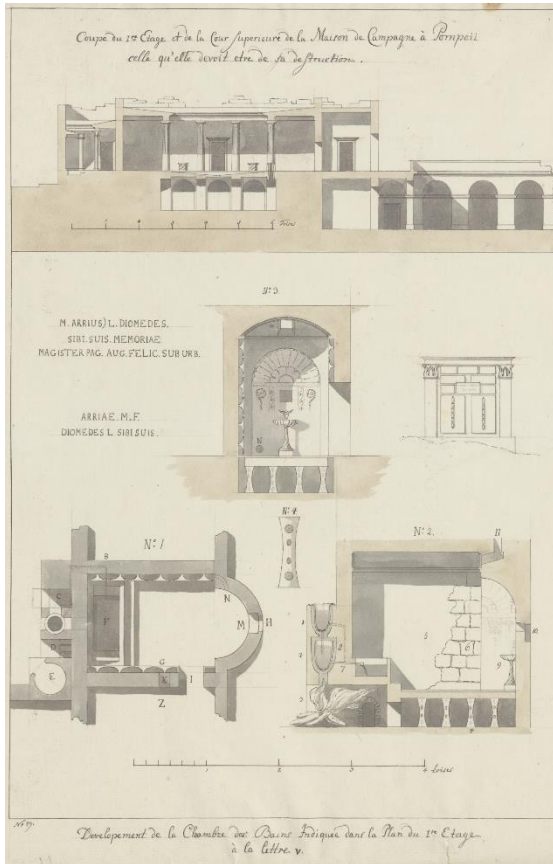
³⁷⁴ Quest'ultimo, oltre a pubblicare il suo testo sulla città vesuviana nel 1868, come si vedrà nel paragrafo 4.6, diventa agente a Roma del ricco birraio e mecenate Carl Jacobsen.

³⁷⁵ Stanley inizia la sua breve carriera come costruttore a Oslo tra il 1797 e 1800. Egli aveva già vinto la medaglia d'oro dell'Accademia nel 1795, tuttavia dopo un nuovo concorso nel 1800 ricevette la grande medaglia d'oro. Stanley salpa da Copenhagen a Palermo nell'agosto 1802, arriva a Napoli alla fine di novembre 1802 e rimane in Italia fino alla morte avvenuta pochi anni dopo.

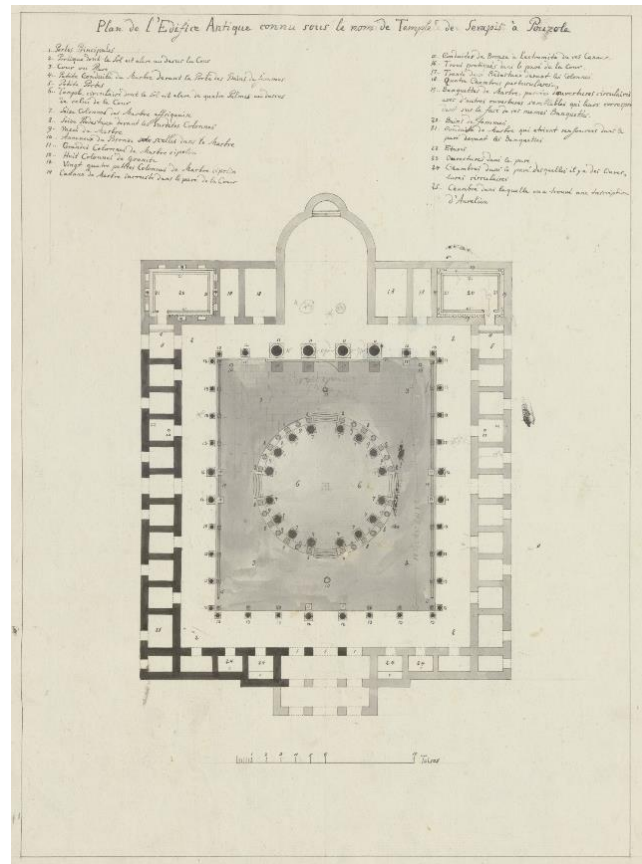
³⁷⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11803,nr.13>

³⁷⁷ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11803,nr.14> Stanley chiede a Thorvaldsen di rendergli delle notizie riguardo ai giovani connazionali arrivati a Roma. Egli vuole che sappia se Abildgaard ha dato istruzioni speciali ai nuovi arrivati. Inoltre, il Danese chiede di dargli informazioni sugli studi svolti da architetti europei che lo scultore ha avuto modo di conoscere negli anni.

dagli studi accademici, in particolare dall'idea che la pratica artistica debba partire dal disegno e dalla copia di opere antiche conosciute attraverso la trattatistica e dal vero. Infatti, sin dalla prima lettera, Stanley sostiene che il fine della sua visita a Pompei e al museo è quello di copiare le opere in essi contenute.



Carl Frederik Ferdinand Stanley, Domus di Diomede, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_53487b.



Carl Frederik Ferdinand Stanley, Tempio di Serapide a Pozzuoli, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_53487a.

Nelle città napoletane, i viaggiatori danesi sono pure interessati alla riproduzione di oggetti e utensili antichi. L'interesse verso le arti minori e decorative si deve agli insegnamenti dell'Accademia la quale, a partire dal 1771, promuove delle lezioni di disegno per incoraggiare gli apprendisti artigiani alla diffusione del «buon gusto» di stampo classicista, che resta il fine ultimo dell'insegnamento accademico. Alla fine del XVIII secolo il maestro danese Nicolai Abildgaard si era fatto promotore di una sintesi delle arti, sostenendo l'importanza dell'artigianato. Anche il maestro di Stoccarda Hetsch³⁷⁸ si impegna nell'insegnamento delle arti minori presso la scuola. Egli avvicina gli artisti e gli artigiani ai modelli antichi attraverso la riproduzione e la restituzione grafica. Il tedesco, come visto nel paragrafo 1.2, propone l'assegnazione di premi per una sedia in stile antico e pompeiano.

In questo contesto culturale si devono inserire i soggiorni degli stipendiati danesi. Avvicinati all'artigianato e alle arti minori, i danesi, nel corso del XIX secolo, giungono a Ercolano e a Pompei

³⁷⁸ Cfr. paragrafo 3.2.

per visitare tanto le domus quanto per conoscere gli oggetti e gli arredi della città dissepolta ai piedi del Vesuvio, conservati dapprima al museo di Portici poi al Museo Borbonico, infine al Nazionale. Infatti, le città vesuviane avevano riportato alla luce oggetti di una lontana quotidianità e di un'infinita varietà di forme. Gli stessi oggetti conosciuti, dopo la visita napoletana, sono riprodotti nelle abitazioni danesi in una sintesi tra funzione ed estetica, e d'esempio i numerosi candelabri e arredi in stile pompeiano³⁷⁹.

Dunque, Pompei riesce a restituire agli occhi del viaggiatore, non più la grande città monumentale, ma gli ambienti, le case e la struttura di un *urbs* di provincia e di una passata quotidianità. "Tuttavia, con una quale approssimazione, è possibile cercare di distinguere i fondamentali, e ben differenti apporti di Ercolano e Pompei alla cultura neoclassica. In entrambi i casi va detto che le città vesuviane dissepelte contribuirono a costruire un'idea diversa dell'antico, che contempla «il provinciale rispetto all'antico», «il privato rispetto al pubblico», il quotidiano rispetto al monumentale: un antico popolato non solo da Cesari e dai condottieri ma anche da comuni borghesi, una civiltà fatta non solo di grandi battaglie e eventi memorabili ma di vita ordinaria"³⁸⁰. Pompei permette anche di studiare la composizione planimetrica delle abitazioni dell'antico Impero, delle quali all'epoca si hanno poche informazioni, e di conoscere gli stili pittorici e degli ornamenti di una lontana quotidianità. Inoltre, l'archeologo danese Peter Oluf Brøndsted³⁸¹ scrive che la città vesuviana, pur essendo una piccola *urbs*, restituisce l'idea della disposizione urbanistica degli edifici e, quindi in tal luogo si può avere una visione d'insieme di una antica città romana³⁸².

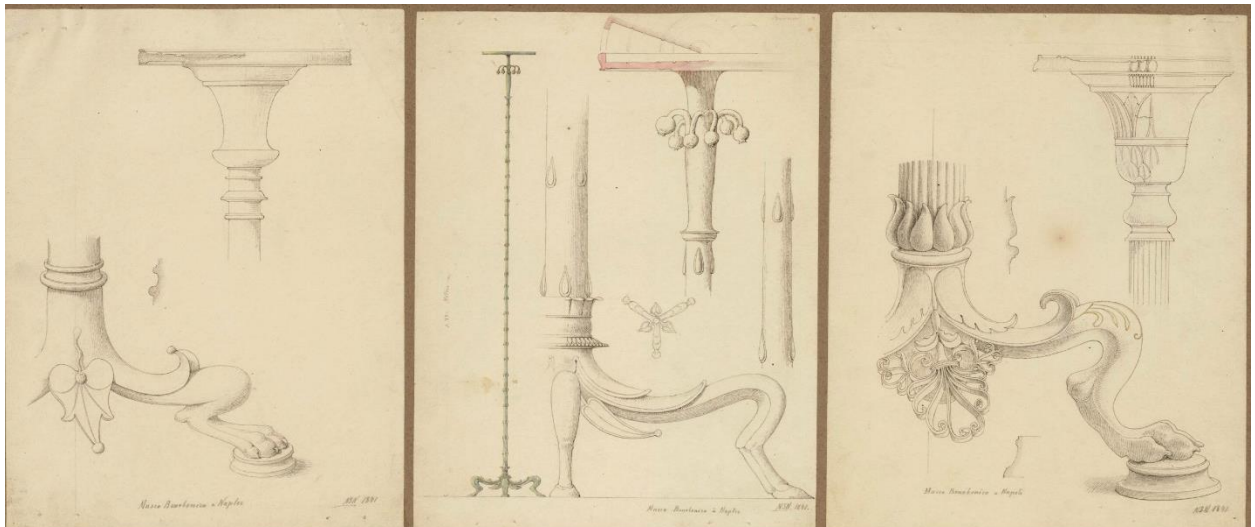
Gli stipendiati danesi non restano indifferenti di fronte alle testimonianze del mondo antico, Pompei dà loro l'opportunità di comprendere l'importante sintesi delle arti avvenuta nel mondo greco e romano anche in modeste abitazioni, divenendo questo il contributo maggiore che i viaggiatori riportano in patria. L'idea del *Gesamtkunstwerk* è rintracciabile in tutte le opere danesi del XIX secolo in una convivenza di pitture che riprendono i modelli pompeiani, delle grottesche e di arredi riprodotti su modelli antichi. Questo perché Pompei, nei primi decenni del XIX secolo, consente agli artisti di effettuare studi su pitture dai caratteri originari della classicità

³⁷⁹ Gelfer- Jørgensen, Mirjam (a cura di), *Herculanum pa Sjælland, Klassicisme og nyantik i dansk møbeltradition*, op. cit.; Gelfer- Jørgensen, Mirjam, *The dream of golden age: Danish neo-classical furniture 1790-1850*, op. cit.; Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture*, op. cit.; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit.

³⁸⁰ Mangone, Fabio, *Immaginario e presenza dell'antico: Pompei e l'architettura di età contemporanea*, op.cit., p.41.

³⁸¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.20.

³⁸² "Pur essendo, Ercolano e Pompei, città di provincia, di secondo o terzo rango per grandezza e ricchezza, [...] ritengo sia possibile solo qui formarsi una concezione completa dell'inesauribile ingegno degli antichi. La statua di Marco Aurelio sul Campidoglio e le semplici opere in bronzo più piccole a Roma sono eccellenti per cogliere la grande verità, solo qui comprendo appieno un'idea della disposizione planimetrica di questi edifici. L'anfiteatro può ospitare fino a 20.000 spettatori[...]. Il tempio di Giove sul lato nord del Foro è molto notevole; meno interessanti sono i templi di Esculapio e di Venere". Brøndsted, Peter Oluf, *Uddrag af P.O. Brøndsted's Reise-Dagbøger*, op. cit., pp. 108-109.



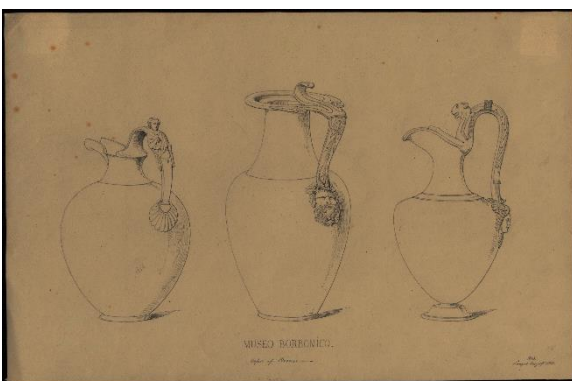
Niels Sigfred Nebelong, Candelabri dal Museo Borbonico, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17830-17831-17832.



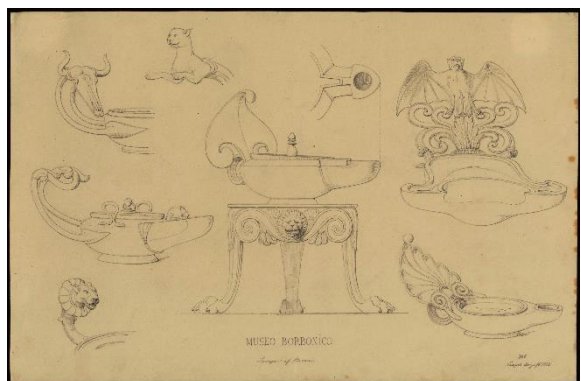
Niels Sigfred Nebelong, Vasellame dal Museo Borbonico, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17854-17855.



Hans Jørgen Holm, Dettagli costruttivi, Pompei, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53788.



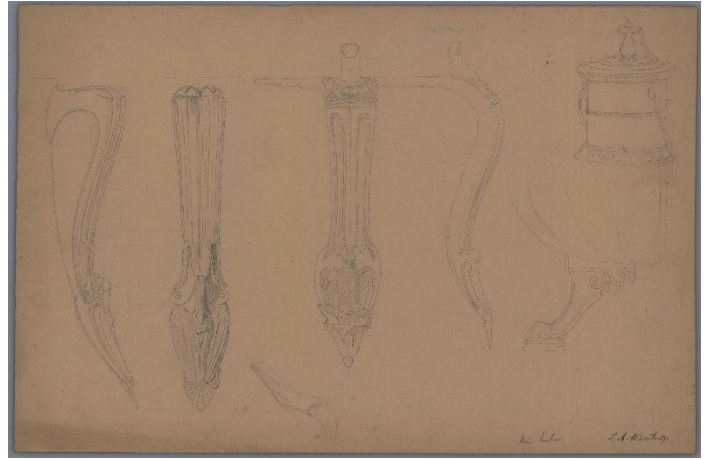
Harald Conrad Stilling, Studio dal Museo Borbonico, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17646a.



Harald Conrad Stilling, Studio dal Museo Borbonico, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17646c.



Niels Sigfred Nebelong, Doccione, Pompei, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17869.



Laurits Albert Winstrup, Studio di anse, 1849, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6100.



Harald Conrad Stilling, Studio dal Museo Borbonico, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17646f.



Harald Conrad Stilling, Studio dal Museo Borbonico, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17646h.



Emil Blichfeldt, Mobilio dal Museo Archeologico Nazionale, Napoli, 1882, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17635g.



Vilhelm Dahlerup, Mobilio dal Museo Borbonico, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19789g.



Martin Nyrop, Vasi, Museo Borbonico, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53703.

in architettura³⁸³ e di rafforzare il dibattito riguardo alla policromia. Infatti “Nei templi ellenici e siciliani si fornirono l’incontrovertibile e autorevole prova che l’architettura greca antica dovesse essere policroma: da ciò scaturivano secondo alcuni teorici più innovatori, come Hittorff o Semper, la necessità di tenere nel massimo conto questa acquisizione nel confermare il suo tradizionale e riconosciuto valore di esemplarità. La città vesuviana, invece, assumeva un ruolo ben differente. Pompei (peraltro per comune convinzione veniva ritenuta, in termini artistici e architettonici, più permeata di grecità che di romanità) permetteva di indagare più a fondo sulla gamma cromatica a disposizione degli antichi, sulle eventuali regole di accostamento, sulla qualità e sulla composizione delle tinte, sulle tecniche adottate per applicarle”³⁸⁴. In tal senso, i viaggiatori e gli studiosi, dopo aver condotto ricerche in Grecia e in Sicilia, a Pompei possono esaminare i colori, le tecniche e gli accostamenti oltre che i soggetti adoperati nel mondo antico. Inoltre, la riflessione sulla policromia consente di trovare una giustificazione all’idea di una sintesi tra le arti³⁸⁵.

Dunque, in analogia con le vicende europee, in ambito danese lo studio approfondito delle pitture pompeiane avviene dopo la giustificazione che l’arte e l’architettura antica fossero policrome. Tuttavia, già Abildgaard tra il 1799 e il 1803 realizza delle decorazioni pittoriche in un’abitazione copenagense sulla base dei modelli pompeiani³⁸⁶. In realtà, il Danese adotta la suddivisione spaziale delle pareti pompeiane, ma non le tonalità e i motivi decorativi propri delle domus delle città vesuviane.

Per comprendere l’eccezionale apporto dello studio effettuato sulla pittura pompeiana in ambito danese, avvenuto a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, occorre fare un breve *excursus* riguardo al dibattito culturale copenagense.

Nel 1825, a Copenaghen, gli artisti Høyen ed Eckersberg e l’architetto Hetsch fondano un’associazione artistica dal nome *Kunstforeningen*. Grazie ad essa, si tengono conferenze sull’arte antica in cui si promuove la simbiosi tra le arti, in continuità con le lezioni tenute da Brøndsted, che nel frattempo è impegnato nelle ricerche sul Partenone³⁸⁷. L’idea principale dell’associazione consiste nella volontà di creare uno stretto legame tra architettura, scultura e arte pittorica. La giustificazione dell’uso della policromia³⁸⁸, la compartecipazione degli artisti e il sostegno di idee liberali sono pure le speculazioni fondanti l’opera maggiore di Brøndsted. In tale

³⁸³ Mangone, Fabio, *Immaginario e presenza dell’antico: Pompei e l’architettura di età contemporanea*, op. cit., p.71.

³⁸⁴ Mangone, Fabio, *Pompei, Hittorff e la policromia nel primo Ottocento*, in *ANANKE*, n° 82, settembre 2017, p.68.

³⁸⁵ Mangone, Fabio, *Immaginario e presenza dell’antico: Pompei e l’architettura di età contemporanea*, op. cit., p.85.

³⁸⁶ Andersson Møller, Vibeke, *Domestic interiors*, in Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, op. cit., pp.167-168.

³⁸⁷ Cfr. paragrafo 3.3.

³⁸⁸ Cometa, Michele, *L’architettura italiana tra policromia e storicismo*, Tatti, Mariasilvia (cura di), *Italia e Italie: Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 319.

opera del 1830, dedicata a Thorvaldsen e a Cockerell, sul Partenone, Brøndsted³⁸⁹ attribuisce alla compartecipazione tra le arti un valore artistico e politico³⁹⁰.

Ulteriore figura chiave per la promozione dello studio delle pitture pompeiane e della simbiosi tra le arti è lo scultore Hermann Ernst Freund, braccio destro di Thorvaldsen. Egli torna a Copenhagen nel 1828 dopo undici anni a Roma a fianco del celebre maestro. Prima del ritorno in Danimarca, Freund nel 1827³⁹¹ visita le rovine di Pompei e, tale visita sortisce un grande effetto sullo scultore. Pertanto, gli studi antiquari e quelli riguardanti la riscoperta della policromia e del mondo antico conducono Freund, con l'aiuto artistico dei giovani decoratori, tra cui Georg Hilker e Carl Løffler, alla decorazione in stile pompeiano dell'abitazione a Materialgården a Copenhagen³⁹², rinominata *Erindring fra et bedre Sted* ovvero *Ricordo da un posto migliore*. Essa doveva esprimere la bellezza dell'arte antica che Freund aveva rintracciato durante il lungo soggiorno in Italia³⁹³. In tal modo, Freund porta a compimento la realizzazione di un'opera d'arte totale. Freund e i suoi colleghi artisti credono di aver guadagnato accesso all'essenza stessa e al segreto più intimo dell'arte antica per mezzo della policromia³⁹⁴. Dall'esperienza della decorazione e della realizzazione di oggetti in stile antiquario dell'appartamento di Freund, Gottlieb Bindesbøll e artisti danesi, quali Costantin Hansen, Hilker e Løffler giungono a Pompei con l'obiettivo di approfondire la questione delle pitture pompeiane.

Tra essi, il primo a giungere a Pompei è Bindesbøll il quale si occupa per lo più delle opere pittoriche delle domus e si appresta a riportare rilievi di elementi costruttivi. Il resoconto di viaggio di Hilker del 1839 dimostra la visita al museo e lo studio di alcune decorazioni pittoriche delle domus³⁹⁵. Segue quello di Løffler il quale ottiene la borsa di studio nel 1840³⁹⁶. Løffler pare interessato alle esili architetture delle pitture della casa del Poeta Tragico e dei Dioscuri che sono portate alla luce solo pochi anni prima, tra il 1827 e il 1828.

³⁸⁹ Brøndsted, Peter Oluf, *Uddrag af P.O. Brøndsteds Reise-Dagbøger*, op. cit.; Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce, accompagnés de recherches archéologiques, et suivis d'un aperçu sur toutes les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours; ouvrage en huit livraisons, orné d'un grand nombre de monuments inédits, récemment découverts, ainsi que de cartes et de vignettes*, op. cit.; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompeian decorative art in the danish golden age conceptual background and development of motif*, Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, op. cit., pp.139-153; Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context : acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, op. cit..

³⁹⁰ Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, op. cit., p. XVI. Cfr. paragrafo 3.3.1.

³⁹¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompeian decorative art in the danish golden age conceptual background and development of motif*, op. cit., p.139.[T.D. A]

³⁹² Andersson Møller, Vibeke, *Domestic interiors*, op. cit., pp.170-171.

³⁹³ Cfr. paragrafo 3.3.

³⁹⁴ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompeian decorative art in the danish golden age conceptual background and development of motif*, op. cit., p.141.[T.D. A]

³⁹⁵ Tra esse: la domus delle Pareti Nere, dei Dioscuri, del Cinghiale, del gruppo del vaso di vetro, del Poeta Tragico, dell'ancora, di Diomede, di Meleagro, di Mercurio, di Sallustio, Tempio di Iside, le terme e la via della Fortuna.

³⁹⁶ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.67.

La composizione planimetrica delle domus romane, unitamente alle decorazioni pompeiane saranno fonte d'ispirazione per il Thorvaldsens Museum progettato da Bindesbøll. Egli mira a realizzare una opera d'arte totale dai caratteri nazionali con l'utilizzo di modelli di pittura pompeiani e di grottesche. L'artista Hilker, a seguito di approfondimenti e dell'esperienza pratica, pubblica *Studier efter pompeianiske decorationer*, edito tra il 1846 e il 1847. In tale catalogo sono contenute sette tavole di interni pompeiani e, nello specifico di una domus nella strada della Fortuna, del Poeta Tragico, due di Mercurio (rispettivamente la terza e la quinta), due della casa dei Dioscuri (la quarta e la sesta) e poi una veduta da Pompei. Di esse solo la prima restituisce i vivaci colori dell'ocra, del rosso e del nero; oltre alla didascalia in danese vi è anche la traduzione in tedesco. Il breve opuscolo prende spunto da quella del tedesco Wilhelm Zahn il quale ha rapporti con Freund, con Hilker e poi con Bindesbøll.

Forti dell'esperienza pratica del museo e degli studi su Pompei, nel 1850 viene pubblicato un libro dal titolo *Vejledning ved Udførelsen af Frescomalerier, Stuk og Cementmosaik* ovvero *Guida all'esecuzione della tecnica dell'affresco, stucco e finto mosaico*³⁹⁷.

Dunque, il ritorno di Freund a Copenhagen nel 1828 segna la definitiva apertura verso i modelli pompeiani. Inoltre, attorno allo scultore si crea una cerchia di artisti, tra cui Hilker e Bindesbøll, che non solo auspicano la realizzazione di opere d'arte totali, ma si schierano per un'autonomia artistica e si fanno promotori di idee democratiche. Per cui, la casa di Freund e il Thorvaldsens Museum diventano un manifesto politico³⁹⁸. A tali artisti vengono commissionate le decorazioni di appartamenti di importanti famiglie danesi che facevano parte dell'opposizione politica e quindi di stampo liberale³⁹⁹. Dunque, a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, si assiste a un continuo aggiornamento circa le decorazioni pompeiane in ambito danese. I modelli sono conosciuti attraverso "lo studio diretto degli originali, e ciò promuove una visione completamente nuova di come utilizzare i motivi, e ciò creò un desiderio di maggiore autenticità archeologica nelle combinazioni di colori e motivi"⁴⁰⁰.

In un primo momento, si utilizzano gli elementi decorativi tratti dalle domus delle città napoletane che poi finiscono per essere spesso combinati con esempi più aulici, conosciuti attraverso le pubblicazioni, e con le grottesche di periodo raffaellesco. In ogni caso, anche negli ultimi decenni del XIX secolo la decorazione pittorica, pompeiana e policroma, ha nella maggior parte dei casi una valenza politica, e finisce per diventare il simbolo della classe

³⁹⁷ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompeian decorative art in the danish golden age conceptual background and development of motif*, op. cit., pp.144 [T.d.A].

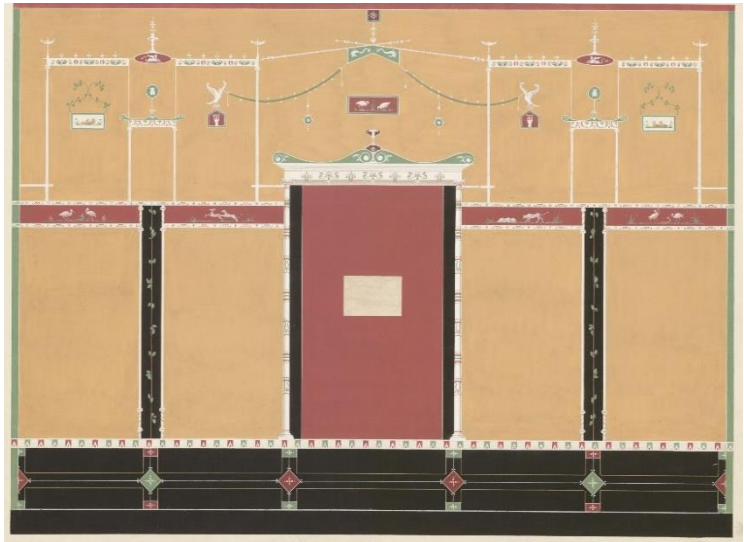
³⁹⁸ *Ivi*, pp.139-153 [T.d.A].

³⁹⁹ *Ibidem*.

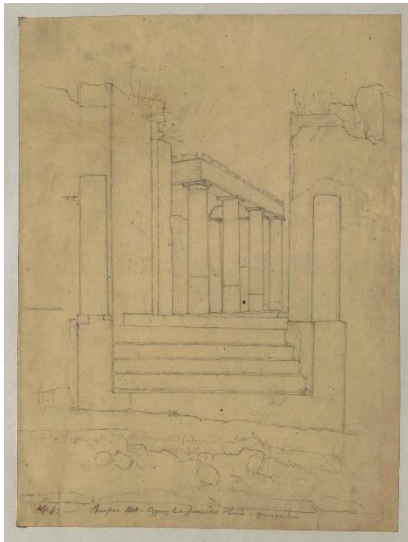
⁴⁰⁰ Houkær, Ulla, *Rum og Decoration*, in Bregnhøi, Line (a cura di), *Det malede rum. Materialer, teknikker og dekorationer 1790- 1900*, Copenhagen, Forlaget Historismus, 2017, p. 27 [T.d.A].



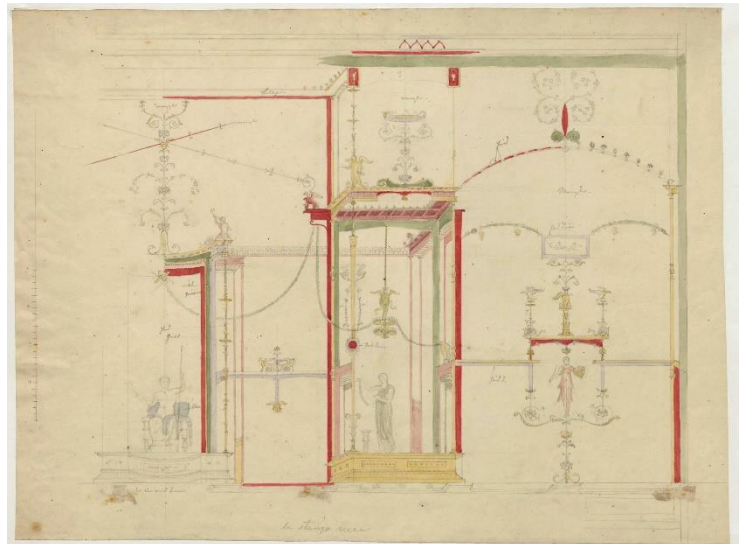
Georg Hilker, Domus del poeta tragico, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11140g.



Georg Hilker, Domus dei tappeti, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11141a.



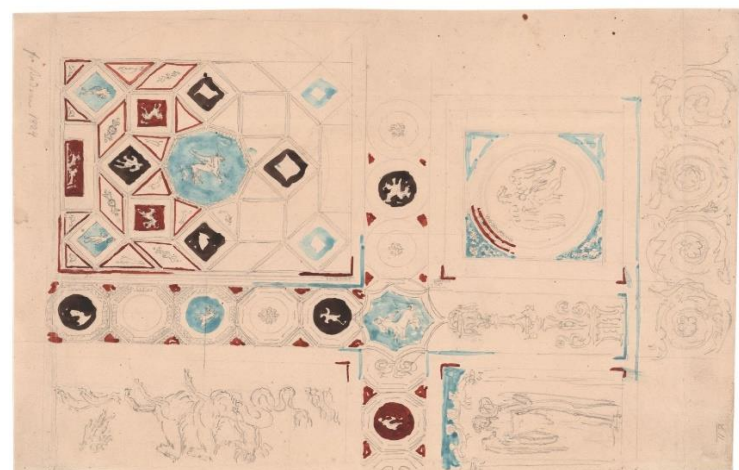
Georg Hilker, Domus Diomede, 1840, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11044a.



Georg Hilker, Domus delle pareti nere, 1840, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11047b.



Gottlieb Bindsbøll, Decorazione, Pompei, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16109.



Gottlieb Bindsbøll, Terme del Foro, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16046b.

conservatrice⁴⁰¹. Dagli anni Trenta del XIX secolo, tutti i viaggiatori danesi riproducono nei taccuini di viaggio le decorazioni e gli arredi pompeiani.

Inoltre, gli artisti e gli architetti appena citati si battono affinché le arti decorative diventino una materia autonoma all'Accademia reale di Belle arti. Il rapporto tra arte e architettura viene ricercato dai viaggiatori danesi nelle costruzioni pompeiane e in opere successive di epoca medievale in cui è ancora evidente tale sintesi⁴⁰². Infatti, nel resoconto di viaggio nel Regno delle Due Sicilie, il giovane Bindesbøll riporta, in nove fogli, acquerelli del ciclo degli affreschi dei Sette Sacramenti di Roberto di Oderisio, conservati nella prima campata della navata principale della chiesa medievale dell'Incoronata di Napoli⁴⁰³. Sempre della medesima chiesa, egli disegna il portale, che però al tempo della sua visita era situato in una cappella del cimitero di Poggioreale, poiché era stato venduto nel 1805 e sarà riportato nel luogo originario solo dopo il restauro di Chierici del 1925⁴⁰⁴. Ciò potrebbe far supporre che Bindesbøll sia ben informato circa la storia della chiesa o che il *tour* preveda la visita al cimitero monumentale. Dopo aver visitato le città vesuviane, Bindesbøll si sposta verso Amalfi e Ravello, restituendo elementi decorativi di palazzo Rufolo e lo studio di uno degli archi a sesto acuto intrecciati che caratterizzano la Torre Maggiore del palazzo. Tanto le pitture pompeiane quanto gli elementi architettonici delle città amalfitane saranno fonte d'ispirazione per le opere copenhagensi e quindi per il Thorvaldsens Museum e per i progetti del museo Zoologico.

Di qualche anno più tardi sono le visite dei pupilli di Hetsch, Nebelong, Winstrup e Stilling⁴⁰⁵, i disegni e gli schizzi di tali stipendiati testimoniano i precetti del maestro; il quale è convinto di una necessaria fusione delle arti e sostiene l'importanza dell'artigianato. Per tal motivo gli allievi

⁴⁰¹ La simbiosi tra architettura e pittura in ambienti danesi è ben testimoniata dalla ricca esposizione nei tre volumi di Kirsten Nørregaard Pedersen nell'opera *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, in cui vengono rintracciate le implicazioni del viaggio di apprendistato e l'influenza della conoscenza della cultura artistica italiana nelle opere danesi. Le ripercussioni in ambito danese degli studi sulla policromia e delle pitture pompeiane saranno delineate nel paragrafo 3.3.

⁴⁰² Cometa, Michele, *L'eclittismo italo-tedesco nell'Architettura dell'Ottocento*, Filippi, Paola Maria; Ferrari, Stefano (a cura di), *La brevisitas dall'Illuminismo al XXI secolo/Kleine Formen in der Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart*, Frankfurt, Peter Lang, 2016, p.266.

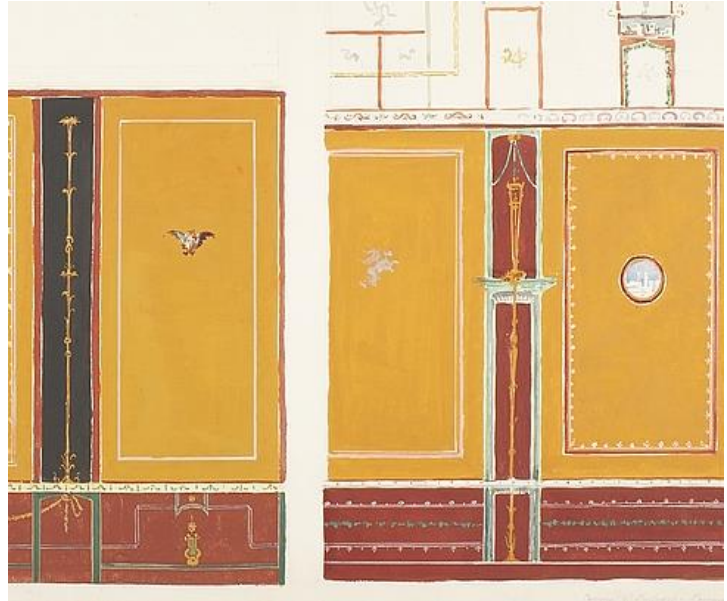
⁴⁰³ Vitolo, Paola, *Arte e politica nella Napoli angioina: la chiesa-ospedale dell'Incoronata*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006.

⁴⁰⁴ *Ivi*, pp. 78- 89.

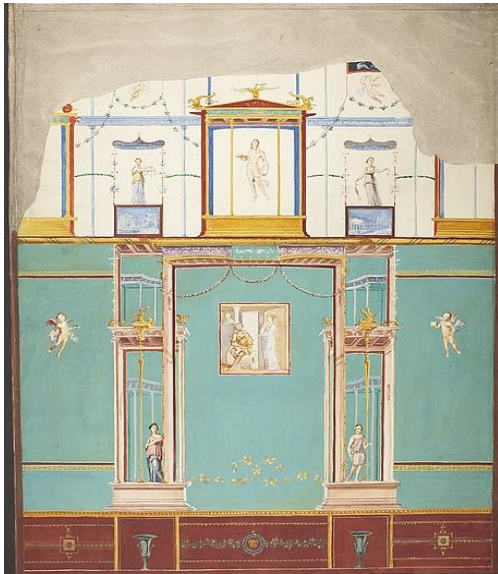
⁴⁰⁵ Nebelong sarà a Napoli nel 1841, anno in cui visita il Real Museo Borbonico e dal quale rappresenta vasi greci, anfore, lucerne, suppellettili e decorazioni parietali, per poi spostarsi a Pompei, dove si interessa ad aspetti propriamente tecnici come doccioni, capitelli e dettagli di colonne, tra cui quelle della Basilica. Inoltre, Nebelong riprodurrà viste prospettiche della città vesuviana, nella zona della stessa Basilica, del panificio e dell'Odeion con il telamone. Pochi sono i disegni di Stilling, che visita il Museo Borbonico nell'agosto del 1852, dimostrandosi particolarmente interessato agli arredi.



Carl Løffler, Decorazione di domus pompeiana, Pompei, 1841, Thorvaldsens Museum, D1804.



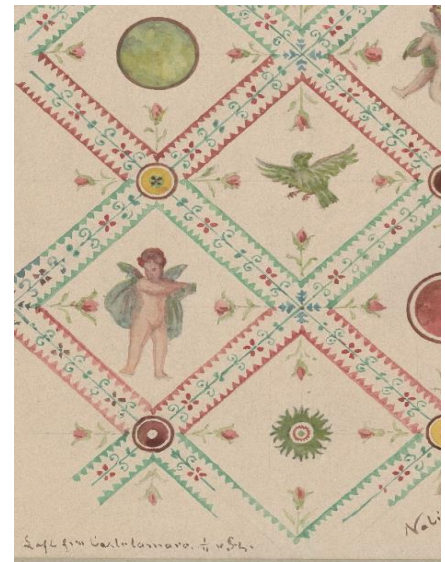
Carl Løffler, Decorazione della domus dei Dioscuri, Pompei, 1841, Thorvaldsens Museum, D1817.



Carl Løffler, Decorazione di domus pompeiana con Ulisse e Penelope, Pompei, 1841, Thorvaldsens Museum, D1823.



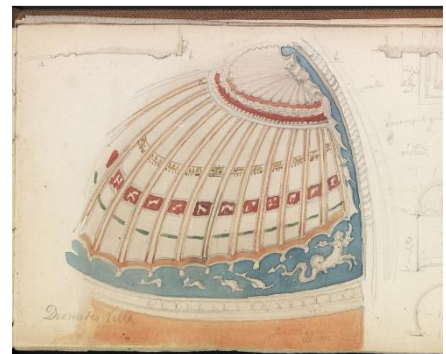
Carl Løffler, Decorazione di domus, Pompei, 1841, Thorvaldsens Museum, D1806.



Emil Blichfeldt, Decorazione da Stabia, Museo archeologico, Napoli, 1882, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17635i.



Carl Løffler, Decorazione di domus pompeiana, Pompei, 1841, Thorvaldsens Museum, D1824.



Martin Nyrop, Domus di Demetrio, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53776.

sono interessati tanto alle suppellettili quanto alle pitture e allo studio distributivo delle domus. Rilevante è il resoconto di viaggio di Winstrup che giunge nella capitale del regno nel 1845. Anch'egli si reca al Real Museo Borbonico, riportando disegni di mobili, di candelabri e di coppe e restituendo affreschi provenienti da diverse domus⁴⁰⁶. A settembre, Winstrup si sposta a Capri, dove affianca l'interesse verso le testimonianze archeologiche all'architettura rurale e alle scoperte naturalistiche; di pochi anni prima è quella della Grotta Azzurra. Infatti, nel suo taccuino Winstrup riporta gli studi delle case coloniche e della chiesa di San Costanzo, dell'aula absidale di Villa Jovis, la pianta e la sezione della grotta di Matermania con la vista verso il mare, i rilievi del Palazzo a mare – villa attribuita ad Augusto con successivi rifacimenti dovuti a Tiberio – per poi spostarsi a Ischia, dove resta attratto dalle costruzioni locali. Infine, ad ottobre Winstrup ha il permesso di vedere gli scavi della città di Pompei, di cui è conservata una pianta della regio VII e parte della regio VIII. Dalla scala urbana scende al dettaglio e riproduce alcune domus⁴⁰⁷. Winstrup si reca a Pozzuoli e disegna il tempio di Serapide, poi si sposta ancora a Sorrento, dove studia l'architettura rurale e il chiostro di San Francesco. Da qui Winstrup continua verso la penisola amalfitana e visita dapprima villa Ruffolo a Ravello, riportando il Cortile Moresco e la sezione delle Torre Maggiore con la cupola e gli archi a sesto acuto intrecciati, poi il duomo di Amalfi e, infine Paestum. Il giovane stipendiato dimostra in tal modo di avvicinarsi a differenti questioni e non solo all'architettura antica.

Dopo soli due anni, nel 1854, Herholdt compie il viaggio di apprendistato, e da Pompei restituisce la pianta della domus di Pansa e alcuni dettagli. Più corposo è il materiale riguardante costruzioni rurali campane provenienti da Minori, da Capri, da Sorrento e anche dalla campagna napoletana che, nei fatti, saranno fonte di studio per la ricerca sull'architettura domestica danese basata sulle tecniche costruttive tradizionali. La ricerca di Herholdt è comune anche all'allievo Holm che,

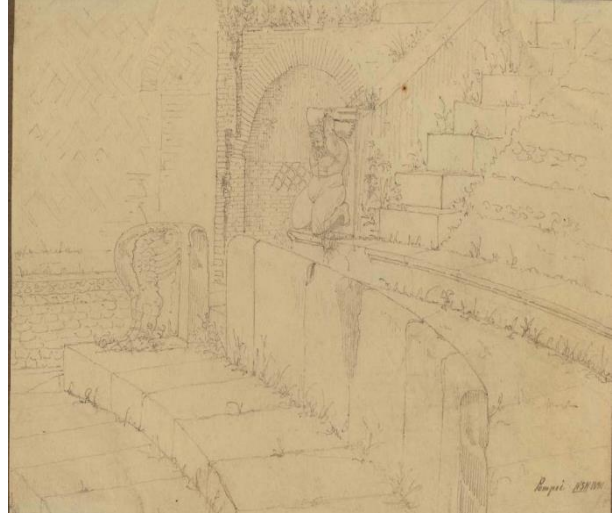
⁴⁰⁶ Di cui quattro affreschi con navi romane proveniente dalla domus dei Vettii, di decorazione di pavoni con *trompe-l'oeil* di architetture in prossimità di un porto, della tomba del cimitero di guerra a Paestum e di decorazione con festoni e arieti su sfondo nero da Ercolano.

⁴⁰⁷ Tra esse: la sezione longitudinale e una colonna della domus dei Capitelli figurati; la domus degli Scienziati; la pianta, l'ingresso e dettagli decorativi di quella del Fauno; la pianta e il dettaglio della nicchia blu dalla domus del Granduca di Toscana, scavata tra il 1833 e il 1845; la decorazione della parete gialla della domus del gruppo dei vasi di vetro; la pianta e la ricostruzione di colonne della domus del Poeta Tragico, del Torcello, le due maschere dalla domus della Fontana Grande scavata tra il 1826 e il 1827, e infine dei Dioscuri scavata tra il 1828 e il 1829. A queste si aggiungono le riproduzioni di Figure offerenti in edicole e Sileno ebbro su sfondo rosso, rinvenute a Pompei, nella Domus di Meleagro, di dettagli di capitelli dalla domus di Sallustio, della domus di Diomede, del tempio di Iside, delle famose decorazioni dalle terme del Foro, infine una pianta della zona del Foro. Inoltre, si appresta a disegnare una prospettiva del foro triangolare e un acquerello dal Quadriportico.

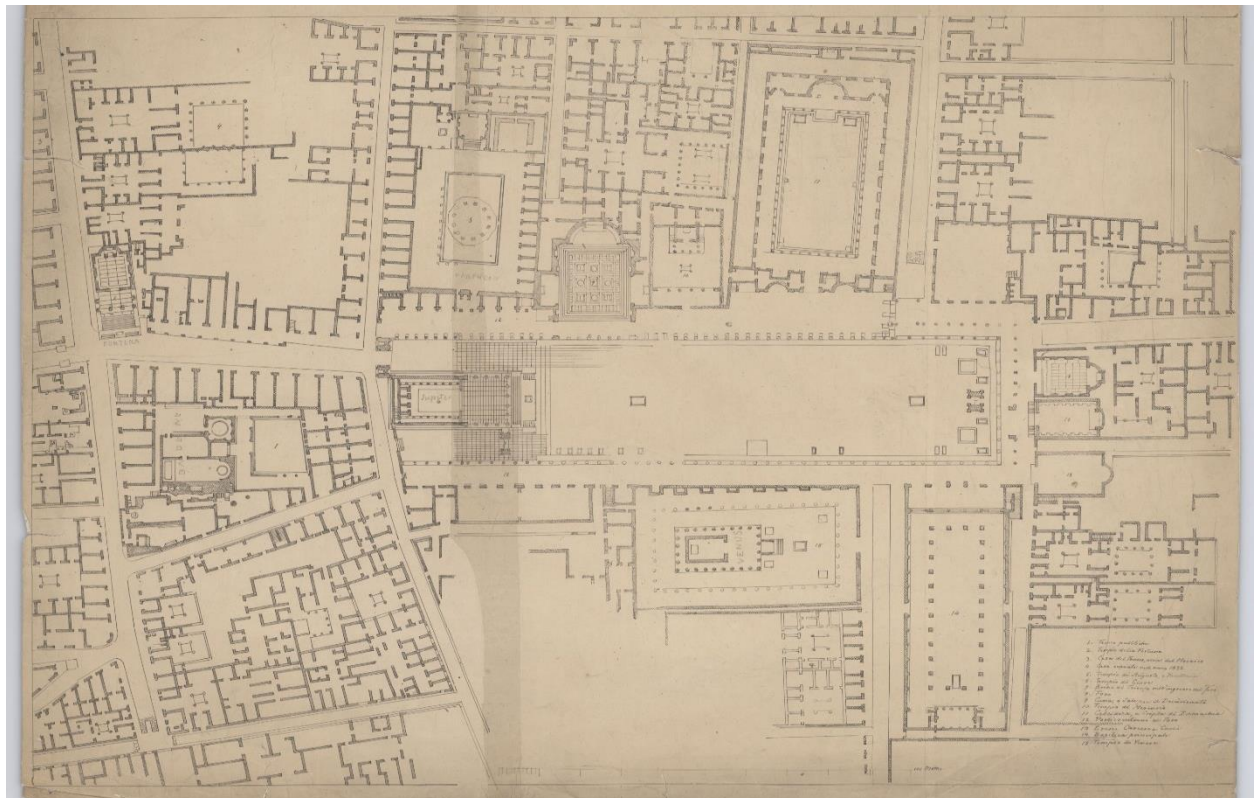
giunto a Napoli nel 1864, studia alcune domus⁴⁰⁸ e si interessa, oltre ai dettagli artistici, anche a quelli costruttivi come i doccioni e i solai realizzati nella antica città pompeiana.



Niels Sigfred Nebelong, Vista Basilica, Pompei, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17870a.

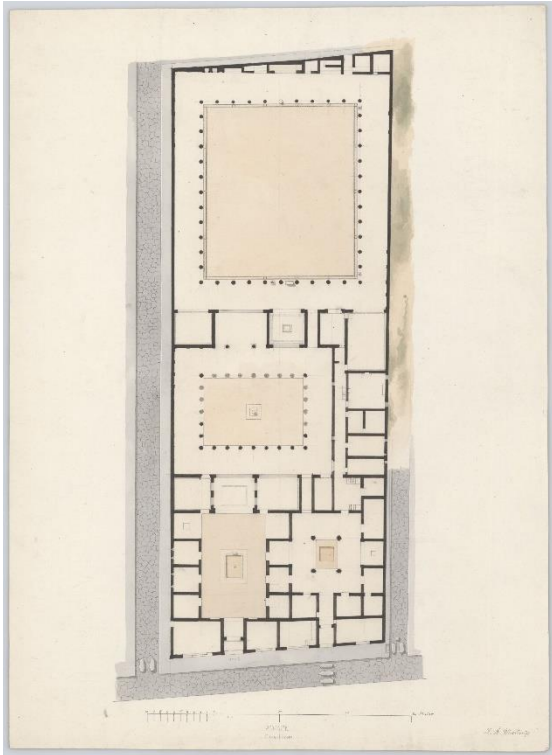


Niels Sigfred Nebelong, Teatro piccolo con Telamone, Pompei, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17899.

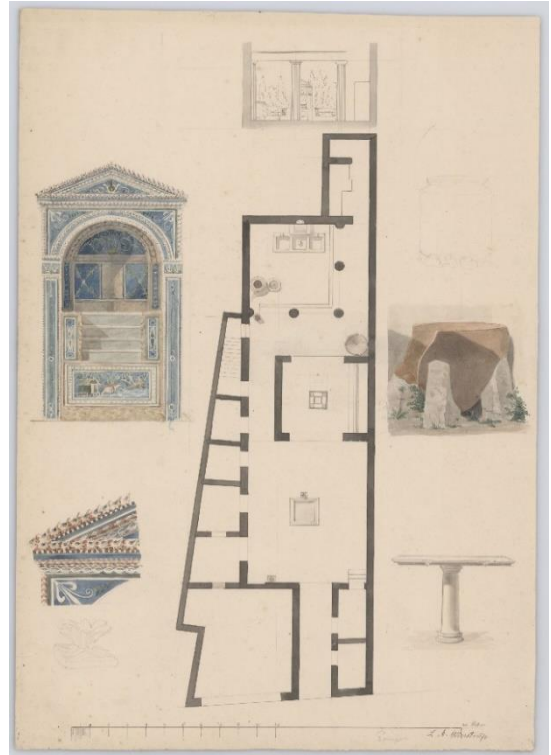


Laurits Albert Winstrup, Pianta della Regio VII, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6055.

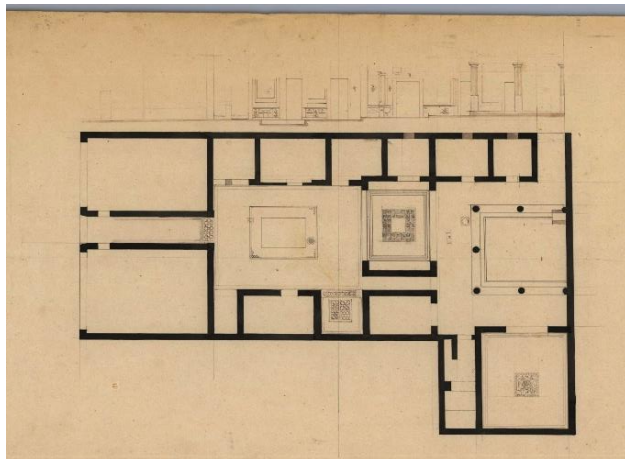
⁴⁰⁸ Holm riproduce la domus di Diomede, la domus di Arianna, la pianta e un capitello della domus del Fauno, la domus del poeta tragico, la domus del cinghiale, la domus di Sallustio, la domus di Marco Lucrezio, le Terme Stabiane, la domus dalle pareti nere, la domus del labirinto, la domus dei Dioscuri e infine quella del torellino di bronzo.



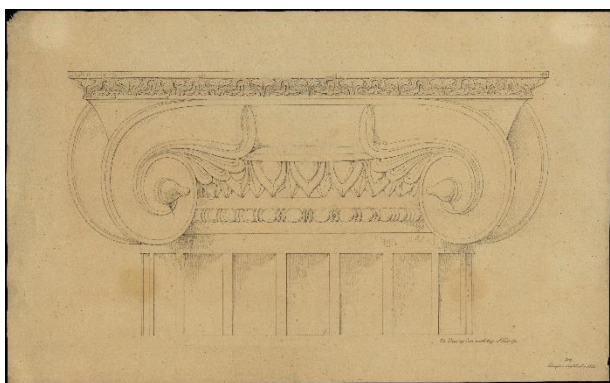
Laurits Albert Winstrup, Pianta domus del Fauno, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6193a.



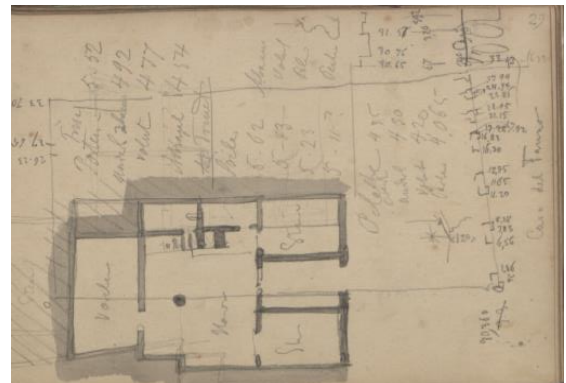
Laurits Albert Winstrup, Pianta domus del granduca di Toscana, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6180.



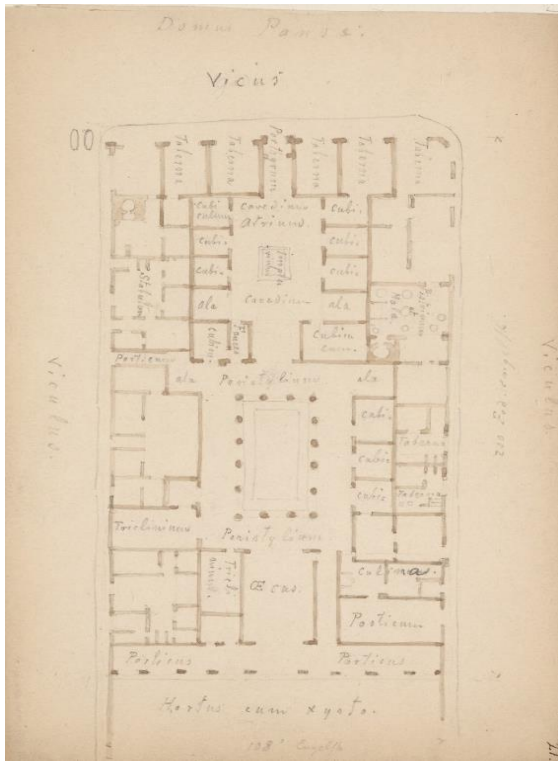
Laurits Albert Winstrup, Pianta, sezione e dettaglio di decorazione della domus del Poeta tragico, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6187a; ark_6187b.



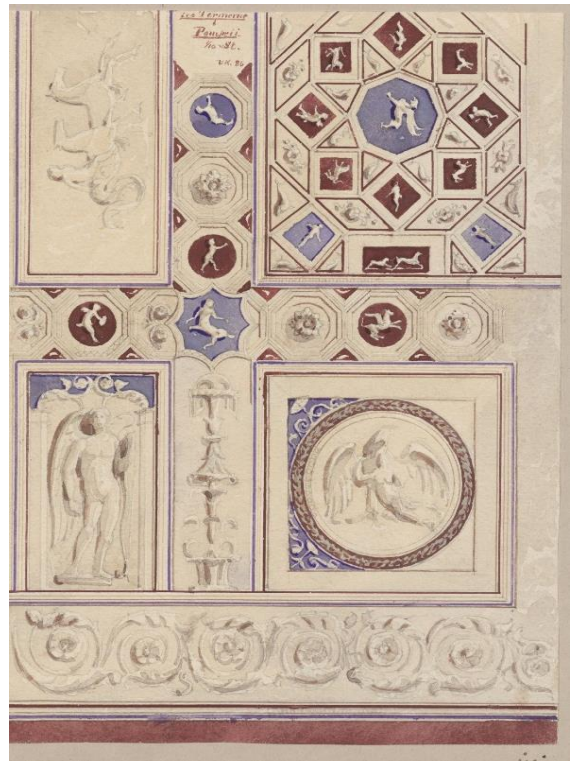
Harald Conrad Stilling, Studio di capitello, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54118e.



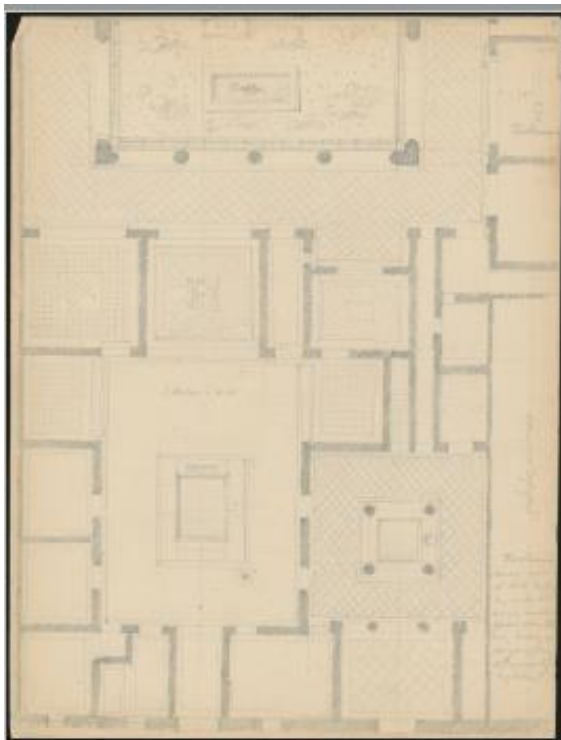
Hans Jorgen Holm, Casa del Fauno, 1964, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53788.



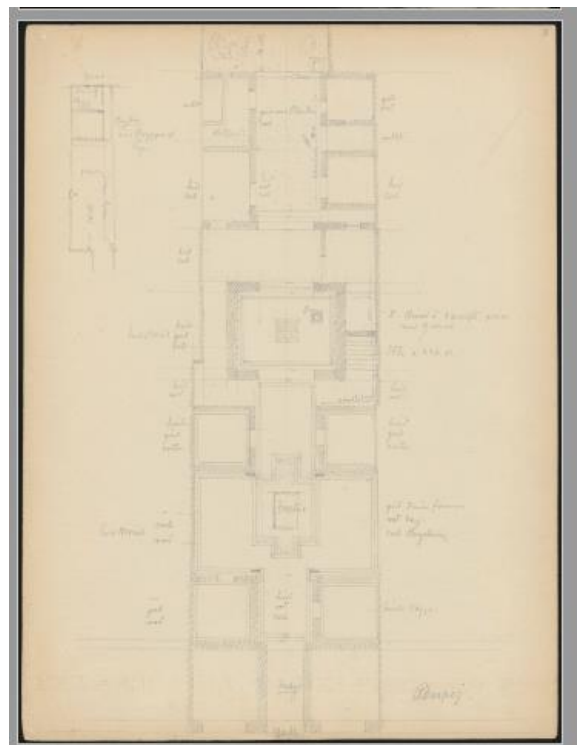
Johan Daniel Herholdt, Domus di Pansa, Pompei 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10205e.



Valdemar Koch, Decorazione Terme del Foro, Pompei 1886, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17623a.



Martin Nyrop, Domus Pompei, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53680.



Martin Nyrop, Domus Pompei, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53680.

Differenti sono invece gli approfondimenti di Vilhelm Dahlerup, il quale è influenzato dai due professori Ferdinand Meldahl e Nebelong, che lo spingono verso lo studio dei palazzi e architetture italiane del tardo Rinascimento. Ragion per cui, Dahlerup riporta studi di prospetti di costruzioni napoletane, come il medievale Palazzo Penne, la cappella Pappacoda e la facciata della chiesa di Santa Maria della Sapienza, che fungerà da modello per il Teatro reale di Copenhagen⁴⁰⁹. Dei nove disegni che testimoniano la visita al sito di Pompei non vi è traccia di rilievi di case, ma solo una particolare attenzione verso l'aspetto decorativo. Evidentemente, Dahlerup visita anche Pozzuoli dalla quale riporta la facciata della chiesa seicentesca della Madonna delle Grazie.

Seguendo le orme di altri stipendiati⁴¹⁰, Martin Nyrop visita Pompei interessandosi alla domus di Diomede, alla Basilica, alle terme, alle decorazioni, ma anche alle tombe in particolare quelle dei Calventi. Nei suoi tre taccuini, Nyrop si occuperà delle domus e degli affreschi in essi contenuti⁴¹¹; la conoscenza delle città vesuviane si traduce nella volontà di comprendere e riprodurre poi, con altri modelli, la perfetta sintesi tra le arti. Molto interesse sembrano riscuotere per Nyrop i bronzi e i vasi greci.

Oltre ai numerosi stipendiati a Napoli giunge anche il filosofo Georg Brandes che nelle lettere inviate alla madre scrive: "19 maggio 1870 4 ½ del pomeriggio. Ci siamo fermati a Cuma, la terra della Sibilla. Da queste parti gli antichi avevano collocato l'Inferno [...]. Hanno chiamato inferno questo paradiso. Come avrebbero allora dovuto definire Amager [Una zona paludosa di Copenhagen]?". "21 maggio. Mezzogiorno, Mi sono interrotto mentre parlavo della visita al museo. I bronzi di Pompei. Questa collezione mi sembra possa darmi, fra tutto quello che ho visto, l'idea più precisa della cultura greca (Sapete bene che l'Italia meridionale era abitata dai Greci). Ma in che misura, in che maniera, in che scala ciò può essere vero, lo si può toccar con mano solo qui. La bellezza per loro era una necessità, un estremo bisogno, non potevano rinunciare all'arte e alla bellezza come non potevano fare a meno di mangiare e bere. Vivevano e respiravano una bella atmosfera, i Greci sono il popolo della grazia e della bellezza. Solo qui mi chiedo in tutta sincerità: i nostri progressi culturali non hanno forse avuto come prezzo gli orrendi, quasi irreparabili regressi in altre direzioni? All'inizio non stavo più in me dalla gioia, incantato nell'ammirare una lampada che per bellezza superava tutto quello che ho mai visto nel campo dell'arte applicata all'arredamento. Una larga piastra di bronzo con incrostazioni formate da pampini d'argento. Da lì sale una colonna quadrangolare scanalata da dove pendono 4 lampade. Da una parte del ripiano è sistemato un Bacco a cavallo, altra un piccolo altare. Non ho mai visto un soprammobile del genere. Ogni lampada era diversa dall'altra, teste di toro, di

⁴⁰⁹ Cfr. paragrafo 4.3.

⁴¹⁰ Del 1882 sono i resoconti di Blichfeldt, egli restituisce la domus del Fauno, i Telamoni e le decorazioni delle terme del Foro, l'atrio della domus di Cornelio Rufo. Del museo, oramai diventato nazionale, Blichfeldt riproduce utensili e arredi. Dello stesso anno è anche il taccuino di Borch che visita il Museo Nazionale e Pompei. Della città riproduce le domus: del Torello, di Olconio Rufus, di Sallustio e del Fauno.

A fine Ottocento Valdemar Koch disegna la domus degli Scienziati, la domus di Sallustio, la domus della Parete Nera, le terme di Stabiae e dettagli dalla via Sesta.

⁴¹¹ Della collezione del museo fa parte la tomba del cimitero di guerra di Paestum, essa è raffigurata tanto da Nebelong e Winstrup quanto da Nyrop.

elefante, d'uccello. Tutto individualizzato, nessuna ripetizione di fabbrica. Non credo si possano trovare due cose, in questa colossale collezione, che siano uguali o che si assomiglino. L'invenzione personale, individuale, la trovata geniale, il capolavoro, ha creato quello che al giorno d'oggi fanno le macchine. Non hanno mai distinto o separato il concetto di praticità da quello della bellezza. Due cose diverse non sono mai unite o fuse in maniera rozza e primitiva. Un uccello, un genio, una sfinge ecc. allungano una mano e le unificano. Tutto è vivo, tutto ha una vita originale. Un gran numero di stadere. Niente di più grazioso del piatto della bilancia. Sotto di essa una figura in rilievo. La stessa bilancia non è composta da un blocco, ma da una testa di bronzo, ora un 15 satiro ridente, ora una splendida Venere, ora una testa di bambino che ride. Prendete un colino, i buchi non son fatti sconsideratamente, ma costituiscono un delizioso disegno, graziosi arabeschi, fiori, foglie. Un tavolino da toeletta è retto da sfingi, ogni sfinge finisce in un piede caprino che regge il tutto, ma sull'interno del piede spunta una piccola testa dalla lunga barba che continua la linea delicatamente verso l'alto. Le forme più bizzarre unite l'una all'altra da una legge naturale diversa e di natura superiore. Questa natura superiore si chiama arte. Ogni pentola, ogni recipiente, ogni tavolo, ogni sedia è una sublime opera d'arte. Ammirando tutto ciò, ci si vergogna della barbarie rozza e grossolana dei nostri tempi [...]. E cosa direbbe un antico romano al cospetto della mia estasi. Direbbe: Tu ammiri Pompei, ma cosa diresti se un giorno venisse portata alla luce l'antica Roma, Roma, il centro del mondo, Roma che era tutto l'universo, Roma che comprendeva tutti i tesori del mondo. E cosa direbbe un antico greco se con un colpo di bacchetta magica Roma tornasse a rivivere. Direbbe. «Come puoi ammirare questa Roma, Roma la città della decadenza, Roma che d'arte non ha mai capito niente»⁴¹².

Dunque, si comprende che il filosofo ancora sostiene la natura e l'origine greca dell'arte e dell'architettura pompeiana. Un'arte che si pone alla ricerca del bello e della perfezione e che tale ricerca per i greci è un bisogno naturale e vitale, al pari del bere e del nutrirsi. La città è ancora viva per lui. Ciò, che più lo colpisce è la moltitudine di forme di oggetti della quotidianità, in cui gli antichi hanno fuso il bello al pratico e al funzionale. La grande quantità di forme e oggetti porta Brandes a rinnegare la sterile produzione industriale a lui contemporanea. Il Danese predilige apertamente l'arte del mondo greco, di cui Pompei sembra essere testimone, rispetto a quella dell'Impero romano.

⁴¹² Stender Clausen, Jørgen (a cura di), *G. Brandes, Fra mito e realtà. L'Italia del 1870-71 nelle lettere di un giovane critico danese*, Pisa, ETS, 2000, pp.220-221.

2.3.2 Le costruzioni rurali campane

Attraverso i disegni e le tappe di viaggio si attesta un'apertura verso nuovi interessi e mete a partire da Bindsbøll⁴¹³, da Winstrup e da Herholdt. In tal senso sembra interessante citare il disegno di Stilling, il quale lungo la strada verso Paestum fa sosta a Nocera per visitare il battistero paleocristiano di Santa Maria Maggiore, costruito su modelli bizantini, a pianta centrale con una doppia fila di colonne sulle quali si adagia una grande cupola.

Il materiale iconografico testimonia che, dalla metà degli anni Trenta, i viaggiatori iniziano a mostrare attenzione verso le costruzioni rurali e spontanee delle isole campane e della penisola amalfitana e sorrentina. Tali costruzioni restituiscono agli architetti modelli da adoperare per l'architettura domestica danese. I giovani stipendiati, sulla scorta di pubblicazioni coeve, fanno tesoro dell'esperienza dell'architettura rurale italiana che ben si integra con il paesaggio circostante, apprezzandone la composizione architettonica e strutturale, per la presenza di vari elementi quali i piani, le logge e i pergolati⁴¹⁴. Esempio potrebbe essere il disegno di Winstrup dell'albergo Pagano di Capri⁴¹⁵. Il giovane si appresta al disegno della pianta, della sezione, in cui evidenzia le caratteristiche volte, e dei prospetti con pergole e logge. Il caso di Winstrup è la dimostrazione dell'ecllettismo degli architetti danesi e dell'evoluzione artistica dei giovani nel corso dell'apprendistato. Infatti, Winstrup all'inizio del viaggio a Venezia si era occupato, in una riproduzione diligente, della scala dei Dogi e ora s'interessa a una costruzione meno aulica, di cui apprezza il rapporto con il contesto e le tecniche costruttive.

Gli elementi tratti dall'architettura rurale e spontanea italiana sono poi riadattati al clima scandinavo e alle mutate esigenze nelle ville realizzate dagli anni Cinquanta del XIX secolo in Danimarca⁴¹⁶. Ciò conduce Herholdt a pubblicare nel 1875 *Veiledning i Husbygningskunst* ovvero *Guida dell'arte costruttiva domestica*, in cui fornisce indicazioni per la buona progettazione di abitazioni partendo dall'esperienza dell'apprendistato italiano⁴¹⁷.

Idee e modelli che si ripercuoteranno altresì nella generazione successiva, in quanto – per rispondere alla ricerca di uno stile nazionale per la questione dell'architettura domestica, in particolare per le case di vacanza – Andreas Clemmensen⁴¹⁸, Hack Kampmann e Martin Nyrop tentano di creare semplici abitazioni che possono essere costruite da artigiani del Paese. Essi

⁴¹³ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder, op. cit.*, pp.30-46 [T.d.A]

⁴¹⁴ Pagano, Giuseppe; Guarniero, Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli, 1936. Cfr.3.5.1.

⁴¹⁵ Kawamura, Ewa, *Alberghi storici dell'isola di Capri. Una storia dell'ospitalità tra Ottocento e Novecento*, Capri, Edizioni la Conchiglia, 2006.

⁴¹⁶ Cfr. paragrafo 3.5.1.

⁴¹⁷ Herholdt, Johan Daniel, *Veiledning i Husbygningskunst*, Copenhagen, Ottoschwartz forlag, 1875.

⁴¹⁸ Clemmensens apprezza in particolare la spontaneità delle architetture amalfitane per "i relativi caratteri di essenzialità e purezza volumetrica, i contrasti chiaroscurali, l'uso del bianco, la disposizione apparentemente arbitraria ma resa "pittoresca" dalla perfetta fusione tra elementi naturali, percorsi, terrazzamenti e materiali da costruzione. La piccola abitazione, posta appena fuori dell'abitato, al di sotto del livello stradale, sul fianco della montagna, è elogiata per la perfetta integrazione con il paesaggio, nel suo rapporto con una vegetazione fatta di olivi, cactus e vigneti (puntualmente indicata nei disegni), e nel suo dialogo con la piatta superficie blu del Mediterraneo" Belli, Gemma, *Architetti nordici in Campania nella seconda metà dell'Ottocento: Andreas Clemmensen e la casa rurale della costa di Amalfi*, in «ARCHISTOR», novembre 2019, p. 473.

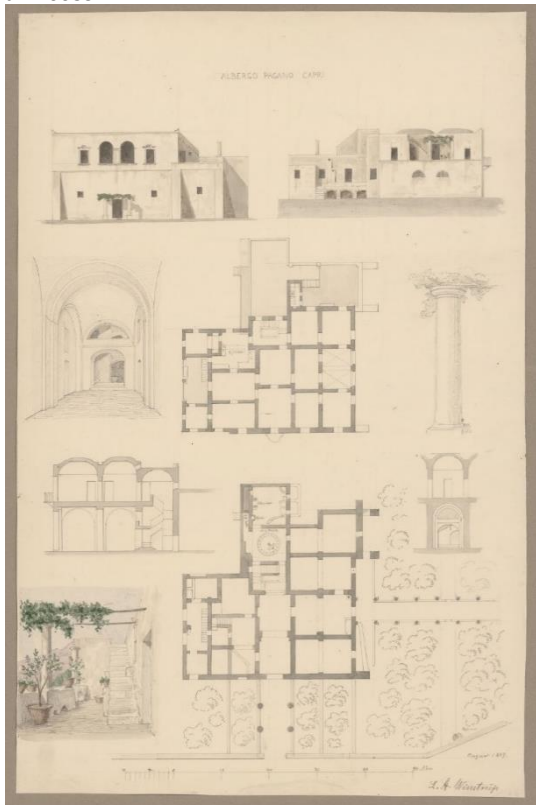
riprendono la struttura delle tipiche case rurali italiane, in particolare quelle amalfitane, e le adattano al clima locale, utilizzando diversi materiali e modificando la disposizione interna degli ambienti per meglio adeguarle alle diverse funzioni⁴¹⁹.



Laurits Albert Winstrup, Sorrento 1849, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6039.



Johan Daniel Herholdt, Casa rurale, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10248b.



Laurits Albert Winstrup, Studio dell'albergo Pagano, Capri, 1849, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6204.



Johan Daniel Herholdt, Casa rurale, Sorrento, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10249.

⁴¹⁹ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., pp.110-113, pp.173-175 [T.d.A]; Belli, Gemma, *Architettura rurale e ricerca di una nuova identità: la casa di Amalfi e il contributo di Andreas Clemmensen*, in «ANANKE», EDIZIONI SPECIALE. La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione, n° 85, Ottobre 2018, pp.50-55. Belli, Gemma, *Architetti nordici in Campania nella seconda metà dell'Ottocento: Andreas Clemmensen e la casa rurale della costa di Amalfi*, op. cit., pp. 468-489.

In realtà nel contesto europeo, già l'architetto Schinkel, durante il primo viaggio del 1804 in Sicilia studia e apprezza le architetture spontanee, caratterizzate dall'asimmetria e articolate con elementi quali le logge e diversi piani spaziali⁴²⁰. Durante il soggiorno nel Sud Italia, il Tedesco rafforza anche l'idea secondo la quale l'architettura debba essere necessariamente inserita nel contesto e quindi relazionarsi con il paesaggio e con la natura⁴²¹. Anche in ambito danese si tiene conto del binomio architettura- natura ad esempio nelle ville realizzate dall'architetto danese C.F. Hansen ad Amburgo tra il 1789 e il 1806. Nei fatti, è proprio lo stesso Schinkel, in uno scambio epistolare, a congratularsi con Hansen, perché le eleganti ville amburghesi sono ben inserite nel paesaggio e nella natura⁴²². In Danimarca, tale legame avviene già a partire dal XVIII secolo, quando la ricca borghesia costruisce delle case immerse nella natura con la volontà di godere della libertà, lontani dai vincoli delle convenzioni sociali. Il contatto con la natura, distanti dalla mondanità e con uno stile di vita semplice, permette all'uomo di vivere in armonia⁴²³.

⁴²⁰ Pogacnik, Marco (a cura di), *Karl Friedrich Schinkel, architettura e paesaggio*, Milano, Federico Motta editore, 1993; Fidone, Emanuele (a cura di), *From the Italian Vernacular Villa to Schinkel to the Modern House*, Reggio Calabria, Biblioteca del Cenide, 2003; Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p. 36.

⁴²¹ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p.36.

⁴²² La traduzione della lettera sarà riportata nel paragrafo 3.1.2; <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m30A,nr.79> [T.d.A]

⁴²³ Inoltre, l'artista aveva prerequisiti speciali per vivere immerso nella natura. Essendo un uomo dai caratteri eccezionali, non apparteneva a nessuna classe sociale e quindi non è vincolato. In tal senso, nel 1805, Nicolai Abildgaard costruisce, vicino Copenhagen, nel sobborgo di Lyngby, una casa immersa nella natura in cui le stanze furono dipinte con colori forti, vicini alle tonalità delle domus di Pompei ed Ercolano. L'atrio al pianterreno era dipinto in un colore verde-blu con le cornici delle porte grigio-gialle; il corridoio al primo piano aveva le pareti blu, la volta rosa, il soffitto giallo. C'erano anche alcune decorazioni. Per completare il lavoro, gli amici di Abildgaard furono incaricati di fornire piante e alberi per il giardino provenienti dall'Italia e in particolare da villa Borghese a Roma. Infatti Abildgaard coltivava anche broccoli nel suo giardino. Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.31 [T.d.A].

2.3.3 La “riscoperta” del dorico di Paestum

All'interesse verso l'architettura rurale e le testimonianze archeologiche vesuviane, si aggiunge la curiosità verso Paestum⁴²⁴, la riscoperta dei templi aveva permesso una rivalutazione dell'architettura dorica greca. “Alla vigilia dell'Ottocento Paestum era già canone della cultura, tema di una archeologia romanzesca, fatta di boschi e di una natura selvaggia che occulta le rovine, in un contesto che respinge il visitatore [...]. Era un passaggio decisivo non solo per le rotte del Grand Tour, ma per la costruzione di un immaginario moderno dell'antico, nella duplice direzione estetica del pittoresco e del sublime”⁴²⁵. La riscoperta delle rovine pestane si offriva come esempio di originalità e superiorità dell'arte greca su quella romana. In tale maniera, architetti, paesaggisti e letterati finiscono per prediligere le vestigia dei templi dorici pestani. “Quell'inestricabile nodo di rovine archeologiche, paludi e vegetazione selvaggia, quel così unico intreccio simbolico tra Natura e Storia, si presentò, agli occhi dei viaggiatori, non come semplice spazio fisico ma come luogo dell'immaginario, tema d'arte, di immagini e resoconti”⁴²⁶.

Già l'archeologo danese Georg Zoëga visita Paestum, nel marzo 1781. Egli esprime in una lettera al padre la sua ammirazione per le rovine greche che, a suo avviso però, non possono paragonarsi a quelle romane: “molto ben conservati templi o magnifici edifici, che, sebbene in bellezza, non si avvicinano alle rovine di Roma, ma sono costruiti in uno stile, di un'epoca di cui l'Italia ha pochi resti, quando l'arte dell'architettura iniziò per la prima volta a ricercare il nobile, ma non ancora la finezza e la grazia”⁴²⁷.

Pochi anni dopo, nel 1785 Münter descrive i tempi pestani ed è portato a chiedersi il perché della presenza di tre templi maggiori nelle polis di fondazione greca “È strano che, come a Paestum, anche tra le rovine di Selinunte in Sicilia ci sono tre edifici così grandi”⁴²⁸. Münter poi descrive l'anfiteatro e il cerchio delle mura urbane.

La fortuna di Poseidonia in ambito danese è leggibile nelle opere realizzate da C.F. Hansen per il quale il tempio di Poseidone diventa il modello per la ricostruzione della facciata della Vor Frue Kirke a Copenhagen⁴²⁹. Nell'Ottocento, a Paestum giunge anche l'archeologo Brøndsted al quale si deve il merito di aver individuato per la prima volta le venti colonie greche della Magna Grecia⁴³⁰. Di esse, Brøndsted narra la storia, i riti, e descrive i caratteri della popolazione. Il Danese riconosce in Campania la supremazia di Cuma e, sottolinea la grandezza della città di

⁴²⁴ Mangone, Fabio, *La scoperta dell'antico in Campania tra Settecento e Ottocento, L'archeologia come fondamento scientifico dell'architettura moderna*, HeRMes, 2, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021, pp.46-60.

⁴²⁵ Villani, Paola, *Paestum e il mito italico della classicità: l'anti-tour del Platone in Italia*, in Cioffi, Rosanna; Martelli, Sebastiano; Cecere, Imma; Brevetti, Giulio (a cura di), *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 301-302.

⁴²⁶ Formisano, Giovanna, *Il mito letterario di Paestum nel secolo d'oro del viaggio*, in Rivista di Scienze del Turismo - Ambiente Cultura Diritto Economia, 2014, p. 139.

⁴²⁷ Fischer-Hansen, Tobias, *Sicilien und Dänemark*, Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture, Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, op. cit., p.169.

⁴²⁸ Münter, Frederik, *Efterretninger om begge Siciljerne, samlede paa en Reise i disse Lande i Aarene 1785 og 1786*, op. cit., p.129 [T.d.A].

⁴²⁹ Cfr. paragrafo 3.1.2.

⁴³⁰ Fischer-Hansen, Tobias, *Sicilien und Dänemark*, op. cit., p.169.

Paestum della quale approfondisce lo studio sulla topografia e sulla cinta muraria. Inoltre, Brøndsted sostiene che il tempio di Poseidone doveva essere rilevante quanto quelli ateniesi, e rintraccia elementi comuni tra il tempio campano e quello di Apollo a Corinto⁴³¹. Le lezioni pubbliche sull'architettura greca condotte a Copenhagen prima da Münter e poi da Brøndsted nel 1815 e 1817, pubblicate solo nel 1844, rimangono un elemento di conoscenza in ambito danese del mondo antico.

In Danimarca, il dorico viene introdotto a partire dalla produzione architettonica copenhagense di Harsdorff e l'attenzione verso tale dibattito è evidente nei disegni accademici degli allievi. Ciò dimostra la centralità della questione e della ricerca avvenuta anche in ambito danese riguardo all'architettura greca antica e paestana.

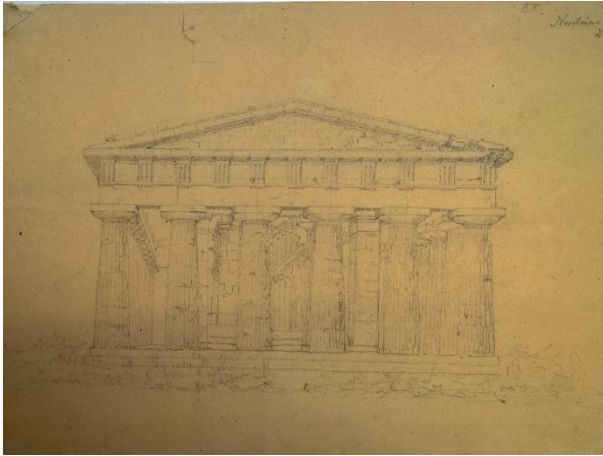
Paestum diventa anche il simbolo di un mondo arcaico lontano; artisti e architetti vi giungono e riproducono acquerelli e quadri oggi visibili nelle grandi collezioni pubbliche della capitale danese a testimonianza della loro visita. Lo scrittore Hans Christian Andersen scrive: "A Paestum vi è un paesaggio estremamente selvaggio; gli abitanti del luogo portano sulle spalle delle coperte brune. Cardi e alberi da fico invadono il terreno dove i più bei templi, i più splendidi da me, finora visti, si ergono sotto il cielo azzurro, miriade di viole, di grandi, deliziose viole, crescono intorno a loro"⁴³².

Dunque, Paestum attrae gli architetti danesi, infatti Jørgen Hansen Koch vi soggiorna per quattordici giorni e qui si dedica allo studio dei templi, analisi e indagini che saranno indispensabili per la successiva produzione architettonica. Il suo allievo, Bindsbøll giunge a Paestum e riproduce il tempio di Poseidone, di Cerere, studia le proporzioni delle colonne della Basilica e del tempio di Poseidone. Infine, arrivano Winstrup e Stilling, di quest'ultimo è conservata una vista del tempio di Poseidone. Tanta è la fortuna di Paestum tra i paesaggisti danesi, esempio sono i dipinti di Costantin Hansen di Jørgen Roed.

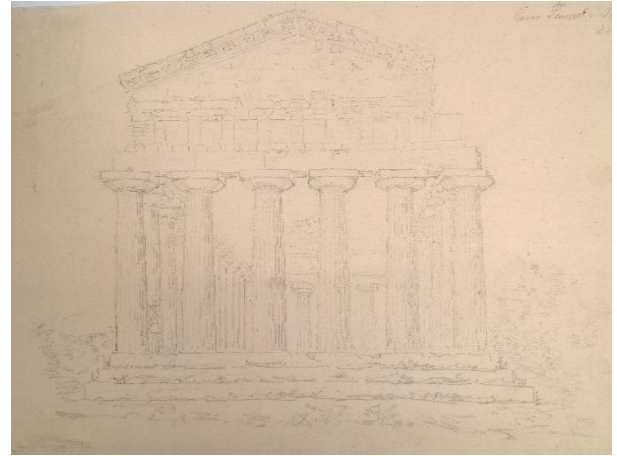
Dunque, partiti dalla bibliografia di riferimento e dall'analisi delle fonti archivistiche si è tentato di sottolineare il bagaglio di conoscenze acquisite dai viaggiatori grazie alla visita campana, in particolare a Pompei. Qui, i viaggiatori possono entrare in contatto con un mondo lontano che attrae per la sua modernità; nelle città vesuviane si percepisce l'idea che gli antichi avevano riguardo all'arte che poi è condivisa dagli artisti danesi che fanno rivivere Pompei negli ambienti della fredda capitale nordica. Per tale ragione si assisterà a sperimentazioni sull'uso degli stili della pittura pompeiana in ville ed edifici danesi. Ricerche che saranno alla base della trattazione del paragrafo 3.3. Contemporaneamente, Paestum permette agli architetti di studiare il più antico degli ordini architettonici greci senza la necessità di spingersi verso la Sicilia o la Grecia. Infine, la visita della penisola amalfitana e sorrentina e delle isole permette agli architetti di conoscere le abitazioni rurali e l'architettura spontanea, basata sulla composizione asimmetrica e articolata attraverso piani, immerse in un paesaggio e nella natura. Modelli che pure avranno grande fortuna in Danimarca, tanto nelle case di vacanza quanto nelle ville realizzate nella collina di Valby.

⁴³¹ *Ivi*, pp.78-79.

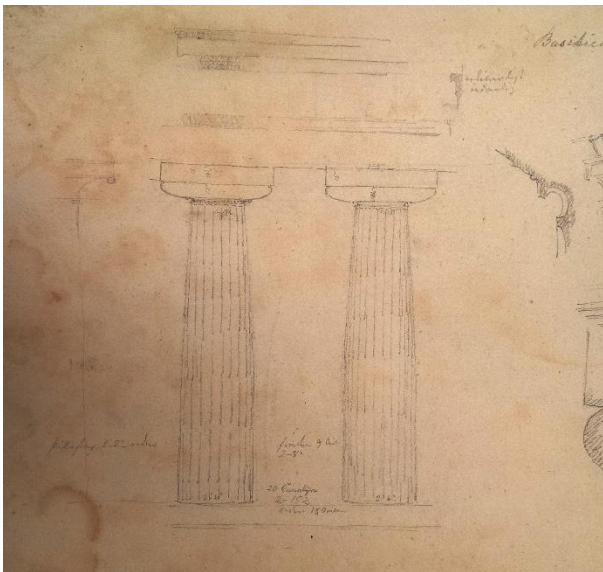
⁴³² Fino, Lucio, *La Campania del Grand Tour*, Napoli, Grimaldi, 2010, p. 35.



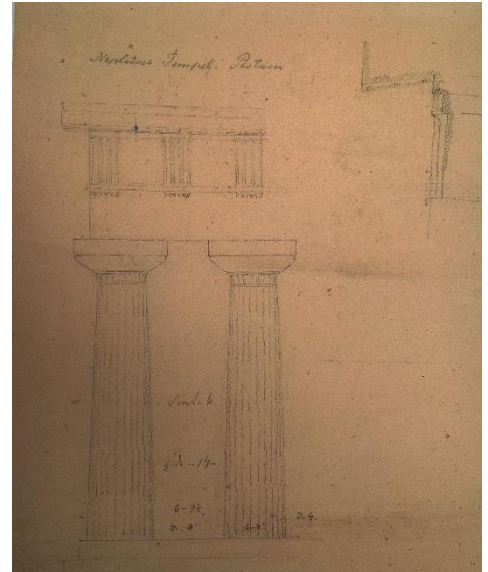
Gottlieb Bindsbøll, Tempio di Poseidone, Paestum, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 159, Kasse 63, 16033.



Gottlieb Bindsbøll, Tempio di Cerere, Paestum, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 159, Kasse 63, 16034.



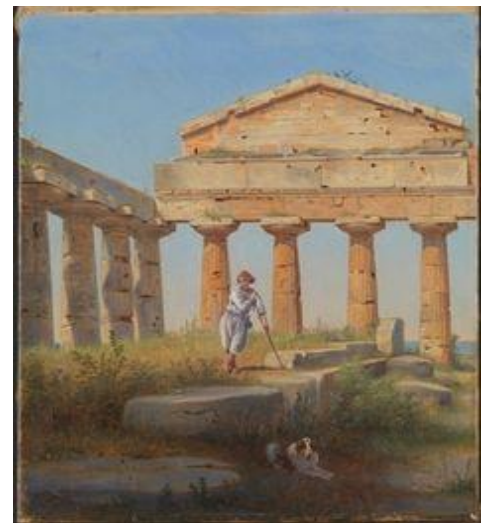
Gottlieb Bindsbøll, Rilievi delle colonne della Basilica, Paestum, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark. 16034.



Gottlieb Bindsbøll, Tempio di Poseidone, Paestum, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 159, Kasse 63, 16033.



Harald Conrad Stilling, Tempio di Poseidone, Paestum, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17645.



Constantin Hansen, Vista dal Tempio di Poseidone, Paestum, 1839, Thorvaldsens Museum, B220.

2.4 Indagini storiografiche e archeologiche in Sicilia

Dopo un lungo e difficoltoso viaggio, alcuni stipendiati danesi giungono in Sicilia, visitando i luoghi più a sud della Penisola. La Sicilia attrae per le architetture delle varie dominazioni, infatti essa “è un’isola tradizionalmente aperta al mondo esterno, le grandi manifestazioni artistiche che cadenzano la nostra idea di progresso e caratterizzano i mutamenti della civiltà occidentale vi hanno sempre trovato un semplice approdo e un fertile humus”⁴³³.

In Sicilia gli studiosi europei soggiornano per effettuare ricerche sull’architettura greca e qui – in particolare, tra altri, Jacques Ignaz Hittorff – giungono altresì alla conclusione che le forme del gotico si erano sviluppate con i Normanni, i quali, entrati in contatto con l’elemento costruttivo dell’arco acuto in Sicilia, avevano adottato le tecniche costruttive arabe e le avevano diffuse nel Nord Europa⁴³⁴. Un dibattito che a Palermo aveva cominciato a svilupparsi già nel XVIII secolo.

L’elemento di novità del paragrafo vuole essere la rivalutazione delle ricerche effettuate da illustri intellettuali e stipendiati danesi tra XVIII e XIX secolo riguardo all’architettura greca e normanna siciliana. Inoltre, si tenterà di rivalutare l’apporto di personaggi danese nel coevo dibattito architettonico e culturale europeo.

2.4.1 Architetti e viaggiatori nelle polis siciliane della Magna Grecia

Facilitati i collegamenti con la Sicilia, i viaggiatori e in particolare gli architetti-archeologi vi attraccano perché l’isola diventa il campo di indagine nella ricerca finalizzata alla comprensione dell’uso del colore nelle opere greche e alla teorizzazione delle norme che regolano l’architettura dorica. La questione del colore, i cui anni centrali sono quelli compresi tra il 1811 e il 1830, rivoluziona secoli di tradizione e mina le basi alla cultura neoclassica e alle teorie di Winckelmann sulla bianca purezza dell’arte. Quindi, la riscoperta di tracce di colore sulle metope del tempio C di Selinunte da parte di Angell e Harris e le ipotesi ricostruttive del tempio di Zeus a Girgenti sono i momenti salienti della storia dell’archeologia siciliana⁴³⁵.

La rivalutazione delle vestigia del passato greco si avvia nel 1759 con la celebre opera *Annotazioni sull’architettura degli antichi templi di Girgenti in Sicilia* di Johann Joachim Winckelmann in cui egli afferma che Il tempio della Concordia a Girgenti è senza dubbio uno dei templi più antichi, insieme a quelli di Paestum. Questo è il primo passo per un nuovo interesse verso l’architettura

⁴³³ Nobile, Marco Rosario, *Storia dell’architettura in Sicilia (XV-XVIII secolo)*, Palermo, Caracol, 2017, p.1.2.

⁴³⁴ Cometa, Michele, *Il romanzo dell’architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell’età di Goethe*, Roma- Bari, Laterza, 1999; Bullen, John Barrie, *Byzantium Rediscovered*, op. cit.; Maglio, Andrea, *L’Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell’Italia nell’Ottocento*, op. cit.; Cometa, Michele, *L’ecllettismo italo-tedesco nell’Architettura dell’Ottocento*, op. cit., pp. 263-272; Tomaselli, Francesco, *Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell’architettura gotica*, in «ARCHISTOR», n°1, 2017, pp. 180-219.

⁴³⁵ Cometa, Michele, *Il romanzo dell’architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell’età di Goethe*, op. cit.; Maglio, Andrea, *L’Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell’Italia nell’Ottocento*, op. cit., Mangone, Fabio, *Pompei, Hittorff e la policromia nel primo Ottocento*, op. cit., pp.67-76; Mangone, Fabio, *Immaginazione e presenza dell’antico: Pompei e l’architettura di età contemporanea*, op. cit.; Cometa, Michele, *L’ecllettismo italo-tedesco nell’Architettura dell’Ottocento*, op. cit.; Cometa, Michele, *L’architettura italiana tra policromia e storicismo*, op. cit., pp. 299-325; Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit.

siciliana, la quale permette di entrare in contatto con le forme doriche più antiche⁴³⁶ e di approfondire una questione, al tempo, ancora scarsamente studiata. Ovviamente le ricerche dello storico tedesco incidono sul pensiero di un'intera generazione; le teorie di Winckelmann influenzeranno l'amico e scultore danese Wiedewelt e, più tardi, il tedesco Karl Ludwig Wilhelm Zanth che, insieme ad Jacques Ignaz Hittorff⁴³⁷, compie il viaggio in Sicilia nel 1823.

Le ricerche effettuate dai viaggiatori danesi si allineano con quelle degli intellettuali tedeschi e francesi. Ciò perché i danesi e i tedeschi hanno stretti contatti a Roma e condividono idee e teorie. Per cui, come per i tedeschi, anche per i danesi "Il loro rapporto con l'antichità, con le rovine, non sarà mera mimesi, semplice reimmersione mitica in un passato peraltro fin troppo vagheggiato dai poeti, ma piuttosto confronto sui grandi temi del progetto contemporaneo della ricerca archeologica [...]. A differenza degli invidiati rivali inglesi, gli architetti tedeschi, che serbano nel cuore l'entusiasmo di Winckelmann per il dorico agrigentino, si recano in Sicilia non per contemplare estaticamente le vestigia dell'antichità, ma per scoprirne le leggi più intime, per individuare le regole eterne dell'architettura"⁴³⁸.

Già l'archeologo Georg Zoëga visita Paestum nel marzo 1781 ed esprime, in una lettera al padre, la sua ammirazione per le rovine greche, che ritiene però non possano paragonarsi a quelle romane. Tuttavia, su suggerimento di Winckelmann, il danese programma un viaggio in Sicilia nel 1783, mai compiuto, con il desiderio di studiarne i monumenti greci. Probabilmente il viaggio avrebbe dovuto essere un aggiornamento critico rispetto all'opera edita nel 1771 dal barone tedesco Johann Hermann von Riedesel (1740 – 1785)⁴³⁹, il quale era stato incaricato dallo stesso Winckelmann di recarsi in Sicilia⁴⁴⁰. Secondo l'ipotesi dell'autrice, il mancato soggiorno di Zoëga potrebbe essere stato il motivo per il quale Cristiano VII di Danimarca finanzia il cugino teologo Friederich Münter⁴⁴¹ (1761-1830) per compiere ricerche in Sicilia tra il 1785 e il 1786.

Il resoconto di viaggio di Münter ha grande fortuna all'epoca tanto che, tra il 1788 e il 1790, viene pubblicato dallo studioso, prima in danese con il titolo di *Efterretninger om begge Sicilierne* ovvero *Informazioni sul Regno delle Due Sicilie*, e poi in tedesco in due volumi intitolati

⁴³⁶ Cometa, Michele, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, op. cit., p.3.

⁴³⁷ Mangone, Fabio, *Pompei, Hittorff e la policromia nel primo Ottocento*, op. cit., pp.67-76.

⁴³⁸ Cometa, Michele, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, op. cit., p.105.

⁴³⁹ Nel 1762 Johann Hermann von Riedesel conosce Winckelmann a Roma e con lui instaura un sincero rapporto di amicizia, infatti Riedesel fa ritorno in Italia su invito del Winckelmann tra il 1766 e il 1767. In questa occasione, Riedesel compie il suo viaggio nel Sud Italia e in Sicilia, inviando i suoi appunti di viaggio all'antiquario. Nel 1771 pubblica a Zurigo l'opera dal titolo "Viaggio attraverso la Sicilia e la Magna Grecia" che avrà grande fortuna tanto da essere tradotta in francese e in inglese. Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p 34.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ Friederich Münter nasce in Germania nel 1761, a soli quattro anni la famiglia si sposta a Copenhagen e dopo aver studiato all'Università di Gottinga viene inviato dal sovrano Cristiano VII di Danimarca prima a Roma e poi in Sicilia. A Roma, il teologo frequenta le biblioteche alla ricerca di documenti templari, ed è in contatto con Stefano Borgia, che più tardi diventa cardinale, studia la lingua copta e la scrittura cuneiforme. Münter fa parte della massoneria napoletana, è Maestro venerabile della loggia di Copenhagen nella quale assume il nome Federico alla Speranza Coronata, membro del Rito scozzese rettificato col nome d'ordine di Fredericus ab Itinere (Frederik af Rejsen) e dell'Ordine degli Illuminati con quello di Syrianus. Cfr. Fischer-Hansen, Tobias, *Frederik Münter in Syracuse and Catania in 1786: Antiquarian legislation and connoisseurship in 18th century Sicily*, op. cit., p.117; Cometa, Michele, *Goethe e i siciliani: il dialogo delle affinità*, op. cit.

Nachrichten über beide Sizilien. L'opera è poi tradotta in italiano da Francesco Perrani nel 1823. La diffusione degli scritti di Münster non avviene nel solo ambito danese, ma su scala europea grazie alle traduzioni in tedesco e in italiano. Questo perché il Danese conta su un gran numero di conoscenze in Danimarca, in Italia e in Germania. Conoscenze che Münster intesse anche perché è membro di alcune logge massoniche⁴⁴². Inoltre, il viaggio siciliano del danese anticipa di un anno il più famoso soggiorno di Johann Wolfgang von Goethe⁴⁴³, il quale giunge in Sicilia solo il 2 aprile 1787. Goethe sicuramente conosce gli scritti di viaggio di Münster, poiché nei suoi appunti lo cita ripetutamente⁴⁴⁴; ad esempio, il 20 dicembre 1786, l'intellettuale tedesco scrive: "Trovasi qui il dottore Münster di ritorno dal suo viaggio di Sicilia, ma io ignoro quale sia il suo scopo"⁴⁴⁵. Ancora il Tedesco lo ricorda il 3 maggio 1787, quando durante la visita al museo Biscari a Catania, la principessa chiede notizie dei due viaggiatori che lo hanno preceduto, ovvero del barone tedesco von Riedesel e di Münster. In realtà, Münster e Goethe sembrano già conoscersi perché entrambi appartengono all'*Ordine degli Illuminati*, una società occulta nata nel 1776 in Baviera⁴⁴⁶. Come per Goethe, la guida dello studioso danese è l'opera del barone tedesco von Riedesel.

La rilettura del resoconto di Münster ha l'obiettivo di sottolineare le ripercussioni di tali scritti nel contesto danese di fine Settecento. L'apporto del viaggiatore nella società a lui contemporanea è quella di essere stato tra i primi danesi ad avventurarsi in Sicilia per studiare l'architettura greca delle *polis* e per rintracciare elementi della storia normanna siciliana. Il Danese restituisce delle descrizioni molto approfondite ed erudite riguardo all'evoluzione storica delle città e degli edifici in esse contenute. Per cui, il resoconto è il riflesso di una società danese avanzata culturalmente grazie al rinnovamento iniziato e sostenuto dal sovrano Federico V di Danimarca. Una società che si dimostra vicina agli ambienti culturali italiani e tedeschi, e la vicinanza con Winckelmann e con Goethe ne sono l'esempio. Inoltre, l'attenzione posta da Münster nei confronti della storia medievale e normanna-vichinga dell'Isola, per scoprire tracce scritte e delle runiche, anticipa, secondo l'ipotesi dell'autrice, le ricerche ottocentesche riguardo alle radici nazionali danesi e gli studi storici avviati dagli intellettuali europei.

La trattazione di Münster si apre con la città di Palermo, poi il viaggiatore si sposta verso Girgenti, passando prima per Segesta e poi per Selinunte. Egli non dimentica Siracusa, Catania e Taormina. La sua attenzione è rivolta anche al materiale archeologico e alle testimonianze fenicie e orientali dell'isola. Egli sarà il primo a sostenere le origini fenicie fondanti della città di Solunto. Giunto a

⁴⁴² *Ibidem*. Di Giovanni, Loris; Serpentine, Elso Simone, *Gli illuminati. Un filo rosso tra la Baviera e l'Abruzzo. La missione di Friederich Münster in Italia*, Teramo, Artemia Nova Editrice, 2020.

⁴⁴³ Cometa, Michele, *Goethe e i siciliani: il dialogo delle affinità*, Palermo, Palermo University Press, 2019, p.17.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Reise nach Italien*, Cotta, Tubinga 1816-1829, ed. it. *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1993, commento di H. von Einem, adattato da E. Castellani; Di Giovanni, Loris; Serpentine, Elso Simone; *Gli illuminati. Un filo rosso tra la Baviera e l'Abruzzo. La missione di Friederich Münster in Italia*, op.cit., p.153.

⁴⁴⁶ Secondo alcuni critici, lo scopo stesso del viaggio di Münster era anche quello di diffondere le idee illuministe e fondare delle logge illuminate nel Sud Italia. Cfr. Di Giovanni, Loris; Serpentine, Elso, Simone; *Gli illuminati. Un filo rosso tra la Baviera e l'Abruzzo. La missione di Friederich Münster in Italia*, op.cit.; Fischer-Hansen, Tobias, *Frederik Münster in Syracuse and Catania in 1786: Antiquarian legislation and connoisseurship in 18th century Sicily*, op.cit., pp.117-139.

Segesta, Münster descrive il tempio appena restaurato e condivide l'idea di Riedesel, secondo la quale la costruzione di Segesta doveva essere posteriore a quelle di Paestum e di Agrigento⁴⁴⁷. Allo stesso modo, il Danese rileva la mancanza della cella e del tetto che lo porta a elaborare differenti interpretazioni del culto originario associato e dell'uso presso gli antichi. Importante sottolineare che Münster, pur esprimendo la difficoltà nell'identificarne la divinità alla quale il tempio è dedicato, propende per la venerazione di Afrodite Urania, partendo da un'iscrizione lì ritrovata; ed è solo nell'aprile del 2020 che pare totalmente confermata tale ipotesi.

Münster continua poi con l'altra grande colonia greca, quella di Selinunte, della quale delinea la storia a partire dalla fondazione e continua con la descrizione delle tre costruzioni vicine tra di loro che probabilmente dovevano essere architetture sacre⁴⁴⁸. Münster sottolinea la grandezza e

⁴⁴⁷ "Tra sue rovine, alcuni avanzi si osservano di antiche muraglie costruite con grosse pietre. Alcuni resti di un teatro [...]. Degno particolarmente di osservazione è un tempio antico dorico, assolutamente intatto, giacché fu restaurato nell'anno 1781 perché sembrava volersene cadere. Consiste questo tempio un rettangolo con 36 colonne lisce, la cui forma hanno tra loro di comune tutti i più vetusti tempi d'ordine dorico. Ciascuna colonna ha la sua propria base; l'architrave ha i suoi triglifi, e l'ingresso ha un alto frontispizio. Nell'interno vi si trovano ancora larghe lastre di pietra, che servivano di rivestimento del suolo; ma non evvi traccia veruna di cella, o d'intercolunni, che forse non ve ne saranno giammai stati, come nessun vestigio di tetto vi si osserva [...]. Le dimensioni di tal edificio sono disegnate nei viaggi di Riedesel. Questo artista intelligente congettura nella decorosa della sua architettura, che il medesimo sia più nuovo di quelli di Pesto e di Girgenti. Il tempio di Segesta erge il magnifico suo aspetto all'orlo del un precipizio fuori la Città, e propriamente sull'apice di un piccolo monte, il quale con un altro rimpetto forma una ristretta valle, nel cui mezzo scorre il fiume Criniso. Detti due monti sono della stessa molle e porosa pietra calcare dalla quale son state tagliate le colonne dell'edifizio". Perrani, Francesco, *Viaggio in Sicilia di Federico Münster*, Palermo, Francesco Abate, 1823, pp.31-32.

⁴⁴⁸ "Ma quelli che hanno il più indicibile, sono le colossali rovine di tre edifici, i quali bravarono tutta la distruttiva forza del tempo, e difficilmente furono devastati dalle mani degli uomini. Io non mi impegno a combattere, se tali fabbriche dentro o fuori le muraglie della città abbiano esistite, è certo però, che le medesime vi appartennero, e formarono il più cospicuo, e nobile di lei ornamento. S'alzano quelle su d'una collina, che sino a mare si estende. Probabilmente tutte, o almeno due erano templi, e nell'ultimo caso una di esse era una opera non destinata ad uso divino, ma un portico, o una specie di Foro, ove si teneva l'assemblea del popolo. Tutte tre sono tra loro vicine, e la prima è un tempio il più grande di tutti. Secondo il sentimento di Riedesel non vi è monumento antichità eccetto quello di Giove Olimpico a Girgenti, che sia di uguale grandezza. Le dimensioni di tutte le sue parti sono enormi; era secondo il più antico ordine dorico con colonne coniche e lisce; 160 passi lungo e largo 80 con una doppia colonnata; a cioè, che formava il rettangolo del tempio, e stava sopra ad una base di gradini elevati; l'altra nell'interno con colonna piccole divideva tutto l'edifizio in tre parti. La colonnata esterna consisteva qui nella maggior parte di tutti i vetusti ordini dorici in 36 colonne, delle quali solamente due, che formano una specie di portico, erano scannellate. Le colonne non avevano plinto, e si innalzavano su una base comune. Sarebbe assai prolisso di rapportare qui tutte le dimensioni di questo, e de' rimanenti templi. Io stesso non le ho misurate perché sufficiente cognizione di architettura non aveva, sebbene mi erano state date da un medico trapanese. Intanto queste non accordandosi con quelle di Riedesel, credo a causa di aver io trovato costui molto esatto nelle sue osservazioni, che le di lui misure possano essere soddisfacenti; e qui non rapporterò se non quelle, che offrono sensibile idea della grandiosità di questo tempio. Ogni colonna ha 31 1/2 palmi di circonferenza. Verisimilmente tale tempio come il più grande era dedicato a Giove, molto più che si sa, che questo era molto in venerazione in Selinunte. Il secondo si trova a una distanza di quasi quaranta passi dal primo in una situazione interamente parallela a questa; ma ha dimensioni ridotte. Rettangolo come tutti gli altri tempi dorici una volta più lungo che largo, ha 34 colonne con 21 scanalature più rastremate. Evidentemente questo edifizio è più moderno, ed elegante, che li due rimanenti. Il terzo finalmente giace 35 passi dal secondo, ed è simile a questo. Le sue colonne hanno ancora 21 scanalature; il suo diametro è di 7 1/2 palmi. Riedesel osserva, che queste colonne sono a cono molto rastremato, e hanno dei plinti, e da ciò egli conclude, che questa fabbrica è dello stesso periodo del tempio di Segesta. Tutto ciò costituisce il più interessante, che dar possa al lettore qualche idea della passata magnificenza di quella città, e l'impressione che le sue rovine faceva sopra coloro che, che lungi sia il guardiano della parola. Tutto adesso resta al solo uguagliato; e sembra che con il tempo, o la mano degli uomini abbia potuto distruggere quelle sontuose opere, ma uno straordinario, e

la mancanza di basi nelle colonne, prerogativa dell'ordine dorico greco. Il Danese giunge poi ad Agrigento, della città definisce il contesto entro il quale si sviluppa la Valle dei Templi e la storia fondativa. Tuttavia, Münter ammette che non vi sono delle notizie certe riguardo alla struttura urbana dell'antica città, per cui il danese sottolinea di rifarsi agli unici studi esistenti di Padre Pancrazio, il quale suddivide l'antica *polis* in quattro diversi parti⁴⁴⁹. Il teologo continua con la descrizione del tempio della Concordia e dei resti del tempio di Giove Olimpico "Trecento passi dal tempio di Giunone ve ne è un altro, il quale sinora è interamente illeso. La sua base, i corrispondenti gradini, tutte le sue scannellate colonne, l'architrave, il frontespizio, la cella: in una parola il tutto nel più perfetto stato si vede. Questo dà l'idea di come compariva un vetustissimo tempio. Il suo colore è di un rosso gialliccio, dacché la pietra della qual' è costruito, è di qualità sabbiosa, rossiccia mischiata. In questo edificio regna l'antica dorica maestà insieme ad una grande decorazione unità; e il suo effetto, per qualunque parte si possa riguardare, è grande oltre misura, perché l'armonia dell'opera tutta l'occhio totalmente alletta e sorprende. Il detto tempio consiste in 34 colonne e, secondo il più antico stile dorico, non hanno base veruna. Ciascuna di esse è composta di quattro pezzi; ambo li suoi ingressi verso levante e ponente sono ugualmente di un buono aspetto. Tutte queste colonne formavano il portico, che interamente circondava il tempio, la di cui non offesa muraglia è tanto lontana dalle colonne, per quanto queste sono tra loro distanti; ma all' ingresso ed all' uscita tale distanza è doppia. In ogni uno di questi due lati poggiano ancora colonne che appartenevano alla cella e alla sua uscita. In ciascun lato della medesima vi sono sei porte, sopra le quali non si è d'accordo, se siano appartenute all'antico tempio, o state aperte in tempi più recenti. Il muro della cella, come il portico hanno il loro architrave con triglifi. Tutta la fabbrica è nella base 116, palmi lunga, e 40 larga; la lunghezza della cella è 80. palmi, e 28. la larghezza. Nella parte orientale di essa d' ambi vi è una scala a chiocciola, che porta sulla parte superiore del tetto, il qual è il solo, che se ne sia caduto. [...] Io ne salii una, e dall' architrave godei d' un incantevole vista sopra tutta l'intera bella contrada, e tutte le rovine, che sono intorno la medesima dispersa. L' istessa scala menava sotto terra, ove probabilmente vi sono delle camere, che d'Orville a ragione crede, che sia l'adito del tempio, o

gagliardo tremoto; perché le colonne sono cadute regolarmente secondo l'intera loro lunghezza verso i quattro punti cardinali. Ciò chiaramente si osserva nel terzo edificio, ove sette colonne sono a terra gittate intatte, e vicino l'una all'altra, alle quali sono attaccati i corrispondenti capitelli, come se parti fossero state fuse in una massa. Queste precipitarono verso il lato settentrionale; due altre, che si ergevano contro il mezzogiorno rovesciaronsi nella direzione stessa, ed altre situate all'occidente giacciono ancora in quella posizione. La massima parte però delle colonne è spezzata, perché consistono esse in rotondi smisurati massi di pietra l'uno sull'altro legati. Alcune hanno bravato la forza del tramonto, e sono rimaste interamente, o in parte in piedi, particolarmente nel primo tempio. Del secondo ne rimangono dritte ancora due per intero, ed altre per metà. Lo spazio, che comprende queste devastazioni è così pieno di smisurate pietre cubiche, e cilindriche, e negli intermezzi vi sono tanti arbusti, dumi, e cespugli cresciuti, che vi è quasi impossibile di farvi ricerche". *Ivi*, pp.54-57.

⁴⁴⁹ "Io comincio ragionevolmente dalla presente Girgenti, che giace quattro miglia distante dal mare in una straordinariamente alta e ripida roccia, e che trovasi costruita in anfiteatro intorno la sommità delle medesima. [...]All' opposto la veduta sopra l'intera contrada tra l'attuale Girgenti, e il mare, e sulle sparse rovine è usa delle più belle, che io abbia giammai veduto. Pur non di meno io non l'osservai in tutta la sua magnificenza, perché mi trovava per disgrazia io Girgenti in tempo d' inverno[...]. Le uniche rovine del tempio di Giove Polieo consistono in pezzi di grosse muraglie di pietra da taglio; in alcune sotterranee volte, ed in diversi gradini intagliati nel sasso, che conducevano alla base di tutto il tempio, ma che adesso servono per focolari di piccole case". *Ivi*, pp.63-64.

ciò ove si celebravano i misteri [...]. La cosa intanto non è à facile a determinarsi, perché si manca totalmente di documenti storici[...]. Comunemente tale tempio si chiama della Concordia [...]. Una cupa strada divide il tempio d' Ercole da quello di Giove Olimpico, grande e famosa fabbrica, che in tutta la Sicilia non aveva uguale, e che forse non fu superata mai in grandezza da alcuna in tutta la Grecia, è così adesso interamente rovinata, che nessuna pietra n'è rimasta sopra d' un'altra. Un campo intero è coperto da smisurati rottami, per cui è cosa assai difficile, di formarsi un'idea della costruzione e dell'architettura della medesima. Diodoro, che la vide, ce ne da alcune notizie, che molto bene si uniformano con quanto può adesso osservarsi, e che garantisce la cognizione, che questi immensi avanzi sono veramente appartenenti al tempio di Giove Olimpico. [...]Tal edificio doveva esser proporzionato alla grandezza delle colonne, le quali possono darci una giusta idea del suo circuito; perché queste mezze rotonde colonne, i di cui frantumi sono sparsi qua e là, ed ammonticchiati l'un sopra l'altro, hanno 20 piedi di circonferenza, e undici scannellature ciascuna delle quali è così spaziosa, che io vi potea star comodamente incastrato. Il lato quadrangolare della parte interna Diodoro ce la dà di 12. piedi. Adesso nulla vi è da vedere del piano del tempio; perché le cilindriche, e cubiche masse, e gli smisurati capitelli dorici giacciono confusamente in terra gettati. Alberi e cespugli crescono sui medesimi e uno crede di trovarsi in una valle, ove sono piombati macigni da tutti li monti sovrastanti. Dice Diodoro, che i portici del medesimo erano d'una straordinaria grandezza e magnificenza"⁴⁵⁰.

Münter pare particolarmente affascinato dalla bellezza del luogo e infatti scrive: "Pur non di meno io non l'osservai in tutta la sua magnificenza, perché mi trovavo a Girgenti in tempo d' inverno, il quale defraudava al paese una gran parte della sua bellezza. Intanto quel, che io vidi, fu sufficiente a darmi un'idea di ciò, che una dolce stagione di primavera avrebbe offerto al mio sguardo"⁴⁵¹. Grande effetto farà tanto il tempio della Concordia per le impressioni di maestosità, unità e armonia, proprie dell'ordine dorico, quanto il maestoso tempio di Giove Olimpico del quale restano solo "grandi rottami e frantumi di colonne", caratterizzate da undici scanalature che sono grandi tanto da poterlo ospitare⁴⁵².

Dunque, superata la colonia greca di Akragas e le altre *polis* siciliane, il teologo si sposta verso Siracusa e, oltre alla descrizione di piccoli villaggi e città⁴⁵³, sottolinea che il viaggio, a dispetto della tradizione che fa del Sud Italia abitata da briganti, è avvenuto nella massima sicurezza per cui non ha avuto necessità di essere armato⁴⁵⁴. Münter arriva a Siracusa dove resta per otto giorni e racconta, in cinquantotto pagine, le testimonianze del passato della città siciliana⁴⁵⁵.

⁴⁵⁰ *Ivi*, pp.63-96.

⁴⁵¹ *Ivi*, p.63.

⁴⁵² Münter e Goethe riprendono la descrizione di Riedesel per dare contezza della grandezza delle scanalature delle colonne del tempio di Giove.

⁴⁵³ Münter giunge a Noto dove può fare la conoscenza del barone Astuto che a partire dal 1769 allestisce una collezione di arte antiquaria.

⁴⁵⁴ Perrani, Francesco, *Viaggio in Sicilia di Federico Münter, op. cit.*, p. 161.

⁴⁵⁵ Inoltre, riaccende per primo l'interesse verso il castello del re Eurialo "Degna di meraviglia più che il restante delle rovine di Siracusa è certamente l'antica fortezza Labdalo[...].È assai singolare che nessun viaggiatore abbia esaminato questo meraviglioso monumento. Né d'Orville, né i viaggiatori moderni, Brydone, Borch e Riedesel, il quale d'altronde è stato attento osservatore degli avanzi di antichità, ne fanno alcuna menzione. Swimburne vi passa vicino a cavallo, vede quei sotterranei degni almeno di esser veduti, ne parla pochissimo. Ugualmente lacunosi sono

Il resoconto del viaggio del teologo continua con la ricostruzione della storia antica della città di Catania; qui tra le altre cose visita il Museo del principe Biscari. La collezione siciliana è apprezzata dal Danese perché è tra le prime ad avere una disposizione sistematica del materiale per classi e tipologia e in cui si pone attenzione alla provenienza, alla topografia, alla storia e al contesto dei reperti. Tornato in patria, il Danese realizza una piccola e limitata collezione costituita da monete, vasi e oggetti di natura e datazione varia provenienti dal territorio italiano⁴⁵⁶ che segue tali criteri. La collezione ha una certa fortuna nella cultura contemporanea e infatti richiama l'attenzione di Goethe⁴⁵⁷. Il metodo di catalogazione conosciuto nel museo Biscari in Sicilia, che pone particolare attenzione alla disposizione del materiale, è ripreso da Münter quando diventa membro della Commissione per le Antichità, costituita a Copenhagen nel 1807. La detta commissione sarà impegnata all'istituzione del Museo Nazionale di Copenhagen⁴⁵⁸.

Inoltre, Münter oltre alla collezione privata, tiene conferenze sull'arte e sulla cultura greca presso l'Accademia di Belle Arti di Copenhagen⁴⁵⁹.

La presenza in Sicilia di Münter, inviato reale, che anticipa quella di Goethe, dimostra una grande apertura del Regno danese. La Danimarca risulta al passo con gli interessi e gli studi antiquari riguardo alla questione del dorico. La fortuna europea degli studi di Münter è evidente nella riedizione dell'opera in tedesco, nella traduzione in italiano e nelle lezioni pubbliche tenute a Copenhagen. La risonanza di tali esperienze si risconteranno nella generazione successiva a partire dall'archeologo Peter Oluf Brøndsted e dall'architetto Simon Christian Pontoppidan. Nel 1820, anche l'archeologo Brøndsted, riprendendo gli studi di Münter⁴⁶⁰, la bibliografia edita al tempo riguardo alla storia siciliana e la sua conoscenza dell'arte greca⁴⁶¹, compie un viaggio in Sicilia. A dispetto della tradizione, il Danese giunge direttamente a Siracusa e, dopo il periodo di quarantena preventiva, visita la città, restituendo una ricostruzione dell'antica *polis*⁴⁶². Egli scrive: "Le rovine dell'antica Siracusa sono probabilmente i monumenti più straordinari della Sicilia; il terreno elevato e bellissimo, che occupava questa enorme città, è il più esteso di qualsiasi città greca che io abbia mai visto. Anche le mura dell'antica Atene hanno un'estensione molto inferiore rispetto a quelle di Siracusa. Tuttavia, il confronto tra la cultura antica e quella moderna, che risulterà evidente a tutti da queste rovine, non è gratificante. Ovunque si cammina sui resti di edifici antichi che dentro le mura ospitavano una popolazione grande quasi quanto quella dell'intera Sicilia odierna. Nelle Storie, libri 6 e 7, Tucidide descrive la faticosa e sfortunata

gli autori del Voyage Pittoresque de Sicilie. Che io non abbia commesso come molti altri l'errore e non abbia perduto il piacere di vedere Labdalo[...]ne devo essere grato al mio amico Landolina. I lettori potranno rilevare in lui rapportato tutto ciò che io in mancanza di conoscenze architettoniche ho imperfettamente descritto" *Ivi*, p. 153.

⁴⁵⁶ Tale materiale è sistemato sulla base dell'esperienza di Münter del Museo Biscari di Catania.

⁴⁵⁷ Fischer-Hansen, Tobias, *Frederik Münter in Syracuse and Catania in 1786: Antiquarian legislation and connoisseurship in 18th century Sicily*, op.cit., p. 126.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.110.

⁴⁶⁰ Fischer-Hansen, Tobias, *P.O. Brøndsted and his travel in Sicily, Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context: acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, op. cit., p.79.

⁴⁶¹ Brøndsted aveva già compiuto un lungo viaggio in Grecia nel 1811. Cfr. paragrafo 3.3.1.

⁴⁶² Fischer-Hansen, Tobias, *P.O. Brøndsted and his travel in Sicily*, op. cit., p.82.

spedizione degli Ateniesi contro Siracusa durante la guerra del Peloponneso. Tale resoconto è la migliore guida di Siracusa. Tra gli edifici più interessanti ancora esistenti vi sono: il tempio di Minerva sull'isola di Ortigia (che ora è diventata la cattedrale principale della moderna Siracusa), e nei quartieri della città alta: il teatro, l'anfiteatro, le vaste e pittoresche cave (latomie) e diversi resti delle mura ben costruite della città⁴⁶³. Brøndsted resta sorpreso dalla grandezza dell'antica città e asserisce che le mura della *polis* siciliana superavano per estensione quelle di Atene stessa. Siracusa nell'apice dello splendore doveva contare un elevato numero di abitanti che vivevano in un ampio territorio.

L'archeologo danese continua il suo viaggio verso Palermo che è il cuore del dibattito culturale riguardo allo studio antiquario e archeologico della Magna Grecia. Visita pure Calatafimi, Segesta, Trapani, Marsala, Mazzara, Selinunte, Girgenti e poi fa ritorno a Napoli a causa delle rivolte palermitane. Si comprende che l'ambiente culturale danese conta su menti illuminate che, alla stregua dei più illustri tedeschi, francesi e inglesi, compiono ricerche archeologiche non meno influenti e di non meno fortuna. Tali ricerche si rifletteranno anche sugli insegnamenti presso l'Accademia danese.

Oltre a Münter e a Brøndsted, a Copenhagen si forma anche, il meno conosciuto architetto, allievo di C.F. Hansen⁴⁶⁴, Simon Christian Pontoppidan. Approfonditi gli studi a Roma con Brøndsted e Thorvaldsen, Pontoppidan arriva a Messina nel novembre 1821 e continua per Taormina, per Catania e raggiunge Siracusa. Qui, in diciassette giorni, dal 16 dicembre al 2 gennaio 1822, Pontoppidan riproduce il teatro greco e il tempio di Apollo. Si sposta poi verso Segesta e in sette fogli elabora la pianta, la sezione e la facciata del tempio e si occupa delle misurazioni di dettagli di metopi e triglifi.

Arrivato ad Agrigento, il giovane si interessa alla localizzazione territoriale e vi dedica una tavola. In sei diversi fogli effettua i rilievi del tempio definito della Concordia; in una prima tavola riporta la pianta del tempio, lungo 62 e largo 26 alen (39 x16 metri), esastilo periptero con la cella preceduta da una semplice anticamera a due colonne, seguita alle spalle, da un altro vestibolo ovvero il vano per la custodia del tesoro, dei doni votivi e dell'archivio del tempio. Lo studioso riproduce la facciata con le sei colonne delle quali ne rileva l'altezza, ma anche la composizione con i quattro tamburi e il fascio di venti scanalature a spigolo vivo; per poi occuparsi dei dettagli delle metope. In ulteriori tre tavole, riporta le misurazioni della pianta, della facciata e dei dettagli di colonne del tempio di Juno Lacinia. Inoltre, Pontoppidan rileva il tempio di Zeus ad Agrigento; il più grande tempio dorico del mondo antico. In un primo foglio ricostruisce i prospetti con le relative sezioni in cui "È interessante notare il tentativo di ricostruzione di Pontoppidan. Purtroppo la linea è estremamente sottile, ma si nota che la sua ricostruzione mostra un tempio a cella aperta (ipotalamo) che sembra quella di Cockerell. Tuttavia, non è chiaro dal disegno se stia accettando pilastri all'interno, come Cockerell. Pontoppidan non conosceva la ricostruzione di Cockerell, poiché non fu pubblicata fino al 1830. [...] Le misurazioni sono prova di cura e conoscenza e possono essere equiparate a quelle di von Klenze del suo viaggio in Italia nel 1823

⁴⁶³ *Ivi*, pp.82-83.

⁴⁶⁴ Hansen aveva già adottato i canoni dell'arte dorica nella facciata della Vor Frue Kirke con la ripresa di quella del tempio di Poseidone a Paestum.

e il 1824⁴⁶⁵. Tuttavia invece, secondo il parere dell'autrice, lo stipendiato può aver conosciuto le ipotesi dell'inglese sia per mano di Brøndsted sia di Thorvaldsen, entrambi strettamente legati al britannico; inoltre poi i disegni di Cockerell erano già noti ai contemporanei⁴⁶⁶. Secondo l'ipotesi dell'autrice, è interessante la ricostruzione ideale della facciata proposta da Pontoppidan, vicina alle ipotesi di Raffaele Politi e alle successive di Hittorff, in cui prevede sei colonne non perfettamente equidistanti, ma spostate sui lati per lasciare intravedere l'ingresso al *naos*, caratterizzato dal celebre portale dai lati rastremati⁴⁶⁷. A causa del tratto sottile del disegno non si comprende bene però la posizione di Pontoppidan nei confronti dei grandi telamoni⁴⁶⁸. Pontoppidan continua nel rilievo delle misure delle colonne e dell'architrave. Tuttavia, la febbre lo costringe a lasciare l'Isola e tornare a Napoli, dove il 25 febbraio 1822 muore nella locanda della Speranzella⁴⁶⁹. A mettere insieme i suoi disegni è proprio il mentore Brøndsted che riorganizza le misurazioni e gli elaborati, spedendoli al sovrano, accompagnati da parole di apprezzamento per il lavoro effettuato dal giovane. La prematura morte e la giovane età di Pontoppidan non gli hanno permesso di avere fortuna critica e di essere menzionato nella storia delle indagini archeologiche delle *polis* greche siciliane. Tuttavia, i rilievi e le ipotesi ricostruttive potrebbero essere stati conosciuti dai contemporanei e, quindi essere stati il punto di partenza per le ipotesi di ricostruzioni dei più illustri personaggi europei⁴⁷⁰.

Infatti, come il viaggio di Münter anticipa quello di Goethe, anche i viaggi dell'archeologo danese Brøndsted (1820) e dell'architetto Pontoppidan (1821-1822) precedono quelli dei tedeschi Hittorff (1822) e von Klenze (1823). I quali "Un risultato Hittorff e von Klenze l'avevano ottenuto: per sempre incrinato era il paradigma del candore winckelmanniano e canoviano dell'arte greca"⁴⁷¹.

Tra il 1823 e il 1824, von Klenze, vicino allo scultore danese Thorvaldsen, compie il viaggio e si dedica anch'egli, con particolare attenzione, al rilievo del grande tempio di Giove Olimpico. Prima di giungere in Sicilia, nel 1821 von Klenze pubblica uno studio dal titolo *Der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent* in cui il punto di partenza sono le ricostruzioni precedenti e, come Pontoppidan, si rifà a quelle di Raffaele Politi del 1819 con il quale concorda riguardo alle ipotesi ricostruttive della facciata. Il tedesco concorda con quella di Cockerell sul posizionamento dei ventiquattro telamoni⁴⁷².

Inoltre, secondo l'autrice, si potrebbe ipotizzare che a seguito della sfortunata vicenda del giovane danese, Thorvaldsen, durante il soggiorno a Casa Buti nel 1823, faccia conoscere i disegni di Pontoppidan a Hittorff e lo spinga a continuare l'opera di rilievo del connazionale. Questa

⁴⁶⁵ Fischer-Hansen, Tobias, *Sicilien und Dänemark*, op. cit., pp.169-185.

⁴⁶⁶ V. 3.3.

⁴⁶⁷ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., pp.71-79.

⁴⁶⁸ Fischer-Hansen, Tobias, *Sicilien und Dänemark*, op. cit., p.184.

⁴⁶⁹ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea10174>

⁴⁷⁰ Fischer-Hansen, Tobias, *Sicilien und Dänemark*, op. cit., p.185.

⁴⁷¹ Cometa, Michele, *L'eclittismo italo-tedesco nell'Architettura dell'Ottocento*, op. cit., p.264.

⁴⁷² Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p. 76.

supposizione parte dal confronto tra le ipotesi ricostruttive del tempio di Giove elaborate da Pontoppidan con quelle di Hittorff. Quest'ultimo, rispetto ai disegni del danese, aumenta semplicemente l'altezza della porta d'ingresso al *naos*.

Inoltre, si può supporre che Thorvaldsen avvicini ancor di più l'allora trentunenne architetto francese alla questione della policromia. Infatti, è lo stesso Hittorff a sostenere che Thorvaldsen ha condiviso con lui le teorie riguardo al colore durante l'incontro a Casa Buti, e che lo scultore danese è fortemente convinto di una "Corrispondenza indispensabile tra la scultura colorata e l'architettura dipinta"⁴⁷³. L'influenza dell'incontro con Thorvaldsen è ancora evidente quando, intrapreso il viaggio in Sicilia, arrivato a Palermo, Hittorff conosce Samuel Angell il quale gli mostra le metope del tempio C di Selinunte⁴⁷⁴, scoperte insieme a William Harris⁴⁷⁵. In tal frangente Hittorff paragona le metope alle «belle sculture di Egina»⁴⁷⁶ su cui lavora Thorvaldsen e in cui pure vi sono tracce di colore⁴⁷⁷. Dunque, le ricerche del soggiorno siciliano di Hittorff, motivato probabilmente da Thorvaldsen e sulla scorta di quelle di Cockerell, sono importanti proprio perché "grazie al tempio di Giove, egli giunge ad un passo da quella che sarà la sua principale scoperta: l'aver individuato delle tracce di stucco colorato, sia sugli elementi architettonici che su quelli scultorei"⁴⁷⁸. A tali spedizioni seguono alcune stampe; nel 1821, a Parigi Hittorff pubblica *De l'architecture polychrôme chez les grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte*. A queste seguiranno quelle del danese Brøndsted⁴⁷⁹.

All'indomani dell'intenso decennio di ricerche archeologiche, la Sicilia è visitata da altri stipendiati dell'Accademia danese⁴⁸⁰. Nel 1833 Christian Hansen scrive a Thorvaldsen, prima di

⁴⁷³ Floryan Margrethe, *Italienische Reise, Torben, Melander; Walther, Astrid-Louise (a cura di), Meddelelser fra Thorvaldsen Museum, op. cit.*, p. 28 [T.d.A]. Idea derivata dalle ricerche di Brøndsted e di Cockerell in Grecia, e dal rapporto che lo scultore ha con i marmi eginetici.

⁴⁷⁴ Mangone, Fabio, *Pompei, Hittorff e la policromia nel primo Ottocento, op. cit.*, pp.67-76.

⁴⁷⁵ "Accompagnato dal mio allievo e amici, il signor Zanth e un giovane architetto tedesco, il signor Stier, che ho portato con me a mie spese da Roma, mi sono poi imbarcato all'inizio di settembre e siamo arrivati felici a Palermo dopo tre giorni di traversata. Qui appresi subito che due giovani inglesi architetti, avevano effettuato nel corso dell'anno ampi scavi a Selinunte e che le metope scultoree che avevano rinvenuto in due templi dell'antica città erano state appena erette nel museo". Hittorff, Jakob Ignaz, *Hittorffs Reise durch Sizilien*, in *Kunstblatt* n° 28,5 aprile 1824.

⁴⁷⁶ Cometa, Michele, *L'architettura italiana tra policromia e storicismo, op. cit.*, pp. 299-325.

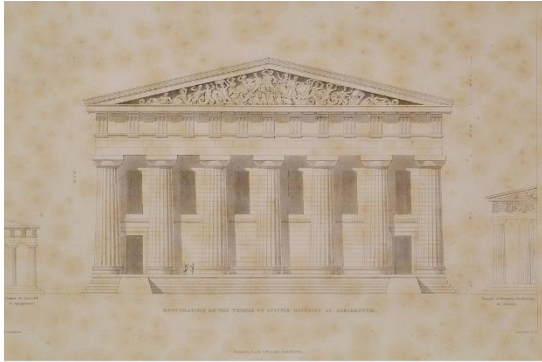
⁴⁷⁷ Sia perché è il caso più dibattuto del momento sia perché ha avuto modo di conoscerle proprio a Roma durante la visita a Thorvaldsen.

⁴⁷⁸ Cometa, Michele, *L'architettura italiana tra policromia e storicismo, op. cit.*, p. 311.

⁴⁷⁹ Cfr. paragrafi 2.3 e 3.3.

⁴⁸⁰ Nel 1852 lo stipendiato Stilling, prima di continuare per l'Egitto visita Agrigento dove realizza una serie di acquerelli, tra i quali quelli della tomba di Terone con il tempio di Vulcano, due prospettive verso il tempio di Giunone e del tempio dei Dioscuri, un disegno dei resti del tempio di Ercole e gli avanzi del tempio di Esculapio e delle catacombe. Egli visita Segesta, il cui tempio è restituito in lontananza tra le alture. Del grande tempio di Giove è conservato solo un disegno del telamone.

Alla fine del XIX secolo, Valdemar Koch realizza un rilievo della pianta e una ricostruzione della sezione del tempio della Concordia, poi si occupa dello studio delle scale e della composizione della sezione della colonna del medesimo tempio. La visita di Kampmann è testimoniata solo da un acquerello in cui è riportato il tempio della Concordia.



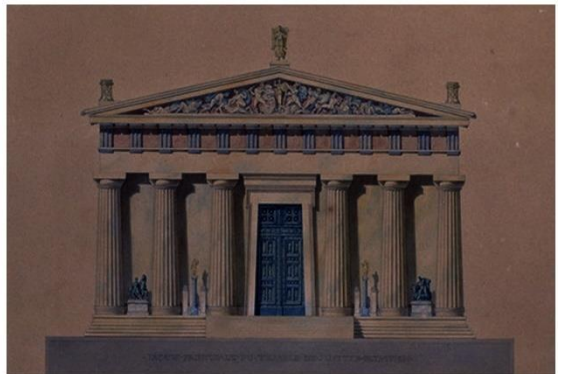
Charles Robert Cockerell, Ricostruzione del tempio di Giove Olimpico, Agrigento, 1812, <https://eng.travelogues.gritem.phpview=49332>.



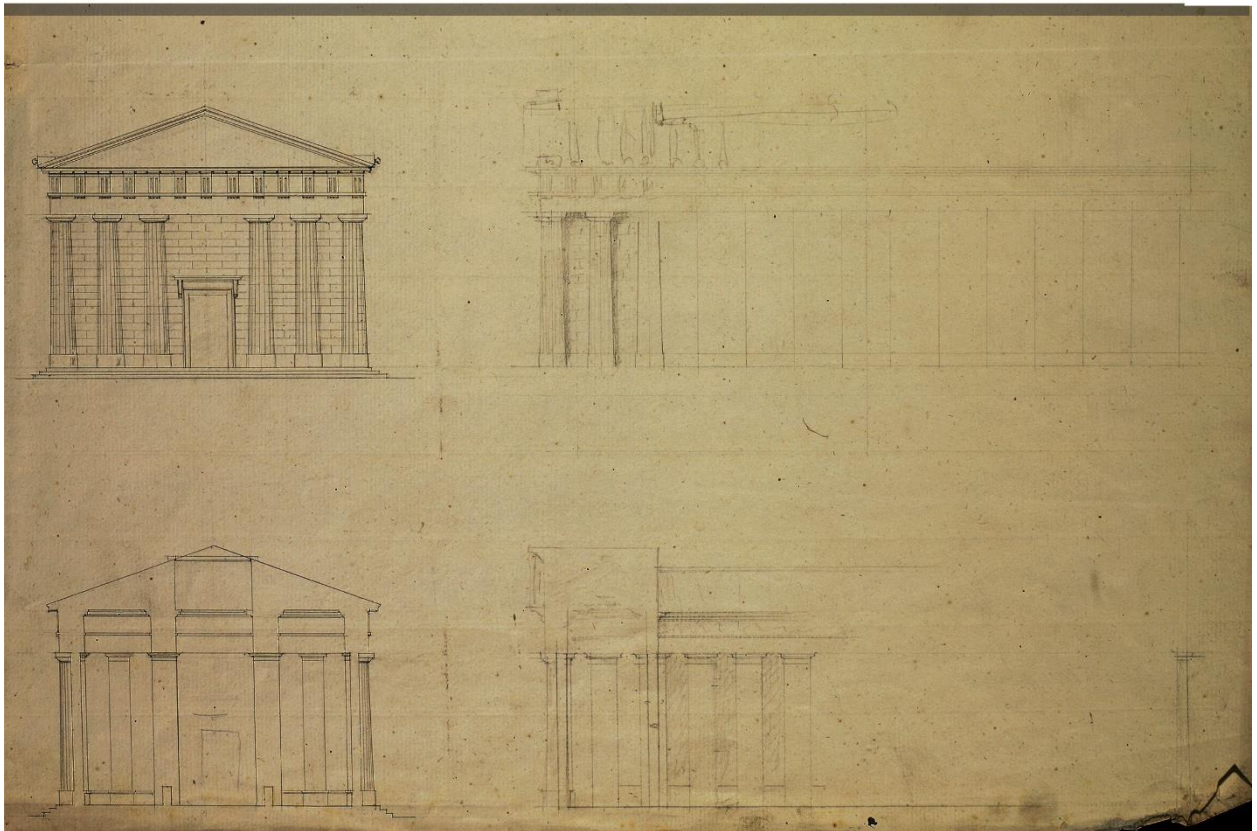
Raffaele Politi, Ricostruzione del tempio di Giove Olimpico, Agrigento, 1819, Maglio, Andrea, L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento.



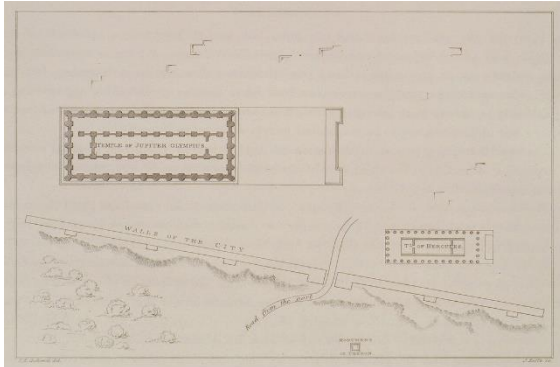
Leo von Klenze, Ricostruzione del tempio di Giove Olimpico, Agrigento, 1819, Maglio, Andrea, L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento.



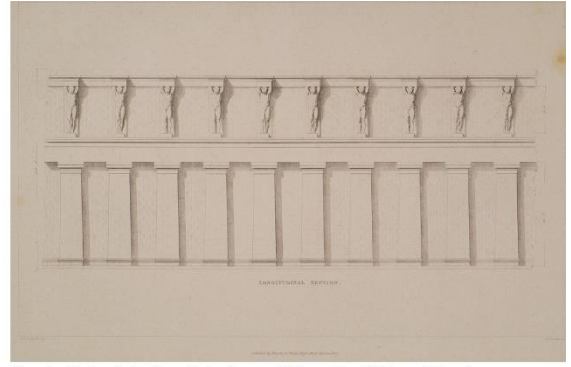
Jakob Ignaz Hittorff, Ricostruzione del tempio di Giove ad Agrigento, c. 1824, Rheinisches Bildarchiv, Inv.Nr. Sic. 349 rba_c008431.



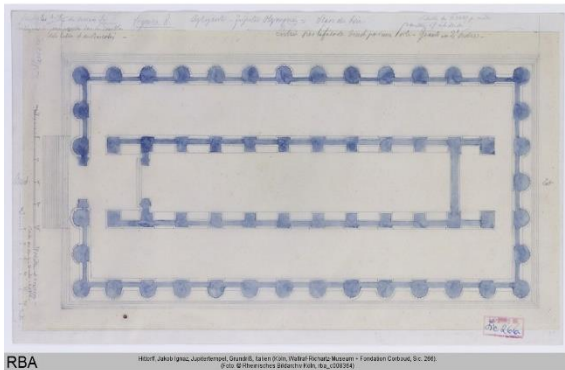
Simon Pontoppidan, Ricostruzione della pinata e sezioni del tempio di Giove ad Agrigento c, 1821, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3890a.



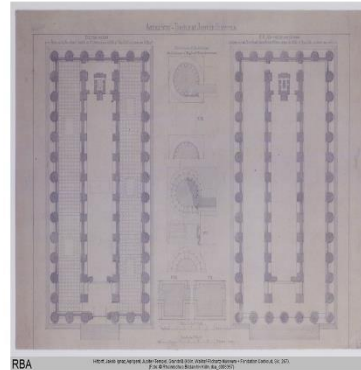
Charles Robert Cockerell, Pianta del tempio di Giove Olimpico, Agrigento, 1812, <https://eng.travelogues.gritem.phpview=49332>.



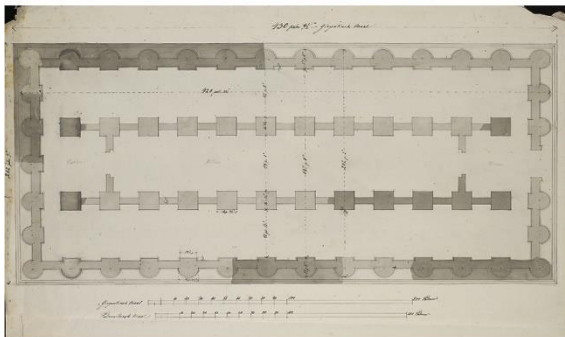
Charles Robert Cockerell, Sezione del tempio di Giove Olimpico, Agrigento, 1812, <https://eng.travelogues.gritem.phpview=49332>



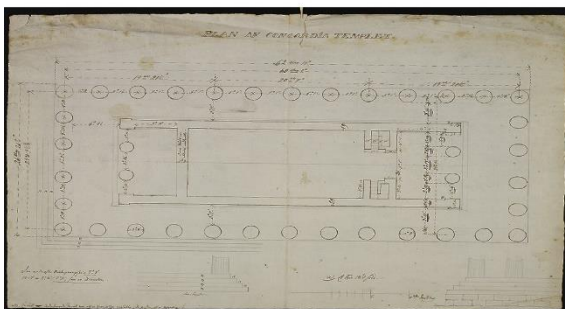
RBA
 Jakob Ignaz Hittorff, Ricostruzione del tempio di Giove ad Agrigento, c. 1824, Rheinisches Bildarchiv, Inv.Nr. Sic. 349 rba_c008364



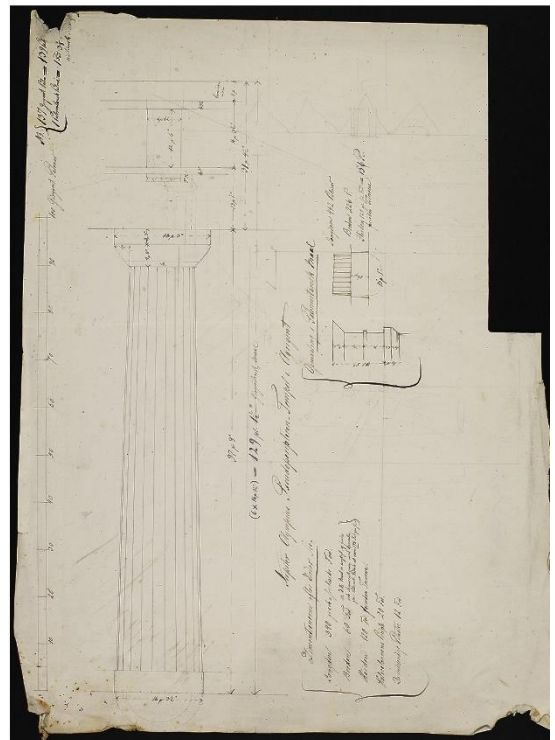
RBA
 Jakob Ignaz Hittorff, Ricostruzione del tempio di Giove ad Agrigento, c. 1824, Rheinisches Bildarchiv, Inv.Nr. Sic. 349 rba_c008362.



Simon Pontoppidan, Pianta del tempio di Giove ad Agrigento, c. 1821, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3890a.



Simon Pontoppidan, Pianta del tempio della Concordia di Agrigento, c. 1821, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3899a.

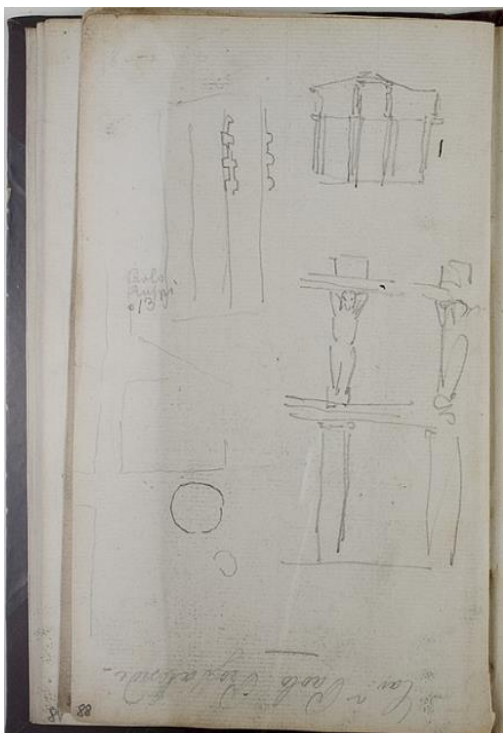


Simon Pontoppidan, Rilievo delle colonne del tempio di Giove ad Agrigento, c. 1821, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3890b.

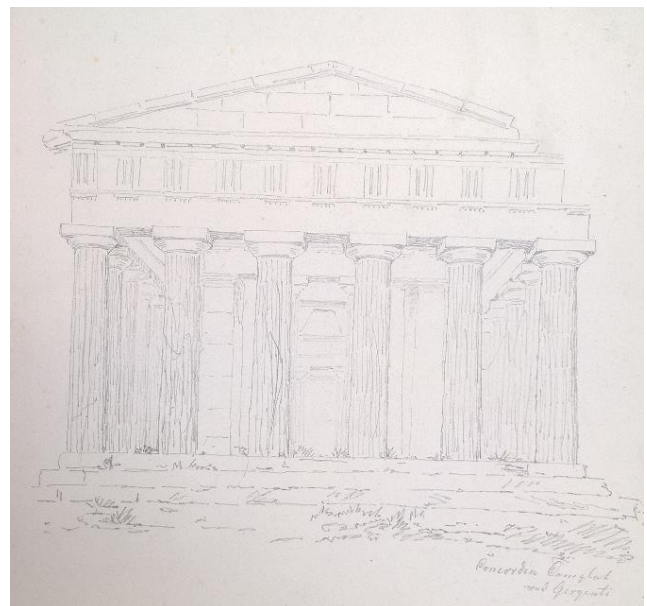
partire per la Grecia, che: “In compagnia di Christensen, Bindsbøll e Fernley, ho recentemente fatto un viaggio in Sicilia. Era mia intenzione fare il giro dell'intera isola; ma la malattia me lo ha impedito. Comunque sono contento di aver visto Palermo, Segesta, Selinunte e Girgenti in quanto sono le città più importanti”⁴⁸¹. Del viaggio Hansen restituisce un disegno del tempio di Ercole di Agrigento. Contemporaneamente l'amico Bindsbøll⁴⁸² riproduce il prospetto del tempio della Concordia e misura elementi del famoso tempio di Giove di Agrigento, dal quale restituisce una sezione poco dettagliata in cui pare, secondo l'ipotesi dell'autrice, concordare con la ricostruzione dell'inglese Cockerell per i pilastri sovrastati dai telamoni. E quindi probabilmente, si potrebbe pure ipotizzare che Pontoppidan, come Bindsbøll, condivida l'ipotesi di Cockerell.

Le ricerche degli stipendiati danesi in Sicilia avvengono contemporaneamente a quelle dei viaggiatori e architetti europei, questo dato dimostra, ancora una volta, che i danesi partecipano al dibattito culturale contemporaneo. La conoscenza diretta con l'architettura greca dorica in terra siciliana permette ai danesi di comprendere le antiche leggi che regolavano le possenti costruzioni, che sono perfettamente relazionate con il contesto e con il paesaggio nel quale sono inserite.

Dunque, gli stipendiati della nazione nordica vedono l'Italia come un luogo in cui è possibile effettuare indagini per comprendere le evoluzioni della storia dell'architettura e le proprie radici. Questa idea sarà ancor più rafforzata dalle ricerche effettuate sull'architettura medioevale siciliana.



Gottlieb Bindsbøll, Ipotesi di posizionamento dei telamoni del Tempio di Giove ad Agrigento, 1833, Thorvaldsens Museum, D1778_88.



Gottlieb Bindsbøll, Tempio della Concordia, Agrigento, 1833, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger 16199.

⁴⁸¹<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m181833,nr.69>

⁴⁸² Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, op. cit., pp.30-46 [T.d.A]



Harald Conrad Stilling, Telamone del Tempio di Giove ad Agrigento, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54117b.



Harald Conrad Stilling, Tomba di Terone, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17652.



Harald Conrad Stilling, Tempio di Segesta, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17648.



Heinrich Wenck, Dettagli dal tempio di Selinunte, 1884, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17532.



Hack Kampmann, Tempio della Concordia, Agrigento, 1886, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_52977.



Valdemar Koch, Tempio della Concordia, Agrigento, 1888, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17563c.

2.4.2 Lo studio dell'architettura normanna

Giunti alla conclusione che le costruzioni in antichità fossero policrome “Gli architetti che verranno in Italia, e gli stessi teorici italiani, avranno occhi anche per le architetture dove le partiture decorative hanno un ruolo determinante. Tutto l'eclettismo ottocentesco – che come è stato detto è cosa ben diversa dal revivalismo dell'età di Goethe – si può spiegare a partire da questa rinnovata attenzione per la decorazione”⁴⁸³.

Nel 1804 Schinkel già mostra interesse per i mosaici della cattedrale di Monreale e della Martorana a Palermo, che vengono definiti «saraceni» e, per l'architettura arabo-normanna⁴⁸⁴. Tuttavia, “paradossalmente, è la passione per i templi classici, seguita da un'attenzione prima sporadica e circoscritta, poi sempre più consapevole verso le architetture normanne, a dare l'avvio al processo di rivalutazione di tutta l'architettura medievale: normanna prima, poi nelle successive declinazioni sveva, chiaramontana, aragonese e gotico-catalana”⁴⁸⁵.

In terra siciliana, le architetture che più affasciano i viaggiatori sono le cattedrali di Palermo, di Monreale, di Cefalù e di Messina, i palazzi quali la Zisa e la Cuba. I viaggiatori pongono attenzione alle architetture siciliane perché è opinione comune che in tali costruzioni vi sono le prime manifestazioni del Gotico europeo. La Zisa e la Cuba diventano “l'anello di congiunzioni fra l'architettura dei paesi islamici, dove si pensava che questo partito architettonico fosse apparso per la prima volta, e lo stile archiacuto europeo”⁴⁸⁶.

Negli anni Ottanta del XVIII secolo, tra i primi architetti interessati alle costruzioni medievali siciliane e al sistema dell'arco a sesto acuto vi sono i due francesi Léon Dufourny e Sérour d'Agincourt⁴⁸⁷. Le loro speculazioni “intorno alle prime utilizzazioni dell'arco acuto porteranno a esaminare la Zisa come l'archetipo stilistico che aveva originato una delle più grandi rivoluzioni architettoniche, quella del Gotico appunto, e stimoleranno un nuovo interesse nell'intraprendere studi sull'architettura medievale siciliana⁴⁸⁸. Dunque, convinzione comune, si ricordino le speculazioni di Viollet-le- Duc⁴⁸⁹, è che tali edifici fossero di fondazione araba e poi modificati e riadatti dai normanni.

Invece, Domenico Lo Faso Pietrasanta di Serradifalco pubblica un'opera dal titolo *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne* del 1838 in cui riconduce gli edifici ecclesiastici

⁴⁸³ Cometa, Michele, *L'eclettismo italo-tedesco nell'Architettura dell'Ottocento*, op. cit., p.266.

⁴⁸⁴ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p. 38. Cfr. Savorra, Massimiliano, *Il medioevo e la Sicilia. Disegni e itinerari formativi dei pensionnaires francesi nel XIX secolo*, in “LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia”, n° 2, 2006, pp. 24-32; Cianciolo Cosentino, Gabriella, *Verso il medioevo. Topografie, geometrie e cronologie del gusto lungo l'Ottocento*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.151-169; Di Fede, Maria Sofia, *Sicilia: 1836: le architetture “saracene” nelle memorie di viaggio di Eugène E. Viollet-le Duc e di Henry Gally Knight*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.171-191.

⁴⁸⁵ Cianciolo Cosentino, Gabriella, *Verso il medioevo. Topografie, geometrie e cronologie del gusto lungo l'Ottocento*, op. cit., p.155.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p.157.

⁴⁸⁷ Klein, Bruno, *Burckhardt und Serour d'Agincourt*, op. cit., pp. 255-262.

⁴⁸⁸ Tomaselli, Francesco, *Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica*, op. cit., pp. 203-204.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p.215; Di Fede, Maria Sofia, *Sicilia: 1836: le architetture “saracene” nelle memorie di viaggio di Eugène E. Viollet-le Duc e di Henry Gally Knight*, op. cit., pp.171-191.

siciliani alla tradizione paleocristiana italiana e alla cultura bizantina. Infatti egli sostiene che: “Laonde non avendo avuto i Saracini che per poco tempo intero dominio, e non mai tranquilla sull'isola nostra, non poteva in modo nessuno imperare sulla coscienza di coloro che tuttavia persistevano nella fede di Cristo”⁴⁹⁰.

Dunque, lo studio del patrimonio costruttivo storico siciliano dà vita così al dibattito e alle speculazioni circa la problematica categorizzazione dell'architettura e dell'arte siciliana e in generale medievale⁴⁹¹. Tra altri, Camillo Boito, più tardi, tenta di risolvere tale complessità, definendola “romano-bisantino-arabo-normanno-sicula”⁴⁹².

I primi studi storiografici sul patrimonio medioevale siciliano, in particolare normanno, condotti da studiosi europei e italiani tra il XVIII e XIX secolo hanno spesso lo scopo di individuare delle radici identitarie, regionali o nazionali⁴⁹³ in un passato lontano e mitizzato. In tal senso, la Sicilia offre spunti di riflessioni e risposte, perché essa è un crogiolo culturale per via delle numerose dominazioni. Infatti, in tempi più recenti, Caroline Bruzelius ha sottolineato “che l'architettura medievale nel Sud Italia è “un'architettura di dominio”, così come un'“architettura di adattamento”, spostandosi costantemente tra l'adozione di modelli stranieri e la sopravvivenza di idiomi indigeni e costruzioni tradizionali”⁴⁹⁴.

In Danimarca, le ricerche storiche riguardo al passato danese, legato a quello normanno, vengono condotte da illustri personaggi a partire dagli anni Cinquanta del XVIII secolo. Ciò perché inizia a

⁴⁹⁰ Lo Faso Pietrasanta, Domenico, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*, Palermo, Tipografia Roberti, 1838, p. 49. Cfr. Di Fede, Maria Sofia, *Sicilia: 1836: le architetture “saracene” nelle memorie di viaggio di Eugène E. Viollet-le Duc e di Henry Gally Knight, op. cit.*, p.182.

⁴⁹¹ Inoltre, gli studi riguardo all'architettura normanna siciliana possono ritenersi un preludio per gli studi bizantini avvenuti solo a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento. “L'inversione delle vedute dell'Illuminismo su Bisanzio avvenne in tempi diversi, in luoghi diversi e per ragioni diverse. Tuttavia, le sue cause erano simili a quelle che stavano dietro al nuovo interesse nel Medioevo circa cinquant'anni prima. Mentre l'architettura ha avuto un ruolo importante sia nel revival gotico che bizantino, e ha continuato a rivestire un'importanza centrale per entrambi, la letteratura era molto più importante nel Rinascimento gotico. Entrambi, tuttavia, sono stati stimolati dalla ricerca di nazionalismo che ha spinto all'esplorazione sulle origini degli stili e delle culture locali, entrambi hanno fornito alternative stilistiche alle ortodosse prevalenti, ed entrambi hanno fornito modi per definire il presente in termini di passato. Ma una grande differenza era che Bisanzio, con le sue radici greche, le sue tradizioni imperiali romane e le sue affiliazioni orientali, era più esotico e remoto del gotico. Mentre il gotico era “cristiano”, Bisanzio e l'arte bizantina erano percepiti come primitivi e infantili [...]. In effetti, l'idea di cosa costituisse esattamente l'opera bizantina era estremamente vaga. Nel 1820 i tedeschi pensarono che la prima pittura tedesca derivasse da Bisanzio e che molte delle chiese costruite dai successori ottoniani di Carlo Magno nella Renania fossero anch'esse bizantine; mentre i francesi usarono il termine “bizantino” per descrivere ciò che era Normanno”. Bullen, John Barrie, *Byzantium Rediscovered, op. cit.*, p. 8.

⁴⁹² “Nei primi decenni dell'Ottocento, quelle regioni (il Sud Italia) acquisirono progressivamente una maggiore consapevolezza della propria koinè culturale medievale, dovuta alle argomentazioni di illustri studiosi come Séroux d'Agincourt e Cicognara nonché a contributi di studiosi locali, tra cui il Duca di Serradifalco, Michele Amari, Gioacchino Di Marzo, Benedetto Gravina e Demetrio Salazar”. Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On The Trail of Frederick II The Rediscovery of Medieval Architecture in Southern Italy and 19th Century European Nationalism, in Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, March 24, 2011, p. 2.*

⁴⁹³ *Ivi*, p.315.

⁴⁹⁴ Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On the Trail of Frederick II: Ideology and Patriotic Sentiment in the Nineteenth-Century Rediscovery of Medieval Southern Italy, op.cit.*, p.314.

insorgere una cogente necessità di delineare un'identità culturale danese, in una complessa monarchia multinazionale in cui la lingua ufficiale è il tedesco⁴⁹⁵.

Lo storico svizzero Paul Herny Mallet (1730-1807)⁴⁹⁶, arrivato a Copenhagen, contribuisce, attraverso i suoi scritti, a diffondere in Europa la cultura e la storia dei paesi nordici. Tra le opere più importanti, vi sono i volumi dal titolo *l'Histoire de Dannemarc* del 1755, tradotto in danese nel 1756 con *Indledning udi Danmarks Riges Historic, hvorudi om de gamle Danskes Guds-Dyrkelse, Love, Sader og Skikke*. Nei volumi Mallet ricostruisce la storia danese dai primi condottieri vichinghi, si occupa delle conquiste della Normandia e poi termina la trattazione con l'anno 1661. Lo svizzero afferma: "Come possiamo essere sicuri che gli altri Popoli conosciuti con i nomi di Longobardi o Goti, erano tutti danesi d'origine? Non si può certo dubitare, in verità, che ci fosse un gran numero di danesi coinvolti nelle conquiste verso il centro Europa. È pure vero che tutti i popoli del nord possono rivendicare tale gloria"⁴⁹⁷. Mallet poi ricostruisce la storia dei primi re e quindi le conquiste danesi in Francia, in Svezia, nelle coste del nord della Germania, in Gran Bretagna e in Irlanda⁴⁹⁸.

Dunque, egli riconosce le conquiste della regione francese della Normandia da parte del condottiero danese Rollone dal 885 d.C.⁴⁹⁹. L'attenzione prestata alla storia e alla cultura vichinga continua con il poeta tedesco Friedrich Gottlieb Klopstock. Egli giunge nella capitale danese nel 1751 e vi resta fino al 1771. Federico V lo invita a corte a Copenhagen⁵⁰⁰ e gli assegna una rendita annua, allo scopo di fargli terminare la sua opera dal titolo il Messia. Dunque, il sovrano permette a Klopstock di portare a compimento la sua grande opera e di studiare il passato anche perché, a parer del poeta, la Danimarca aveva saputo conservare, in misura maggiore rispetto alla Germania, l'antica tradizione poetica e mitologica dei Germani⁵⁰¹.

Le ricerche del teologo Münter in Sicilia nel 1785 riguardo al passato normanno, che al contempo mobilitano architetti e viaggiatori europei come il già citato Léon Dufourny, possono considerarsi come dirette continuatrici di tali studi. Inoltre, possono ritenersi anche un preludio degli studi storiografici ottocenteschi che hanno l'obiettivo di ricercare l'identità e uno stile architettonico nazionale. In tal senso, il Romanticismo Nazionale di Martin Nyrop e di Hack Kampmann si

⁴⁹⁵ Cfr. PREMESSA.

⁴⁹⁶ Schnall, J.E. *Paul Herny Mallet*, Albrecht Classen (a cura di), *Handbook of Medieval Studies: Terms, Methods, Trends*, Berlin, New York De Gruyter, 2010, pp. 2506-2509. Mallet (1730-1807) arriva nella capitale danese nel 1752 ed è nominato *Professeur Royal de Belles-Lettres Françaises* presso l'Università di Copenhagen. Qui, Mallet studia lingue e letterature nordiche e dal 1755 diventa maestro privato di francese del principe ereditario Cristiano VII. L'altra rilevante pubblicazione di Mallet è *Monuments de la Myrthologie et de la Poesic des Celtes, Et particulièrement des Anciens Scandinaves: Pour servir de supplement et de preuves a l'introduction a l'histoire de Danemarc* 1756.

⁴⁹⁷ Mallet, Paul Herny, *L'Histoire de Dannemarc*, op. cit., p. 2.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p.3.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 20.

⁵⁰⁰ Klopstock viene considerato l'iniziatore della letteratura di ispirazione nazionale tedesca. I tentativi di Klopstock di farsi riconoscere Poeta vate della nazione tedesca da Federico II erano stati vani, quindi trova in Federico V di Danimarca un mecenate capace di comprenderlo e sostenerlo moralmente, spiritualmente ed economicamente.

⁵⁰¹ *Klopstock and his friends. A series of familiar letters, written between the years 1750 and 1803*, London, Henry Colburn, 1814.

sviluppa proprio a partire da indagini che pongono grande attenzione tanto alle costruzioni vernacolari quanto alla cultura e alla letteratura del passato medievale danese.

Dunque, Münter, durante il già citato viaggio del 1785, è alla ricerca di documenti e di opere della storia normanna⁵⁰², riconducibili pure ai Templari. Il soggiorno di Münter inizia nella città di Palermo, la quale, avendo subito la dominazione "saracena", non conserva alcuna testimonianza del passato classico. Il Palazzo Reale è descritto come "edificio irregolare" che ha subito una stratificazione, poiché fu costruito "per mano dei saraceni, normanni e da altri dominatori dell'isola"⁵⁰³. Münter asserisce che la cosa più degna di nota è la cappella che ha "le mura intarsiate di mosaico di marmi diversi, un coro e l'altare come in tutte le chiese greche"⁵⁰⁴ e dalla vicina cattedrale ammira i sarcofagi di alcuni re normanni. Il teologo visita anche l'importante palazzo della Zisa e la descrive con tali parole "Presso la città trovasi un pajo di fabbriche saracene, una delle quali chiamata la Zisa è situata in un ameno boschetto[...]. La Zisa, che io vidi è interamente costruita sul gusto de' palazzi orientali, ha delle sale con volte, con pavimenti di mosaico; sorgenti di acqua, e iscrizione dorate dell'Alcorano sulle muraglie. Esiste in un lato di tale edificio una piccola Moschea con una sua cupola, e un terrazzo[...]nella mezza età questo palazzo era celebre, ed in particolare a cagion di una bella peschiera nel suo giardino[...]. Così raccontasi da Beniamino da Tudela, il quale descrive ugualmente la magnificenza di siffatto palazzo, le cui mura erano coverte di lamine d'oro e d'argento"⁵⁰⁵.

Dopo aver descritto la ricchezza della Zisa di Palermo, realizzato sul gusto dei palazzi orientali, e che sarà oggetto di particolare attenzione dagli studiosi nel XIX secolo, egli si lamenta delle poche e limitate biblioteche palermitane in cui avrebbe voluto reperire documenti d'archivio risalenti all'epoca normanna. Infatti, sostiene: "Siccome io da una normanna iscrizione nel Duomo di Salerno era divenuto assai desideroso se fosse possibile di scovire altri scandinavi e runici monumenti, me ne informai ma nessuno seppe dirmene cosa. Se i normanni avessero fatto uso di quelle cifre sarebbe stato facile ricavarli dalle iscrizioni in pietra, è da supporre che costoro, contro il costume degli altri popoli del nord, dei Longobardi, e dei Goti, avessero voluto usare ne pubblici scritti il loro linguaggio"⁵⁰⁶. Testimonianze che Münter non può trovare in Sicilia perché le fonti scritte erano state distrutte da Carlo d'Angiò, nutrito dall'odio verso tutto ciò che era Svevo e Normanno⁵⁰⁷.

Münter menziona scetticamente le contemporanee pubblicazioni dell'abate Vella⁵⁰⁸ riguardanti la storia medioevale siciliana, poiché le considera un inganno. Ciò perché Vella, sulla base di una

⁵⁰² Münter conosce le opere di Salvatore Maria Di Blasi del quale cita *Series principum qui Langobardorum aetate Salerni imperarunt ex vetustis sacri regii coenobii Trinitatis Cavae tabularii membranis eruta eorum annis ad christianae aerae annos relatis a vulgari anno 840. ad annum 1077* del 1785.

⁵⁰³ Perrani, Francesco, *Viaggio in Sicilia di Federico Münter*, op. cit., p.4.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p.5.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p.6.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p.12.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p.13.

⁵⁰⁸ Tomaselli, Francesco, *Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica*, op. cit., p.205.

scarsa conoscenza dell'arabo, afferma di "aver scoperta la corrispondenza del re Ruggero con gli Emiri arabi"⁵⁰⁹ e quindi il legame tra l'arte e la cultura araba con quella normanna.

Dunque, la ricerca di Münter non è solo filologica ed erudita, ma basata sul rapporto diretto con le testimonianze fisiche del passato. A ciò è fondamentale la descrizione della cattedrale di Monreale: "il tempio può darci idea del gran lusso dei Normanni e dimostra quanto la società e la guerra con i saraceni influirono sul loro gusto, al quale diedero un asiatico colorito"⁵¹⁰.

Pare quindi, secondo l'ipotesi dell'autrice, che Münter, attraverso le sue ricerche e dopo la visita alla Zisa, al Palazzo Reale e alla cattedrale di Monreale, già comprenda e sostenga, insieme all'architetto e massone Léon Dufourny e poi a Seroux D'Agincourt⁵¹¹, che le forme dell'architettura normanna fossero state influenzate da quelle saracene e bizantine; anticipando quel legame che il gotico di origine normanna ha con l'arte orientale, idea espressa e sostenuta oltre trent'anni dopo da Hittorff, allievo dello stesso Dufourny.

In questa serie di ricerche, atte alla rivalutazione del Medioevo e alla definizione della genesi delle forme basate sull'arco a sesto acuto, si inseriscono appunto quelle ottocentesche di Hittorff e di Ludwig von Zanth (1796-1857). Essi pubblicano l'opera dal titolo *Architecture moderne de la Sicile* del 1835 edito dopo il fortunato viaggio del 1823. Lo studio proprio dei palazzi della Zisa e della Cuba di Palermo convince Hittorff che il sistema dell'arco acuto era già in uso presso i saraceni e non il prodotto di successive manipolazioni; ciò significava pure che i Normanni avevano imparato la tecnica dagli arabi, l'avevano recepita e poi diffusa nell'Europa Settentrionale⁵¹². Il primo esempio di greco-gotico è intravisto nella piccola tomba di Santa Maria

⁵⁰⁹ Perrani, Francesco, *Viaggio in Sicilia di Federico Münter*, op. cit., pp.17-18.

⁵¹⁰ *Ivi*, p.25.

⁵¹¹ Léon Dufourny risiede stabilmente in Sicilia dal 1789 al 1793. "Ciò che rappresentò un radicale cambiamento di prospettiva nella storia dell'architettura medievale europea è stata la possibilità che l'archetipo dello stile gotico si potesse rintracciare proprio in Sicilia, e che gli archi acuti fossero stati impiegati in alcune architetture di Palermo per la prima volta in Europa. L'intuizione inizialmente apparteneva probabilmente a Dufourny, ma veniva valutata e condivisa subito dopo da Seroux D'Agincourt che, nonostante non avesse mai visitato la Sicilia, restava avvinto dall'ammissibile teoria sull'origine dell'architettura gotica". Tomaselli, Francesco, *Zisa inconsueta, sconosciuta e sorprendente. Qualche precisazione intorno alla storia, alle trasformazioni ai restauri del monumento*, Palermo, Palermo University Press, 2020, p.128; Cfr. Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On the Trail of Frederick II: Ideology and Patriotic Sentiment in the Nineteenth-Century Rediscovery of Medieval Southern Italy*, op.cit., p.318; Pagano, Giuseppe, *Dufourny in Sicilia. 1788-1793*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.37-46; Tomaselli, Francesco, *Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica*, op. cit., pp. 203-204.

⁵¹² Cfr. Maglio, Andrea, *Gli architetti tedeschi e la Sizilienreise nell'Ottocento*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.331-467; Kiene, Michael, *Hittorff e la Sicilia. Concetti estetico-documentari nella realtà editoriale*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.348-363; D'Angelo, Michela, «En entreprenant le voyage de Sicile...». *Hittorff a Messina nel 1823*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.365-383; Lo Curzio, Massimo, *Il viaggio in Sicilia di Hittorff nel 1823, l'architettura moderna e una città nuova*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.385-399; Tomaselli, Francesco, *Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica*, op. cit., p. 206.

del Gesù a Catania⁵¹³. Della Sicilia, Hittorff elogia i mosaici e la decorazione della Cappella Palatina e del duomo di Monreale, sostenendo la superiorità degli artisti siciliani⁵¹⁴ su quelli italiani⁵¹⁵. Ed è proprio l'attenzione verso ciò che è normanno, nell'ottica della ricerca di uno stile nazionale, secondo l'ipotesi dell'autrice, a spingere anche i viaggiatori e gli intellettuali danesi nel corso del XIX secolo a interessarsi non più e soltanto alle testimonianze greche della Sicilia. Le conclusioni – a cui arrivano Viollet-le-Duc e Hittorff⁵¹⁶ – riguardo alla diffusione dell'uso dell'arco acuto da parte dei Normanni nell'Europa Settentrionale, dopo la dominazione in Sicilia, avvicinano i danesi a tali questioni, perché essi sono i diretti progenitori delle grandi famiglie normanne. Dunque, i viaggiatori della nazione nordica, a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, prestano attenzione alle costruzioni e alle decorazioni di Palermo, e delle grandi cattedrali di Monreale e di Messina. Per cui, Bindsbøll giunge in Sicilia nel 1835 – nello stesso anno in cui Hittorff pubblica *Architecture moderne de la Sicile*⁵¹⁷ – e dimostra le proprie inclinazioni artistiche, interessandosi alle decorazioni pittoriche del patrimonio costruttivo medievale siciliano. I disegni, catalogati dalla *Danmarks Kunstbibliotek* sotto l'indicazione "Palermo detail- og dekorationsstudier", secondo l'autrice, sono sicuramente restituzioni grafiche di elementi decorativi provenienti dalla cattedrale di Messina. Dunque, Bindsbøll studia e si concentra verso tale costruzione, la quale è oggetto di ricerche da parte dei contemporanei viaggiatori francesi ed europei⁵¹⁸. Nell'apparato iconografico, il Danese si cimenta nella restituzione della pianta, della sezione longitudinale e dei dettagli decorativi della carpenteria lignea della cattedrale che, già al tempo, in Sicilia è l'unica esistente di epoca medioevale. Inoltre, egli dimostra di non essere chiuso rispetto ad altri stili e forme, poiché riproduce la cripta seicentesca della costruzione messinese. Perseguendo tali interessi, Bindsbøll visita la cattedrale di Monreale e realizza acquerelli di dettagli decorativi; tra i disegni di studio v'è quello di un arco proveniente dal chiostro della chiesa stessa. Di Bindsbøll sono conservati anche altri acquerelli, non meglio identificati, di elementi decorativi provenienti dalle costruzioni palermitane.

Del 1842 vi sono due dipinti del pittore Martinus Rørbye della Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni a Palermo che ricorda l'acquerello realizzato da Viollet-le-Duc durante il viaggio del 1836. Evidentemente l'artista danese viaggia con l'architetto Nebelong del quale è conservata una sezione con elementi decorativi della carpenteria della cattedrale di Messina. I disegni del danese ricalcano quelli realizzati dal connazionale Bindsbøll e, sono evidentemente riprodotti a

⁵¹³ Cometa, Michele, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, op. cit., p.235; Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On the Trail of Frederick II: Ideology and Patriotic Sentiment in the Nineteenth-Century Rediscovery of Medieval Southern Italy*, op.cit., p.318.

⁵¹⁴ Cometa, Michele, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, op. cit., p.239.

⁵¹⁵ Negli stessi anni sono condotti studi riguardo all'arte dei pittori di scuola giottesca fino a quella di Raffaello. Cfr. paragrafo 3.3.

⁵¹⁶ Di Fede, Maria Sofia, *Sicilia: 1836: le architetture "saracene" nelle memorie di viaggio di Eugène E. Viollet-le Duc e di Henry Gally Knight*, op. cit., pp.175-182.

⁵¹⁷ Il viaggio di Bindsbøll si pone temporalmente tra quello del francese Labrousse del 1828 e quelli successivi di Semper e di Viollet-le-Duc nella primavera del 1836.

⁵¹⁸ Cfr. Antista, Giuseppe, *La riscoperta dell'architettura medievale siciliana: la cattedrale di Messina disegnata dai pensionnaires francesi nel primo Ottocento*, Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, op. cit., pp.193-207.

partire da alcuni disegni dei francesi Prosper- Matieu Morey, che nel 1841 pubblica *Charpente de la cathédrale de Messine*, e Pierre- Joseph Garrez che aveva effettuato il viaggio nel 1832⁵¹⁹.

Nel 1852, Stilling giunge in Sicilia e, oltre al consolidato interesse per le architetture greche, pone particolare attenzione alle forme “orientali” che lo spingono a continuare il viaggio in Egitto e in Turchia. A Palermo, il danese riproduce un acquerello della torre della Martorana, la pianta e gli alzati della Zisa e il portale, definito gotico, della chiesa di Santa Maria del Gesù. Egli si sposta poi verso Monreale, dove si occupa degli archi del chiostro della cattedrale. Stilling visita la chiesa di San Nicola e una torre di avvistamento ad Agrigento, e poi prosegue verso Taormina⁵²⁰. Dalla città siciliana disegna la facciata laterale del Palazzo Corvaja. Stilling si occupa dello studio di alcuni portali in particolare di quello della chiesa di San Pietro. Di Holm vi è un dettaglio degli archi esterni della cattedrale di Palermo. Alla fine del secolo si intensifica la visita dei viaggiatori in Sicilia, Clausen giunge a Messina e si occupa ancora della cattedrale, dalla quale realizza un disegno del sarcofago e dettagli di mosaici. Il danese si sposta verso Taormina, visitandone il teatro e restituendone disegni della trifora e delle iscrizioni nelle cornici della facciata del Palazzo Corvaja, fa sosta a Catania e poi a Palermo. Segue il soggiorno di Wenck, il quale visita Palermo e restituisce elementi decorativi delle travi lignee di Palazzo Chiaramonti e della Martorana. Degni di nota sono i disegni di Valdemar Koch, che, durante il viaggio di studio nel 1886, disegna la pianta, il prospetto e la sezione della Martorana con una descrizione riguardo alla decorazione. Koch si sposta poi verso Taormina e riproduce elementi da Palazzo Corvaja.

Dunque, in Danimarca, analogamente a ciò che succede in Germania e in Francia, gli studi sull'architettura normanna e medievale siciliana hanno un duplice scopo. Il primo è quello di individuare l'evoluzione delle forme del Gotico e, in tal senso la Sicilia, grazie ai Normanni, dimostra essere la terra di sperimentazione e di messa appunto dell'arco a sesto acuto. Il secondo motivo, che induce i viaggiatori a studiare intensamente tali costruzioni, è la ricerca di radici identitarie in un passato lontano. Per cui, se si tiene conto delle origini danesi dei normanni e il riconoscimento a tale popolo della diffusione dell'arco acuto, le indagini in Sicilia affrontate dagli architetti danesi sono necessarie e direttamente collegate a quelle effettuate sul patrimonio vernacolare scandinavo. Infatti, contemporaneamente agli studi siciliani, gli architetti danesi, a seguito delle ricerche effettuate sul patrimonio costruttivo scandinavo, giungono alla conclusione che in Danimarca la comparsa e l'adozione delle forme e del sistema dell'arco acuto, proveniente dalla Francia, avvenga tra il 1100 e il 1200. Infatti, in questo intervallo di tempo è attestata la costruzione della cattedrale di Roskilde, antica capitale del regno vichingo. La costruzione è il primo esempio di architettura in mattoni che adopera il sistema dell'arco acuto, e che si contrappone alle architetture di Lund e di Viborg di tradizione romanica. Dunque, l'edificazione della cattedrale coincide con gli ultimi decenni di dominazione normanna in Sicilia e con le prime diffusioni in Europa del Gotico per mano dei Normanni. Ciò, potrebbe indicare l'esistenza di strette relazioni tra la “colonia” francese e la “madrepatria” danese.

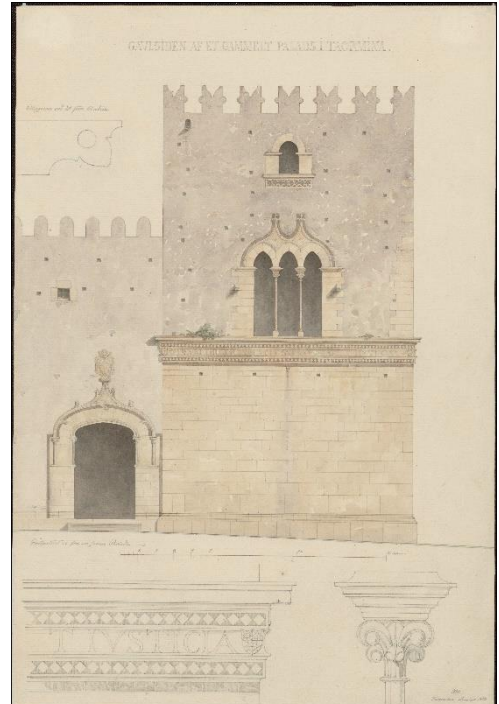
⁵¹⁹ *Ivi*, pp.197-201.

⁵²⁰ Taormina aveva subito la dominazione normanna dopo la sconfitta araba per mano di Ruggero nel 1078 e poi era stata annessa nel 1130 al Regno di Sicilia fondato da re Ruggero II di Altavilla, una delle più importanti famiglie di origine normanna.

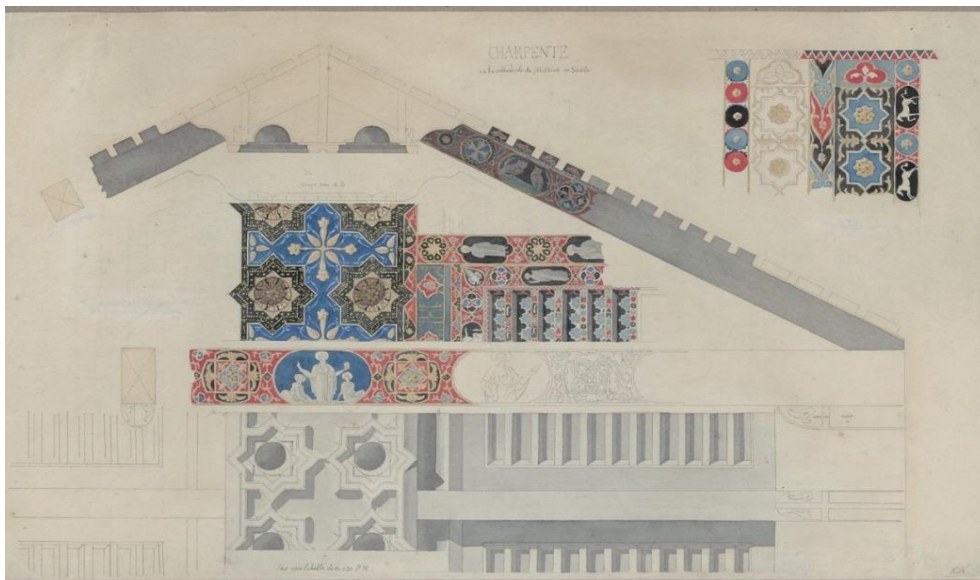
Dunque, per i danesi, ancor più che per altri viaggiatori, le architetture normanne siciliane sono un patrimonio sovranazionale da studiare per la ricerca d'identità. Ciò anche perché, durante il XIX secolo "la nazione è intesa non come una realtà geografica e politica, ma come un'entità più ampia e sfuggente - storica, oltre che culturale, artistica, mitologica e anche immaginaria - che affondava le sue radici in un passato ideale, vicino o lontano (cronologicamente e geograficamente)⁵²¹.



Martin Rørbye, Cappella Palatina, Palermo, c. 1839-1842, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

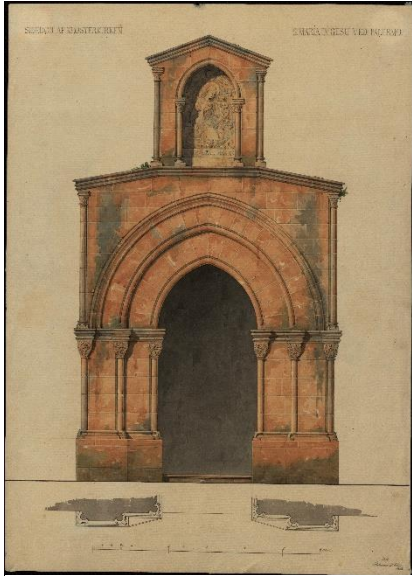


Harald Conrad Stilling, Palazzo Corvaja, Taormina 1852 Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54117k.

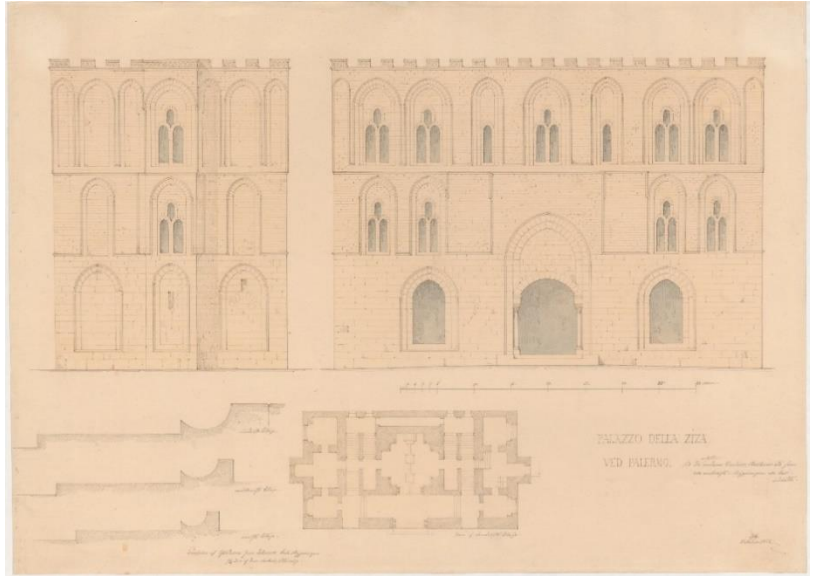


Niels Sigfred Nebelong, carpenteria lignea della cattedrale di Messina, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54360.

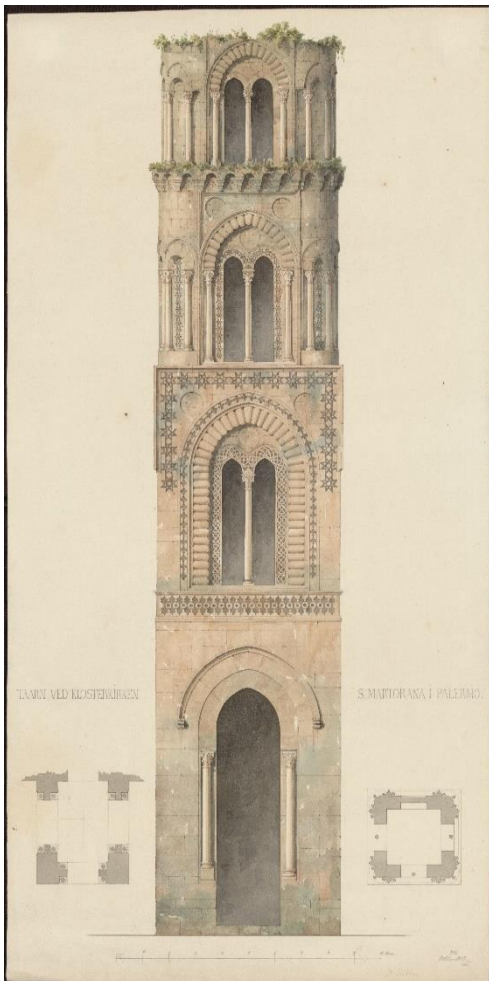
⁵²¹ Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On The Trail of Frederick II The Rediscovery of Medieval Architecture in Southern Italy and 19th Century European Nationalism*, op.cit., p. 2.



Harald Conrad Stilling, Portale gotico della chiesa di Santa Maria del Gesù, Palermo, 1852 Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger,



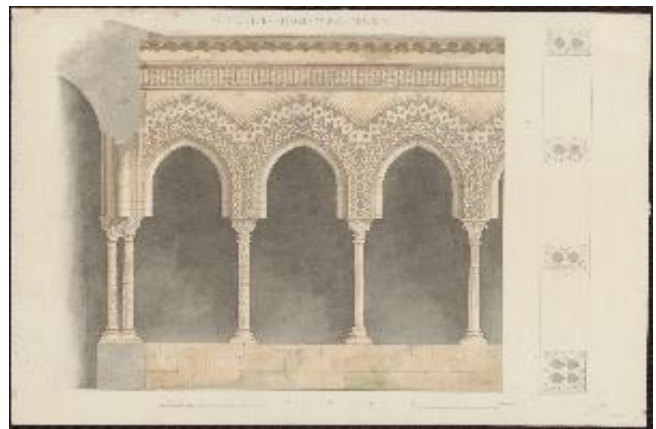
Harald Conrad Stilling, Palazzo della Zisa, Palermo, 1852 Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_53200.



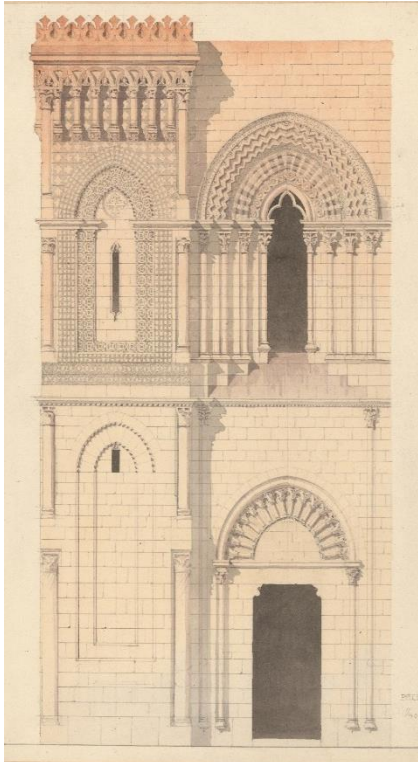
Harald Conrad Stilling, Torre della Martorana, Palermo, 1852 Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54117l.



Harald Conrad Stilling, Chiesa di San Nicola, Agrigento 1852 Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54117c.



Harald Conrad Stilling, Cortile della cattedrale di Monreale, 1852 Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_54117j.



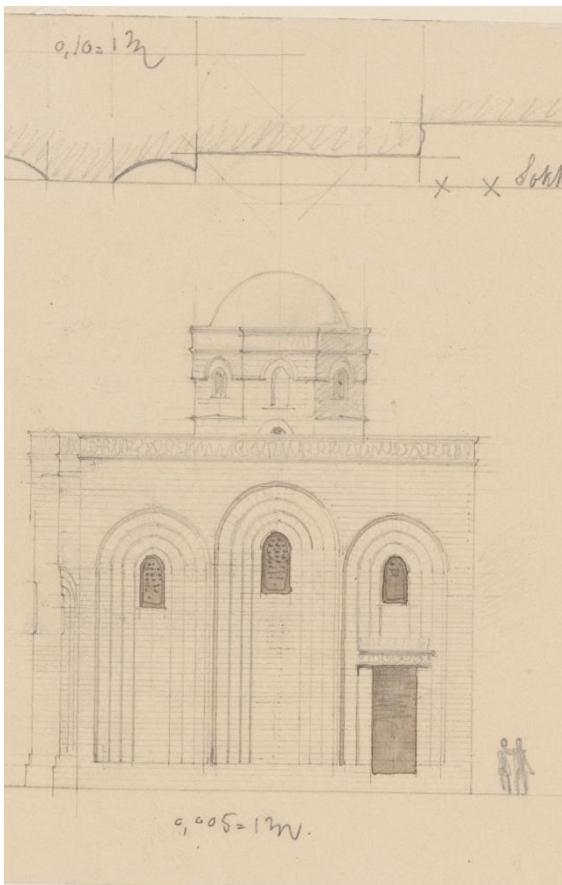
Hans Jorgen Holm, Cattedrale, Palermo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_52932b.



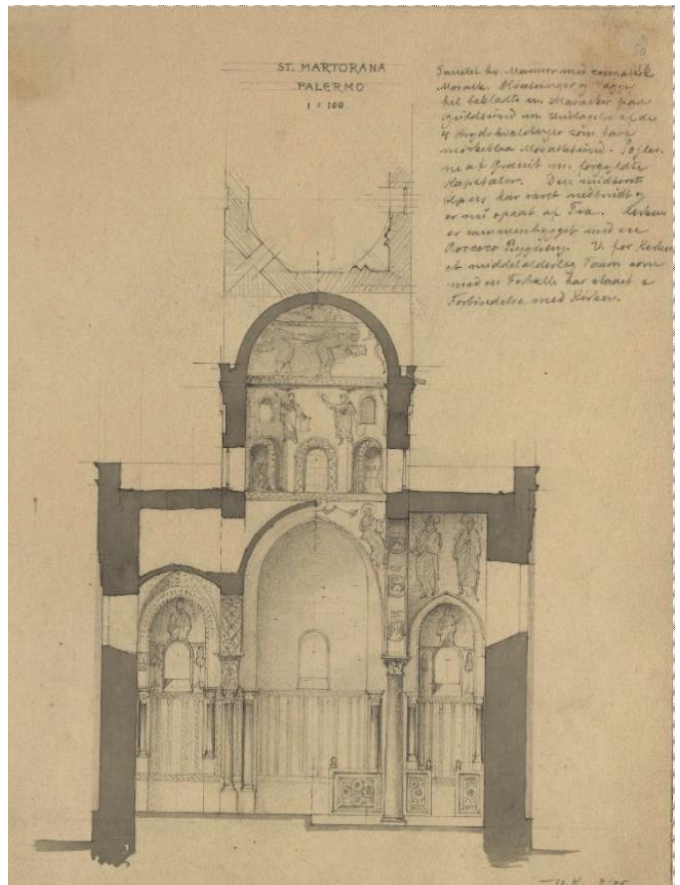
Ludvig Clausen, Studio di finestra palazzo Corvaja, Taormina, 1884, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 54345.



Heinrich Wenck, Palazzo Chiaramonte 1884, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17533



Valdemar Koch, Prospetto e Sezione de La Martorana, Palermo, 1886, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_17559c.



Non tutti gli stipendiati giungono in Sicilia, molti preferiscono spingersi in Grecia. Tuttavia evidenti e importanti sono gli studi dei viaggiatori danesi, sia per quel che concerne l'architettura dorica sia per quella normanna. I viaggiatori danesi restano coinvolti nell'indagine archeologica in terra siciliana, un interesse che si mantiene vivo per diverse generazioni a partire da Münter, continuando con Brøndsted e Pontoppidan. Pur dimostrandosi personaggi di grande fama, spesso anticipatori di altrettanti illustri viaggiatori, le loro indagini oggi sono poco messe in relazione al contesto europeo e ai coevi dibattiti culturali.

Come per Paestum, i grandi templi dorici siciliani diventano modelli per le opere nella capitale danese, ma ancora più rilevante è la ritrovata presenza del colore in architettura che diventa un tema centrale nelle costruzioni danesi del XIX secolo e della simbiosi tra le arti.

Dunque, il soggiorno italiano, sovvenzionato dall'Accademia danese di Belle Arti di Copenhagen a partire dalla sua fondazione costituisce la conoscenza diretta con le opere studiate e disegnate attraverso i modelli proposti dalla stessa istituzione accademica.

La comprensione degli interessi dei diversi viaggiatori si è rivelato l'anello centrale tra il sistema di conoscenze accademiche e le successive sperimentazioni e ricerche artistiche dei singoli personaggi e dei successivi insegnamenti all'interno delle scuole.

Analogamente a ciò che avviene per i viaggiatori europei, l'Italia diventa un *topos* letterario, architettonico e artistico; per generazioni di viandanti giungere nella penisola significa suggellare il sogno italiano. Dunque "L'effetto del Grand Tour non si risolve nell'esperienza personale di chi lo vive, ma diviene un fattore essenziale nella trasformazione del gusto dei Paesi d'origine. C'è dunque un effetto che potremmo dire di andata «che agisce sulla personalità di chi lo compie, ed un» effetto di ritorno «che si propaga a macchia d'olio grazie ai dipinti, ai libri, alle incisioni, alle monete, alle copie di statuaria antica, ai gioielli, ai reperti archeologici e naturalistici che sono parte del bagaglio che precede o segue il viaggiatore nel suo ritorno in patria"⁵²². Per tale motivo il viaggio non è esclusivamente un momento di studio, l'Italia non è solo un grande contenitore di modelli architettonici da cui attingere spunti formali per nuove costruzioni. Sarebbe riduttivo e troppo banale semplificare il *Grand tour* esclusivamente a questo aspetto. Infiniti potrebbero essere gli esempi delle ripercussioni del viaggio: dalle opere di Hans Christian Andersen, dalla letteratura ambientata in Italia, dalle rappresentazioni teatrali messe in scena al teatro reale di Copenhagen fin poi a tutte le costruzioni i cui i modelli sono quelli del Bel Paese. L'Italia diviene un esempio per la lotta di indipendenza e l'unità nazionale. Infatti, il filosofo Georg Brandes⁵²³ esalta il Risorgimento italiano e crea un mito attorno a personaggi quali Garibaldi e Mazzini. L'esaltazione della lotta nazionale avviene anche all'interno dell'Associazione studentesca di Copenhagen, il cui palazzo verrà realizzato da Herholdt, e nei circoli intellettuali privati. Circoli frequentati dalle famiglie aristocratiche della capitale come quelle degli Stampe o dei Puggard. Tuttavia, l'esperienza del soggiorno italiano può essere emblematicamente espressa nella

⁵²² De Seta, Cesare, *Il grand tour e il fascino dell'Italia*, Rainer, Babel; Paravicini, Werner (a cura di), in *Grand tour: adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert : Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999*, Istituto storico tedesco, Parigi, 2000, p.211.

⁵²³ Perelli, Franco, *Il risorgimento italiano visto dalla Scandinavia, «Il castello di Elsinore : quadrimestrale di teatro»*, n.63, 2011, p.46.

trasformazione degli appartamenti effettuati da Freund. Appartamenti che prendono il nome di "*Erindring fra et bedre Sted*" ovvero "*Ricordo da un posto migliore*", definita dal pittore Costantin Hansen una "*Piccola Ercolano qui in Zelanda*"⁵²⁴. Essa assume un duplice valore, quindi esprime le ripercussioni propriamente culturali e architettoniche dell'apprendistato ma anche l'evocazione malinconica di un luogo profondamente amato e lontano: l'Italia.

⁵²⁴ Dovey, Kim, *Et liden Italien*, Gelfer-Jørgensen, Mirjam (a cura di), *Herculanum paa Sjælland: klassicisme og nyantik i dansk møbeltradition*, Copenhagen, Rodos, 1988, p.99 [T.d.A].

Capitolo 3. Gli architetti danesi

Premessa

Il terzo capitolo ripercorre la storia dell'architettura di Copenhagen tra la seconda metà del XVIII e il XIX secolo. Lo scopo principale è quello di individuare la produzione artistica degli architetti maggiormente influenzati dalla cultura architettonica italiana, all'indomani dello studio presso l'Accademia e dell'apprendistato nella Penisola. Non si vuole meramente passare in rassegna le biografie, seppur poco conosciute in Italia, bensì si vuole apportare una rilettura critica della produzione architettonica e artistica dei celebri personaggi danesi, sottolineando la decisiva conoscenza del patrimonio artistico italiano e la partecipazione di tali personaggi al dibattito culturale europeo.

Il *fil rouge* che lega la trattazione delle singole personalità avrà l'obiettivo di sottolineare il passaggio, avvenuto a partire dal XVIII secolo, dal Barocco alle teorie legate all'antico e alla trattatistica rinascimentale per poi arrivare allo sviluppo dei vari eclettismi ottocenteschi, alle cui basi vi è sempre un legame con le forme architettoniche italiane.

Per oltre un secolo, dalla nascita dell'Accademia ai primi decenni del XIX secolo, il gusto architettonico e le teorie sono legate alla ripresa dei canoni classici, promossi da architetti quali Caspar Frederik Harsdorff (1735-1799) e Christian Frederik Hansen (1756-1845), considerati i primi maestri, nonché padri della stagione neoclassica danese e attivi a partire dalla seconda metà del Settecento. Essi non dimenticano né le lezioni dei vicini francesi e tedeschi né le opere e le città visitate in Italia. Inoltre, la lunga carriera accademica e progettuale di Hansen, poco incline all'uso di altre forme, e il suo carattere, definito dispotico dalle testimonianze, comporta un ritardo nel superamento delle teorie legate al Neoclassicismo.

Analogamente, gli scultori, come gli architetti, sono imbibiti delle coeve teorie, a titolo d'esempio vi è Johannes Wiedewelt (1731-1802). Allievo di Wiedewelt è il più conosciuto Bertel Thorvaldsen (1770-1844), il quale, durante il soggiorno romano, crea un circolo di intellettuali in cui ospita i suoi connazionali e i viaggiatori di tutta Europa. Le vicende di Thorvaldsen saranno trattate solo tangenzialmente per la sua maggiore fortuna critica, mentre si tenderà a evidenziare e rivalutare il lavoro e le idee di personaggi ancora poco celebri in ambito italiano.

Allo stesso modo, per i pittori e per gli artisti il viaggio in Italia ha risvolti e influenze positive sia per i vedutisti, che molto apprendono a Venezia e a Napoli, sia per i decoratori d'interni, i quali dipingono in ambienti danesi sale in stile pompeiano, con grottesche o con elementi tratti dalla pittura rinascimentale italiana.

A partire dai primi decenni del XIX secolo, la ricerca di forme che meglio possano rappresentare la patria segue, tra gli altri, due principali filoni: il primo quello di Bindsbøll che parte dallo studio delle tecniche costruttive tradizionali e dalle forme del patrimonio storico danese e italiano e vicino al Rundbogenstil⁵²⁵ tedesco; tale filone porterà alla definizione del Romanticismo

⁵²⁵ Cfr. capitolo 2.

Nazionale di Martin Nyrop (1849-1921). Il secondo che in ambito danese è definito *europaista* è il movimento che auspica una ripresa delle forme architettoniche del Rinascimento del primo Barocco.

3.1 I “padri” dell’Accademia e la stagione neoclassica

3.1.1 Caspar Frederik Harsdorff

Harsdorff⁵²⁶ è, secondo l’opinione consolidatasi durante gli studi condotti, iniziatore della storia dell’architettura contemporanea della Danimarca e primo grande maestro della Regia Accademia ad essere profondamente legato alla matrice dell’antico.

Egli nasce il 26 maggio 1735 a Copenhagen da una famiglia borghese tedesca trasferitasi in Danimarca, per cui parla sia il danese sia il tedesco. Dalle fonti bibliografiche e d’archivio si reperiscono poche notizie riguardo alla giovinezza e alla formazione accademica: si sa, ad esempio, che è spinto dal padre allo studio della matematica e dell’ingegneria, poiché lo vorrebbe militare e di nobile posizione sociale.

Entrato alla Regia Accademia nel 1754, Harsdorff si avvicina alle teorie architettoniche e alla trattatistica rinascimentale italiana, in particolare a quelle del Vignola, per mezzo dell’insegnante di arti costruttive George David Anton. Facendo frutto delle teorie dei maestri, a soli vent’anni, nel 1757, vince la medaglia d’oro con un progetto per una porta cittadina. A differenza di altri viaggiatori, Harsdorff riesce a ricevere subito la borsa di studio⁵²⁷ e il passaporto per compiere il viaggio all’estero. Dopo aver firmato la dichiarazione accademica, con la quale si impegna allo studio per l’utilità al Re e per la Patria, il giovane architetto intraprende il viaggio d’istruzione il 23 settembre 1757.

Secondo il regolamento dell’istituzione, già definito nel primo capitolo, Harsdorff avrebbe dovuto trascorrere tre anni nella capitale francese e tre in quella italiana, ma contrariamente resta a Parigi fino al 1762. Qui, frequenta per un anno le lezioni di Jacques-François Blondel⁵²⁸ (1705 – 1774) ed entra anche in contatto con Jacques-Germain Soufflot⁵²⁹, stringendo rapporti con altri viaggiatori stranieri e studiosi francesi. Harsdorff è talmente permeato dall’ambiente parigino che trascura di inviare i resoconti annuali all’Accademia, per cui nel 1761 riceve un richiamo da parte dell’istituzione e una sospensione della borsa di studio fino alla presentazione dei progetti annuali. Così, il 20 settembre del 1761⁵³⁰, il giovane architetto spedisce, via mare, cinque dipinti e disegni architettonici:

⁵²⁶ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff, op. cit.*; Lund, Hakon; Møller, Olivia Holm, *Danske arkitekturtegninger fra Harsdorff til Herholdt*, Stoccolma, Akademien for de fria konsterna, 1964; Bassler, Markus; Toman, Rolf, *Neoclassicismo e romanticismo: architettura, scultura, pittura, disegno 1750-1848, op.cit.*, pp.196-197.

⁵²⁷ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F., op.cit.*, p.8 [T.d.A]; Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia, op.cit.*, p.15;

⁵²⁸ Egli redige l’opera dal titolo *Cours d'Architecture* in cui sostiene di prediligere le proporzioni degli ordini adoperati da Vignola e considera inferiori quelli di Palladio e di Scamozzi. Il metodo del suo trattato si basa sulla tradizione che è interpretata e eventualmente corretto dal buon senso, dal gusto e dal senso della comodità. Davrius, Aurélien, *Des modèles italiens dans l'enseignement officiel de l'Académie royale d'architecture dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: entre critique et dette inavouée*, in Bruculeri, Antonio; Cuneo, Cristina (a cura di), *Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi, 1750-1850, op. cit.*, pp. 152-165.

⁵²⁹ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F., op.cit.*, p.10 [T.d.A].

⁵³⁰ *Ivi*, p.11 [T.d.A].

- per l'anno 1759, tre disegni di una chiesa Luterana e una cappella sepolcrale con la sua pianta;
- per l'anno 1760, pianta e prospetto di una chiesa destinata alla sepoltura reale, pianta e alzato di un'entrata principale di un palazzo e la facciata principale di un Belvedere per una sala del piacere posta su un molo;
- per l'anno 1761, una porta per la città e un vestibolo per una sala dello spettacolo.

Ad accompagnare gli elaborati grafici è allegata una lettera in cui l'architetto spiega che durante questi anni ha perfezionato il francese per meglio integrarsi e capire gli scritti sull'arte e le costruzioni. Inoltre, Harsdorff sottolinea di non aver mai cercato un solo maestro e d'aver scritto, per l'utilità dello Stato danese, il *Traité ou course d'architecture* in lingua francese, che tenta di far tradurre anche in danese, affinché possa essere utilizzato dagli artisti e artigiani⁵³¹. Nel trattato dovrebbero confluire le lezioni dei maestri a cui ha assistito, la descrizione e le critiche di tutti i nuovi edifici parigini. Infine, nella lettera chiede di restare ancora un anno a Parigi per continuare gli studi nella capitale francese, ma l'Accademia lo spinge a spostarsi a Roma⁵³².

Harsdorff deve aver lasciato Parigi nel 1761 e, dopo aver visitato Marsiglia, arriva cinque mesi più tardi a Livorno⁵³³: tutto il viaggio in Italia è segnato da problemi di natura economica, difficoltà comune alla gran parte dei viaggiatori nordici. Tuttavia, l'architetto riesce comunque a giungere successivamente a Roma, e questa visita diventa una vera e propria rivelazione per l'architetto, tanto da farlo schierare a favore del puro stile classico contro il comune gusto Barocco e Rococò, ancora presente nella capitale danese. Anche se Harsdorff avrebbe voluto ancora studiare a Parigi, il soggiorno romano tra il 1762 e il 1764 gli fa raggiungere una più profonda conoscenza dell'arte del passato. L'architetto resta affascinato dai palazzi e dalle chiese, dalle splendide rovine romane, e dalle opere vincitrici delle medaglie che vengono assegnate ogni tre anni dall'Accademia di San Luca, presso il Campidoglio. Harsdorff rileva con cura tutti i monumenti dell'architettura antica: esamina i minimi dettagli, li disegna, li applica alle sue composizioni e li confronta con le regole adoperate in edifici più moderni che si rifanno all'arte romana. In tal modo, Harsdorff dimostra di essere intriso della cultura neoclassica e quindi influenzato dal metodo adottato all'Accademia e dall'idea, espressa da Winckelmann e poi dallo scultore e amico danese Johannes Wiedewelt, secondo la quale l'opera architettonica debba partire dalla profonda conoscenza e imitazione della natura⁵³⁴.

Anche se il soggiorno romano non dura a lungo, Harsdorff ha la possibilità di visitare Tivoli e villa Adriana, dalla quale realizza rilievi e disegni del Teatro Marittimo. Tale studio si rivela interessante anche perché, secondo lo storico Hakon Lund, sarebbe la prima volta che un danese avvia una ricerca sull'architettura antica e molto probabilmente quella di Harsdorff sarebbe anche la prima misurazione settecentesca di villa Adriana⁵³⁵. Secondo il pensiero dell'autrice si

⁵³¹ *Ibidem* [T.d.A].

⁵³² *Ibidem* [T.d.A].

⁵³³ *Ivi*, p. 13 [T.d.A].

⁵³⁴ Cfr. paragrafi 1.1 e 3.1.3.

⁵³⁵ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark, op. cit.*, p.16 [T.d.A]; Mangone, Fabio, *Gli altri viaggiatori: gli architetti europei e il Tour italiano, 1750-1850*, Brucculeri, Antonio; Cuneo, Cristina (a cura di), *Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi, 1750-1850, op. cit.*, p.45.

potrebbe supporre che Harsdorff effettuò i rilievi della villa grazie ai rapporti stretti dal danese con l'Accademia francese e all'influenza di Wiedewelt.

Alcuni dei disegni di viaggio vengono riportati in *Recueil des Idées de l'antiquité et de plusieurs Maitres de l'art [...] assemblées en l'an 1767* contenenti trentacinque schizzi, tra cui edifici romani, palazzi rinascimentali e barocchi, ma anche dettagli quali capitelli, cornici e grottesche⁵³⁶.

Del viaggio di Harsdorff è conservato anche un disegno a penna, quasi uno schizzo di viaggio, una vista delle colonne del palazzo dei Conservatori verso piazza del Campidoglio.

Contemporaneamente, a Roma l'architetto studia le opere di Baldassare Peruzzi e di Michelangelo e si sofferma soprattutto su Palazzo Farnese. La composizione architettonica e le decorazioni di quest'ultimo edificio, in particolare il portico del palazzo, diventano un modello per una delle prime opere neoclassiche danesi: la cappella di Adam Gottlob Moltke del 1766 nella città danese di Karise. Palazzo Farnese è considerato un'eccellente architettura, poiché è progettata a partire da modelli antichi. Dunque, Harsdorff, diventato maestro all'accademia, lo fa rilevare e disegnare al suo allievo Christian Frederik Hansen.

Dunque, sia negli schizzi del periodo dell'apprendistato, sia nei progetti e nei disegni ideali o nelle bozze di Harsdorff si nota l'influenza delle teorie e delle opere di Palladio e Vignola, così come ad esempio avviene nei disegni raffiguranti un edificio religioso, su imitazione del Pantheon romano. Inoltre, all'interno dell'archivio della Biblioteca d'arte danese vi sono tre disegni, attribuiti ad Harsdorff, della chiesa di Sant'Andrea fuori Porta del Popolo del Vignola⁵³⁷. Essi sono di notevole interesse, poiché diventano modelli d'ispirazione per il progetto di un grande mausoleo, mai realizzato; mentre poi sono riadattati da Harsdorff per la Cappella del re Federico V di Danimarca nella cattedrale di Roskilde⁵³⁸.

Evidentemente a Roma Harsdorff, può avvicinarsi alle teorie di Winckelmann, e questo lo si evince dalle sue parole: "Il vero carattere delle chiese può essere tratto solo da quelle antiche e dagli insegnamenti saggi degli antichi. Niente offre un grado superiore rispetto ai templi dei Romani e dei Greci. Che grandezza, che tipo di misteriosa maternità si ritrova nel Pantheon, ora chiamato la Rotonda. Anche la più bella facciata delle chiese moderne di Roma non si può paragonare con quella di questo edificio"⁵³⁹. Considerazioni simili riguardo alla bellezza del Pantheon sono espresse anche dal contemporaneo scultore danese Johan Wiedewelt⁵⁴⁰, il quale nella breve pubblicazione *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed*, edita nel 1762, sostiene di preferire l'armonia e la simmetria delle forme della Rotonda alla magnificenza e all'opulenza della Basilica di San Pietro⁵⁴¹. Ciò dimostra che entrambi i giovani studiosi danesi sono permeati dalla cultura architettonica e antiquaria del tempo. Una cultura che si fonda sul disegno, sulla matematica, sull'imitazione della Natura e delle opere antiche tramite cui raggiungere la "Bellezza ideale"; imitazione che non è intesa come copia pedissequa. Harsdorff

⁵³⁶ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark, op. cit.*, p.15 [T.d.A].

⁵³⁷ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff, op. cit.*, p.17 [T.d.A].

⁵³⁸ *Ibidem*.

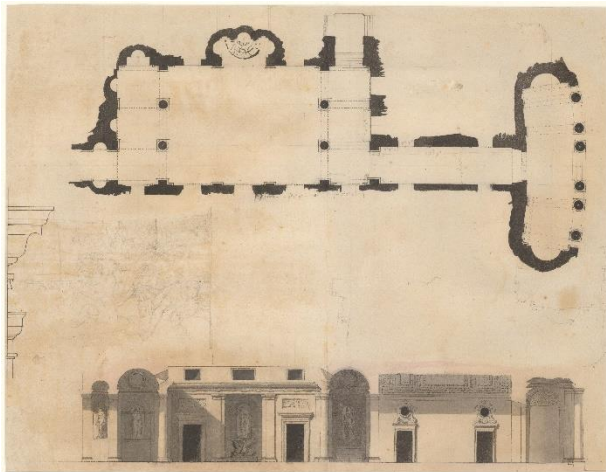
⁵³⁹ *Ivi*, p.19 [T.d.A].

⁵⁴⁰ Cfr. paragrafi 1.2 e 3.1.3.

⁵⁴¹ Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed, op. cit.*, p.9 [T.d.A].

si era proposto di pubblicare un trattato che però non sarà mai edito. Nei fatti, tra il materiale di Harsdorff vi era uno *Studiebogen*, una raccolta di novantadue fogli che deve essere considerato come lavoro preparatorio per il *Traité ou cours d'architecture*. I contenuti erano: idee architettoniche, raccolte sia da edifici romani, antichi e moderni, sia da opere architettoniche, come Palladio, Vignola, Scamozzi, accompagnate da osservazioni⁵⁴².

Come in ambito francese, anche in quello romano Harsdorff riesce a creare una fitta rete di contatti con i circoli di intellettuali danesi, francesi e italiani, diventando membro dell'Istituto pastorale, ovvero l'Accademia degli Arcadi, con il nome di "Nisendro Artiche". Durante il viaggio di ritorno verso casa, Harsdorff visita anche Berlino, dove conosce il teatro dell'Opera realizzato da Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, la cui facciata è d'ispirazione, secondo alcuni studiosi, per quella realizzata da Harsdorff per il teatro reale di Copenhagen nel 1773⁵⁴³. Il teatro reale segna un superamento dello stile Barocco verso quello palladiano di matrice inglese, conosciuto dall'architetto tramite la pubblicazione, da lui comprata a Roma, dal titolo *Architecture de Palladio par Jacques Leoni à the garden 1725*⁵⁴⁴.



Caspar Frederik Harsdorff, Pianta e sezione del cortile di Palazzo Massimo alle Colonne, Roma, 1762-1764, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16772a.



Caspar Frederik Harsdorff, Palazzo Farnese, Roma, 1762-1764, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_Td.136_142a.

Tornato in patria, Harsdorff si rende conto che nei sette anni di assenza anche la capitale danese aveva avuto un grande rinnovamento culturale, in particolare in campo artistico e architettonico, promosso dall'Accademia e dalla monarchia illuminata di Federico V di Danimarca. Al contempo, la città riscontra i gravi problemi economici delle casse statali, in quanto i fondi destinati alle opere civili vengono ridotti a causa del conflitto che vede impegnata la Danimarca contro la Russia, terminato grazie alla morte dello zar Pietro III nel 1762. Vista la precaria situazione finanziaria, Harsdorff tenta di ottenere una posizione all'interno dell'Accademia. La richiesta è accolta il 5 agosto del 1764 dopo la presentazione di vari progetti, tra i quali anche quello per la cappella della tomba reale.

⁵⁴² Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff*, op. cit., p.18 [T.d.A].

⁵⁴³ Ivi, p.100 [T.d.A]; Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark*, op. cit., p.56 [T.d.A].

⁵⁴⁴ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff*, op. cit., p.24 [T.d.A].

Per poter ottenere la cattedra di prospettiva, i professori dell'Accademia gli richiedono, come tema di approvazione, il progetto di un castello. Il lavoro di Harsdorff non è nelle forme del tardo Barocco, bensì è caratterizzato da un colonnato di ordine corinzio e dorico che si chiude fino a formare una piazza, nel mezzo della quale sono poste una statua equestre fiancheggiata da due colonne, che imitano quella di Traiano a Roma, e due fontane⁵⁴⁵. Dunque, il disegno è un progetto ideale in cui, dopo l'analisi delle fonti, sembrano evidenti le influenze delle opere conosciute durante il viaggio di istruzione a Parigi e a Roma e tratte dalle esperienze italiane.

In tal modo, il 4 aprile del 1766 Harsdorff può assumere la cattedra di prospettiva, mentre il 25 marzo 1771 prende la cattedra di architettura al posto del maestro Nicolas-Henri Jardin. Negli stessi anni, dopo essersi ben integrato nella realtà accademica, il Maestro conquista la fiducia del ministro danese Johann Friedrich Struensee che, attraverso riforme e accorpamenti, tenta di modernizzare lo Stato danese. Il 9 luglio 1771, per la duplice vicinanza sia all'ambito accademico sia a quello politico, Harsdorff assume l'incarico di istituire una commissione di direzione lavori, che avrebbe dovuto supervisionare e provvedere alla realizzazione di tutti gli edifici pubblici e privati, all'assunzione di due costruttori di edifici e alla realizzazione dei progetti per castelli, edifici e giardini reali. Riesce a mantenere la propria posizione di professore all'accademia e al consiglio direttivo e creare buoni rapporti con i nuovi regnanti anche quando si rifiuta di progettare il patibolo per l'esecuzione di Struensee, condannato a morte per il reato di lesa maestà.

Già i contemporanei riconoscono al maestro l'abilità architettonica, come il politico e scrittore August Hennings che scrive durante una visita a Charlottenborg: "Lui è un genio che combina lo stile nobile e severo dell'architettura classica, greca e romana, con il gusto e l'eleganza di cui la raffinatezza dei modi sono suscettibili nei nostri giorni"⁵⁴⁶.

Durante gli ultimi anni della sua vita Harsdorff contribuisce alla ricostruzione della città, ed è in questo periodo che recepisce e aggiunge ai propri progetti repertori derivanti dai nuovi modelli classici. In tal senso, importanti risultano le pubblicazioni dei rilievi dell'architettura dell'antica Grecia, tra cui quella di James Stuart e Nicholas Revett dal titolo *Antichità di Atene e della Ionia* editi a partire dal 1762. Ovviamente Harsdorff non può comprare queste grandi e costose copie ma le conosce con molta probabilità attraverso la Biblioteca dell'Accademia Reale.

Quando viene bandito un concorso per aumentare l'altezza dell'area tra l'edificio principale e i padiglioni laterali del Palazzo Reale di Amalienborg, l'architetto propone un disegno in cui può ampiamente sperimentare ciò che aveva imparato riguardo agli ordini, dichiarando però di non voler imitare nessun altro edificio antico. Vinto il concorso, Harsdorff propone un colonnato con colonne di ordine ionico reggenti una trabeazione che nasconde il passaggio tra i diversi edifici⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ Al cui interno si trova un gruppo di statue femminili ispirate al Trépied aux trois Nymphes ora al Louvre ma che Harsdorff vede a Roma poiché appartenente alla collezione Borghese.

⁵⁴⁶ Hennings, August, *Essai Historique sur les artes et sur les progrès en Danemarc*, Copenhagen, Chez Cl. Philibert, 1778, p.87.

⁵⁴⁷ Weilbach, Frederik, *C.F. Harsdorff og Antiken*, Copenhagen, Selskabet til Udgivelse af danske Mindesmærker, 1917; Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff*, op. cit.; Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark*, op. cit., p.100 [T.d.A.]; Kappel, Thomas, *The King Moves to Amalienborg*, in Floryan, Margrethe; Thorvaldsens Museum (a cura di), *Copenhagen as it was in 1796*, op. cit., pp.39-42.

Dopo pochi anni dalla sistemazione, la critica definisce il padiglione l'unico elemento di architettura degno di nota dell'intera capitale.

Alla fine della sua lunga carriera, ben si può affermare che Harsdorff è un profondo conoscitore delle forme legate all'antico grazie al viaggio di istruzione, ma anche per il continuo studio e interesse per i dibattiti architettonici. Quindi, è possibile asserire che il maestro dell'Accademia nella produzione architettonica si rifaccia prima alle proporzioni degli ordini romani per poi indirizzarsi verso quelli greci più arcaici. In effetti, il modello ripreso nei disegni della cappella a Roskilde e nella facciata del teatro reale è vicino a quello del piccolo tempio della *Fortuna virilis* di Roma, mentre nell'ultimo decennio del secolo, usa la forma greca più antica, e quindi nel colonnato di Amalienborg realizza delle colonne in legno decorate con pittura ad olio, proprio come avveniva per i primi templi greci.

L'intera produzione architettonica di Harsdorff testimonia tanto l'influenza della cultura accademica settecentesca, francese e danese, che si imperniava sulla conoscenza dei trattati di Vitruvio e di Palladio, Scamozzi e Vignola, quanto delle teorie di Winckelmann riguardo alla bellezza nell'arte greca. Idee che permeano profondamente nell'ambiente culturale danese e ne sono la prova la pubblicazione dello scultore Wiedewelt del 1762 e quella del viaggio in Sicilia finanziato dal sovrano al teologo Frederich Münter nel 1785.



Caspar Frederik Harsdorff, Colonnato del Palazzo di Amalienborg, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_Td.137_142b.

3.1.1.1 Le opere

❖ Cappella Moltke

Tra le prime opere realizzate dall'architetto e maestro dell'Accademia vi è la trasformazione della cappella per Adam Moltke⁵⁴⁸ nella chiesa medievale della città di Karise, il cui incarico è affidato ad Harsdorff nel 1766⁵⁴⁹. La chiesa è composta da un coro, una navata caratterizzata da tre volte

⁵⁴⁸ Adam Moltke fu diplomatico di corte e grande proprietario terriero, una delle persone più importanti durante il regno ventennale di re Frederico V tra il 1746 e il 1766. Moltke fu patrono dell'arte e lasciò importanti edifici e opere d'arte, che fece realizzare i migliori architetti e artisti dell'epoca. Nei fatti, Moltke ricoprì anche la carica di presidente dell'Accademia di Belle Arti di Copenhagen.

⁵⁴⁹ Probabilmente il lavoro è commissionato all'architetto francese Jardin, il quale deve aver lasciato il completamento al suo allievo. È chiaro che il giovane architetto, che già nel suo viaggio all'estero nel 1763 prepara

a ogiva e una torre, un'estensione tardo gotica a nord e la cappella funeraria della famiglia Moltke del 1760 a sud. L'edificio originale in mattoni del 1260 è un esempio di architettura medievale danese, destinata ad uso ecclesiastico e difensivo.

Harsdorff dimostra nel progetto di essere a conoscenza delle soluzioni costruttive delle cappelle funerarie; un tema da lui già affrontato nel 1760, come testimoniano i disegni che invia all'accademia da Roma e il progetto romano della chiesa di Sant'Andrea del Vignola. La cappella per l'alto funzionario di Stato si presenta con una pianta quadrata, il cui spazio è definito da quattro colonne. Essa è collegata alla chiesa per mezzo di un vestibolo posto al centro della navata. La cappella è coperta da un soffitto riccamente decorato, il quale rispetta la suddivisione planimetrica e risulta più alto nella parte centrale, presentando richiami dello stesso elemento del Palazzo Massimo alle Colonne⁵⁵⁰.

La parte quadrata al centro della cappella resta divisa da quattro colonne doriche, le quali sono prime in Danimarca senza la base. Pertanto, l'introduzione di questo modello dimostra l'influenza e la conoscenza della "riscoperta" dei templi dorici in ambito danese. Nei fatti, è di pochi anni prima, del 1763, la celebre pubblicazione di Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums* in cui lo storico spende parole di apprezzamento per i templi pestani e riaccende l'interesse verso l'archeologia siciliana. Secondo l'opinione consolidatasi durante gli studi condotti, si potrebbe supporre che l'opera del tedesco sia sicuramente conosciuta dall'architetto grazie all'amico scultore Johannes Wiedewelt il quale ha uno stretto legame con Winckelmann⁵⁵¹.

Nei tre lati delle pareti della cappella intonacate sono posti i sarcofagi, realizzati dallo stesso Wiedewelt, fiancheggiati da due pilastri toscani con urne illuminati grazie a tre aperture, una per lato, rettangolari. Le quattro colonne permettono l'amplificazione dello spazio, mentre le pareti lisce fanno da contrasto, creando un senso drammatico con il posizionamento delle tre tombe sui lati della cappella. Anche se durante il viaggio in Italia Harsdorff conosce e studia direttamente i modelli classici, all'interno della cappella si affida ancora alle regole definite dalla trattatistica del Vignola.

All'esterno, i tre prospetti della cappella risultano tripartiti da quattro lesene, corrispondenti ai due pilastri d'angolo e ai due che all'interno sorreggono le urne. Nelle due estremità vi sono delle finte finestre, mentre nella parte centrale sono poste delle alte aperture.

Oltre all'intervento sulla cappella, Harsdorff si appresta a realizzare una proposta di trasformazione della chiesa gotica nella quale disegna un edificio circolare con un portico interno che doveva reggersi grazie alle sue forme stereometriche, ispirato, secondo Hakun Lund⁵⁵², al Pantheon e all'edificio veneziano di San Simeone Piccolo realizzato nel 1738.

Lo storico Lund sostiene che Harsdorff voleva che la cappella avesse il carattere di "un atrio di quattro colonne" molto apprezzato dai teorici del Rinascimento⁵⁵³, una suddivisione che partiva

un progetto per la cappella reale a Roskilde, non segue i piani del suo predecessore, ma ha implementato le proprie idee, che sono caratterizzate dai suoi studi a Roma e dal suo entusiasmo per l'antichità.

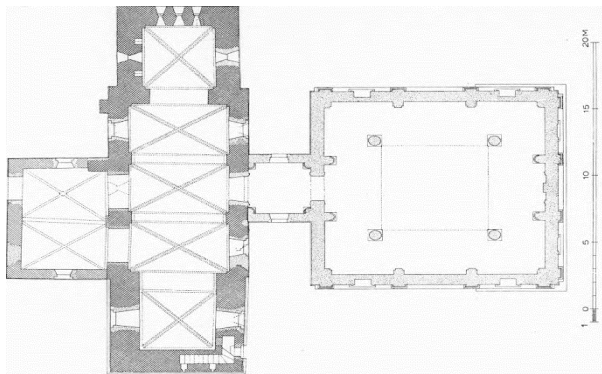
⁵⁵⁰ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark, op. cit.*, p.34 [T.d.A].

⁵⁵¹ Cfr. paragrafi 1.1 e 3.1.3.

⁵⁵² Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark, op. cit.*, p.34 [T.d.A].

⁵⁵³ *Ibidem*.

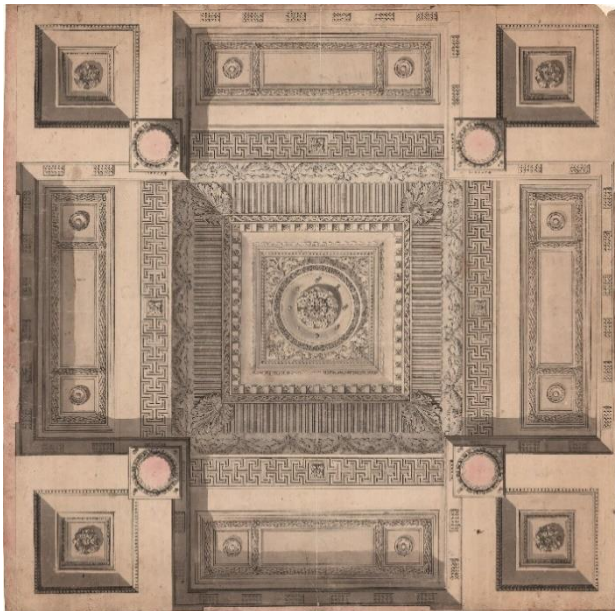
dallo studio delle architetture romane, per lo più termali. Infatti, secondo l'opinione dell'autrice, oltre ai celebri modelli, l'architetto danese reinterpreta proprio le sequenze e le concatenazioni degli spazi di Villa Adriana a Tivoli. Spazi che avevano già riscosso grande fortuna nella trattatistica tradizionale italiana e nelle opere di Bramante e dell'allievo Peruzzi. In particolare per la struttura circolare della chiesa, il danese sembra rifarsi al Teatro Marittimo che egli stesso rileva durante il soggiorno romano. Dunque, Harsdorff è perfettamente inserito nella cultura architettonica contemporanea, poiché negli stessi anni i viaggiatori francesi e gli studiosi italiani effettuano i rilievi delle antiche rovine romane di Tivoli, e studiano i palazzi rinascimentali che avevano fatto proprie le proporzioni e avevano ripreso la suddivisione spaziale dei modelli antichi⁵⁵⁴.



Pianta chiesa di Karise, 1933, C. G. Schultz.



Esterno della chiesa di Karise, http://www.zingo.dk/karise/marthes_kammer.html,



Caspar Frederik Harsdorff, Decorazione del soffitto della cappella Moltke, Karise, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_Td.136_147.

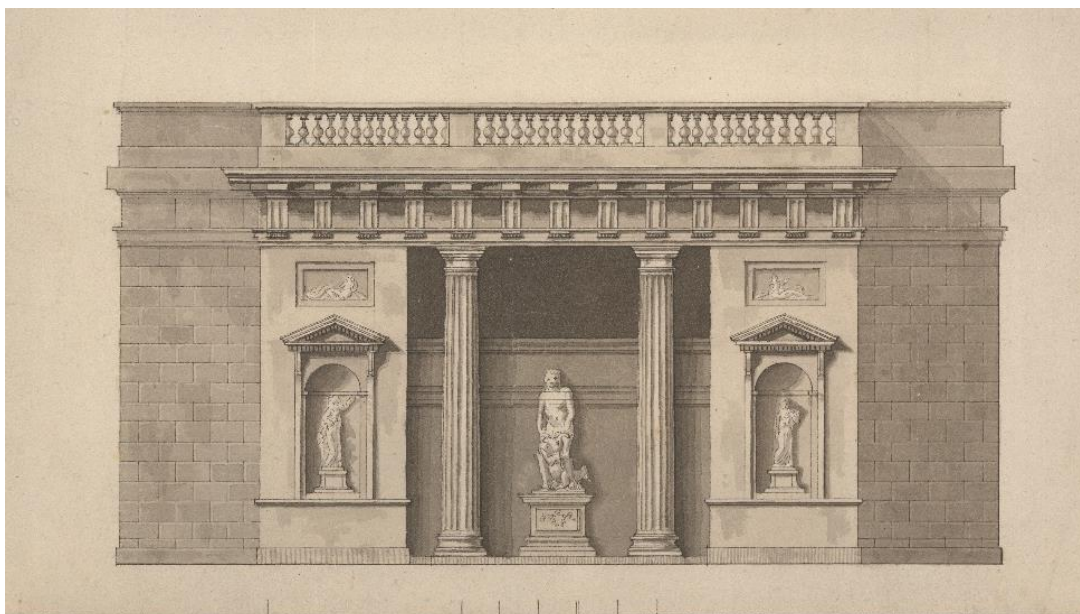


Caspar Frederik Harsdorff, Decorazione del soffitto della cappella Moltke, Karise, Foto 1933, danmarkskirker.natmus.dk.

⁵⁵⁴ Pasquali, Susanna, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, op. cit., pp.23-36.

❖ Herkulespavillonen in Kongens Have

La matrice dell'antico, filtrata attraverso la trattatistica rinascimentale italiana, è presente anche nel piccolo padiglione all'interno del parco di Kongens Have al centro della capitale danese. Nel 1770 Harsdorff e lo scultore Wiedewelt sono chiamati per il ridisegno del fatiscante parco, dove è presente, ancora oggi, il castello di Rosenborg in stile rinascimentale. Per la progettazione del padiglione, i due mantengono alcuni gruppi scultorei già presenti, scolpiti da Giovanni Baratta⁵⁵⁵ e comprati da Federico IV durante il viaggio in Italia, in particolare quello chiamato "di Ercole" da cui il piccolo edificio assume il nome. Il progetto di Harsdorff si sovrappone a un'opera posticcia già esistente dal nome *La casa dalla luce blu*, della quale modifica la facciata con una rientranza per posizionare la statua dell'Ercole fiancheggiata da due colonne; nelle fasce piene laterali, invece, pone una nicchia ospitante una statua per lato. Qui, Harsdorff si allontana dagli insegnamenti del maestro francese Jardin, per cui non compaiono trabeazioni con vasi, bensì una balaustra che alleggerisce l'aspetto visivo dell'edificio; inoltre, elimina gli stessi due elementi laterali della vecchia costruzione. Le due colonne in ordine dorico riprendono i canoni definiti da Vignola⁵⁵⁶. Le due colonne, motivo caro sin dalla giovinezza di Harsdorff, diventano l'elemento principale di tutta la composizione del piccolo edificio. Il prospetto si presenta ora con due



Caspar Frederik Harsdorff, Herkulespavillonen in Kongens Have, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.93.

⁵⁵⁵ Il 16 aprile del 1709 Federico IV compra a Firenze, tutte le opere del Baratta, ancora non terminate, quali: *Ercole e il leone di Neme*; *Orfeo ed Euridice*; *dodici busti di imperatori*. Da tale momento si instaura un vero e proprio rapporto tra il re danese e Giovanni Baratta promossi dallo stesso Gran Duca: ne è l'esempio la donazione della statua allegorica della *Pace*, oggi ancora visibile nel castello di Fredensborg in Danimarca. Il sovrano danese dimostra di essere colpito dalle opere dello scultore quando gli commissiona nello stesso anno oltre cento colonne con relativi capitelli, timpani per porte e camini, evidentemente destinate per il palazzo di Frederiskberg. Infine il legame tra l'Italia e il monarca danese è ancora evidente allorquando, nel 1723, Giangastone De' Medici fa inviare a Copenhagen dei camini e le porte per il Salone del palazzo di Fredensborg. Freddolini, Francesco, *Giovanni Baratta 1670-1747: scultura e industria del marmo tra la toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.

⁵⁵⁶ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff, op. cit.*, p.46 [T.d.A].

sporgenze adornate con nicchie e rilievi nella parte superiore. L'intento di tutto il disegno è quello di distogliere l'attenzione dalla cortina di case retrostanti e creare l'illusione di essere in un ambiente rurale e bucolico. Ancora una volta, come è evidente anche nelle successive opere, la ricerca architettonica harsdorffiana è imbibita delle esposizioni teoriche della trattatistica tradizionale e dell'esperienza del viaggio di istruzione e del soggiorno romano.

❖ La cappella di Federico V a Roskilde

Il filo conduttore dell'intera ricerca architettonica e progettuale di Harsdorff è la ripresa dello stile legato alle forme dell'antico, secondo le teorie espresse da Winckelmann e da Wiedewelt, e ne è una prova anche la cappella funeraria di Federico V nella cattedrale di Roskilde. Tale progetto dimostra l'intraprendenza e l'ascendenza dell'architetto che propone al monarca la costruzione di una nuova cappella, esauritosi lo spazio per ulteriori mausolei nel coro della cattedrale di Roskilde, al fine di ospitare il sarcofago in marmo di Cristiano IV realizzato da Wiedewelt.

La cappella può essere considerata una vera e propria opera d'arte totale, una simbiosi tra la composizione architettonica e la produzione scultorea. Per trovare i fondi necessari a realizzare il suo scopo, Harsdorff cerca di creare legami con personaggi influenti che possano aiutarlo nel suo intento; di conseguenza, può contare sull'appoggio di Adam Moltke, il favorito di Federico V, sfruttandone il suo duplice legame come preside dell'Accademia e con il potere monarchico.

I disegni sono approvati dal re solo nel 1763 con lavori che avrebbero dovuto concludersi in dieci anni, ma per problemi finanziari saranno portati a compimento solo dopo la morte dell'architetto. L'opera ha una storia travagliata a causa della già citata mancanza di fondi, dei cambiamenti politici e di una vita di corte tormentata dalla rigida personalità e dai disturbi mentali del nuovo monarca Cristiano VII.

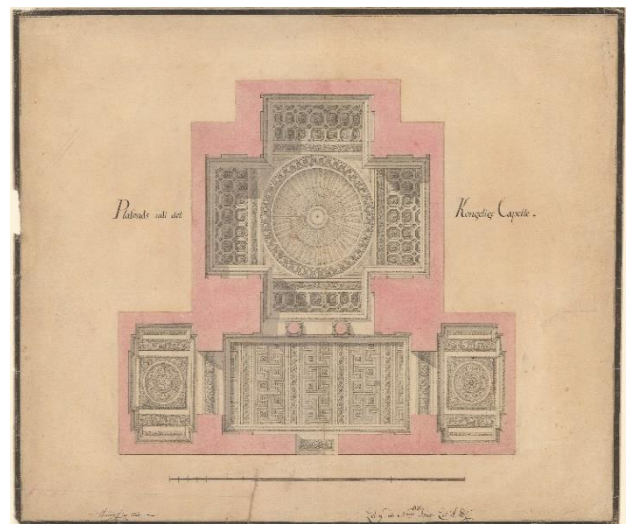
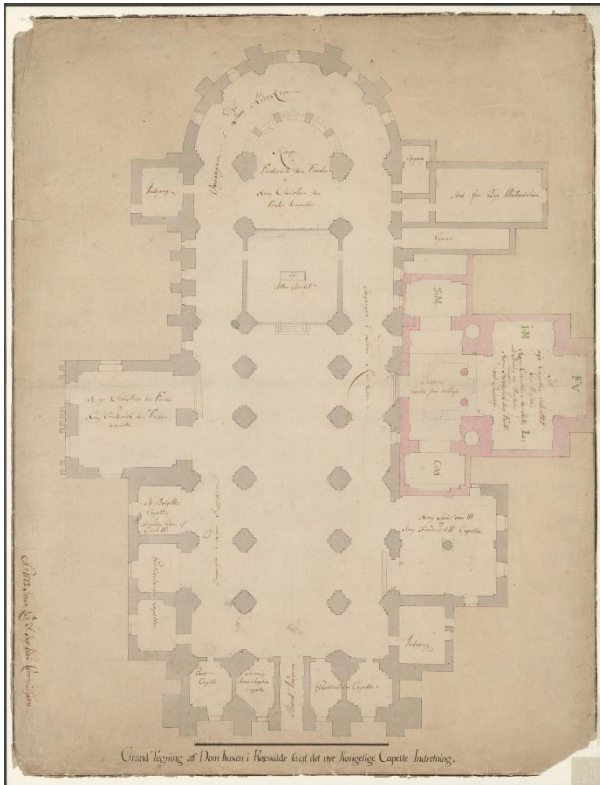
Tuttavia, già durante il soggiorno romano, nel 1763, Harsdorff è chiamato a disegnare, evidentemente su richiesta dell'Accademia, un progetto per una cappella che lui definisce come «estensione della cattedrale di Roskilde»⁵⁵⁷. In esso sono chiari i riferimenti all'architettura italiana ed è senza dubbio il disegno più prestigioso tra le proposte presentate tanto da essere ripreso dal suo allievo Hansen che, alla morte del maestro, è incaricato di terminare l'opera.

Nel 1773 è Wiedewelt a riaccendere il dibattito riguardo alla cappella con una lettera al principe ereditario in cui sostiene l'urgenza di prevedere al più presto un nuovo luogo in cui i sarcofagi, da lui terminati, possano trovare una degna collocazione. Dopo pochi mesi, il 28 maggio 1773, il consiglio esecutivo annuncia che l'edificio avrebbe dovuto essere eretto in sei anni con un fondo di 50.000 rigsdaler danesi. Nella primavera del 1774 si dà inizio ai lavori per rimuovere l'esistente cappella detta del Battesimo o di Maria, per fare spazio alla nuova aggiunta.

Nel 1777, Harsdorff può iniziare l'esecuzione della cappella. L'architetto propone una serie di bozze, nelle quali la planimetria risulta uguale a quella del 1762 con l'unica variazione sostanziale

⁵⁵⁷ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark, op. cit.*, p.16 [T.d.A].

nella forma della cupola. Alla cappella si accede grazie a un vestibolo, fiancheggiato da due piccole sale, sollevate da sei gradini, dove sono posizionati i sarcofagi del re Cristiano VI e della regina Sofia Maddalena. Per la cappella vera e propria Harsdorff prevede una pianta a croce greca, nella cui intersezione vi è una copertura a cupola. Solo nel fondo della parete è posizionato



In alto a sinistra: Caspar Frederik Harsdorff, Pianta della cattedrale di Roskilde, in rosa la nuova cappella di Federico V, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_50041a.

In alto a destra: Caspar Frederik Harsdorff, Sezione cappella di Federico V nella cattedrale di Roskilde, 1763, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.93.

In basso a destra: Caspar Frederik Harsdorff, Decorazioni del soffitto della cappella di Federico V nella cattedrale di Roskilde, 1763, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.93

il sarcofago di Federico V, mentre a destra vi è il sepolcro della regina Luisa e a sinistra quello di Giulia Maria⁵⁵⁸.

Gli spazi delle camere sono decorati con cassettoni ottagonali e rosette, ghirlande e lesene ioniche. Probabilmente il pavimento del progetto originale era pensato come una superficie di marmo in cui le tessere marmoree costituivano un disegno geometrico⁵⁵⁹. Al centro della sala principale, la superficie del pavimento è divisa da tessere che formano anelli concentrici, mentre le superfici al di sotto delle arcate, dove sono montati i sarcofagi, sono coperte da file di riquadri a doppia cornice. L'esperienza romana torna nella cupola emisferica in legno e coperta da rame

⁵⁵⁸ *Ivi*, p.18 [T.d.A].

⁵⁵⁹ *Ivi*, p.23 [T.d.A].

a doppia calotta con corona interna, una chiara ripresa della struttura a doppio guscio di San Pietro a Roma. Dopo solo due anni, alla morte di Harsdorff i lavori sono interrotti; si erano realizzate poche rifiniture dell'esterno e si deve provvedere al completamento dell'interno e la parte centrale della cappella resta scoperta della sua cupola, mentre il sarcofago di Cristiano VI è già collocato nella stanza laterale. È nel 1820 che si ottengono nuovi fondi per il completamento dell'opera per cui viene nominato l'allievo di Harsdorff: Christian Frederik Hansen⁵⁶⁰. Ripresi i lavori, Hansen utilizza materiali più economici, laddove infatti la maggior parte delle decorazioni previste in marmo sono realizzate in stucco o sono semplificate come nel caso degli archi del soffitto e delle finestre⁵⁶¹. Ciononostante, oggi la cappella è ancora riconosciuta come opera indiscussa di Harsdorff, primo maestro del Neoclassicismo, e del profondo rispetto e riconoscenza di Hansen nei confronti del mentore.

❖ L'Harsdorff Hus e le altre residenze private

Harsdorff attraverso le sue opere realizza dei lavori iconici che dimostrano il passaggio dalle forme del Barocco a quelle di matrice antica tratte dalla trattatistica tradizionale, dalle contemporanee pubblicazioni e vicine alla cultura architettonica europea. Harsdorff esprime la vicinanza alla cultura neoclassica anche nella sistemazione della cortina di palazzi della piazza di Kongens Nytorv.

Negli anni precedenti la realizzazione dell'Harsdorff Hus⁵⁶² che è posta in un lotto triangolare e irregolare⁵⁶³ tra il palazzo di Charlottenborg e il teatro reale – costruita ma mai usata come propria residenza privata – l'architetto aveva già lavorato alla riconfigurazione della cortina a sud della piazza di Kongens Nytorv, grazie alla trasformazione del vecchio teatro reale⁵⁶⁴. Lì il suo intervento consiste nell'aggiunta di una facciata in stile palladiano con un pronao tetrastilo con paraste ioniche reggenti una trabeazione. Con il progetto della casa, l'architetto vede la possibilità di realizzare un prospetto che può mettersi in relazione con quella del vicino teatro e, permettere alla piazza di porsi in linea con le più celebri piazze d'Europa⁵⁶⁵. Dunque, l'architetto crea una cortina per la piazza caratterizzata dal palazzo di Charlottenborg al quale si addossa la Harsdorff Hus e che continua, dopo la strada di Tordenskjoldsgade, con il teatro reale.

La Harsdorff Hus è una residenza cittadina su tre piani con un portale d'ingresso e un blocco più grande con un ingresso secondario. Nonostante il classicismo, la facciata rispecchia le funzioni e la divisione planimetrica con le camere nobili verso Kongens Nytorv e le zone di servizio sul retro. Harsdorff riserva un diverso trattamento per la facciata principale secondo tre moduli. Il primo, a ridosso del palazzo dell'Accademia, e il terzo presentano un bugnato al primo livello con il portale di ingresso e due aperture per lato. I livelli superiori sono scanditi da cinque aperture;

⁵⁶⁰ *Ivi*, p.62 [T.d.A].

⁵⁶¹ *Ivi*, p.64 [T.d.A].

⁵⁶² Raabyemagle, Hanne, *Harsdorff shows the way*, Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, op. cit., pp.12-14 [T.d.A].

⁵⁶³ *Ivi*, p.13 [T.d.A].

⁵⁶⁴ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark*, op. cit., p.56 [T.d.A].

⁵⁶⁵ *Ivi*, p.80 [T.d.A].

esse nel piano superiore sono leggermente incassate, mentre quelle laterali sono accentuate con elementi arcuati e piccole volute. Il secondo modulo della facciata verso Kongens Nytorv presenta un avancorpo caratterizzato da un frontone triangolare, le cui paraste non seguono i canoni classici, essendo più alte rispetto alle regole dell'ordine ionico senza però perdere le proporzioni: le basi sono eliminate, così come nel primo livello mancano le scanalature. Per guadagnare maggiore spazio per le aperture all'ultimo piano, Harsdorff ruota il capitello ionico di 90°, in modo che sia visto di lato, con le grandi volute poste al lato⁵⁶⁶.

La facciata avrebbe dovuto essere dipinta di grigio chiaro per la base e i dettagli architettonici in grigio-rossastro di arenaria di Bornholm. Osservando l'abitazione, si può ben comprendere che i modelli a cui Harsdorff si riferisce sono quelli tratti dal mondo antico, che ha avuto modo di conoscere durante il soggiorno di apprendistato in Francia e in Italia e dalla trattatistica rinascimentale italiana.

Quindi, una volta ottenuta la concessione reale per costruire un edificio a proprie spese, Harsdorff dichiara ripetutamente la volontà di abbellire la piazza e di proporre un archetipo per le case cittadine della ricca borghesia danese. Dunque, il modello per le case era la ripresa di modelli di matrice antica che Harsdorff aveva studiato in Italia⁵⁶⁷.

In tal senso, la Harsdorff Hus doveva diventare per Harsdorff il manifesto e il modello per le abitazioni copenhagensi, in particolare per il trattamento della facciata.

La diffusione della tipologia proposta da Harsdorff si deve ai due grandi incendi, quello del 1728 e quello successivo del 1795, che radono al suolo la capitale. Tali incendi permettono alla generazione contemporanea di architetti di mettere in pratica gli insegnamenti per cui Harsdorff si era speso durante gli anni della professione accademica e pratica. L'Harsdorff Hus, iniziata nel 1779, è l'esempio tangibile delle idee di cui l'architetto è sostenitore. Essa, infatti, diventerà il simbolo della sua personale visione architettonica. Per cui, in una lettera al sovrano l'architetto scrive: "Gli esterni delle case così come le decorazioni dovrebbero essere qualcosa di completamente nuovo e quindi servire come modello per la progettazione e per l'arredamento di altre case borghesi"⁵⁶⁸.

Quindi, l'Harsdorff Hus diventa un esempio imprescindibile per la diffusione del Neoclassicismo in Danimarca. Pur essendo il primo ad adottare in Danimarca le coeve teorie neoclassiche, Harsdorff riesce a prendere le distanze dai modelli precostituiti dell'antico per creare il proprio stile personale, senza cadere nell'autoreferenzialità. Dunque, l'approccio scenografico, che caratterizza l'edificio nello spazio urbano insieme alla profonda riflessione riguardo alla creazione di opere che si basano sull'imitazione e non sulla copia, fanno di Harsdorff un maestro moderno.

⁵⁶⁶ Raabyemagle, Hanne, *Harsdorff shows the way*, op. cit., p.14 [T.d.A].

⁵⁶⁷ Kappel, Thomas, *A new City a Phoenix Rising in Classical Garb*, in Floryan, Margrethe; Thorvaldsens Museum (a cura di), *Copenhagen as it was in 1796*, op. cit., p.14.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.



Caspar Frederik Harsdorff, Prospetto della Harsdorff hus, disegnata da Holger Schmidt, 1980, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16254g.

❖ Proposta per otto case in Amaliengade

Nel 1780, Harsdorff tenta di modificare un'altra scena urbana, quella a nord di Amaliengade dove, dopo l'incendio del 1795, era rimasto vuoto un sito di centoventi metri sul fronte strada. L'architetto propone un progetto che, se fosse stato realizzato, sarebbe stato unico nella storia dell'architettura danese⁵⁶⁹. L'idea sviluppata da Harsdorff è quella di poter dare anche all'architettura domestica e commerciale un tono monumentale⁵⁷⁰. Il progetto prevede la costruzione di otto grandi edifici che insieme possono garantire un'unità di facciata, adibendone quattro a residenze e i restanti a botteghe e negozi⁵⁷¹. Anche il costruttore sostiene che il progetto sarebbe stato fortunato per la vicinanza alla zona portuale, dove vi è necessità di alloggi per i viaggiatori e per i commercianti, oltre che per i negozi e per lo scambio della merce.

La questione delle residenze private è un tema sentito nella ricerca architettonica di Harsdorff, per cui a seguito della fortunata Harsdorff Hus, tra il 1797 e il 1799 è impegnato nella costruzione di una villa al civico n°2 di Holmen Kanal, alla fine della piazza di Kongens Nytorv: la *Erichsen Hus*⁵⁷². Qui, l'architetto può continuare la realizzazione della quinta scenica per la piazza, anche se la casa è più distante rispetto al teatro e alla Harsdorff Hus. L'edificio è posto ad angolo tra il canale di Holmen, ormai scomparso, e Kongens Nytorv. Ancora una volta il modello d'ispirazione per la facciata è quella delle opere palladiane, per cui la principale, verso la piazza, presenta un frontone aggettante, nel cui centro sono raffigurati Minerva e Mercurio, sorretto da sei colonne ioniche che creano un pronao, più propriamente una loggia coperta, su un alto basamento. Con

⁵⁶⁹ Raabyemagle, Hanne, *Harsdorff shows the way*, op. cit., p.15.

⁵⁷⁰ Lund, Hakon, C.F. Harsdorff, *De byggede Danmark*, op. cit., p.86 [T.d.A].

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² *Ivi*, p.110 [T.d.A].

le sei colonne ioniche davanti alla loggia: il prospetto principale, quello verso la piazza richiama la villa Piovene a Lonedo di Andrea Palladio⁵⁷³, opera conosciuta attraverso le pubblicazioni di Scamozzi. Sebbene il modello sia quello rinascimentale italiano, questo risulta solo il punto di partenza, quindi un'imitazione e non una copia pedissequa: ad esempio, infatti, le colonne non riprendono le dimensioni della villa veneta. Il prospetto verso il canale è articolato su tre livelli, di cui il primo funge da basamento per le sei lesene ioniche e le nove aperture che si sviluppano per i due piani superiori nella parte centrale della facciata. L'ingresso principale è reso evidente dalla presenza di un edificio più piccolo con un cancello posizionato in corrispondenza del canale. Tutta la composizione è giudicata impropria dalla critica coeva per una costruzione privata a causa dei caratteri monumentali.

Dal punto di vista della divisione spaziale, Harsdorff realizza al piano terra delle stanze riservate agli uffici con le sale destinate alla vita quotidiana verso il canale. Una volta entrati nel vestibolo dal portale d'ingresso, a destra si viene accolti da due colonne doriche in legno e una scalinata che conduce al secondo piano, dove Harsdorff posiziona una sala da pranzo con una parete semicircolare e un'altra dei banchetti, la più grande della casa⁵⁷⁴. La sala si apre con le tre porte-finestre dietro la loggia verso la piazza. Nel corso del XIX secolo, tali ambienti sono dipinti con i colori e modelli del nuovo stile pompeiano da Georg Hilker, altri richiamano l'arte del Rinascimento nella riproduzione delle decorazioni dei soffitti. Come altre opere anche l'Ericksen Hus non è completata da Harsdorff a causa della sua morte.

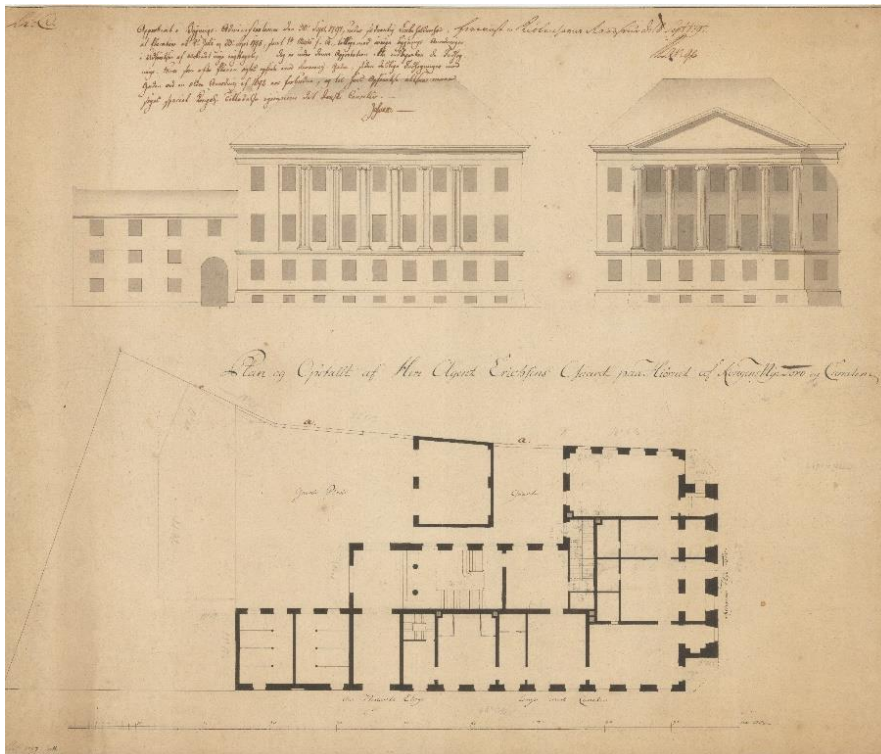
A pochi passi dalla villa appena descritta Harsdorff realizza la Peschier Hus per un famoso commerciante copenhagenese⁵⁷⁵. In questa abitazione, la facciata è costituita da tre piani con tredici aperture. La parte centrale è definita da sei lesene corinzie che si innalzano per il secondo e terzo piano al di sotto di un timpano⁵⁷⁶. I due ingressi sono posizionati nelle estremità della facciata e risultano caratterizzati da portali e da due colonne ioniche, reggenti un timpano triangolare, ancora una volta il rimando è agli insegnamenti palladiani. La divisione della facciata in cinque moduli riprende anche le teorie barocche in un modo completamente differente e originale. Nel 1849 la facciata di Harsdorff viene poi modificata da Gustav Friedrich Hetsch il quale è incaricato di aumentare di un piano l'edificio.

⁵⁷³ *Ivi*, p.100 [T.d.A].

⁵⁷⁴ *Ivi*, p.110 [T.d.A].

⁵⁷⁵ Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff, op. cit.*, pp.110-111 [T.d.A]; Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, op. cit.*, p.106 [T.d.A].

⁵⁷⁶ Raabyemagle, Hanne, *Harsdorff shows the way, op. cit.*, p.18 [T.d.A].



Caspar Frederik Harsdorff, Erichsen Hus, 1797, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_Td.136_151.

❖ Decorazioni delle feste

Altre occasioni per mostrare il proprio genio creativo e la vicinanza all'architettura romana sono le architetture effimere realizzate per la celebrazione di eventi reali e feste⁵⁷⁷.

Nel 1767 Harsdorff è incaricato alla decorazione nella Riderbane, ovvero il maneggio dalla forma a ferro di cavallo dietro il castello di Christiansborg, in occasione dell'incoronazione di Cristiano VII di Danimarca⁵⁷⁸. Già agli albori della sua carriera è evidente quanto lo studio dell'architettura italiana gli abbia permesso di entrare in contatto con gli elementi legati alla matrice dell'antico. Infatti, lo sfondo di questa struttura posticcia è un arco di trionfo eretto su un muro di grandi mattoni quadrati. La facciata dipinta di rosso è caratterizzata da quattro lesene doriche bianche, al cui centro è posta una fontana sorretta dalle Grazie. Lateralmente Harsdorff prevede colossali piedistalli dai quali sgorga vino rosso e bianco, sormontati da vasi. I muri che circondano l'intera costruzione sono abbelliti da una serie di archi con ghirlande e festoni in gesso. Al centro, infine, vi è una sorta di ara sacrificale.

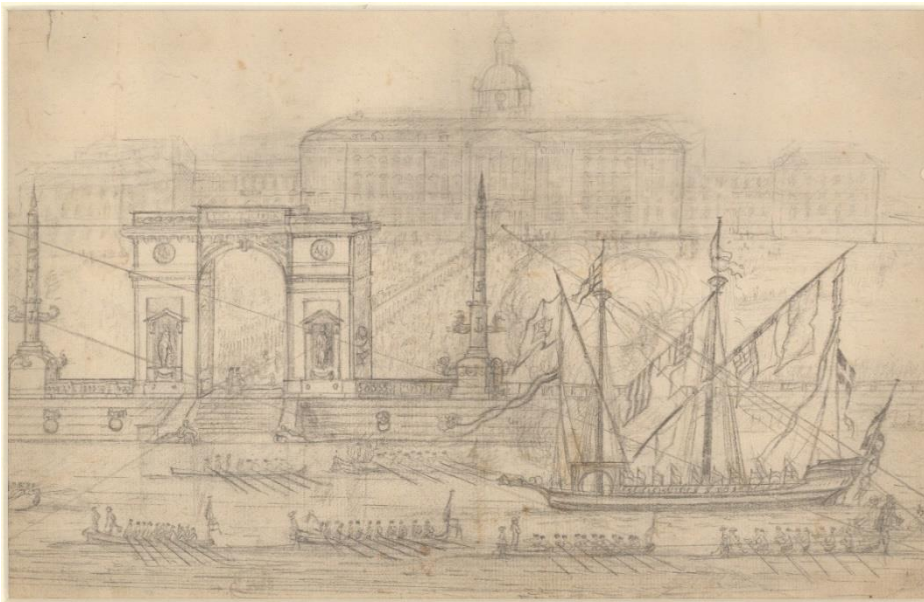
Un'altra occasione è data ad Harsdorff nel 1774, quando il principe ereditario Federico sposa Sophia Federica di Macleburgo-Schwerin. L'architetto realizza una decorazione fatta di legno e gesso nel canale di fronte al castello, una sorta di porto marittimo dal quale si accede grazie ad una grande scalinata che porta un arco di trionfo fiancheggiato da *columnæ rostratæ* ispirate a

⁵⁷⁷ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark*, op. cit., pp. 44-46 [T.d.A]; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, op. cit., p. 67. [T.d.A.]

⁵⁷⁸ Lund, Hakon, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark*, op. cit., p.44 [T.d.A.]

quelle dal Foro Romano⁵⁷⁹. L'opera raccoglie molto successo, tanto che l'arco è poi spostato al castello di Fredernsborg.

Dopo molti anni, quasi alla fine della sua carriera, Harsdorff è ancora incaricato per un ulteriore lavoro di decorazione. In particolare il 14 settembre 1790, quando il principe ereditario Federico VI sposa Maria Sophia Federica di Assia e per celebrare l'evento, le strade di Copenhagen sono abbellite da decorazioni. Harsdorff realizza a Kongens Nytorv, sul lato opposto del teatro reale, un tempio di Apollo con colonne ioniche nel cui portico vi sono le statue di Cerere e Flora. Per la stessa occasione, vicino al palazzo di Charlottenborg l'architetto realizza invece un tempio rotondo con le Grazie su di un piedistallo. L'alto basamento di marmo giallo e bianco è decorato da quattro sculture raffiguranti l'architettura, la scultura, la pittura e la mitologia, ossia le materie insegnate all'Accademia.



Caspar Frederik Harsdorff, Decorazione per il matrimonio del sovrano Federico con Sophia Federica di Macleburgo-Schwerin, 1774, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af



Caspar Frederik Harsdorff, Decorazione per il matrimonio del principe ereditario Federico con Maria Sophia Federica di Assia, 1790, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_Td.136_145.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 45 [T.d.A]

Concludendo, già la trattazione riguardo al primo architetto e maestro danese potrebbe definirsi emblematica per l'obiettivo dell'intera ricerca dottorale, poiché analizzando l'evoluzione e la biografia di Harsdorff si rende chiara l'influenza della cultura italiana e il valore che assume il viaggio d'istruzione, garantito dalla vittoria della medaglia d'oro e della borsa di studio messa a disposizione dall'Accademia, Hardorff fa parte di una lunga e fortunata tradizione di viaggiatori architetti che, dopo aver compiuto il famoso *Grand Tour* e dopo aver conosciuto con mano il patrimonio architettonico italiano, fanno proprie teorie e modelli nelle opere realizzate nella capitale danese.

3.1.2 Christian Frederik Hansen

Il diretto continuatore delle teorie di Harsdorff è senza alcun dubbio Christian Frederik Hansen⁵⁸⁰. Egli riceve una solida educazione ed è grande conoscitore delle tecniche costruttive dell'architettura danese e francese. Durante il periodo accademico Hansen conosce le teorie di Palladio, di Scamozzi e di Vignola dalle quali, nella produzione architettonica, difficilmente si scosterà. Inoltre, il giovane allievo recepisce la visione classica di Harsdorff riguardo alla costruzione di opere d'arte. Quindi, evidentemente la trattatistica italiana conosciuta attraverso gli insegnamenti del maestro è il punto di partenza per lo sviluppo artistico di Hansen, influenzato anche dal maestro Nikolaj Abraham Abildgaard secondo il quale le opere artistiche nascono per *imitatio*. L'artista, tornato in patria dopo il suo viaggio di apprendistato, contribuisce a gettare le basi al periodo artistico noto come *Den danske guldalder* ovvero l'Età dell'Oro danese. A Copenhagen quindi riporta il fascino delle esperienze italiane: dell'arte romana antica e rinascimentale.

Hansen nasce nel 1756 nella capitale danese da una famiglia di umile estrazione sociale. Entrato alla scuola di architettura vi rimane per tredici anni, seguendo gli insegnamenti di Nicolas-Henri Jardin, e qui riesce a reperire i disegni di viaggio di Harsdorff, che è appena tornato da Roma.

Nel 1777 gareggia per la medaglia d'oro, ottenuta poi solo nel 1779 con il tema di «una grande piazza»⁵⁸¹. Pur vinto il concorso, Hansen non percepisce il finanziamento a causa della mancanza di denaro pubblico, solo dopo aver lavorato nel 1780 come direttore dei lavori per Harsdorff alla cappella reale di Roskilde può permettersi di compiere il viaggio.

Poche sono le notizie che riguardano il viaggio d'istruzione del giovane Hansen intrapreso tra il 1782 e il 1784⁵⁸². Sicuramente l'architetto visita la Germania e prosegue nel Nord Italia, dove conosce di persona le opere dei trattatisti italiani, tra i quali Palladio, Scamozzi e Vignola, ma anche di Raffaello e di Sansovino⁵⁸³. Giunto a Roma, Hansen soggiorna nelle vicinanze di piazza di Spagna, luogo dove risiedono la gran parte dei norvegesi, e qui incontra il connazionale Jørgen, italianizzato Giorgio, Zoëga grazie al quale viene messo in contatto con il potente cardinale Stefano Borgia. Si vuole sottolineare, ancora una volta, il valore dell'esperienza del *Grand Tour* come momento di incontro con altri viaggiatori e di scambio culturale⁵⁸⁴. Il clima romano è difatti uno dei più fertili in quanto arrivano in città: Goethe, Soane e subito dopo Percier e Fontaines. Inoltre a Roma vi è anche il connazionale teologo Frederich Münter⁵⁸⁵.

⁵⁸⁰ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, Copenhagen, V. Prior, 1950; Lund, Hakon, *Danske arkitekturtegninger fra Harsdorff til Herholdt*, op. cit.; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne*, op. cit.; Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, op. cit.; Lund, Hakon, C. F. Hansen, Copenhagen, Bergiafonden og Arkitektens Forlag 1995; Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, op. cit.; Lund, Hakon, C.F. Hansen, *De byggede Danmark*, op. cit.; Millech, Knud, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, op. cit.; Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800-1850*, op. cit.

⁵⁸¹ Lund, Hakon, C.F. Hansen, *De byggede Danmark*, op. cit., p.10 [T.d.A].

⁵⁸² Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, op. cit., pp.11 [T.d.A].

⁵⁸³ *Ivi*, p.12 [T.d.A].

⁵⁸⁴ Kieven, Elisabeth, *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, op. cit., pp.59-64.

⁵⁸⁵ Cfr. paragrafi 2.2 e 2.4.

Svariati sono gli interessi che Hansen matura nel periodo romano, in quanto acquista libri di architettura egizia e studia il Pantheon, il tempio di Castore e Polluce, la Villa Mattei e Villa Caprarola, la Villa di papa Giulio e Villa Madama. Di quest'ultima restituisce una pianta, una sezione e i dettagli dei capitelli e delle cornici. La visita ai palazzi romani dimostra ancora una volta la vicinanza del danese e dell'Istituzione danese alla temperie culturale contemporanea. Infatti il Danese, come generazioni di architetti europei e italiani, si interessa alla complessa struttura delle terme e di altre costruzioni romane che nel periodo rinascimentale le avevano prese a modello⁵⁸⁶. Per cui, "nel corso del Settecento, si venne così progressivamente a costituire una sorta di nuovo canone ove, nell'esperienza di ciascun artista, potevano trovarsi accumulati insieme tutti gli edifici che, antichi o ispirati all'antico, presentavano varietà, grandiosità e complessità fuori misura"⁵⁸⁷.

È possibile che abbia visitato Pompei, Ercolano e Paestum, ma non la Sicilia, poiché le strade di collegamento e i territori da attraversare sono ancora considerati impervi e pericolosi, nonché abitati da briganti⁵⁸⁸. Tuttavia, la conoscenza delle rovine di Paestum e delle colonne doriche avvia anche in Danimarca il dibattito riguardo alla grande riscoperta del più arcaico degli ordini. Dibattito che parte, come visto già nel precedente paragrafo, con la pubblicazione del testo di Winckelmann del 1763 dal titolo *Geschichte der Kunst des Alterthums* in cui lo storico spende parole per i templi pestani e riaccende l'interesse verso l'archeologia siciliana. Inoltre, contemporaneamente al viaggio di Hansen, il teologo Münter avvia una ricerca approfondita sulle colonie greche della Magna Grecia edite Danimarca nel 1790⁵⁸⁹. Durante il viaggio di ritorno, Hansen percorre l'itinerario intrapreso dai tanti viaggiatori, che attraversa Siena, Firenze e Bologna; probabilmente sosta anche a Vicenza, perché dalla città è conservato uno schizzo del Teatro Olimpico di Palladio⁵⁹⁰. La visita a Vicenza può essere però confermata anche dal fatto che Hansen, in una delle ville realizzate per la ricca borghesia di Amburgo, riprende il modello dell'appena realizzato Palazzo Pigatti di Enea Arnaldi⁵⁹¹, lo stesso architetto interessato al dibattito sulla copertura del Teatro Olimpico. Non è da escludere una conoscenza diretta tra i due e uno scambio di idee riguardo all'attività del maestro comune: Andrea Palladio. Hansen giunge poi a Mantova per visitare il Palazzo di Giulio Romano e il Macello pubblico⁵⁹²; infine, fa tappa a Genova. Prima del ritorno in patria, il 13 gennaio 1783, Hansen riceve l'incarico di capo costruttore nel distretto di Altona ad Amburgo nel ducato dello Schleswig-Holstein, territorio che fino al 1864 è provincia danese, con il permesso di terminare il suo apprendistato. Dopo l'approvazione da parte dell'accademia nel 1784,

⁵⁸⁶ Pasquali, Susanna, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, op.cit., pp.23-36.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 34.

⁵⁸⁸ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, op. cit., pp.16 [T.d.A].

⁵⁸⁹ Cfr. paragrafo 2.4.

⁵⁹⁰ Lund, Hakon, C.F. Hansen, *De byggede Danmark*, op. cit., p.14 [T.d.A].

⁵⁹¹ Enea Arnaldi è continuatore della tradizione palladiana a Vicenza. Uno degli scritti più interessanti di Enea Arnaldi fu *Delle Basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza. Discorso del conte Enea Arnaldi accademico olimpico con l'aggiunta della descrizione di una Curia d'invenzione dell'autore*, pubblicato nel 1767, in cui raccoglieva le esperienze compiute quale membro della commissione dei Conservatori; nell'esercizio di tale funzione, fece al Comune una proposta di restauro - che venne accolto - della Basilica Palladiana.

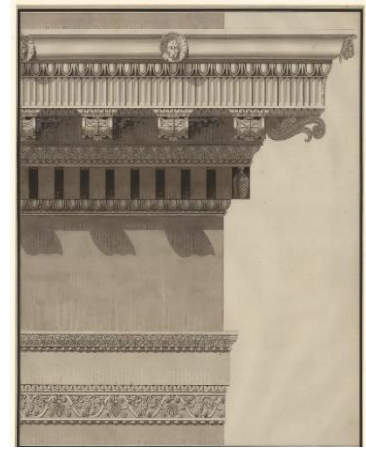
⁵⁹² Lund, Hakon, C.F. Hansen, *De byggede Danmark*, op. cit., p.14 [T.d.A].



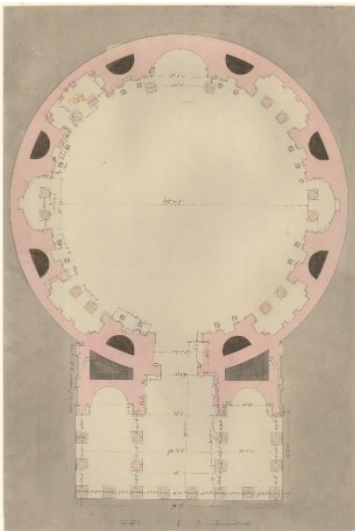
Christian Frederik Hansen, Tempio del Dio Redicolo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_1746.



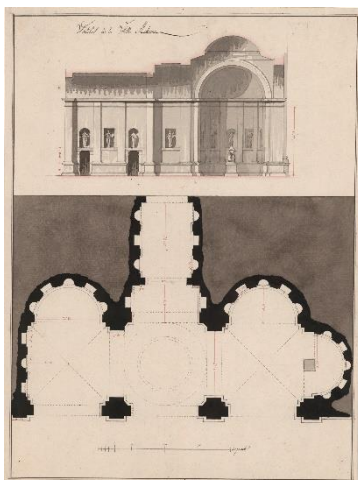
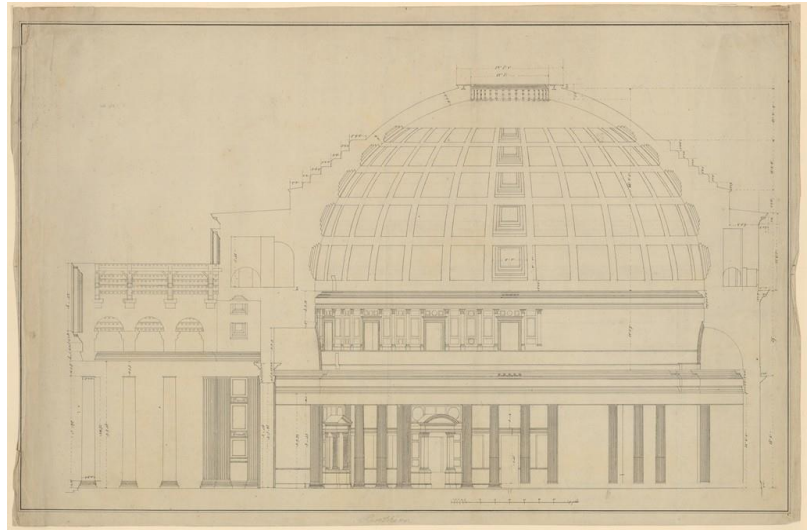
Christian Frederik Hansen, Ricostruzione di Tor de' Schiavi, 1782-84, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11974c.



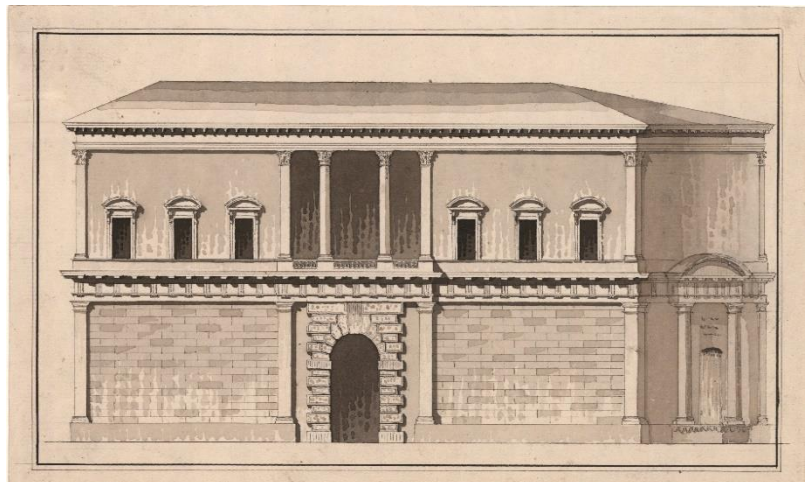
Christian Frederik Hansen, Tempio di Giove Statore, 1782-84, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11225c.



Christian Frederik Hansen, Pianta e sezione del Pantheon, Roma, 1782-84, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11495a; ark_11495b.



Christian Frederik Hansen, Pianta e sezione di Villa Madama, Roma, 1782-84, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11952b.



Christian Frederik Hansen, Palazzo Borromeo via Flaminia, Roma, 1782-84, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16788.

l'architetto si stabilisce nella provincia danese per un intero ventennio, dal 1784 al 1804, e qui introduce lo stile legato alle forme dell'antico e alla trattatistica rinascimentale, partendo dagli insegnamenti del maestro Harsdorff e dalle conoscenze acquisite durante il viaggio a Roma e in Italia. Dunque l'apprendistato è un momento cruciale per la ricerca architettonica di Hansen, il quale asserisce più tardi in una lettera a Thorvaldsen: "Per quanto vorrei averti qui, mi congratulo con te per essere rimasto a Roma. Vorrei poter essere lì con te per qualche mese. Sarebbe una delle mie gioie in un'età più matura vedere i luoghi che per me sono stati indispensabili, diciannove anni fa, e dove ho elaborato le mie teorie architettoniche"⁵⁹³.

Nella provincia danese Hansen realizza edifici pubblici e privati, dai piccoli municipi alle ville, che racchiudono la sua personale visione architettonica ispirata alle opere del Palladio. Tuttavia, al contempo l'architetto dimostra attenzione ai dibattiti riguardo allo studio dell'antica arte dorica su Paestum e sulla Sicilia. Nella capitale, invece, ad Hansen sono affidati i grandi progetti dai caratteri nazionali, quali il vecchio municipio e la ricostruzione del palazzo di Christiansborg.

Essendo profondamente legato alla città di Amburgo, in cui entra a far parte dell'élite e diventa una personalità di spicco, Hansen rifiuta riconoscimenti e incarichi in altre città fino a quando il re Federico VI nel 1791 lo nomina professore di architettura presso l'Accademia danese, in quanto già membro dell'istituzione a partire dal 1785.

Nel 1804, dopo vent'anni, Hansen ritorna a Copenhagen, dove, pur avendo numerosi incarichi, riesce ad integrarli con l'insegnamento e la sua lunga attività accademica. Dopo sette anni, nel 1811 l'architetto viene eletto per la prima volta direttore dell'Accademia, ruolo ricoperto poi dal 1811 al 1818, dal 1821 al 1827 e dal 1830 al 1838. L'ultima nomina è solo onoraria, poiché già nel 1821 Hansen chiede, a causa dei molti impegni, di essere esentato da tale responsabilità, ottenendo comunque voti dai suoi colleghi per la profonda stima e per il riconoscimento delle conoscenze riguardo all'architettura legata alla matrice classica. Nella veste di direttore dell'accademia, Hansen tenta di aumentare relazioni con l'estero per cui, ad esempio, diventa membro corrispondente dell'Accademia di San Luca nel 1804 e membro onorario dell'Accademia di Berlino. Nel 1824 l'architetto, insieme alle due figlie, compie un viaggio in Germania per chiedere incontri con Karl Friedrich Schinkel. Infatti degli stessi anni sono conservate presso l'Archivio del Thorvaldsens Museum due lettere di Schinkel, con il quale sembra avere una corrispondenza epistolare. Nella prima il tedesco si rammarica di non essere stato presente a Berlino durante la visita di Hansen; nella seconda scrive "Ho immediatamente consegnato il lavoro alla nostra Academie der Künste, dalla quale i vostri nobili riceveranno sicuramente una lettera di ringraziamento. I meravigliosi progetti di questo lavoro hanno ricordato le impressioni che ho ricevuto durante un breve viaggio l'anno scorso, quando ho trascorso otto giorni nell'Altmark e nella Pomerania occidentale e ho viaggiato ad Amburgo e Altona. Non riesco a descrivere quanto gli edifici da te realizzati e magnificamente situati, abbiano avuto un effetto su di me; questa architettura pura e calma in relazione al contesto ha qualcosa di molto soddisfacente, soprattutto se, come nel caso, è evidente che questi lavori sono stati i primi a dare alla zona una nuova veste. Hai delineato una direzione nell'arte che è possibile solo attraverso il

⁵⁹³ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11804,nr.12>

genio di un maestro. Tali opere mantengono il loro valore classico per sempre. Il nostro principe ereditario avrà grande piacere nel vedere i piani di Christiansborg, che condividerò con lui nella giusta occasione, dal momento che egli stesso ha una collezione di disegni di residenze reali in Europa, dove questi edifici sono progettati secondo una scala, essa include l'opera di Percier e Fontaine a Parigi. Sarei voluto partire da Altona per giungere a Copenhagen, ma l'anno scorso non è stato possibile soddisfare i miei desideri perché importanti lavori a Berlino e Potsdam hanno richiesto il mio rapido ritorno"⁵⁹⁴. Schinkel pare apprezzare le abilità artistiche di Hansen sia nelle case ad Altona che ben si integrano con il contesto e con il paesaggio, un elemento caro ad Hansen e di primaria importanza anche nelle opere, sia nei progetti del Palazzo Reale.

Il 24 aprile del 1830, Just Mathias Thiele tiene un discorso solenne per celebrare il 50° anniversario della carriera di Hansen. Per tale occasione molti membri dell'Accademia fanno dei doni al vecchio maestro e contemporaneamente, secondo fonti non certe, Hansen avrebbe compiuto un secondo viaggio in Italia all'età di 74 anni. Cinque anni più tardi, nel cinquantenario della nomina di Hansen come membro della Scuola, viene istituita una medaglia intitolata al maestro, *La medaglia di Hansen*, assegnata agli allievi che dimostrano maggiore abilità in campo architettonico⁵⁹⁵. Solo nel 1844 l'architetto abbandona definitivamente il suo incarico.

A differenza di Harsdorff che sembra legato alla cultura neoclassica europea, Hansen, pur avendo contatti con importanti architetti europei, non riesce a svincolarsi dai modelli accademici: nella lunga carriera all'interno dell'Istituzione e nelle opere, viene spesso considerato un tiranno, poco aperto alle nuove sperimentazioni, e troppo legato al classicismo e ai trattati rinascimentali italiani. Tale atteggiamento potrebbe spiegarsi come una stretta sinergia tra Hansen e la monarchia assoluta di Federico VI di Danimarca.

3.1.2.1 I modelli palladiani e rinascimentali nelle ville dell'Altona e nella trasformazione della capitale danese

❖ Le case in Altona

Nel 1784 Hansen diventa capo costruttore di Altona, una delle più importanti città portuali del regno danese nel ducato del Holstein, oggi un distretto di Amburgo⁵⁹⁶.

Qui Hansen mette in pratica l'esperienza diretta del viaggio d'istruzione e la conoscenza della trattatistica e dei modelli accademici. L'architetto è innegabilmente influenzato dalla cultura neoclassica di James Paine e di Robert Adam, che in ambito inglese fanno proprie le teorie palladiane, e risente anche di pubblicazioni coeve come quelle di Durand e di Ledoux.

Hansen realizza delle case per la ricca borghesia all'interno della città di Amburgo, la seconda per grandezza nel regno, in particolare nel viale principale chiamato Palmaille, nato per il gioco, dalle origini napoletane, della pallamaglio. Inoltre, nel periodo tra il 1789 e il 1806 l'architetto

⁵⁹⁴ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m30A,nr.79>

⁵⁹⁵ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.206.

⁵⁹⁶ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur -Enfamiliehuset*, op. cit., pp.32-35.

costruisce un totale di nove case nella campagna dell'Altona⁵⁹⁷. Questi edifici sono considerati l'esempio delle diverse influenze del suo apprendistato, poiché oltre a elementi francesi e italiani, Hansen propone progetti su modelli antichi, soprattutto dei templi. In esse pure sono sfruttate le conoscenze delle tecniche costruttive tradizionali danesi, quali la paglia per la copertura dei tetti.

Per quanto concerne le case cittadine ad Amburgo, in ordine cronologico, la prima è quella per il ricco borghese Diederich Willinck nella cui facciata principale, nella sezione centrale, si trovano due aperture e il grande portale fiancheggiato da colonne doriche reggenti la loggia del secondo livello; ai lati, invece, le finestre sono sottolineate da lesene di ordine ionico. Più interessante pare la facciata secondaria: questa mantiene la medesima suddivisione della principale ma nel campo centrale propone una loggia su due livelli, di cui quella del piano inferiore in bugnato è definita da tre archi a tutto sesto, mentre quella superiore da due colonne e due semicolonne angolari. Sulla stessa strada, al civico n° 49 Hansen progetta la casa per il mercante Georg Friedrich Baur, tra le poche ancora esistenti. La facciata verso il viale, quella di rappresentanza, ha un grande portale d'ingresso e delle finestre sottolineate da cornici, mentre il prospetto verso il giardino è caratterizzato da una loggia coperta al secondo livello con tre archi a tutto sesto sorretti da quattro colonne ioniche. Secondo l'ipotesi dell'autrice, in entrambe le case appena descritte, la composizione spaziale potrebbe rifarsi alla villa La Farnesina di Roma, poiché le due fabbriche amburghesi come quella romana risentono dei modelli vitruviani. Inoltre, attraverso un confronto planimetrico si evince che sono costituite da tre moduli: quello centrale, occupato dagli ambienti aperti verso la loggia, e i due laterali rettangolari dalle sale di rappresentanza. Degna di nota è anche la particolare scala ellittica.

L'abitazione caratterizzata dalla maggiore sperimentazione è al civico n° 116. Essa si sviluppa su due livelli: il primo con un bugnato interrotto dal portale di ingresso; il secondo, invece, presenta la particolarità di una loggia con quattro lesene ioniche che sorreggono un timpano, definendo così una piccola facciata di un tempio incassata nella cortina muraria. Secondo Hakun Lund, il modello evidentemente potrebbe essere casa Pigatti⁵⁹⁸ a Vicenza, realizzata dall'architetto Enea Arnaldi⁵⁹⁹, ma, secondo l'ipotesi dell'autrice, si potrebbe pensare che un ulteriore riferimento sia la Villa Piovene Pigatti nella campagna vicentina. Inoltre, tenendo conto dei disegni romani, si sostiene possibile l'idea che Hansen riprenda la composizione del tempio del Dio Rediculo a Roma. La pianta pare costituita da tre moduli uguali rettangolari dei quali quello centrale è occupato dalla scala circolare. Inoltre, dall'analisi di materiale d'archivio in parte già edito si comprende che Hansen non trascurava la componente decorativa degli spazi in cui riprende modelli antichi. Tuttavia, dopo un'attenta analisi dei disegni, vi è un elemento che sembra essere sfuggito alla critica danese: la presenza, nelle bozze decorative degli interni, di

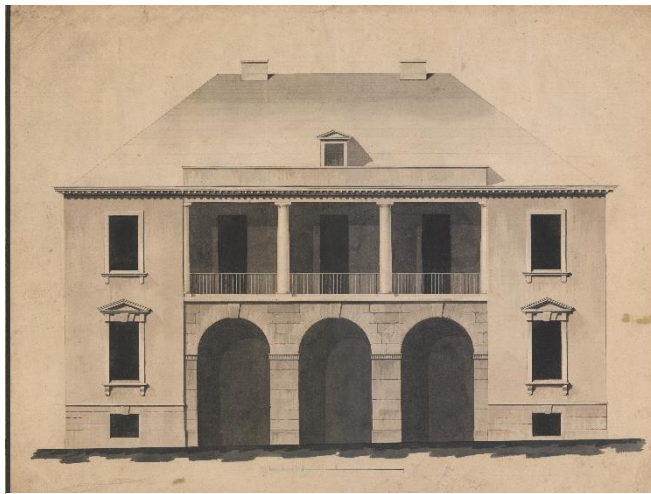
⁵⁹⁷ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, op. cit., pp.18-24; Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., pp.33-37; Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark*, op. cit., pp.16-35; Roland, Thomas, *C.F. Hansen. I Danmark og Tyskland*, Copenhagen, Frydenlund, 2010.

⁵⁹⁸ Dirckinck- Holmfeld, Kim; Keiding, Martin; Amundsen, Marianne, *Dansk arkitektur 250 år*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2004, p.32 [T.d.A].

⁵⁹⁹ Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark*, op. cit., p.29 [T.d.A].



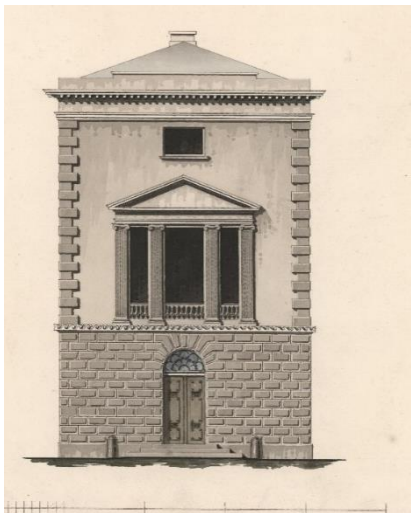
Palmaille, Amburgo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.60b-



Christian Frederik Hansen, Prospetto interno della Willinck Hus, Amburgo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9304c.



Christian Frederik Hansen, Prospetti per la Bours Hus, Amburgo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9354b.



Christian Frederik Hansen, Casa Palmville n° 116, Amburgo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9311b.



Christian Frederik Hansen, Dettaglio di decorazione interna con tempio dorico, Palmville n° 116, Amburgo, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9366.

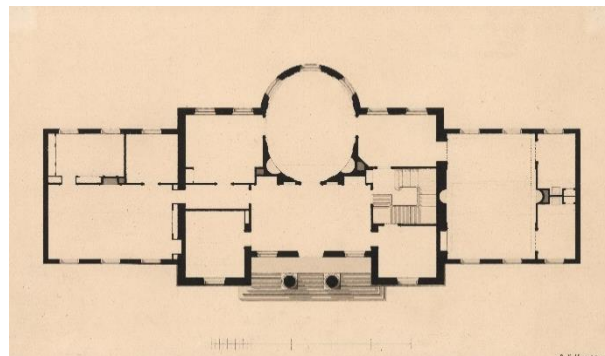
quattro medaglioni in cui l'architetto inserisce delle rappresentazioni di templi. Dei quali, uno sembra certamente un imponente tempio dorico. In tal modo si attesta l'interesse di Hansen verso i dibattiti della contemporaneità riguardo Paestum e le colonie greche siciliane. Sono, infatti, gli anni in cui il danese Münter pubblica, dopo il viaggio in Italia, *Efterretninger om begge Sicilierne*. Se poi il tempio rappresentato fosse quello di Poseidone a Paestum, allora ciò appurerebbe l'attenzione di Hansen verso la celebre costruzione della città campana, mostrando interesse per il modello da lui utilizzato qualche decennio dopo nella facciata della Vor Frue Kirke di Copenhagen.

Oltre alle case cittadine, Hansen è incaricato alla progettazione di nove ville di campagna di Altona in cui è evidente il rapporto con la cultura architettonica italiana. Se per le case cittadine riprende i palazzi tardo rinascimentali italiani, per le costruzioni di campagna s'ispira alle ville di Andrea Palladio. Nel 1789 ad Hansen è commissionata la Landhaus di Cesar Godeffroy, conosciuta oggi come la Hirschparkhaus. I Godeffroy, di origine francese, erano proprietari di una grande società commerciale ad Amburgo. Proprio grazie alla costruzione della casa per la ricca famiglia Hansen può entrare in contatto con l'aristocrazia e diventare l'architetto della facoltosa committenza amburghese. Costruita in circa tre anni, la villa è composta da un edificio centrale a due piani collegato a due ali laterali ad un solo livello. Nella porta di ingresso a nord vengono poste due colonne di pietra arenaria insieme all'iscrizione *La quiete, saggio piacere*. Entrati nel corpo centrale, dal grande vestibolo si accede alla sala di rappresentanza dalla forma ellittica che si affaccia verso il giardino a sud, e ai due moduli laterali simmetrici caratterizzati dai tre ambienti in collegamento con le due ali più basse. Nella composizione spaziale della villa Hansen riprende motivi dell'architettura italiana: infatti tutta l'opera è una semplificazione delle ville vicentine, sia nell'impostazione planimetrica sia nella configurazione in facciata.

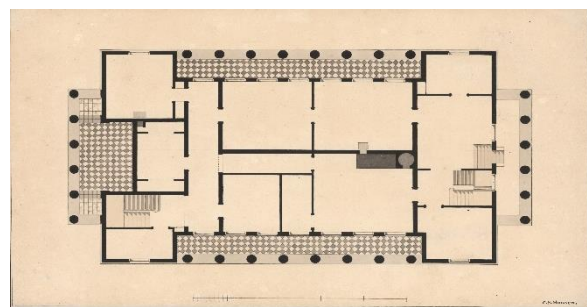
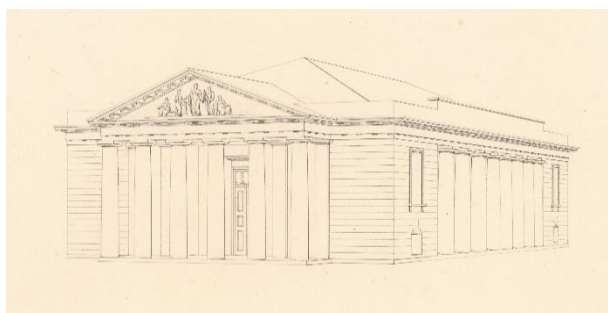
Tra il 1794 e il 1795 Hansen realizza la Blackers Landhus. Il lotto su cui l'architetto va a realizzare la villa è posto su di una piccola altura, per cui egli sostiene di essere riuscito a progettare un tempio e infatti asserisce: "Sto costruendo un vero e proprio tempio come se fosse sul Parnaso"⁶⁰⁰. L'ingresso principale dal grande portale è posizionato sui lati corti come nei templi greci, al di là delle sei colonne doriche lisce senza basamento che reggono una trabeazione e il timpano triangolare, mentre i prospetti longitudinali sono caratterizzati da otto colonne. In una prima bozza il timpano della facciata principale avrebbe dovuto contenere una decorazione. Originariamente la casa è caratterizzata da una struttura in legno, alla quale viene aggiunto un livello nel 1897 e dopo l'incendio del 1901 è ricostruito in mattoni. Le decorazioni sono una riproduzione in gesso e stucco di quelle di fine Settecento.

Nel 1796 è chiamato alla realizzazione della Lawätz landhus, un edificio la cui facciata d'ingresso presenta archi in bugnato con colonne binate e nel centro un frontone e quattro colonne disposte a semicerchio attorno ad esso.

⁶⁰⁰ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen, op. cit.*, p.20 [T.d.A].



Christian Frederik Hansen, Landhaus di Cesar Godeffroy, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_1671d; ark_9309a.



Christian Frederik Hansen, Blackers Landhus, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_4145b; ark_4145bc; ark_9303; ark_9321b.

Nello stesso anno realizza la Thornton landhus⁶⁰¹, il cui proprietario e committente è un grande e ricco commerciante inglese. La casa, situata tra la campagna, la strada della spiaggia e il fiume, risulta essere la più grande, anche se meno innovativa rispetto alle altre.

Nella Böhl landhus, costruita tra 1797 e il 1798, lo schema sia negli esterni sia nella composizione spaziale pare riprendere esattamente i modelli palladiani descritti nei volumi de *I quattro libri dell'architettura*. Infatti, planimetricamente la villa di campagna presenta al centro una sala ottagonale, attorno alla quale si raggruppano le altre stanze, così come avviene nella Rotonda. Tuttavia non vi è la stessa disposizione simmetrica degli ambienti come avviene nell'opera italiana.

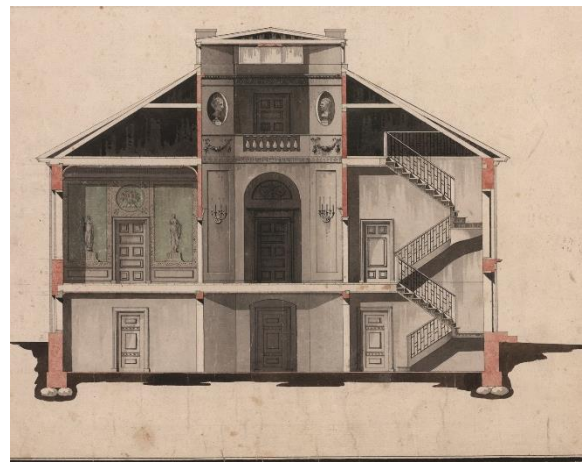
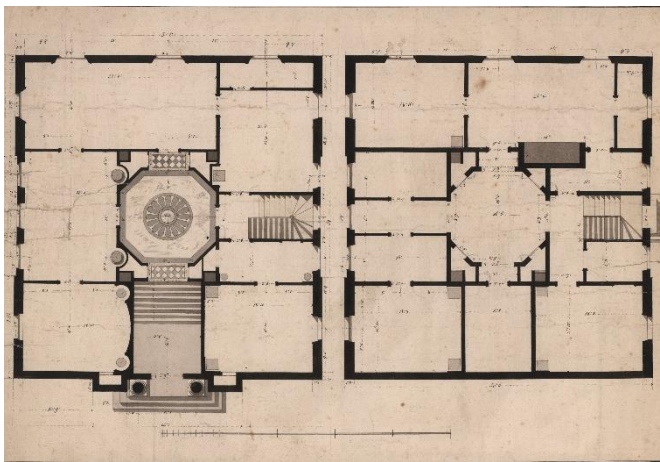
Così come per la Böhl, anche la Baur's landhus riprende chiaramente la famosa villa la Rotonda, con una pianta quadrata caratterizzata al centro, come quella di Vicenza, da una sala circolare,

⁶⁰¹ *Ivi*, p.21 [T.d.A].

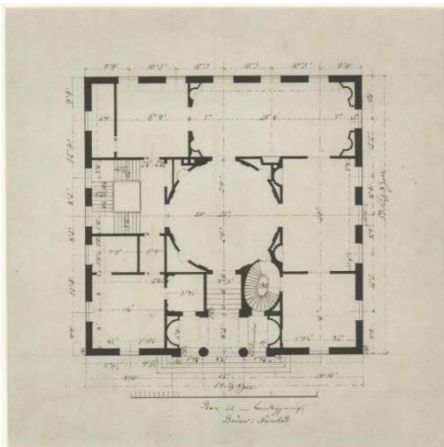
quasi un vestibolo di accesso a tutt'altezza verso le altre stanze non disposte simmetricamente. La facciata di ingresso è un ricordo semplificato dello stesso modello⁶⁰².

L'ultima villa è la Gebauers landhus⁶⁰³. Tra le altre, questa è la più sorprendente per il tetto in paglia, che riprende le tecniche costruttive tradizionali, e per la pianta centrale. Evidentemente, nella forma vi è una reminiscenza del viaggio in Italia, dove può conoscere la Cappella Pellegrini di Sanmicheli a Verona, ma anche, secondo un'ipotesi dell'autrice, la torre degli Schiavi che Hansen vede a Roma e di cui propone una ricostruzione.

Dunque, all'interno degli edifici dell'Holstein troviamo l'utilizzo sapiente di eleganti scale rotonde di origine francese, di interni in stile copenhagense o vicini a quelli dell'inglese Adam e di impianti planimetrici palladiani estrapolati dalla trattatistica italiana tradizionale, commisti alle nuove ricerche riguardo all'architettura dorica.



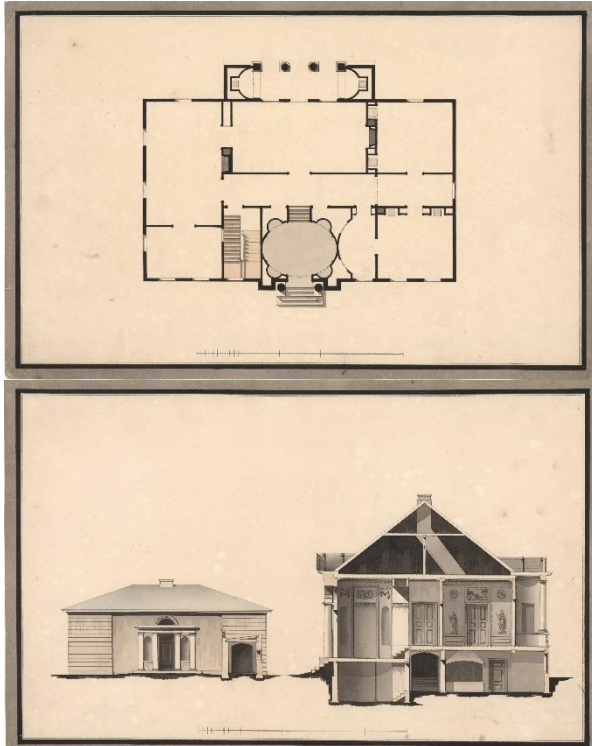
Christian Frederik Hansen, Böhl landhus landhus, Danmarks Kunstabibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.59a; ark_K.S.53b.



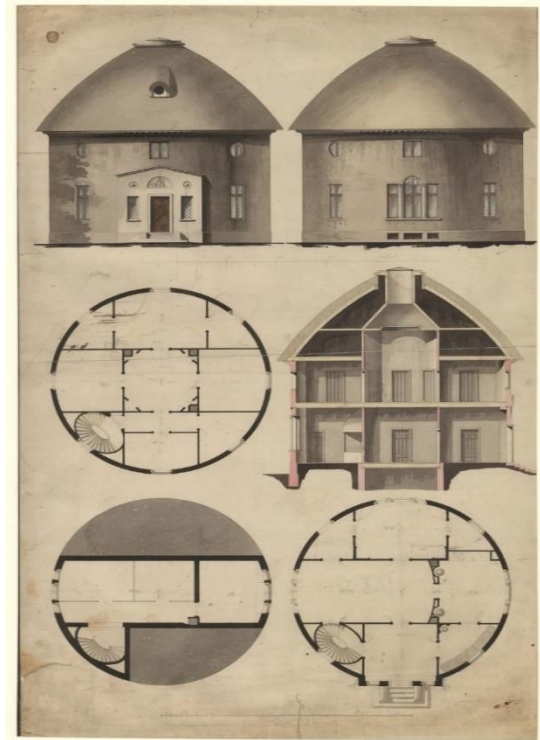
Christian Frederik Hansen, Pianta e prospettiva della Bours landhus, Danmarks Kunstabibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.52a; ark_1672.

⁶⁰² Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark, op. cit.*, p.30 [T.d.A].

⁶⁰³ *Ivi*, p.32 [T.d.A].



Christian Frederik Hansen, Thornton landhus, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_1684a, ark_1684b.



Christian Frederik Hansen, Gebauers landhus, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.59a.

❖ I progetti per la capitale moderna⁶⁰⁴

Una volta diventato maestro, Hansen porterà avanti con carattere dispotico il ruolo di direttore dell'Accademia. Tra il 1795 e il 1800, la capitale danese si prepara, dopo il grande incendio, alla ricostruzione delle parti distrutte e ad affrontare quella del Palazzo Reale di Christiansborg, conosciuto altresì come il Secondo Christiansborg. La trattazione qui avverrà in modo sintetico per poi essere approfondita nel paragrafo 4.4 insieme alla questione del rifacimento per il terzo Christiansborg a fine Ottocento. In questa parte della tesi si vuole ripercorrere l'attività di Hansen negli interventi di maggiore rilievo, e in seguito l'obiettivo è quello di restituire un quadro di unione e della stratificazione dell'importante edificio e di rendere ancora più chiara l'influenza della cultura italiana, sebbene nel tempo cambino i modelli ispirativi oltre che le situazioni politiche ed economiche della capitale danese.

Tornando alla questione del Secondo Christiansborg⁶⁰⁵, nel 1799 si decidono le sorti dell'edificio quando è istituita una commissione che aveva ruolo valutativo e selettivo per il direttore lavori. Essa è composta da Peter Meyn e Boye Magens, due architetti dell'Accademia di Belle Arti, i quali affidano i lavori al celebre Hansen.

Per quanto riguarda il Palazzo Reale, Hansen propone un edificio dalle dimensioni inferiori a quello esistente, ma largo abbastanza da contenerne le rovine. In realtà, il progetto inviato da

⁶⁰⁴ Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800–1850*, op. cit.

⁶⁰⁵ Cfr. paragrafo 4.4.

Amburgo consiste in un piano tipo accompagnato da un testo in cui sono spiegate le motivazioni delle scelte progettuali. L'architetto cambia la posizione dell'ingresso dell'edificio, poiché decide di spostare l'entrata principale verso la città con un grande portale, che è l'aggiunta alle strutture della vecchia fabbrica, mantenute anche per ridurre le spese. Nella facciata della corte interna Hansen pone un ampio colonnato che alleggerisce una facciata altrimenti composta da numerose finestre. Nel primo progetto si escludono la cappella e la biblioteca reale. Solo nel 1810 viene approvato il disegno della chiesa reale⁶⁰⁶ per nascondere il punto debole della facciata verso Høibro, ossia l'eccessiva lunghezza. La cappella è concepita indipendente dal palazzo, separazione sottolineata dalla cupola, la quale è ripresa delle grandi volte di ispirazione romana. Hansen asserisce: "La cupola ha avuto grande fortuna presso gli antichi e Roma ostenta ancora oltre cento grandi e piccole cupole nelle sue chiese, per cui l'artista desidera che anche la capitale danese sia adornata, tanto più nella chiesa del castello, di una bella cupola"⁶⁰⁷. Il prospetto principale della chiesa è determinato da un pronao tetrastilo ionico che sorregge una trabeazione il cui timpano è istoriato, dietro al quale è posta l'entrata. Nessuna apertura interrompe l'austerità, creando un effetto di maggiore grandezza, mentre nei prospetti laterali le finestre hanno un andamento ritmico. All'interno, la chiesa ha una pianta rettangolare, tuttavia Hansen crea l'illusione di uno spazio quadrato per l'aggiunta della volta a botte sulla navata che al centro regge la cupola cassettonata con l'oculo. Le pareti sono di colore giallo scandite da aperture arcuate e da lesene corinzie. Per l'opera, sia per l'interno sia per l'esterno, Hansen riesamina i vecchi disegni di studio romani, poiché vuole realizzare uno degli edifici più romani di Copenhagen. La bassa e larga cupola cassettonata sembra richiamare quella del Pantheon, per le pareti in marmo e stucco, per le cornici e per gli archi, utilizzando anche elementi della chiesa di Sant'Andrea del Vignola⁶⁰⁸, già scelta peraltro per la cappella Moltke da Harsdorff⁶⁰⁹. Inoltre, la composizione della costruzione è vicina al progetto del Foro Bonaparte dell'architetto italiano Giovanni Antolini.

⁶⁰⁶ Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, op. cit., p.146.

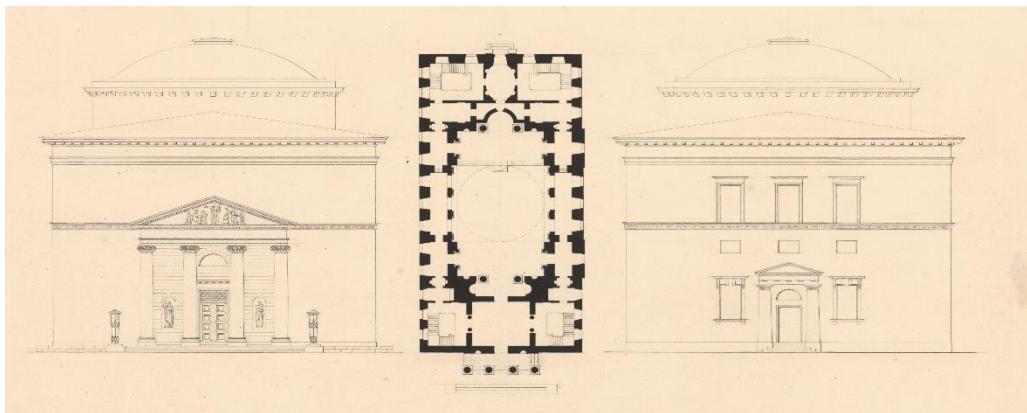
⁶⁰⁷ Lund, Hakon, C.F. Hansen, *De byggede Danmark*, op. cit., p.58 [T.d.A].

⁶⁰⁸ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, op. cit., p.29 [T.d.A].

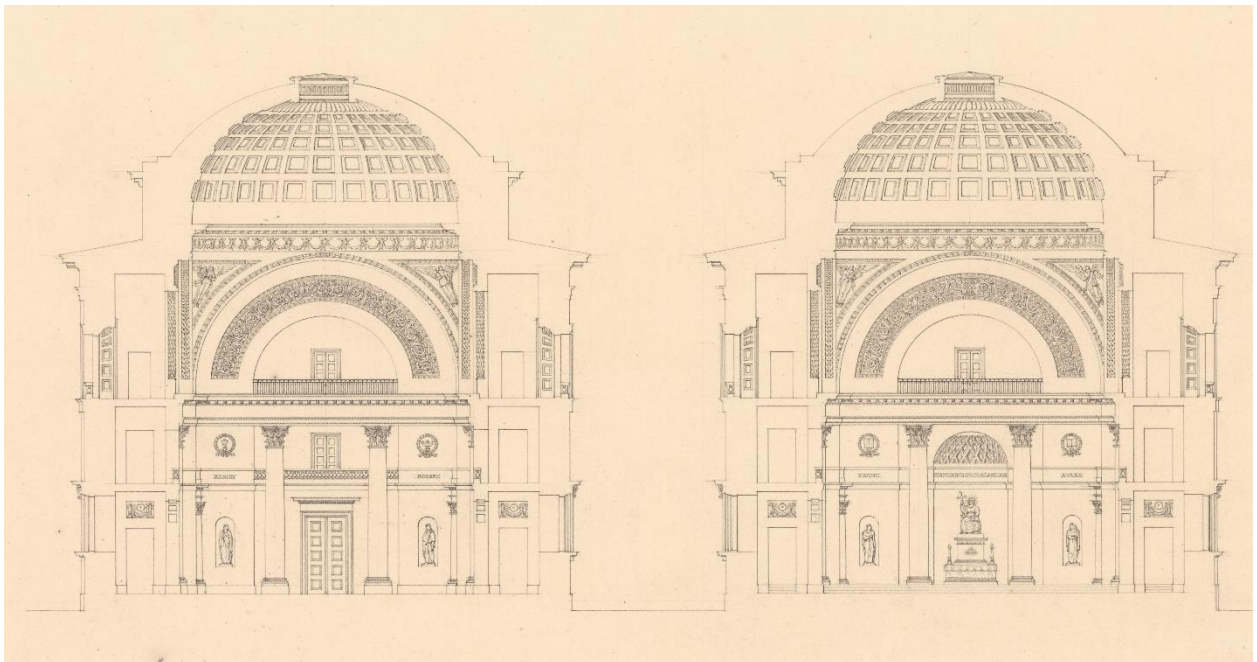
⁶⁰⁹ Dirckinck- Holmfeld, Kim; Keiding, Martin; Amundsen, Marianne, *Dansk arkitektur 250 år*, op. cit., p.43 [T.d.A].



Christian Frederik Hansen, La cortina verso la Slotspladsen del Palazzo Reale di Christiansborg e la chiesa del castello, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11236.



Christian Frederik Hansen, Pianta e prospetti della Slotskirke, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9349a.



Christian Frederik Hansen, Sezione della Slotskirke, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9349d.

❖ Il vecchio Municipio e la prigione

L'altra grande opera dai caratteri nazionali a cui Hansen mette mano è il vecchio municipio⁶¹⁰. L'edificio per la riunione cittadina prima dell'incendio si trova in quel lungo spazio che determina la grande piazza tra Nytorv e Gammeltorv. Già il maestro Harsdorff aveva avanzato l'ipotesi di costruire un nuovo edificio per situarlo in un luogo di maggiore rappresentanza.

Chiamato alla realizzazione del progetto, Hansen si dichiara contrario all'idea di costruire i due edifici, ovvero il municipio e la prigione, in un'unica costruzione, poiché le ritiene incompatibili nelle funzioni, né tanto meno è incline ad utilizzare, secondo altre proposte, l'area di sedime della Sankt Nikolaj kirke, anch'essa danneggiata dall'incendio. Alla fine del 1800, Hansen riesce nel tentativo di convincere la commissione a posizionare il nuovo edificio sull'area di quello distrutto, ma non persuade a realizzare due edifici separati in aree differenti.

Del progetto di Hansen solo due disegni su sei sono sopravvissuti. In essi è evidente che l'architetto ha consultato la letteratura contemporanea: da un lato la pubblicazione di Durand con le illustrazioni di quelle, che secondo il suo parere, sono le migliori tipologie da adottare per i moderni municipi; dall'altro quella di Ledoux per il palazzo di Giustizia in Aix-en-Provence⁶¹¹. Il capo costruttore dell'Altona tiene conto delle trattatistiche di Palladio e i famosi *I quattro libri dell'architettura*⁶¹². Come nelle ville realizzate ad Amburgo, anche qui le idee vengono tratte dai libri dell'architetto italiano con alcuni elementi di distacco, quali le massicce colonne ioniche sollevate da terra su una bassa base o la scalinata che conduce a tre porte. In entrambi gli schizzi per il progetto, la facciata è affiancata da due grandi archi che, effettivamente sono mantenuti anche nella fase esecutiva. Come accadrà anche per la Vor Frue Kirke, Hansen riesce a sovvertire sempre le regole e nei fatti convince la commissione all'utilizzo degli archi: spiega infatti che altrimenti l'edificio avrebbe perso monumentalità e avrebbe preso le fattezze di una normale e banale casa cittadina.

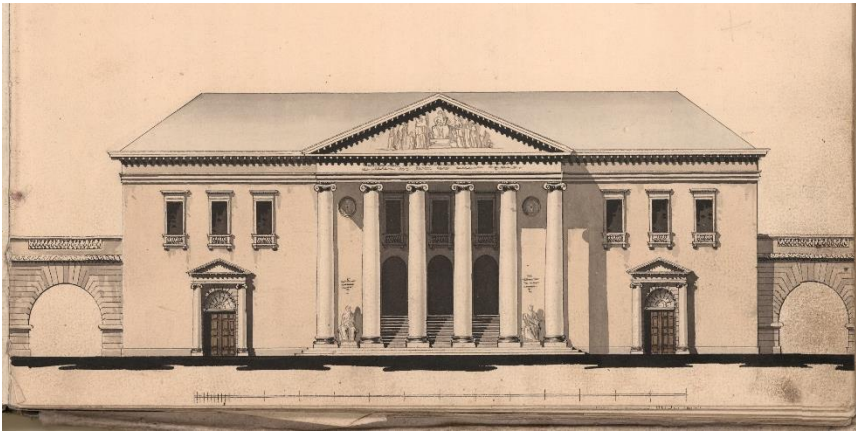
Nel 1802 sembra essersi creata una frattura tra la commissione e Hansen, poiché l'architetto, occupato nei progetti delle ville per la ricca borghesia e nelle opere nella regione dell'Altona, non spedisce i disegni, anticipando anche di non conoscere il tempo necessario per la loro effettiva conclusione. Hansen incappa anche in numerosi problemi progettuali, poiché risulta complicato posizionare l'intero edificio sul terreno a causa delle dimensioni eccessive del fabbricato, motivo per cui sono acquistati altri otto lotti adiacenti. L'architetto ritiene necessari quattro ampi cortili circondati dalla struttura irregolare del municipio tali da poter soddisfare la richiesta di corridoi luminosi. Si decide di porre al primo piano le istituzioni municipali, le aule di tribunale, gli uffici di polizia e il tribunale cittadino. Hansen sembra essere in conflitto anche con lo scultore Thorvaldsen riguardo al materiale delle statue di Solone e Licurgo da posizionare nell'edificio,

⁶¹⁰ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., pp.69-72.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 69; Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, op. cit., p.23.

⁶¹² Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark*, op. cit., p.62 [T.d.A].

poiché l'architetto propone di realizzarli in arenaria e non in marmo⁶¹³ e quindi di anteporre motivi di economicità a quelli di bellezza. L'idea non è apprezzata da Thorvaldsen, il quale risponde: "Sono convinto che tu, essendo un famoso architetto, trovi un vero piacere nel poter vedere i tuoi palazzi ornati d'arte, [...] vale a dire non i materiali, ma il lavoro degli artisti rende un'opera d'arte costosa, di conseguenza - se vuoi applicare l'economia allora devi sapere come facilitare il lavoro per l'artista, per cui puoi servirti di altri per il lavoro meccanico [...] io sento che il mio lavoro dovrebbe essere degno del mio Re, al fine di preservare il mio onore di artista per sempre"⁶¹⁴. Per la prigione⁶¹⁵ completata nel 1813 l'idea principale, più volte ribadita, è quella di farla sembrare forte e solida, oltre che minacciosa, attraverso un intricato sistema di celle e corridoi in cui si prevedono anche dei camini dove riscaldare l'acqua e il cibo. Hansen realizza una facciata che possa dare un'impressione imponente riducendo le aperture, tre per lato con grosse cornici e pietre che insieme con il basamento in bugnato quadrato e piccole finestre circolari contribuiscono a dare un senso d'intimidazione. Entrambe le costruzioni diventano la parte più importante della piazza.



Christian Frederik Hansen, Il vecchio Municipio e la prigione, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_2385_fol_01.

❖ La Vor Frue Kirke

La terza grande opera su cui mette mano Hansen nella capitale danese è la cattedrale del XII secolo, nota come la Vor Frue Kirke⁶¹⁶, la chiesa di Nostra Signora. Prima del grande incendio del 1728, la chiesa medievale è la più importante della città. Già dopo tale incendio si rende

⁶¹³ "Ho debitamente ricevuto la tua lettera del 16 del mese scorso e sono lieto che eseguirai i lavori dichiarati il prima possibile. Sono pienamente d'accordo con te sul fatto che sarebbe auspicabile se i due legislatori potessero essere realizzati in marmo invece che in arenaria. Tuttavia, penso che siccome possiamo averli solo di quest'ultima pietra citata, un artista deve consolarsi al pensiero che il valore più grande sta nell'esecuzione e non nella pietra. Una buona figura in gesso mi è più cara di una cattiva eseguita in marmo di Carrara". <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m21807,nr.3>

⁶¹⁴ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m28,nr.104>

⁶¹⁵ Stevenson, Christine McKee, *The design of prisons and mental hospitals in the Neo-classical period, with special reference to the work of C.F. Hansen*, Tesi di dottorato, Courtauld Institute of Art, London University, 1985.

⁶¹⁶ Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960, op. cit.*, p.147.

necessario un restauro, per cui l'architetto Johann Cornelius Krieger⁶¹⁷ realizza un progetto che però tarda nella conclusione, poiché la torre, ricostruita nel 1733, crolla, provocando lo schiacciamento della navata della chiesa. Il nuovo elemento turrito è terminato nel 1744 dopo essere stato trasformato, sulle basi delle rovine gotiche, secondo il gusto Barocco ancora predominante nella capitale danese. Invece, la chiesa è già riaperta nel 1738; le navate laterali sono prolungate fino alla strada principale in modo da garantire uniformità alla facciata, mentre il coro con le cappelle, risparmiate dal fuoco, mantengono l'aspetto medievale. Dunque, il luogo sacro si presentava, negli attimi precedenti il bombardamento inglese nel 1807⁶¹⁸, essenzialmente come un edificio stratificato caratterizzato dalla sua alta torre, diventata barocca, mentre nella struttura era evidente la prima costruzione medievale. All'indomani della distruzione si sente l'esigenza di una ricostruzione, essendo la chiesa riconosciuta come simbolo da parte dell'intera popolazione: per tale importante compito risulta indispensabile l'intervento di Hansen. Lì l'architetto riesce ad ottenere una grande libertà, per cui elimina tutta la *facies* gotica ritenuta inopportuna e, usando le vecchie fondazioni e le rovine esistenti, crea un nuovo disegno in armonia con la semplicità e nobiltà dello stile greco e romano. Nel 1829 un nuovo edificio viene eretto dalle forme imponenti e neoclassiche.

L'ostacolo che Hansen non risolve è la distanza tra lo stile che vuole adottare, basato sulla matrice classica, e quello gotico presente nella chiesa, determinato dallo slancio della torre, dualità che non elimina e che nei fatti ancora oggi è visibile nell'esterno della chiesa. I modelli per la facciata rispecchiano le teorie di Durand, le forme del Pantheon, ma soprattutto quelle del tempio di Poseidone a Paestum⁶¹⁹ per le colonne doriche senza base e la presenza di un architrave e di un fregio con metope e triglifi.

Inoltre, nei primi progetti di Hansen si evince l'idea di porre, al di là delle colonne doriche, le statue dei quattro evangelisti – realizzate da Thorvaldsen, che avrebbero dovuto essere poste in nicchie – che non vengono realizzate.

Nonostante la dimostrata volontà di eliminare l'alto elemento turrito, la commissione tanto quanto i cittadini richiedono la sua conservazione, alla quale è riconosciuto un valore simbolico.

⁶¹⁷ Johann Cornelius Krieger nasce nel 1683, dal 1720 diventa capo architetto del paese e responsabile dei giardini reali. Krieger supervisiona la costruzione del palazzo di Fredensborg e dei suoi giardini, nonché l'espansione del maniero di Frydenlund.

⁶¹⁸ Smith, Claus M., *Bourgeois Architecture*, op. cit., p.53 [T.d.A].

⁶¹⁹ Langberg, Harald, Omkring C. F. Hansen, op. cit., p.33 [T.d.A]

Hansen è costretto a conservare la torre esistente, dandole la forma di un parallelepipedo, anche se nei pochi schizzi conservati non è mai contemplata⁶²⁰.

Quindi, l'obiettivo di Hansen è quello di creare una maggiore unità all'esterno: il vecchio ingresso che funge anche da collegamento con la torre viene inglobato in un muro, in tal modo l'intera facciata a ovest si dispone su un unico piano spaziale; le cappelle del coro sono sostituite da un volume semicircolare coperto da un'enorme semi cupola di rame; le cappelle laterali inglobate in un muro innalzato fino alla copertura e il camposanto che circonda la chiesa è rimosso, così i tre prospetti laterali sono aperti, mentre le numerose volte della navata centrale sono eliminate per far posto alla grande volta a botte cassettonata.

Superato il pronao coperto, si arriva nell'interno della chiesa che, senza alcun dubbio, è un elogio dell'architettura romana. Lo spazio tra la navata centrale e quella laterale resta diviso da possenti archi al primo livello, reggenti delle colonne doriche al secondo. Tra i pieni degli archi, Hansen prevede delle nicchie dove collocare le statue degli evangelisti, commissionate a Thorvaldsen e che all'arrivo si dimostrano troppo grandi. Questo perché lo scultore realizza intenzionalmente delle opere che siano perfettamente integrate nella composizione architettonica e non abbiano la sola funzione decorativa. Per cui, a tal punto, l'unica soluzione possibile è quella di giustapporre alle pareti su alte basi.

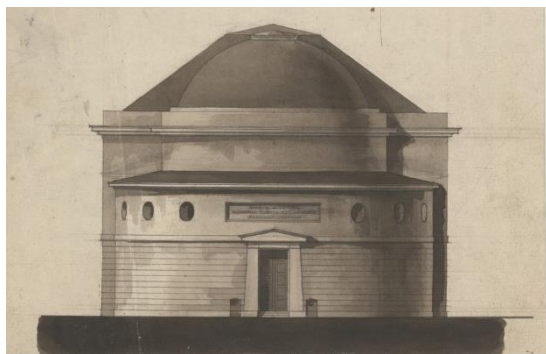
Tutta la costruzione sia all'esterno sia all'interno tenta di creare un'opera d'arte totale e di enfatizzare le linee orizzontali. Sin dall'ingresso lo sguardo viene condotto alla statua di Cristo realizzata da Thorvaldsen. L'abside, alla fine della navata, è un semicerchio completo che, con il suo oculo di apertura è pensato proprio come un edificio centrale indipendente e risulta ispirato al Pantheon. È lo stesso Hansen ad affermare: "Al di là del coro viene posta una galleria semicircolare, eseguita sulle antiche fondazioni, potrebbe essere usato come un piccolo Pantheon e nelle due nicchie potrebbero essere conservati i memoriali degli uomini più meritevoli del regno"⁶²¹.

⁶²⁰ La questione della torre si ripresenta nel 1909, quando il produttore di birra Carl Jacobsen si offre di pagare per riprodurre la guglia barocca di Vincent Lerch. Nella rivista "Architekten" propone la sua idea così: "Quando vedi la facciata accademicamente impostata della chiesa più importante della Danimarca, [...] quando guardi dall'alto della città e vedi la torre, pensi a come la guglia potrebbe contribuire a dare uno slancio verso l'alto [...] allora non vi è alcun dubbio che la mia proposta sarà un successo, per evitare che la nostra città perda tale occasione. La guglia si deve innalzare di nuovo nel suo antico splendore a 120 m di altezza" Nei quattro anni successivi, la discussione si accende sempre più tanto che anche l'associazione dell'abbellimento di Ho City abbraccia con entusiasmo l'idea, pubblicando una serie di foto che mostrano come la guglia avrebbe potuto arricchire il panorama della città. Molti architetti come Martin Borch, Martin Nyrop e Hack Kampmann consigliano la disposizione a spirale, mentre altri da Carl Petersen allo storico dell'arte Vilhelm Wanscher sostengono che il capolavoro di classicismo di C. F. Hansen sarebbe stato compromesso dall'aggiunta di una spirale barocca completamente in stile. Nel 1911, le commissioni, istituite dal Ministero della Cultura, per esaminare la questione riguardo alla guglia, si oppongono e l'idea scompare poi del tutto con la morte dello stesso Carl Jacobsen. Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nord for Strøget*, vol. IV, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1988, p.436 [T.d.A].

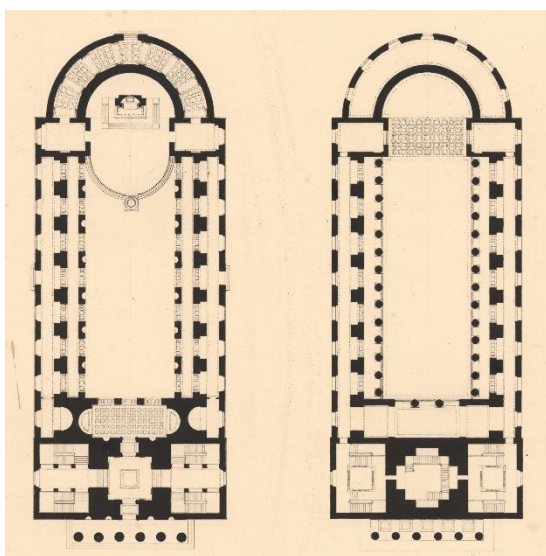
⁶²¹ Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark, op. cit.*, p.78 [T.d.A].



Christian Frederik Hansen, Prospettive della facciata principale e dall'abside della Vor Frue Kirke, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9351b; ark_9351c.



Christian Frederik Hansen, Vor Frue Kirke, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_K.S.82d; ark_K.S.82f.



Christian Frederik Hansen, Interno della Vor Frue Kirke, Foto Monica Esposito, 2018.

Christian Frederik Hansen, Piante della Vor Frue Kirke, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9351a.

Nei progetti realizzati a Copenhagen, Hansen è interessato, come lo era stato già precedentemente Harsdorff, all'aspetto puntuale dei singoli edifici, ma anche nel decretare un nuovo carattere architettonico e urbanistico alla capitale, secondo la sua visione estetica. Dunque, Hansen riesce nel suo intento nei lavori del vecchio Municipio a Gammeltorv e della facciata della Vor Frue kirke. Infatti, la continuità delle caratteristiche formali tra i due edifici serve a costruire un aspetto visivo che si estende dal portico della cattedrale a quello degli edifici di Gammel Nytorv. In questo modo, attraverso le due costruzioni, Hansen riesce a dare coerenza architettonica e ad aggiungere caratteri aulici a tale area della capitale danese⁶²². L'importante rapporto tra l'edificio e il contesto costruito o naturale per Hansen è evidente già nelle case della borghesia ad Altona a Palmaille in cui le abitazioni sono inserite nel grande viale verde e alberato nel centro della città⁶²³. Tale attenzione è chiara sia nelle ville suburbane, posizionate su alture e circondate di verde, sia nelle opere più mature realizzate nella capitale danese come per il palazzo di Christiansborg per il quale afferma "l'effetto complessivo dipende molto dai dintorni e dalle strade che conducono alla piazza"⁶²⁴.

Hansen è l'esempio, come altri che a lui succedono, della rete capillare di conoscenze create tramite il viaggio di apprendistato a Roma e dell'importante influenza dello studio diretto delle opere greche, romane e anche dei palazzi rinascimentali per la realizzazione di edifici nella capitale danese che spesso sono chiamati a esprimere caratteri nazionali. Infine, per quanto concerne la rete capillare di conoscenze, secondo l'ipotesi dell'autrice, deve essere sottolineata una certa affinità tra la produzione architettonica di Hansen con quella del coetaneo architetto italiano Giovanni Antonio Antolini. Affinità che si rivelano palesi negli impianti volumetrici e nella giustapposizione di forme geometriche essenziali. Analogie si riscontrano nella cappella funeraria che Antolini realizza in Altona all'inizio della carriera nel 1786⁶²⁵, mentre Hansen è appena diventato capo costruttore della provincia danese. Inoltre, i disegni di Hansen per la Slotkirke e per la ricostruzione della Vor Frue Kirke hanno elementi comuni con gli elaborati del Pantheon e della Borsa dell'italiano, mai realizzati, per il Foro Bonaparte a Milano. E quindi, da un lato la composizione volumetrica della Slotskirke –caratterizzata dal pronao con trabeazione, dalla forma cubica e cilindrica in cui viene posizionata la cupola – e dall'altro la forma convessa e la composizione volumetrica della Vor Frue Kirke sembrano vicini al progetto antoliniano.

⁶²² Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800–1850*, op. cit., p.51.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ivi*, p.54.

⁶²⁵ Cfr. 1.4.2, Marzillo, Maria Giulia, *Giovanni Antonio Antolini, Architetto e Ingegnere (1753-1841)*, op. cit.; Ceccarelli, Francesco, *Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, op. cit., p.351.

3.1.3 Johan Wiedewelt: la ripresa del “bello ideale” di Winckelmann

La fascinazione dell'Italia non avviene solo per gli architetti, ma come si vedrà nel paragrafo 3.3, anche per gli artisti e per gli scultori, i quali contribuiscono non poco al dibattito culturale danese, partecipando anche in quello europeo. Per tal motivo sembra opportuno compiere una rilettura critica dell'operato dello scultore Johan Wiedewelt. “Johan Wiedewelt, il primo importante scultore della Danimarca non è completamente dimenticato, anche se non ha avuto molta fortuna critica in epoche successive [...]. Si vuole restituire l'immagine della vita lunga e irrequieta dell'artista in un paese dove spesso mancano le condizioni per lo sviluppo dell'arte”⁶²⁶.

Egli nasce a Copenhagen il 1° luglio del 1731 da una famiglia di origine tedesca per cui, come Harsdorff, parla fluentemente il tedesco e il danese. Dopo aver frequentato l'Accademia delle Arti, dove si avvicina alla scultura, intraprende il suo apprendistato dal 6 giugno 1750.

Wiedewelt lascia Copenhagen, prima ancora che sia fondata la *Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e Architettura* e prima del finanziamento in denaro per compiere il viaggio da essa messo a disposizione. Lo scultore giunge ad Amburgo e poi a Rouen; arriva a Parigi il 3 agosto dello stesso anno ed entra allo studio dello scultore Guillaume Coustou il giovane per intercessione del segretario Joachim Wasserschlebe della Lega Reale danese alla corte francese. Quest'ultimo è nella capitale della Francia dal 1733, ha stretto numerosi rapporti con celebri artisti ed è sostenuto dal ministro danese Johann Hartwig Ernst von Bernstorff. Le poche fonti a disposizione dimostrano che il giovane scultore avrebbe voluto lasciare l'esosa città per mancanza di fondi, ma anche perché non riesce a trovare punti di contatto con gli insegnamenti del maestro Coustou. Tuttavia, Wiedewelt otterrà poi un sostegno economico grazie a Wasserschlebe, che comprende l'abilità artistica del giovane danese. Dopo quattro anni a Parigi, Wiedewelt abbandona la capitale francese e giunge a Marsiglia, dove salpa alla volta di Civitavecchia e da dove arriva a Roma il 7 giugno 1754. Ovviamente molte delle rovine romane ancora non sono state riportate alla luce, però lo scultore conosce quelle presenti sul Monte Pincio e la Collezione Capranicana con le quindici Statue del Gruppo Niobe. Visita, inoltre, Villa Borghese con la sua collezione di quarantatré statue, settanta busti e centoquarantaquattro bassorilievi ospitati nel giardino e all'esterno del casino. Wiedewelt conosce Villa Ludovisi e i giardini realizzati dall'architetto di Versailles, André Le Nôtre, Villa Negroni⁶²⁷ e, infine, Villa Mattei. A Roma Wiedewelt entra in contatto con l'arte antica, non solo per la conoscenza delle opere dal vero, ma soprattutto grazie al rapporto di amicizia che instaura con Johann Joachim Winckelmann, con il quale convive per sei mesi. Il tedesco nelle sue lettere, anche molti anni più tardi, esprime gioia al ricordo di quel tempo speso con lo scultore danese; “un'amicizia che continuò ininterrottamente dall'estate del 1756 fino alla tragica morte di Winckelmann nel 1768. La loro convivenza nella Città Eterna fu così intensa che in sei mesi condivisero anche la stessa

⁶²⁶ Meier, Frederik Julius, *Efterretninger om billedhuggeren. Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid*, op. cit., pp. 12-13 [T.d.A].

⁶²⁷ Conosciuta forse anche dalle pubblicazioni e dai disegni di Camillo Buti e Raphael Mengs.

stanza dicendosi inseparabili”⁶²⁸. Prima di tornare a casa, Wiedewelt resta un mese nel Regno delle Due Sicilie, dove vede la Reggia di Capodimonte e fa visita a Pompei ed Ercolano, per cui lascia Roma l’8 aprile del 1758 e trascorre la notte a Velletri, per poi giungere il 12 aprile nella capitale del Regno. Secondo l’ipotesi dell’autrice si potrebbe ipotizzare che Wiedewelt compia il viaggio in Campania con l’amico tedesco. Questo è avvalorato dalle lettere di Winckelmann⁶²⁹ che attestano la visita al museo di Portici tra il 20 e il 24 aprile nelle quali cita le due statue dei Noni Balbi o dei Balbi⁶³⁰. Queste sono opere che lo stesso danese apprezza e visita negli stessi giorni⁶³¹, ed evidentemente conosciute perché edite nelle *Notizie del memorabile scoprimento dell’antica città di Ercolano* del 1746 di Francesco Gori.



Johannes Wiedewelt, Sedia da Ercolano, 1758, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 54074.



Johannes Wiedewelt, Statua di Nonio Balbo, 1758, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_C6-171.

⁶²⁸ Meier, Frederik Julius, *Efterretninger om billedhuggeren. Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid*, op. cit., p. 32.

⁶²⁹ Ferrari, Stefano, *I viaggi in Campania di Winckelmann (1758-1767): con particolari inediti alla luce di un nuovo documento*, Cioffi, Rosanna; Martelli, Sebastiano; Cecere, Imma; Brevetti, Giulio (a cura di), *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, op. cit., pp. 249-260.

⁶³⁰ La statua equestre del proconsole romano potrebbe essere un modello per quella di Federico V, scolpita da Saly e terminata nel 1771, perché confrontandole si nota un simile dinamismo sia dei cavalli sia delle figure umane che reggono le redini e un bastone.

⁶³¹ Meier, Frederik Julius, *Efterretninger om billedhuggeren. Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid*, op. cit., p. 45 [T.d.A].



Johannes Wiedewelt, Vesuvio, 1758, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_C6-013.

Inoltre, lo scultore visita le opere della collezione Farnese a Capodimonte. Prima di tornare a Copenhagen, Wiedewelt visita la famosa Villa Caprarola, fa tappa a Siena e al Duomo; il 6 luglio giunge a Firenze, dove apprezza le opere di Michelangelo contenute in Santa Croce e le Cappelle Medicee di San Lorenzo. Prima di raggiungere Padova, lo scultore fa sosta a Pisa, della quale apprezza il Camposanto, ammirandone in particolare le famose sculture, e poi a Massa Carrara. Per quanto riguarda il *Tour*, Wiedewelt anticipa di qualche anno il viaggio di Harsdorff e di Hansen. Tuttavia già tra questi primi tre viaggiatori vi è una analogia nel percorso seguito e nelle città visitate, tale da far pensare che, come già sostenuto anche nel paragrafo 2.1, vi fossero, anche per i danesi, delle tappe ben stabilite e delle precise opere da conoscere.

Di ritorno dal viaggio in Italia e in Francia Wiedewelt riesce a rivoluzionare la scultura danese, al tempo ancora arretrata, diventando a trent'anni, nel 1761, il primo professore di pittura e scultura nella *Regia Accademia per la Ritrattistica, la Scultura e Architettura*. Egli tenta in ogni modo di entrare in possesso di stampe antiche, e insieme ad Harsdorff, ritiene che le antichità non debbano essere copiate, poiché: "colui che calpesta continuamente le orme di qualcun altro non sarà mai il primo"⁶³².

Nonostante la distanza fisica, l'amicizia con l'archeologo tedesco è coltivata da una corrispondenza epistolare che durerà fino alla prematura morte di Winckelmann. Per la loro amicizia e comunanza di idee, Wiedewelt chiede invano anche un trasferimento dell'amico all'Accademia di Danimarca. Il rapporto tra i due è attestato da una serie di lettere, in particolare da una in cui il tedesco scrive all'amico danese, ormai tornato in patria: "crea una bellezza greca che nessun occhio ha mai visto sotto il cielo Cimbro, [...] Questo è il tuo scopo più alto, amico

⁶³² Kjær, Ulla, *Roskilde Domkirke*, Copenhagen, Glydendal, 2013, p. 276 [T.d.A].

mio! e dove ti perdi, ti aiuterò con una meticolosa descrizione nella mia storia dell'arte"⁶³³. Nel 1761 Winckelmann consiglia a Wiedewelt, forse perché il danese è impegnato alla scrittura della sua opera, edita l'anno seguente e di cui a breve si tratterà per le similitudini con quella del pittore Mengs, una nuova visita a Roma e nel sud dell'Italia per un aggiornamento riguardo alle nuove scoperte archeologiche. Il rapporto tra i due personaggi fa sì che, senza alcun dubbio, in Danimarca le pubblicazioni dell'autore tedesco siano conosciute e diffuse e questo spiegherebbe la repentina introduzione dei modelli dorici in ambito architettonico, a partire da Harsdorff e da Hansen.

Winckelmann, pur rinunciando all'invito di trasferirsi in Danimarca, chiede di creare una colonia di artisti a Copenhagen che abbia come modelli quelli del mondo greco⁶³⁴. Wiedewelt coglie l'occasione di diffondere le teorie sia nelle opere scultoree su cui mette mano sia nelle lezioni accademiche. Come l'Italia, anche la Danimarca subisce una colonizzazione culturale: prima greca con l'influenza di personaggi quali Wiedewelt, Abildgaard e Harsdorff e poi romana nei primi decenni dell'Ottocento con l'abitazione che Freund progetta e arreda, rinominata "*Memoria da un posto migliore*"⁶³⁵.

L'influenza degli scritti di Winckelmann si riflette nell'opera pubblicata da Wiedewelt nel 1762 *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed* ovvero *Riflessioni sul gusto e sulle arti generali*. In essa Wiedewelt dichiara che le uniche due fonti d'ispirazioni devono essere la Natura e l'Antichità, e che l'Artista deve evitare l'abuso dei simboli e l'eccessivo uso della decorazione pittorica. A tal proposito sostiene che il Pantheon fa un'impressione più maestosa rispetto a San Pietro proprio a causa della smisurata e ridondante ricchezza di quest'ultima⁶³⁶.

Wiedewelt esplica la sua concezione del bello ideale riguardo alla statuaria in questi termini: "Lo scultore greco Agasias ha trovato un modello per i famosi schermitori, che può essere rintracciato ad esempio nel Gladiatore borghese. Analogamente, la mente umana non può immaginare nulla di più perfetto dell'Apollo del Belvedere. Tutto ciò che la Natura, l'Intelletto e l'Arte riescono a produrre, è lì davanti agli Occhi. Qui si vedono i più grandi artisti estasiati: nessun tempo sembra trascorrere più veloce di quello che si passa qui in contemplazione. Più spesso si ripete tale visione, più ci si deve meravigliare del Creatore. Sotto questa opera si trova il Magnete dell'Arte, si vede non solo una raccolta delle più nobili e perfette bellezze umane, ma si percepisce, come dice Omero, una Divina Creazione. Un Dio che ha scoccato le sue frecce e sterminato l'orgoglioso

⁶³³ Meier, Frederik Julius, *Efterretninger om billedhuggeren. Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid, op. cit.*, p. 35 [T.d.A].

⁶³⁴ Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte, op. cit.*, p.166.

⁶³⁵ Cfr. paragrafo 3.3.

⁶³⁶ "Ho notato che i pilastri corinzi della rotonda sono posizionati sotto un semplice frontone in una proporzione basata sul corpo umano, questa è la regola più sicura per determinare un tempio, ed essa instilla reverenza e devozione. Ho compreso che una forma rotonda con ornamenti uguali conduce lo sguardo all'altare, come avveniva nel tempio, e che l'allegoria e le storie sacre non solo adornano, ma suscitano anche una riflessione e una rievocazione del passato". Inoltre, ciò che si deve ricercare per Wiedewelt è la Semplicità e lo Splendore. Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed, op. cit.*, p.11 [T.d.A].

ciclope: il suo volto mostra la massima serietà senza vendetta, un corpo che sembra vivere del cibo degli dei. È tutto in movimento, tuttavia è fermo; sta camminando ma sembra sospeso”⁶³⁷. In sostanza per Wiedewelt, come per i seguaci di Winckelmann, l’Apollo, insieme al gruppo scultoreo del Laocoonte⁶³⁸ e alla Venere Medicea⁶³⁹, esplica la bellezza ideale⁶⁴⁰. Le parole spese da Wiedewelt dimostrano una completa adesione alle teorie del “Bello ideale” espresse dall’amico e storico tedesco. Nella sua pubblicazione, Wiedewelt si appresta anche a fare una distinzione tra imitazione e copia, promuovendo la prima a discapito della seconda⁶⁴¹. Infatti lo scultore asserisce: “Quando l’architetto consiglia di seguire solo Vitruvio, Scamozzi, Palladio, e altri ancora, o osa persino imitare sterilmente le antichità, senza riflettere sull’armonia, che è la caratteristica più importante, come si può ben immaginare, l’opera diventa solo un misto di elementi copiati, che non lasciano immaginare e pensare a nulla⁶⁴².”

Le considerazioni di Wiedewelt sono vicine alle idee del celebre pittore e amico Anton Raphael Mengs espresse nell’opera *Pensieri sulla bellezza*, dedicata a Winckelmann ed edita nello stesso 1762. Tali teorie sono considerate le istanze ideali e teoriche del Neoclassicismo. Mengs afferma che: “colui che effettivamente studia e osserva le opere dei grandi uomini con il sincero desiderio di imitarle, si rende capace di produrre opere che ad esse assomigliano, perché considera le ragioni con le quali sono state fatte [...] e questo fa di lui un imitatore senza essere un plagiatore⁶⁴³.” Per quanto riguarda la produzione dell’Ideale, Wiedewelt ancora è vicino alle teorie di Mengs, il quale sostiene che l’artista, per realizzare un’opera caratterizzata da una bellezza ideale, deve partire dall’immaginazione e dalla conoscenza della natura e delle opere d’arte, in cui è già compiuta una selezione della natura⁶⁴⁴. Wiedewelt nei fatti scrive: “un artista inizia a pensare il primo concetto sulla cosa che vuole rappresentare, e poi con una forte immaginazione vede, prima nei suoi pensieri, ciò che vuole realizzare. Poiché cerca, secondo le regole della proporzione, dell’osteologia e delle parti anatomiche, di dare alla sua immagine una prima visione della creazione che deve basarsi su regole. Ora l’ideale deve essere riconciliato e unirsi in unità e creare qualcosa di perfetto [...]. La natura diventa allora il caos in cui l’artista deve cercare l’armonia perfetta. Tra i georgiani si racconta di una nazione in cui tutto era pari in bellezza; allora diventerebbe una regola sicura per uno scultore seguire la Natura. Ma poiché questo non è

⁶³⁷ *Ivi*, p.18 [T.d.A].

⁶³⁸ “Laocoonte implora di aiutare i suoi Figli, che erano stati attaccati da due terribili Serpenti. I suoi lineamenti non mostrano solo la sensazione del dolore che gli provocano i morsi dei rettili, si riesce a percepire il dolore nel movimento di tutti i muscoli e tendini del corpo, ma si vede in lui anche ansia. Nella sofferenza appare la pietà di un padre che osserva entrambi i suoi figli assaliti dai serpenti. Un artista non può formare un’opera del genere senza conoscere il potere di tali emozioni”. Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed*, op. cit., p.20 [T.d.A].

⁶³⁹ “Un corpo che la natura ha prodotto senza coercizione di bellezza nell’età fiorente. Essa ha leggerezza e snellezza in tutte le membra, i movimenti più freddi e i gesti belli e nobili della bella donna appaiono qui rilassanti, eleganti e non forzati. Un’immagine che la Mano del Maestro ha trasformato nella dea dei Greci”. *Ivi*, p.22 [T.d.A].

⁶⁴⁰ Kragelund, Patrick; Nykjaer, Mogens (a cura di), *Thorvaldsen: l’ambiente, l’influsso, il mito*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 1991. p. 225.

⁶⁴¹ Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed*, op. cit., p.14 [T.d.A].

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ Honour, Hugh, *Neoclassicismo*, op. cit., p.75.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p.73.

semplice, si può perseguire strade più sicure e veloci per giungere alla fonte della bellezza; e queste sono le famose statue greche, nelle quali si trovano non solo la bellezza della natura, ma qualcosa che supera il bello ordinario e che possiamo definire una Bellezza ideale”⁶⁴⁵. Attraverso la pubblicazione e gli insegnamenti Wiedewelt diffonde in Danimarca le idee alla base della cultura antiquaria settecentesca.

Dopo pochi anni dalla scrittura del piccolo opuscolo, Wiedewelt apprende la notizia della prematura morte del caro amico Winckelmann, a causa della quale sente l’esigenza di compiere un viaggio. Gli anni successivi sono segnati dalla nomina come direttore dell’Accademia tra il 1772 e il 1778, tra il 1780 e il 1789 e infine tra il 1793 e il 1795⁶⁴⁶. Diventato professore dell’Accademia, Wiedewelt può operare su importanti monumenti funebri in cui si può ben comprendere l’importanza dell’esperienza dell’apprendistato romano e francese e l’influenza dell’incontro con Winckelmann. Le teorie della *nobile semplicità e quieta grandezza* dell’archeologo tedesco possono essere lette, in misura minore o maggiore delle opere dello stesso scultore danese, che invece si discostano dagli insegnamenti di Coustou e della scuola francese.

3.1.3.1 Le ripercussioni della cultura neoclassica nelle opere scultore di Wiedewelt

❖ I sarcofagi nella cattedrale di Roskilde

Seguendo un ordine cronologico delle opere di Wiedewelt, egli intraprende la sua carriera con la realizzazione del sarcofago per la contessa Christiane Frederikke Moltke all’interno della cappella Karise e quello per il monarca Cristiano VI di Danimarca nella cattedrale di Roskilde, completato nel 1768 ma posizionato solo nel 1777. Esso è considerato il punto di partenza del Neoclassicismo in scultura in Danimarca.

Il progetto per l’opera funeraria del sovrano è approvato da Federico V nel 1760 ma, come già esposto nel paragrafo 3.1.1, solo in un secondo momento verrà decisa la posizione definitiva all’interno della composizione della cappella per Federico V. Il monumento per Cristiano VI è di marmo bianco posto su un basamento marrone, il sarcofago è retto da quattro sfingi e su ogni lato vi è una statua femminile. Sul fronte della bara, attraverso delle figure allegoriche, si narra il rinnovamento culturale apportato dal sovrano, mentre sul retro sono rappresenti i principali meriti di Cristiano VI: le alleanze politiche, la diffusione del commercio, la difesa e l’amore per la patria. Questa opera insieme al sarcofago di Federico V, sono considerati l’apice del primo Neoclassicismo danese. Wiedewelt, insieme al suo pupillo Thorvaldsen, saranno protagonisti attivi nel dibattito contemporaneo, e il monumento per il sovrano può essere visto come un’espressione della sua totale adesione alle teorie neoclassiche, conosciute dal maestro per i rapporti con il tedesco Winckelmann. Tutta la cappella è un’opera d’arte totale in una sintesi tra architettura e scultura. Il sarcofago sembra evocare sentimenti di serenità e di solennità

⁶⁴⁵ Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed*, op. cit., pp. 14-15 [T.d.A].

⁶⁴⁶ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p. CXXX [T.d.A].

privilegiandole le linee orizzontali. Le figure sono poste di profilo, mentre il rilievo della parte centrale è chiaramente ispirato alle danzatrici di Villa Borghese, conservate ora al Louvre. Attraverso due gradini di marmo grigio e nero si giunge ai piedi del sarcofago. Il basamento è ornato con foglie di acanto e su di esso sono sedute due donne rappresentanti i regni di Danimarca e Norvegia. Una, immersa nel dolore, suscita una profonda malinconia, ha le mani congiunte e gira il suo sguardo doloroso verso il sarcofago del compianto sovrano, il piede della statua è sostenuto sul gradino, mentre l'altro è leggermente ritratto. La torsione nei fianchi fa apparire la figura, nella sua parte superiore, di profilo allo spettatore; tale composizione dinamica ricorda le opere di Michelangelo, che lo scultore ha potuto conoscere durante il soggiorno romano. Anche l'altra donna addolorata ha il capo sorretto dal braccio e la lunga veste piegata nella mano che lascia scoperte le gambe quasi incrociate ed i piedi con i sandali.



Johannes Wiedewelt, Proposta per il sarcofago per Federico V di Danimarca, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11695.

Il sarcofago è di marmo italiano, e nella parte centrale sono posizionate quattro figure allegoriche femminili finemente scolpite che rappresentano la Prudenza, la Fermezza, la Pace e la Beatitudine. La prima figura a destra indossa un diadema e un vestito dritto lungo quasi fino ai piedi; la vita è sottolineata da una cintura. Come la figura corrispondente a sinistra, si volge allo spettatore, con una mano impegnata nel reggere un timone e un delfino, mentre l'altra preme contro il petto. La posizione indica calma e premura. La seconda figura a destra sembra si stia lentamente spostando in avanti, reggendo in una mano un caduceo e un corno. Dall'altro lato, la rappresentazione femminile a sinistra è in una posizione statica, sul cui braccio debolmente piegato si è attorcigliato un serpente. L'ultima di queste quattro figure allegoriche ha afferrato la mano tesa della sorella, che incrocia con dolore, e nell'altra mano tiene una torcia accesa verso il basso. La tunica è un po' svolazzante e lascia scoperta la spalla nuda.

L'opera funebre ha una tensione verso l'alto grazie ad una colonna circondata da tre ghirlande, che nell'antica Roma simboleggiavano l'onore, l'eternità e la vittoria. Al centro dell'elemento verticale vi è un medaglione con il ritratto del re e in cima si trova un'urna. Il defunto è realizzato in costume romano, non con la parrucca, ma con i suoi capelli avvolti con un nastro, che scende fino al collo.

Come visto nel capitolo 3.1.1, Wiedewelt spesso lavora a quattro mani con l'amico e maestro dell'Accademia Harsdorff. Grazie a questa collaborazione, oltre che nelle grandi opere funerarie, lo scultore riesce ad esprimere le sue concezioni teoriche anche attraverso la trasformazione del **parco reale di Kongens Have** nel 1770. Il giardino reale prima dell'intervento di ammodernamento è in stile francese con ampi sentieri dritti, siepi falciate, piramidi tassellate e giochi d'acqua. Il 5 giugno lo scultore presenta un rapporto riguardo le operazioni necessarie per il parco e asserisce: "l'Ercole di Baratta è di buona fattura e necessita di essere posizionato o in una nicchia o contro un edificio o una siepe, e non come in questo caso in piedi in mezzo a uno spazio aperto. Allo stesso modo, il leone che azzanna il cavallo sarebbe giusto e conveniente realizzarlo di marmo [...]. La fontana che rappresenta il ragazzo che gioca con un cigno, dovrebbe essere curata, poiché è un buon lavoro. I numerosi busti degli imperatori romani potrebbero essere conservati; i due leoni di rame possono essere utilizzati per decorare ma sono realizzati per essere visti da una certa distanza; lo stesso vale per le sette divinità greche in arenaria che dovrebbero essere posizionate a distanza tale da non essere mai viste da vicino. Inoltre, una Venere seduta, un giovane Bacco, una Flora, fanciulli in marmo di Carrara e i due pilastri, sono tra le cose più degne tra le Decorazioni del Giardino e potrebbero essere conservati"⁶⁴⁷.

Nel 1778 Wiedewelt è chiamato ad affrontare i gravi problemi di natura economica per i quali escogita, insieme all'architetto Harsdorff, un'esposizione nella Sala delle Feste presso la sede dell'Accademia di Belle Arti di Charlottenborg per ricavare fondi per la stessa istituzione. In essa vengono posizionati i tre busti di marmo del re, della regina e di Johann Hartwig Ernst von Bernstorffs che ricevono molti apprezzamenti per la loro esecuzione, inoltre, particolarmente apprezzati sono i modelli in gesso del gruppo di Flora. Secondo le testimonianze, però la più significativa delle opere esposte è il modello del monumento alla tomba di Federico V nella cattedrale di Roskilde, il cui progetto è a lungo studiato da Harsdorff ma che al tempo non è ancora completato⁶⁴⁸.

Si è individuata l'importanza del viaggio, degli incontri e la ripercussione sulla ricerca teorica del primo grande scultore danese. La critica danese di fine XIX secolo, nella rilettura dell'operato di Wiedewelt asseriva: "dovremmo ora, in poche parole, avventurarci nel tentativo di valutare Wiedewelt come artista, allora pensiamo che dovremmo dire:

- 1) le sue qualità prevalenti come artista si mischiano con il potere educativo e con il senso poetico, è un profondo conoscitore di un gusto antico e raffinato oltre che eccellente decoratore;
- 2) il suo stile, rispetto allo stile Barocco, è puro, semplice, naturale e basato sull'arte antiquaria;

⁶⁴⁷ Meier, Frederik Julius, *Efterretninger om billedhuggeren. Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid, op. cit.*, p. 97 [T.d.A].

⁶⁴⁸ *Ivi*, p. 113 [T.d.A].

- 3) Le sue opere hanno imperfezioni, anche grandi, ma eccellono costantemente nella nobiltà, l'unicità e la castità nella percezione ed esecuzione;
- 4) È il primo - e forse il primo in tutta Europa - che ha apertamente rotto con il gusto corrotto della decadenza, riferendosi solo alla natura e all'antichità;
- 5) Ha portato la sua arte in tutti i suoi rami; È il primo di noi a creare Rilievi di grande significato artistico;
- 6) È il primo significativo scultore del Nord e è il più grande in Danimarca prima di Thorvaldsen⁶⁴⁹.

Wiedewelt è amato dai suoi allievi per i consigli paterni e le sue indicazioni, insieme a quelle dell'architetto Harsdorff, sono sempre volte a prendere i modelli antichi solo come punto di partenza per la creazione di opere artistiche non sterili che dunque partono dal concetto di *imitatio* e non di copia. Opere che per tale motivo restano significative per la personale interpretazione e la ricerca del Bello Ideale che, per quanto basato su regole oggettive, risulta un compito arduo da raggiungere. Nei fatti in una lettera ad un suo apprendista a Roma scrive il 16 luglio 1776: "non rifugiarti nel Belvedere in Vaticano, non basta vedere Apollo, Laocoonte e Antinoo ripetutamente o velocemente. Studiali attentamente, pensa come se fossi un greco [...]. Scegli, ma scegli di applicare le idee della Grandezza, del Sublime e del Nobile. Infatti, solo le bellezze ideali interessano, affasciano e trionfano nei posteri; peccato per i contemporanei che prediligono l'eccesso. Costruisci i tuoi studi sui pilastri della verità"⁶⁵⁰.

Lo scultore è un profondo studioso, conosce il tedesco, lingua della sua formazione, ma anche l'inglese e il francese, inoltre, ha dimestichezza con l'italiano, neanche il latino gli era sconosciuto, poiché cita luoghi di poeti e scrittori romani quali Orazio, Plinio e Apuleio. Nelle sue opere è evidente lo studio dell'Antico Testamento, della mitologia classica e nordica. Egli acquisisce prima per mano di Winckelmann poi per studio personale elementi di carattere storico, geografico e soprattutto mitologico.

Quasi come se volesse aderire alla definizione di artista romantico inquieto, Wiedewelt si suicida in un lago fuori Copenhagen e il suo corpo è ritrovato il 22 dicembre del 1802. In tutta la sua giovinezza, aveva fantasticato e immaginato di creare una colonia greca nella patria fredda e buia. Idea che aveva ricevuto anche la benedizione di Winckelmann. Idea che sarà perpetuata solo dalla generazione futura di artisti connazionali.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 209 [T.d.A].

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 214 [T.d.A].

3.2 Gustav Friedrich Hetsch: tra un classicismo di matrice tedesca e l'eclettismo

Nei primi decenni del XIX secolo, al clima di eccezionale produzione creativa per la capitale danese contribuisce anche il tedesco Gustav Friedrich Hetsch⁶⁵¹. Egli nasce a Stoccarda nel 1788 da una famiglia di famosi musicisti ed è l'unico ad intraprendere la carriera da architetto, diventando direttore della galleria d'arte di Stoccarda e professore presso l'Accademia di Copenhagen. Hetsch studia per un breve periodo all'Università di Tubinga e ottiene la prima istruzione artistica dal costruttore Etzels. Nel 1808 il padre riceve prestigiosi incarichi a Parigi, motivo per il quale Hetsch è costretto a spostarsi nella capitale francese, dove prosegue gli studi con gli architetti francesi Charles Percier e Louis Hippolyte Lebas, fino a lavorare per Jean-Baptiste Rondelet nella chiesa di Saint G n v v⁶⁵². A Parigi, Hetsch pu  conoscere i giovani architetti Jakob Ignaz Hittorff e Friedrich Christian Gau, che saranno impegnati nella ricerca dell'uso del colore nelle opere architettoniche.

Dopo aver speso quattro anni a Parigi, nel 1812 Hetsch viene richiamato a Stoccarda e, grazie all'eredit  di uno zio e ai finanziamenti del padre, pu  compiere il suo viaggio in Italia dove vi resta per tre anni. Per Hetsch il soggiorno a Roma segna il punto di svolta artistico, lavorativo e personale, poich    apprezzato dal gruppo di stipendiati danesi con cui entra in contatto e che si riuniscono attorno alla figura dello scultore Bertel Thorvaldsen. Il riconoscimento delle abilit  artistiche del tedesco nell'ambiente danese   testimoniato dalle numerose lettere, gi  riportate nel paragrafo 2.2, rintracciate nell'archivio digitale del Thorvaldsens Museum. A Roma, il tedesco incontra il giovane architetto danese Peter Malling⁶⁵³ con il quale stringe un profondo legame di amicizia e il quale lo convince a seguirlo in Danimarca.

Negli anni dell'apprendistato Hetsch   impegnato nella conoscenza degli elementi dell'architettura romana, si occupa del Foro Traiano e della Basilica oltre che del tempio di Giove Statore, ma anche dell'architettura tardo rinascimentale e medievale. Quest'ultimo interesse dimostra la vicinanza alle contemporanee rivalutazioni storiografiche del Medioevo e del primo Rinascimento. Inoltre, Hetsch   a Roma negli anni in cui si accede il dibattito riguardo alla policromia grazie alle scoperte in Grecia e in Sicilia. Dunque, essendo vicino al circolo di Thorvaldsen, il tedesco pu  conoscere le speculazioni circa tale questione. Durante il soggiorno romano dal 1812 al 1816 Hetsch ha l'opportunit  di incontrare celebri personaggi, tra cui Friedrich von G rtner. Trascorsi i tre anni, Hetsch si sposta verso Albano per raggiungere

⁶⁵¹ Hetsch, Gustav Friederich, *Om Anvendelse for de i Marmorkirken tilstedev rende Materialier : Om Marmorkirken og dens Omgivelser*, in *Industriforeningens Kvartalsblad*, vol. 1, 1856; Fischer, Josef, *Synagogen i København*, Copenhagen, 1933; Folsach, Kjeld, *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch*, Copenhagen, Christian Ejlers, 1988; Hiort, Esbjørn (a cura di), *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstindustrimuseet 9 september-23 oktober*, Copenhagen, Bianco Lunos, 1988; Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, op. cit.; Dirckinck-Holmfeld, Kim; Keiding, Martin; Amundsen, Marianne, *Dansk arkitektur 250  r*, op. cit.

⁶⁵² Hiort, Esbjørn (a cura di), *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstindustrimuseet 9 september-23 oktober*, op. cit., p.5 [T.d.A].

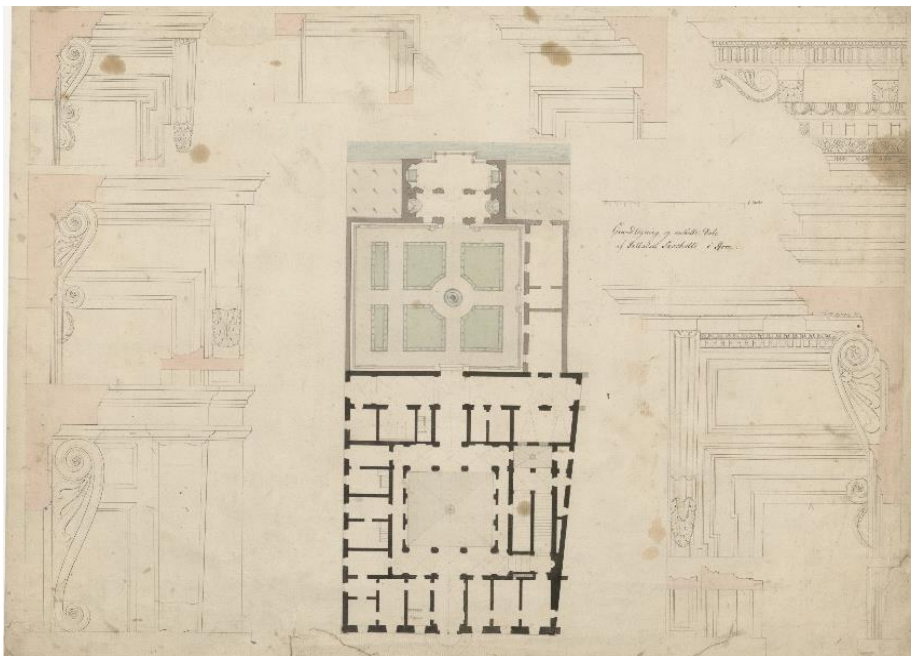
⁶⁵³ Riceve la sua educazione da C.F. Hansen in Altona e lo segue in Danimarca gi  nel 1804. Nel 1811 arriva in Italia e oltre a frequentare il circolo di architetti e artisti danesi che si riunivano attorno la figura di Thorvaldsen, riusc  a creare contatti anche con l'ambiente tedesco ed   qui che conosce il giovane Hetsch.



Gustav Friedrich Hetsch, Villa Malta, Roma, c. 1812-1816, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_8822.



Gustav Friedrich Hetsch, Camposanto di Pisa, c. 1812-1816, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_8037



Gustav Friedrich Hetsch, Palazzo Sacchetti, Roma, c. 1812-1816, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_8208a.



Gustav Friedrich Hetsch, Loggia dei Lanzi, Firenze, 1815, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13086.



Gustav Friedrich Hetsch, Elementi da villa Medici, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53721.

Firenze, dove visita Palazzo Vecchio e Palazzo Medici, per poi sostare a Pisa in cui è immancabile la tappa al Camposanto, le cui sculture affasciano i tanti viaggiatori. Attraverso la ricognizione documentaria è possibile evidenziare pure uno spiccato interesse verso le arti minori, in particolar modo per lo studio del vasellame, anticipazione della sua propensione verso l'artigianato e l'industria.

Nel 1822 Hetsch ottiene la cittadinanza danese e intraprende la carriera accademica, diventando professore di prospettiva e stereotomia, e riprendendo evidentemente gli insegnamenti del maestro francese Rondelet il quale, durante il suo soggiorno parigino, aveva ricoperto la stessa carica. Nel 1829 l'architetto riceve la cattedra di architettura nella scuola inferiore dell'Accademia di Belle Arti, prendendo poi nel 1835 quella appartenuta ad Hansen.

Grande appassionato di disegno, Hetsch riesce a creare un proprio sistema educativo, impegnandosi nella restituzione grafica di alcune opere che potessero essere utilizzate dagli allievi come modelli. L'architetto pubblica anche i primi manuali sulle tecniche di rappresentazioni, con il fine di un avanzamento didattico, che nei fatti ebbero grande diffusione, non solo tra gli artigiani, ma anche tra gli architetti; in ordine cronologico gli scritti sono: *Begyndelsesgrunde til den geometriske tegnelære* del 1828, *Elementarstudier i Ornamentfaget* del 1831, *Grundtræk af Tegnekunsten* del 1836, *Anvendelse Vejledning i Perspektivens Studium og Anvendelse* del 1839 e *Fortegninger for Haandværkere* tra il 1839 e il 1845⁶⁵⁴. I manuali di Hetsch sono considerati dai contemporanei esempio di buon gusto, e dei precetti per gli architetti, per gli artigiani e per la nascente industria. In essa, il maestro di Stoccarda intravede una grande opportunità per gli artisti moderni, motivo per il quale la promuove sin dal principio. Nel 1817 Hetsch fonda una scuola di disegno privata, e inoltre dal 1826 dirige le lezioni di disegno delle scuole domenicali per artigiani, il cui scopo è quello di fornire ai giovani artigiani un'educazione gratuita alla scrittura e al disegno.

L'architetto si batte così tanto per l'artigianato da valersi, nei primi testi, dell'appellativo di *Fondatore Danese delle arti applicate*⁶⁵⁵, e co-fondatore dell'Associazione Industriale. Hetsch lavora per la Manifattura di porcellane reale di Copenhagen dal 1821, della quale assume il ruolo di direttore artistico tra il 1828 e il 1857; inoltre, nel 1828 all'Accademia è responsabile dell'insegnamento per gli artigiani. Per il maestro dunque "Non esiste un confine tra arte e artigianato in quanto entrambi sono prodotti da persone dotate di senso artistico in misura maggiore o minore"⁶⁵⁶. Anche se riesce, attraverso il suo operato, ad influenzare un'intera generazione, da alcuni suoi contemporanei⁶⁵⁷, Hetsch è considerato un dittatore di gusto, aperto solo all'utilizzo della matrice classica e poco alla sperimentazione di altri stili, considerati da lui inferiori. Secondo questa linea di pensiero, l'architetto non accetterà

⁶⁵⁴ In ordine: Motivi iniziali per la teoria del disegno geometrico; Studi elementari di ornamento; Nozioni di base dell'arte del disegno; Guida allo studio e all'applicazione della prospettiva e Disegni per artigiani.

⁶⁵⁵ Folsach, Kjeld, *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch*, op. cit., p.211 [T.d.A].

⁶⁵⁶ Mirjam Gelfer- Jørgensen, *The dream of golden age: Danish neo-classical furniture 1790-1850*, op. cit., p.119 [T.d.A].

⁶⁵⁷ Hiort, Esbjørn (a cura di), *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstindustrimuseet 9 september-23 oktober*, op. cit., p. 6 [T.d.A].



Gustav Friedrich Hetsch, Studio di ceramiche, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53739.

l'uso degli stili neogotico, neorinascimentale o neobarocco, tanto meno di quello neo-rococò, considerato "Il più devastante di tutti i giusti". Evidentemente tali conclusioni fanno riferimento alle testimonianze di Vilhelm Klein, il quale in seguito a numerosi scontri con il maestro arriva a definirlo "Un orribile tiranno che ha spinto i suoi allievi verso una sola forma e non ha tollerato niente che non si adattasse al suo principio di stile, vale a dire alle tre o quattro regole di bellezza che aveva imparato in gioventù da Percier e Rondellet"⁶⁵⁸.

Le considerazioni riportate precedentemente esprimono solo la prospettiva parziale dell'allievo, poiché al contrario, secondo altri, come lo studioso Kield Folsach, il maestro non è un classicista così rigidamente impostato⁶⁵⁹, nei fatti Hetsch realizza una delle prime chiese neo-romaniche nella capitale: la Sankt Ansgar. Dunque, la critica di Klein è smentita da altri allievi che testimoniano l'appassionato insegnamento di Hetsch, spesso gratuito, sempre disponibile alla condivisione e aperto a nuove sperimentazioni, interessato alle vicende personali degli alunni, con i quali crea spesso un profondo legame. Importante il disegno-dedica di Vilhelm Valdemar Petersen⁶⁶⁰ o le parole di apprezzamento: "per tutti noi, lui è un insegnante senza pari e uno degli amici delle giovani generazioni. L'influenza di Hetsch ha superato di gran lunga la mera sfera dell'educazione accademica. Anche per l'artigianato danese, è estremamente importante. Quando, dopo il suo arrivo in Danimarca, rifece la gran parte dell'arredamento di Christiansborg,

⁶⁵⁸ *Ibidem*; Klein, Vilhelm, *Architektportraiter*, op. cit.

⁶⁵⁹ Hiort, Esbjørn (a cura di), *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstindustrimuseet 9 september-23 oktober*, op. cit., p. 6 [T.d.A].

⁶⁶⁰ Cfr. paragrafo 3.

scoprì che gli artigiani danesi non avevano una preparazione tale da poter soddisfare i suoi ideali”⁶⁶¹.

L’apertura verso nuovi modelli da parte del maestro è dichiarata quando decreta con il suo decisivo voto la vittoria, per la medaglia d’oro, del progetto della cattedrale in stile gotico di Gottlieb Bindesbøll⁶⁶². Infatti, secondo Hetsch l’architettura greca, romana e gotica hanno raggiunto l’apice della bellezza, e hanno saputo esprimere importanti valori morali e sono riuscite a combinare tre forme d’arte: l’architettura, la pittura e la scultura. Idee che evidentemente riprende da Schinkel, il quale già nel 1816 aveva realizzato un progetto per il duomo nazionale tedesco in stile gotico per Berlino. Dunque, Hetsch non critica chi predilige altri stili a patto che non vi sia commistione di generi.

Dal punto di vista teorico, due sono i principi da seguire per il maestro: il razionalismo e la bellezza. Per tali ragioni Hetsch accetta l’introduzione del colore in architettura; per cui la decorazione deve essere usata correttamente, non adoperata per imitare altri materiali e che sia strettamente legata alla struttura dell’edificio. Dunque, per Hetsch la struttura deve derivare, a sua volta, dalla funzione. Inoltre, per Hetsch vi deve essere una corrispondenza e una simmetria tra interno ed esterno, poiché ritiene che l’architettura deve generarsi da proporzioni e da simmetria, peculiarità stesse del corpo umano. Tale principio evidentemente riprende le teorie della trattatistica rinascimentale riguardo alla progettazione architettonica basata sulle proporzioni del corpo umano. Hetsch sostiene le idee sopra esposte, in particolare, nell’opera edita nel 1864 dal titolo *Bemærkning angående Kunst, Industri og Håndværk* ovvero *Commenti di arte, industria e artigianato*: “il motivo per cui penso che sarebbe utile fare alcune osservazioni sulla forma e sul colore degli oggetti industriali, tettonici e architettonici, è perché spesso il rapporto tra la forma e il colore scelto sembra essere del tutto casuale e sconsiderato [...]. Al contrario, la forma e il colore sono strettamente collegati tra loro, ma dobbiamo, considerare queste due proprietà individuali. Tuttavia, dobbiamo prima considerare la forma, come parte essenziale dell’esistenza di questi oggetti, senza la quale il colore non può essere considerato affatto. Gli arredi sono correlati alla costruzione, siano essi grandi o piccoli, e devono corrispondere il più possibile alla loro funzione. Questa esigenza è espressa innanzitutto da due condizioni principali assolutamente necessarie, ossia da una reale fruibilità e dalla convenienza, secondo le quali la loro forma è subordinata alla funzione. A queste due condizioni principali si deve aggiungere una terza – la quale, durante il progresso della cultura, diventa sempre più desiderabile, e che molto spesso diventa essa stessa un’esigenza – cioè la bellezza. Ma la bellezza deve sempre essere basata sulla convenienza [...]. Sebbene tra i prodotti della natura stessa ve ne siano di semplici che potrebbero essere facilmente utilizzati per gli oggetti, si ha una quantità infinita a cui la natura non offre mai creazioni immediatamente utili da imitare. La natura fornisce una guida secondo la quale l'uomo dovrebbe trattare tutti i prodotti dell’arte e dell’industria [...]. Per avere una designazione completa per gli oggetti in questione, distingueremo gli oggetti

⁶⁶¹ Nielsen, C.V., *Architekten, 1901-1902*, p. 211 [T.d.A].

⁶⁶² Cfr. paragrafo 3.4. Hiort, Esbjørn (a cura di), *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstindustrimuseet 9 september-23 oktober*, op. cit., p.8 [T.d.A].

dell'artigianato, appartenente alla tettonica da τέκτων, e quelli appartenenti all'arte del costruire e quindi all'architettura. Il primo include il vaso come forma più semplice, e il secondo la capanna primitiva che è la struttura costruttiva più elementare. [...]. Il grado più alto di verità, ingegnosità e bellezza risiede nella natura; anche le opere migliori create dalle nazioni antiche e più recenti testimoniano che alla loro base vi è un metodo. Per cui, la convenienza nella disposizione, insieme alla semplicità, alla verità e alla solidità tra tutte le parti, così come delle sue singole parti, devono essere i principi guida. Anche noi dovremmo quindi sforzarci di garantire che i nostri prodotti non siano peggiori rispetto a quelli dei nostri predecessori. L'oggetto, o la sua percezione ideale, è condizionata della sua funzione. La sua disposizione principale, la forma base, dipende quindi dall'uso a cui è destinato l'oggetto. Le dimensioni sono invece per la maggior parte prescritte o dipendenti dal materiale utilizzato per l'esecuzione dell'oggetto. Nel progetto di un edificio deve essere presa in considerazione la composizione delle sue singole parti, e questa è ciò che viene definita costruzione. [...]. Lo stesso principio, tra struttura e materiale, simili a quelle che appaiono nelle grandi opere di architettura in condizioni più complesse, vivono in condizioni più semplici in tutti gli oggetti più piccoli. Questo è stato spesso sostenuto da Percier e da Schinkel e da molti altri, mentre io stesso nel testo pubblicato nell'anno 1836, ho fatto osservazioni generali simili, considerazioni che poi ho sviluppato ulteriormente. Il principio architettonico creato presuppone così una certa connessione tra l'organizzazione interna e le forme esterne, e la ragione e la prudenza devono essere le sue guide. Inoltre, quando parlo di principio architettonico, non intendo dire che solo gli architetti potrebbero esserne in possesso, o essere più adatti ad applicarlo. Spesso, sono definiti architetti, alcuni che non hanno né conosciuto né applicato un tale principio nel loro lavoro. I veri Principi potrebbero essere applicati da Chiunque li abbia riconosciuti secondo la sua maggiore o minore capacità e creatività, e tutti dovrebbero cercare di applicarli”⁶⁶³.

Dunque, il maestro tedesco crea una rottura con l'ambiente accademico copenhagense: è in conflitto sia con le teorie avanzate da Harsdorff, che aveva adoperato colonne e altri elementi architettonici aulici nelle abitazioni cittadine, sia con Hansen, che durante il ventennio amburghese aveva dato un senso di monumentalità alle ville dell'aristocrazia, nelle quali aveva ripreso modelli dell'architettura religiosa greca e romana.

Tutte le suggestioni di Hetsch evidentemente derivano sia da un costante studio personale sia dall'esperienza dell'apprendistato: l'interesse delle architetture medievali e la riscoperta del colore nei templi e nelle sculture antiche. Lodando i greci per il loro senso di bellezza, l'architetto arriva a rivalutare anche il gotico.

Il maestro tedesco ha una grande fortuna artistica e accademica, riuscendo ad influenzare tutta una generazione da Bindsbøll a Herholdt. Secondo Folsach, la giusta descrizione di Hetsch viene restituita in occasione della sua morte nel 1864 da J.L. Ussing, biografo di Høyen: “Hetsch non fu un artista di primo ordine, ma attraverso il seme della conoscenza ha dimostrato di aver

⁶⁶³ Hetsch, Gustav Friederich, *Bemærkning angående Kunst, Industri og Håndværk*, Copenhagen, Thieles Bogtrykkeri, 1864, pp.4-13 [T.d.A].

esercitato una forte influenza”⁶⁶⁴. Nelle opere spesso l’architetto non segue ciò che suggerisce agli allievi, ai quali però dice: “non dovresti fare come ho fatto, ma come dico che dovresti fare”.



Gustav Friedrich Hetsch, Disegno di fantasia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7872.



Gustav Friedrich Hetsch, Disegno di fantasia, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13302.



Gustav Friedrich Hetsch, Disegno di fantasia, 1857, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_12672.



Gustav Friedrich Hetsch, Progetto per una villa(?), Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13306.

3.2.1 Verso nuove forme e nuovi modelli

❖ La Sinagoga

Il lavoro principale di Hetsch è quello della Sinagoga⁶⁶⁵, iniziata nel 1830 nella strada di Krystalgade nel centro di Copenhagen. L’edificio è considerata la prima costruzione eclettica della Danimarca, poiché in esso Hetsch riesce ad unire elementi tratti dalla tradizione egizia, orientale e greco-romana. L’opera inaugura anche «un’ondata schinkeliana» che travolge la capitale danese⁶⁶⁶, grazie all’apporto del giovane Hetsch, che è appena giunto a Copenhagen e ancora

⁶⁶⁴ Folsach, Kjeld, *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch*, op. cit., p.211 [T.d.A].

⁶⁶⁵ Cfr. Fischer, Josef, *Synagogen i København*, op. cit.; Folsach, Kjeld, *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch*, op. cit.; Lund, Hakon, *Arkitekten Hetsch og arkitekturen*, in Hiort, Esbjørn, (a cura di), *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864*, op. cit., pp.13-20. Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nord for Strøget*, vol. IV, op. cit., pp.398-402.

⁶⁶⁶ Haugsted, Ida, *New Currents*, op. cit., p.126.

risente degli anni di formazione in Germania, in Francia e in Italia. Quando a Hetsch viene commissionata la Sinagoga, ancora non vi è una precisa tipologia di riferimento, e infatti, in tutta Europa negli stessi anni si accende un dibattito architettonico e teorico sulla definizione di uno stile adeguato al luogo di culto ebraico. Si ritiene opportuno evitare il classicismo e il gotico in quanto legati al cristianesimo.

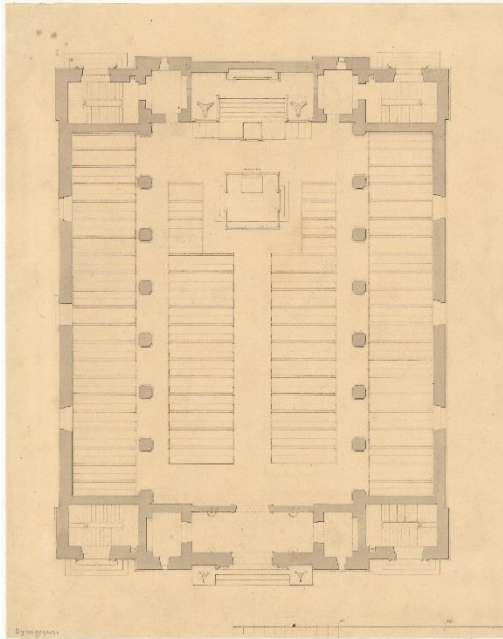
Per la Sinagoga, Hetsch propone una pianta rettangolare composta da una sala divisa in un'ampia navata centrale che risulta più alta e coperta da un cassettonato, terminante poi con lo spazio arretrato, quasi a riprodurre un'abside, destinato al *Bimah*⁶⁶⁷, e da due navate laterali più basse il cui secondo livello è riservato alle donne. La navata principale a tutt'altezza è separata da quelle laterali mediante otto colonne a sezione ottagonale, disposte su due livelli, realizzate in legno e dipinte di bianco con i capitelli dorati. Lignee sono anche le panche e i pannelli sotto le finestre al piano terra. Hetsch riesce a mettere in pratica le idee, espresse nelle pubblicazioni, riguardo all'importante legame tra la struttura e la scelta del colore; rapporto che in questa opera contribuisce a dare un senso di monumentalità ed eleganza. L'ingresso principale in origine avveniva sul lato corto dell'edificio e si presentava tripartito con le due navate laterali più basse – caratterizzate da un portale e da una piccola finestra – e una sezione centrale più alta, con un portale monumentale e terminante con acroteri. Le facciate laterali sono scandite da tre grandi aperture e da una fascia continua di finestre intervallate da pilastri al livello superiore, ripresa dai progetti di Schinkel. Hetsch ripropone l'idea di verità strutturale e di rapporto biunivoco tra interno ed esterno, per tale ragione l'altezza maggiore della navata centrale è evidente all'esterno, così come lo spazio dedicato al *Bimah*. Diversamente, l'esterno si presenta in mattoni gialli con un tetto di ardesia che restituisce un senso di imponenza e pesantezza.

Il progetto per la comunità ebraica segna il momento di transizione tra classicismo ed eclettismo: le forme sono classiche, slegate dal simbolismo tradizionale; la maggiore caratteristica nei prospetti esterni, invece, è la mancanza di colonne, cosa che non avveniva da lungo tempo per un edificio di rappresentanza. Tuttavia, dai disegni di progetto vi sono riferimenti ai modelli di ispirazione antica: all'interno, il *Bimah* viene enfatizzato da una parete dorata con gigli. Nel mezzo della parete si trova un'edicola, che sembra rifarsi ai portali che introducevano alla cella nei templi antichi⁶⁶⁸, arricchita con motivi decorativi grotteschi e acroteri dorati. Hetsch poi aggiunge tripodi di derivazione pompeiana, ampiamente diffusi in Danimarca grazie agli insegnamenti dello stesso architetto presso l'Accademia. Gli elementi di derivazione antica sono evidenti ancora all'esterno per la ripetizione di acroteri sul tetto e per i portali nei prospetti esterni. Modelli che l'architetto può aver conosciuto durante il periodo di apprendistato romano e che risentono anche, secondo l'ipotesi dell'autrice, delle ricerche riguardo all'architettura dorica e greca da parte dell'archeologo danese Brøndsted. Hetsch asserisce di voler progettare qualcosa di originale; nei fatti scrive: “nella concezione progettuale ho tentato di conciliare

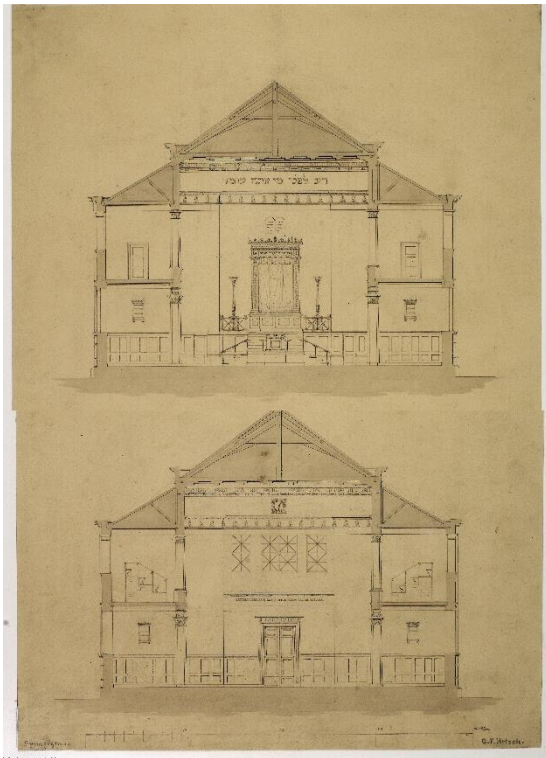
⁶⁶⁷ Il luogo destinato alla lettura della Bibbia.

⁶⁶⁸ Il modello dei portali pure aveva avuto una grande fortuna anche nella tradizione costruttiva tardo rinascimentale italiana, ne sono l'esempio quelli rintracciabili nella corte di Palazzo Farnese a Roma.

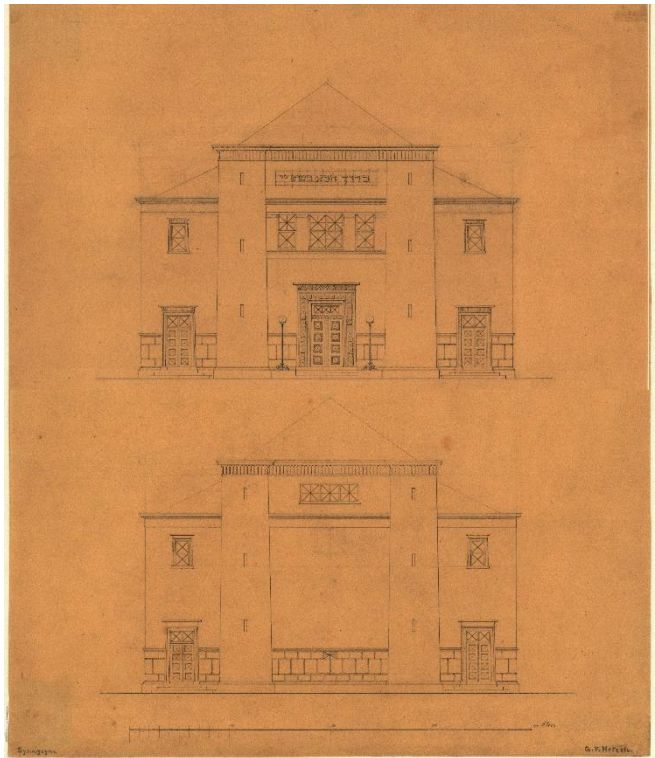
l'appropriatezza con il carattere [...], e spero che possa eccellere come altri edifici pubblici nella capitale ed essere facilmente riconosciuto per i caratteri orientali”⁶⁶⁹.



Gustav Friedrich Hetsch, Pianta, sezione e prospetto della Sinagoga, Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9389a; ark_9389c.



Gustav Friedrich Hetsch, Sezioni della Sinagoga, Copenhagen, Det kongelige bibliotek billedsamling, ark_9389b.



Gustav Friedrich Hetsch, Prospetti della Sinagoga, Copenhagen, Det kongelige bibliotek billedsamling, ark_9389d.

⁶⁶⁹ Fischer, Josef, *Synagogen i København*, op. cit., p.7 [T.d.A].

Il merito, ancora secondo Fischer⁶⁷⁰, è quello di aver evitato di fare imitazioni storiche o al contrario di cadere in forme fantasiose, riuscendo a creare uno spazio che collega il passato al presente. Inoltre, con la sua forma rigidamente chiusa, nonostante le sue dimensioni, la Sinagoga restituisce la sensazione di una intima sala destinata alla preghiera. Secondo alcuni teorici tutta la composizione spaziale segue una divisione dell'edificio basata sul numero sette, considerato fortunato nella tradizione ebraica. Tuttavia, il tentativo di Hetsch di distaccarsi dalla tipologia ecclesiastica cattolica ha maggiore successo nell'esterno: l'interno, se non fosse per i simboli ebraici, potrebbe sembrare una chiesa per il culto cattolico.

❖ Trasformazione della Marmorkirken nel Thorvaldsens Museum

Se nella Sinagoga Hetsch si muove verso l'eclettismo, con la trasformazione della Frederiks Kirke, nota con il nome di Marmorkirken, si dirige verso i modelli legati all'antico. L'edificio è iniziato il 30 ottobre 1749 per volere di Federico V di Danimarca. L'incarico è affidato all'architetto di corte Nicolai Eigtved il quale ha il compito di disegnare la chiesa e di dirigere la costruzione.

Contemporaneamente anche gli architetti Nicolas-Henri Jardin, Lauritz de Thurah e Georg David Anthon realizzano delle proposte. Comune alla maggior parte dei progetti è la pianta centrale della chiesa. Alla morte di Eigtved, il 7 giugno 1754, vi subentra Jardin nell'aprile 1756. La costruzione è portata avanti secondo i disegni di Jardin, conosciuti sotto forma di incisioni, pubblicati tra 1765 e il 1769 con il nome di *Plans, coupes et élévations de l'église royale de Frédéric V*. Il progetto si presenta con una sala centrale circolare con doppio livello di colonne corinzie con una grande cupola a doppia calotta sostenuta da un tamburo, fiancheggiata da due campanili più piccoli. L'ingresso avveniva tramite un pronao esastilo corinzio, mentre al secondo livello la facciata è caratterizzata da colonne che reggono la grande cupola, che per grandezza viene paragonata a quella della basilica di San Pietro a Roma. Comune alla basilica romana è anche la sfortunata vicenda: dopo la morte di Federico V, la costruzione continuò lentamente fino ad essere interrotta completamente nel 1770. Essa sarà portata a compimento dall'architetto Ferdinand Meldahl solo nel 1870⁶⁷¹.

Al 1770 l'edificio aveva raggiunto la sommità delle colonne inferiori della pianta centrale, quindi mancava del secondo livello e del tetto di copertura.

Nei primi anni Trenta dell'Ottocento, dopo decenni di abbandono e dopo varie proposte, la Società di Arte di Copenhagen organizza una competizione in cui la comunità artistica e architettonica è chiamata a proporre una nuova funzione per la chiesa, oramai diventata una rovina incompiuta. La proposta di Hetsch consiste nel rendere la costruzione un museo di sculture, idea nata anche evidentemente per rispondere alla contemporanea diatriba riguardo al luogo destinato ad ospitare le opere scultoree inviate da Thorvaldsen a Copenhagen. L'edificio diventa una parafrasi del Pantheon romano, non dissimile alla proposta presentata

⁶⁷⁰ *Ivi*, p.15 [T.d.A].

⁶⁷¹ Egli parte dal progetto di Jardin però riduce l'altezza della cupola, il pronao diventa tetrastilo ed elimina le due torri laterali.

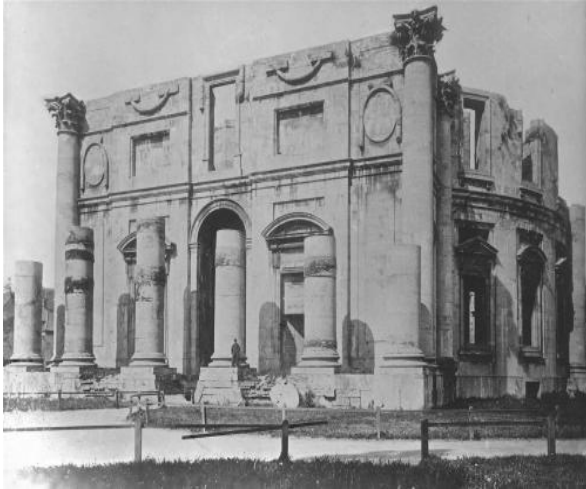
precedentemente anche da Harsdorff. Hetsch propone un progetto in cui la cupola riccamente ornata è inscritta in un grande quadrato. L'intento è la creazione di un'opera d'arte totale, in una sintesi tra architettura, scultura e pittura. L'architetto suggerisce poi di aggiungere, nelle immediate vicinanze, anche una serie di edifici residenziali con arcate decorate con affreschi e temi di carattere nazionale.

Con tale progetto Hetsch si aggiudica il primo premio. In seguito, Jonas Collin scrive allo scultore Thorvaldsen a Roma: "per risolvere questo compito, è stato fatto un solo progetto composto da otto disegni che ha vinto il plauso della commissione. L'autore è il professor Hetsch: la sua idea è quella di utilizzare resti per costruire un Museo della scultura. I giudici erano: il barone von Rumohr e il professor Høyen, lo scultore e professore Freund e mi è stato chiesto di unirmi. Vedi, questo è il primo passo per far realizzare un museo per le tue opere"⁶⁷².

Nel 1837 Hetsch propone un'altra ipotesi progettuale, quella di un museo di opere nazionali e dello scultore Thorvaldsen. Ancora una volta, la rotonda della Marmorkirken, progettata da Jardin nel XVIII secolo, diventa un punto focale per la piazza circostante, il tutto decorato con elementi dorati, rilievi su sfondi blu e pilastri su pareti rosse. Il progetto viene ritenuto troppo costoso, per cui nel 1838 Hetsch prepara un nuovo disegno per trasformarlo in un museo per i lavori di Thorvaldsen, ma ancora una volta la proposta è considerata troppo esosa a causa dell'imponente apparato pittorico e architettonico. Sempre nell'anno 1838, viene accettata la proposta di Koch di inserire il museo nella scuderia del palazzo Parlamento di Christiansborg, per cui tramonta l'idea della trasformazione della chiesa in un edificio espositivo. Come si vedrà nel paragrafo 4.2, anche per il museo nella scuderia reale Hetsch consegna una serie di bozze; per cui il ripetuto interesse dell'architetto per la realizzazione di un'opera pubblica è legato anche alla volontà di portare a compimento un progetto che per alcune generazioni resti alla città, a simbolo della propria visione architettonica. In tal modo si sarebbe potuto proporre, secondo il suo avviso, uno stile dai caratteri nazionali; per cui Hetsch sostiene: "il fatto che io parli di lavori pubblici è importante per promuovere il progresso della cultura, dell'arte e dell'artigianato. Questo perché le compagnie private in parte sono troppo insignificanti, in parte dipendenti dal

⁶⁷² <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m191834,nr.68>

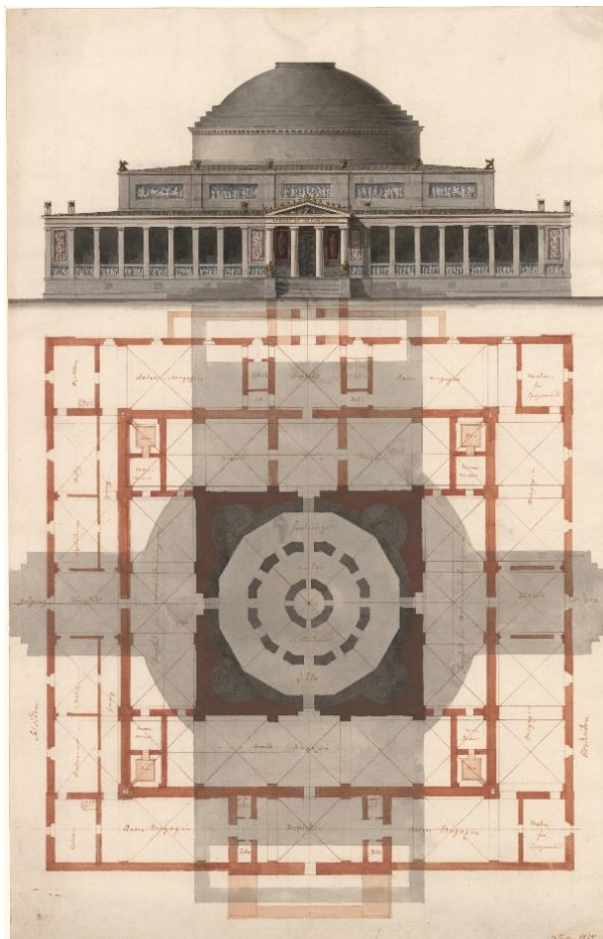
gusto dei committenti, mentre le opere pubbliche dovrebbero testimoniare caratteri nazionali”⁶⁷³.



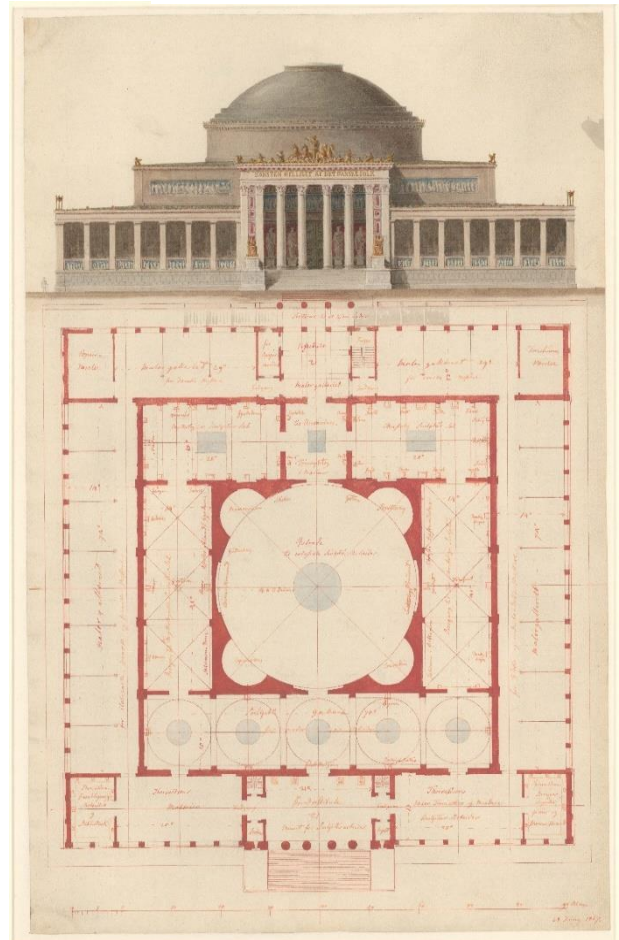
Rovina della Marmorkirken, c. 1860, Copenhagen, kbhbilleder.dk/kbh-museum/87652.



Budtz_Müller, Rovina della Marmorkirken, 1875, Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek.

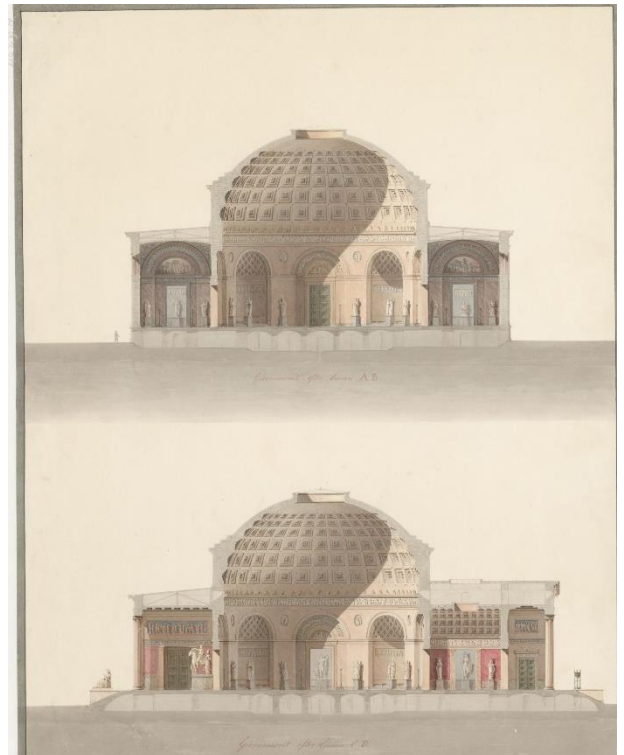
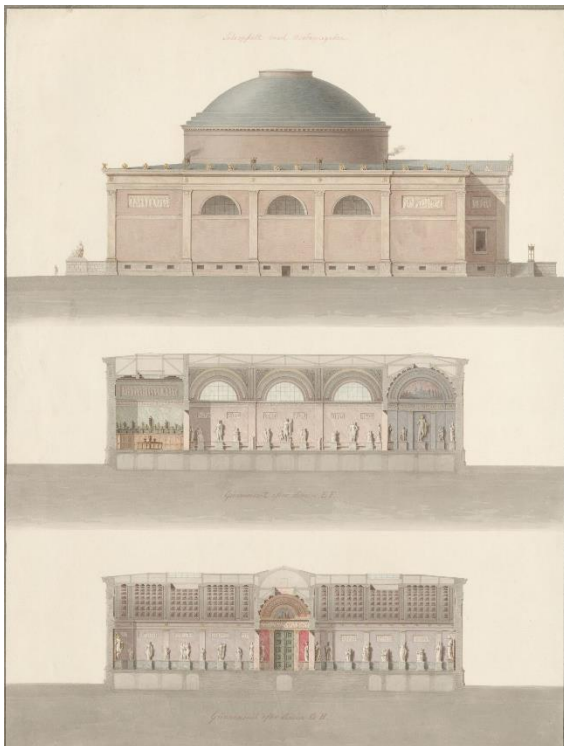
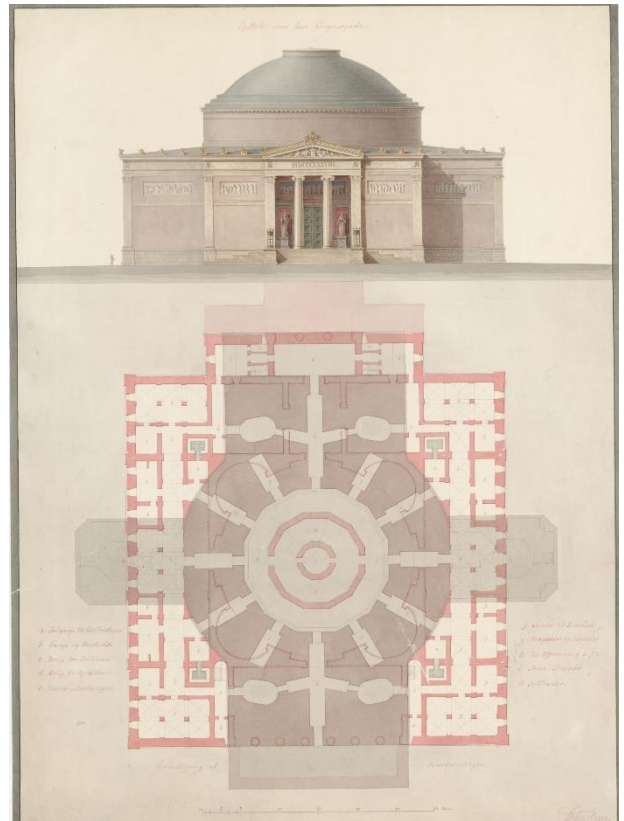
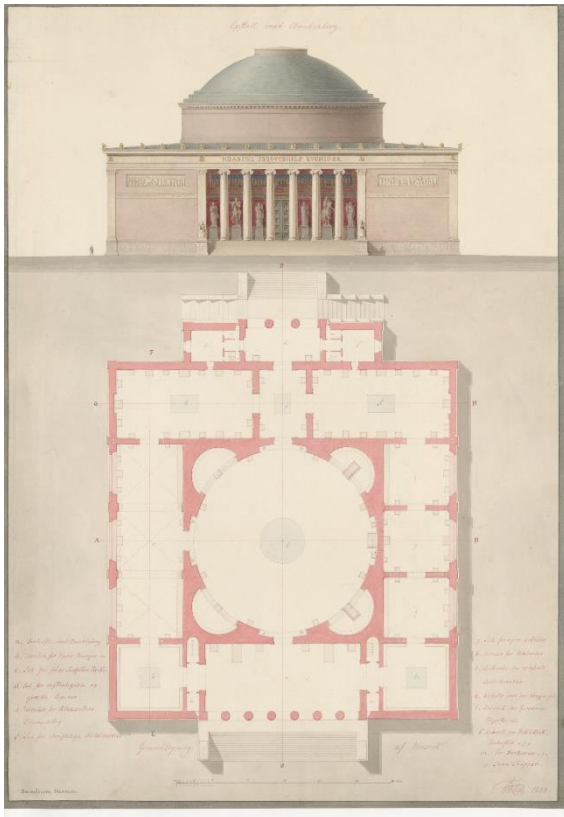


Gustav Friedrich Hetsch, Proposta per la trasformazione della Marmorkirken, Copenhagen, 1837, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3587c.



Gustav Friedrich Hetsch, Proposta per la trasformazione della Marmorkirken, Copenhagen, 1837, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3587a.

⁶⁷³ Folsach, Kjeld, *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch, op. cit.*, p.114 [T.d.A].



Gustav Friedrich Hetsch, Proposta per la trasformazione della Marmorkirken, Copenhagen, 1838, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9387a; ark_9387b; ark_9387c; ark_9387d.

❖ La chiesa di Sankt Ansgar

Altra opera di stampo storicista è la chiesa di Sankt Ansgar, costruita nel 1840, quando la delegazione cattolica ottiene il permesso di costruire una cappella sul terreno a Bredgade, purché non fossero realizzate elementi quali torri campanarie o finestre con affaccio sulla strada. Adattandosi al lotto non molto largo, Hetsch costruisce due piccoli padiglioni tra i quali si impone la facciata; in tal modo non solo riesce a dare dignità alla piccola chiesa, ma crea un'armonia con l'ambiente circostante. L'interno è caratterizzato da elementi architettonici della tradizione rinascimentale italiana, e gli ampi archi a tutto sesto e il soffitto a cassettoni ne sono l'esempio. Inoltre, la zona absidale decorata con affreschi della triade cristiana su sfondo dorato riprende le coeve ricerche riguardo all'arte bizantina di ambito italiano e la pittura giottesca che Hetsch pure sembra conoscere e apprezzare. All'esterno è adoperato il mattone rosso e si trovano elementi



Gustav Friedrich Hetsch, Prospetto della chiesa di Sankt Ansgar, Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark 9390.

decorativi, quali il protiro e le cinque statue bronzee in corrispondenza dell'abside, che sono reminiscenze di architettura cristiana, lombarda e del primo rinascimento italiano. Tali elementi attestano, ancora una volta, l'importanza e la rilevanza del viaggio di apprendistato in Italia. Momento in cui Hetsch aveva conosciuto l'architettura storica italiana e aveva contribuito, come evidente attraverso le opere, alle speculazioni e alle indagini circa il Medioevo e il Rinascimento italiano. Seguendo le basi teoriche di cui Hetsch è promotore, vi è una chiara connessione tra interno ed esterno. A nove anni dalla costruzione, nel 1850 il progetto della chiesa viene pubblicato in un articolo del giornale di architettura la *Allgemeine Bauzeitung* come un'opera dalle alte attitudini e dai forti valori architettonici. Con tali elementi, Hetsch riuscirà a progettare un edificio che ha i chiari caratteri di una chiesa, nonostante la mancanza di evidenti elementi rappresentativi. Inoltre, parte della critica ha rintracciato elementi comuni con la chiesa di San Ludovico a Monaco realizzata da von Gärtner, che però è dotata anche di due torri laterali.

❖ Toldbodanlægget

La ricerca da parte di Hetsch di un incarico pubblico nella capitale, con lo scopo di fornire un modello di buona architettura e di autocelebrazione personale, può solo in parte, realizzarsi con la costruzione del deposito doganale, la Toldbodanlægget, realizzato tra il 1843 e il 1854⁶⁷⁴.

L'area su cui l'architetto si trova ad operare è il luogo di attracco delle navi delle delegazioni nazionali e straniere che, a causa delle pessime condizioni, necessita di un'operazione di riqualificazione con l'elaborazione di un nuovo piano per l'intero lotto. Per tale progetto, che ha una dimensione più urbana che puntuale, Hetsch redige molti disegni preparatori, dei quali solo alcuni sono conservati. Per la cortina verso Amaliengade e la nuova Esplanade crea un grande edificio a due piani collegato lateralmente da elementi a tre piani a forma di torre sui quali si addossano dei padiglioni con dei pergolati. Il piano principale è caratterizzato da una grande sala per le feste, dalla quale si arriva poi ad un giardino di inverno a forma semicircolare realizzato in ferro e vetro, chiaramente ispirato al Crystal Palace. La Toldbodanlægget è il primo edificio per il divertimento della borghesia della capitale danese.

Gli edifici realizzati, caratterizzati da arcate, sono quelli destinati alla dogana e all'amministrazione portuale, mentre il blocco principale è posizionato dietro la cortina degli edifici di guardia, posti in adiacenza del canale. Dal lato verso il canale, l'edificio a due livelli è fiancheggiato da due elementi più bassi, dando così l'impressione di una costruzione imponente. Lo stile è caratterizzato da elementi di ripresa dell'architettura rinascimentale, interpretati secondi il gusto classico romantico.

Una volta superati i severi edifici di pietra, si giunge verso un'architettura civile. Su ogni lato ci sono caffè e file di negozi che insieme al palazzo della dogana definiscono una piazza ovale. Hetsch prevede dei negozi dalle grandi vetrine, separati, l'uno dall'altro, con pilastri ed elementi palmiformi, mentre a nord si poteva passare attraverso un cancello dal timpano triangolare nei parchi adiacenti al Kastellet. Del progetto solo la parte settentrionale è realizzata, mentre la parte meridionale dell'impianto rimane incompiuto.

Dunque, il progetto subisce rallentamenti e poi un'interruzione a causa di problemi economici, per cui tra il 1853 e il 1854 Hetsch è costretto a mantenere il vecchio edificio della guardia e a ripensare la parte a nord, conservandone la geometria ellittica ed eliminando l'edificio verso il canale. Nonostante gli sforzi, il piano non è totalmente approvato ed Hetsch è costretto ad eseguire un impianto dalla pianta quadrata, nella cui parte a nord posiziona i negozi. Ancora una volta l'architetto vede infrangersi l'idea di lasciare un segno su scala urbana che possa esprimere caratteri nazionali.

⁶⁷⁴ Lund, Hakon, *Arkitekten Hetsch og arkitekturen*, op. cit., pp.13-20.

❖ Villa a Helsingborg.

Nel 1846 e il 1848 Hetsch è incaricato dal conte Von Essen alla progettazione della villa nella città di Helsingborg. Tale edificio risulta interessante poiché Hetsch sembra voler competere con le grandi palazzi romani tardo-rinascimentali, dei quali aveva riprodotto scrupolosamente le piante durante il suo apprendistato. Il progetto è vicino sia agli insegnamenti di Durand con le quattro torri, due delle quali con una copertura in vetro, sia a quelli di Schinkel con il senso orizzontale della facciata garantita attraverso l'uso di cornici marcapiano e quelli delle finestre. Contrariamente alla teoria del non utilizzo di elementi aulici per residenze private espresse da Hetsch, nel 1884 viene aggiunto un portico con delle colonne.

❖ Il padiglione dell'esposizione del 1852



Gustav Friedrich Hetsch, Il padiglione dell'esposizione del 1852, Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13307.

Sin dal suo arrivo nella capitale Hetsch si batte per la diffusione del buon gusto attraverso l'arte e l'artigianato, introducendo l'eclettismo nelle forme architettoniche e lo stile pompeiano nell'arredamento degli interni danesi. Evidentemente, la commissione organizzativa, riconoscendone l'impegno, chiama Hetsch alla realizzazione del primo padiglione per l'esposizione industriale del 1852 a Christiansborg⁶⁷⁵. Tutta l'opera è realizzata in legno e presenta richiami ai modelli di matrice classica: le lesene all'ingresso, gli intarsi marmorizzati, il timpano triangolare con uno stemma circondato da figure allegoriche quali il commercio, l'industria e la scienza. Per tali caratteristiche, Hetsch viene fortemente criticato dai contemporanei, in particolare per l'incoerenza tra materiale di costruzione e l'apparato decorativo. Evidentemente tutta questa ricchezza è invece coerente al luogo in cui è collocata l'esposizione, ovvero il cortile del palazzo di Christiansborg.

⁶⁷⁵ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen, op.cit.*, pp. 126-129 [T.d.A].

Pur avendo fatto esperienza l'anno precedente della *Greater London Exhibition*, l'architetto non realizza una copertura in vetro forse anche per motivi di economia e di successivo riutilizzo del padiglione espositivo. Inoltre, nella sempre valida idea della necessaria commistione tra le arti, Hetsch si occupa della progettazione architettonica e alla disposizione degli stessi materiali espositivi.

Nell'autobiografia Hetsch dice: "Perciò era il mio maestro ma Schinkel è il mio ideale, dunque cercherò di continuare la sua tradizione attraverso i miei allievi, una proclamazione di fede riguardo all'arte e il gusto"⁶⁷⁶. Dunque, "Era legato all'arte decorativa e applicata, dalle grandi abilità pedagogica. Che Schinkel fosse l'ideale di Hetsch non significa che Hetsch riproduce impersonalmente i modelli. Schinkel non era il modello, era l'ideale. Come Schinkel, anche Hetsch si è impegnato in tutte le aree dell'architettura e dell'arte decorativa, con l'obiettivo di fissare delle norme che potessero migliorare il mondo del costruito. Sosteneva che case funzionali e belle aiutano a migliorare la qualità della vita e ad influenzare, sia direttamente sia indirettamente, l'animo umano. Così il "gusto puro" doveva permeare tutti i prodotti artigianali, nessun compito era troppo piccolo o indifferente, né per Hetsch né per Schinkel"⁶⁷⁷. Se il suo modello ideale è Schinkel, Hetsch dimostra di avere punti di contatto con un altro tedesco, Leo von Klenze, il quale più volte lavora con lo scultore danese Thorvaldsen a Roma, occupandosi di progetti simili a quelli di Hetsch, anticipato dal maestro danese di qualche anno. "L'opera più importante di von Klenze a Monaco di Baviera è iniziata in un momento in cui Hetsch già è occupato alla decorazione del Palazzo di Christiansborg [...]. von Klenze lavora ai suoi progetti per l'edificio nel 1823, vale a dire dopo che la maggior parte delle proposte di Hansen per la decorazione d'interni di Christiansborg e anche gli arredi sono approvati e realizzati tra il 1827 e il 1828"⁶⁷⁸.

I modelli e le affinità del maestro con gli architetti europei dimostrano che l'Accademia danese non è isolata rispetto alle circostanze e ai dibattiti contemporanei e che non di rado il soggiorno romano crea una fitta rete di conoscenze e un facile veicolo di idee. Dunque, Hetsch diventa il simbolo delle infinite e fortunate possibilità di incontro offerte dal soggiorno romano. Inoltre, Hetsch è pure testimone di quanto gli studi romani permangano e influiscano sulla ricerca e produzione architettonica di intere generazioni di artisti.

⁶⁷⁶ Lund, Hakon, *Arkitekten Hetsch og arkitekturen*, op. cit., p.13.[T.d.A].

⁶⁷⁷ Gelfer- Jørgensen, Mirjam, *The dream of golden age: Danish neo-classical furniture 1790-1850*, op. cit., p.122 [T.d.A].

⁶⁷⁸ *Ivi*, p.125 [T.d.A].

3.3 La riscoperta della policromia

La pratica dell'apprendistato italiano ha risvolti e influenze positive non solo per i numerosi architetti che giungono nella nostra Penisola, grazie alla borsa di studio messa a disposizione dall'Accademia, ma anche per gli scultori e per gli artisti. Pertanto, con l'intento di restituire un quadro generale della condizione culturale danese e della cruciale esperienza del viaggio italiano, si tratterà anche dell'evoluzione nel campo della pittura d'interni.

Infinite sarebbero le testimonianze della fruttuosa permanenza italiana anche per quel che concerne l'esperienza dei pittori: dai vedutisti⁶⁷⁹ e paesaggisti, come Christoffer Wilhelm Eckersberg, Christen Købke o ancora Martinus Rørbye, che traggono insegnamenti dalla scuola di Venezia e di Posillipo e grazie alla quale riscoprono e sperimentano i colori e la luce, fino al fortunato filone delle decorazioni pompeiane in ville private o in appartamenti reali danesi.

Se l'influenza dell'apprendistato in campo architettonico è leggibile in progetti dai chiari rimandi a modelli italiani in ambito copenhagenese, in quello pittorico la fortuna della Penisola, oltre alla pittura di interni, è riscontrabile nelle numerose sale espositive dello Staten Museum for Kunst, della Ny Carlsberg Glyptotek e dell'Hirschprung Collection⁶⁸⁰ destinate ai panorami naturali o urbani e alla pittura di genere all'italiana.

In pittura, dal primo decennio del XIX secolo, si intraprende uno studio sistematico della storia dell'arte italiana a partire dalle ricerche dello storico dell'arte tedesco Carl Friedrich von Rumohr, il quale è vicino agli ambienti danesi⁶⁸¹. Nei quattro viaggi in Italia, le ricerche di Rumohr si concentrano sui pittori «primitivi italiani», ovvero sulla produzione artistica di Giotto, di Masaccio, di Beato Angelico, di Ghirlandaio e di Raffaello. «La sua competenza come conoscitore della cultura e dell'arte italiana lo ricollega altresì strettamente alla storia della fondazione dei musei di Berlino»⁶⁸².

⁶⁷⁹ Essi poi tornati in patria si occupano dei paesaggi danesi, cercando di testimoniare sentimenti d'identità nazionale e attaccamento alla propria terra.

⁶⁸⁰ Le prime due collezioni sono trattate dal punto di vista compositivo rispettivamente nei paragrafi 3.7 e 4.6. Anche Hirschprung Collection, realizzata ormai agli albori del XX secolo è evidente l'influenza dell'architettura italiana. Nel parco di Østre Anlæg, lateralmente allo Staten Museum for Kunst, nel 1910 viene progettato un piccolo edificio per ospitare la collezione privata di dipinti degli artisti della Golden Age dell'imprenditore di tabacco Heinrich Hirschprung. Hirschprung. Il fondatore inizia a comprare opere d'arte all'età di trent'anni e poi dona l'intera raccolta allo Stato danese a patto che tutte le opere fossero conservate in uno stesso luogo. Dunque, si ritiene necessaria la creazione di un piccolo museo. Il progetto iniziale riprende le ville rinascimentali italiane, ma poi si dimostra più opportuno uno schema semplice con quattro grandi sale, illuminate da lucernari vetriati, circondate da piccole sale. Il tutto è posizionato su una piccola altura in stretto contatto con la natura circostante e i laghi. All'esterno prende in prestito i modelli di matrice classica con la facciata che pare quella di un tempio con le lesene doriche e le lucerne di matrice antiquaria. All'ingresso della collezione vi sono dei mosaici in stile pompeiano che raffigurano le piante di tabacco, in onore del mecenate. All'interno della piccola costruzione, oltre numerosi dipinti appunto dei pittori della Golden Age, vi sono mobili di ispirazione antiquaria. Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nørrevold, Østervold og Kastellet*, vol. X, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1990.

⁶⁸¹ Rumohr nel 1819 è consigliere artistico del sovrano Cristiano VIII, nel 1834 è incaricato alla sistemazione del gabinetto delle stampe e delle incisioni, inoltre dopo il suo quarto viaggio in Italia nel 1841 rientra a Copenhagen dove risiede e chiede invano al monarca danese l'incarico di custode della collezione d'arte reale.

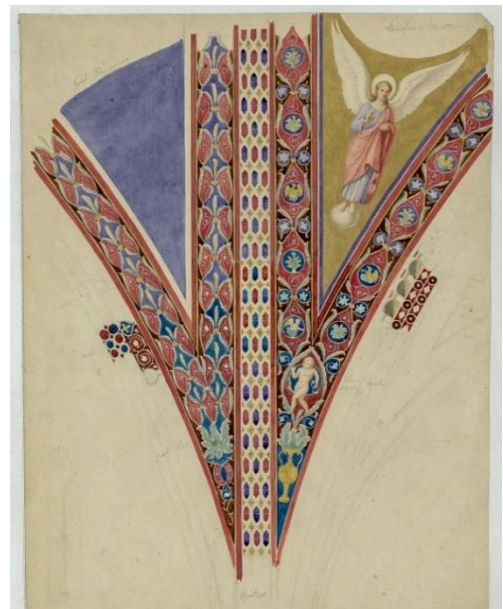
⁶⁸² Dilk, Enrica, Yvonne, *Il medievalismo religioso-patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca*, op. cit., p.222.

Dunque von Rumohr, una volta fatta esperienza dell'arte italiana, getta le basi per i musei della capitale tedesca. Inoltre "Nel corso del suo più proficuo soggiorno italiano (1816-1821), Rumohr venne coinvolto nel contrasto ideologico tra neoclassici e romantici sulla ricezione dei Primitivi. La Toscana, ricca di insediamenti urbani medioevali, di archivi inesplorati e di opere originali dei maestri vissuti prima di Raffaello, gli sembrava un luogo più adatto per conoscere da fonti di prima mano il risveglio dell'arte nella civiltà cittadina dell'epoca comunale, [...] l'immagine del Medioevo storico è risultante dallo studio della storiografia artistica, dallo spoglio di documenti originali e dalle perizie condotte su affreschi, tele e monumenti medioevali"⁶⁸³.

Grazie alla ricerca documentaria, lo storico è il primo studioso ad applicare un metodo rigoroso, meno ingenuo e soggettivo allo studio e alla riscoperta della pittura italiana tra Trecento e Quattrocento, poiché "Negli anni Trenta dell'Ottocento, tale linguaggio "cristiano" va definendosi e trova un suo modello di riferimento: l'arte del Trecento e del Quattrocento, che inizia a non esser più considerata semplicemente come la fase "propedeutica" alla perfezione raffaellesca, ma al contrario il momento artistico per eccellenza, in cui si era riusciti a coniugare l'imitazione della natura con l'espressione di alti valori morali e di una religiosità realmente sentita, quale dovrebbe essere lo scopo stesso dell'arte"⁶⁸⁴. La presenza di von Rumohr nella vita culturale della capitale danese è evidente nell'interesse mostrato da parte di architetti e artisti danesi che, una volta giunti in Italia, visitano i grandi palazzi e le chiese e ne disegnano i dipinti in essi contenuti. A titolo d'esempio, si tengano conto degli acquerelli di Gottlieb Bindesbøll del ciclo dei Sacramenti nella chiesa dell'Annunziata a Napoli del pittore giottesco Roberto d'Oderisio o anche la riproduzione da parte dei viaggiatori della nazione nordica di opere di Pinturicchio e di Raffaello.



Gottlieb Bindesbøll, Affreschi della chiesa dell'Incoronata, Napoli, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16194c.



Georg Hilker, Dettaglio decorativo della chiesa di San Francesco, Assisi, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger,

⁶⁸³ *Ivi*, p. 224.

⁶⁸⁴ Fiorito, Vincenzo; Zagari, Saro, *Giuseppe Prinzi e la scultura in Sicilia dal neoclassicismo al realismo*, op. cit., pp.14-15.



Gottlieb Bindesbøll, Cattedrale di Messina (?), Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16194c.



Georg Hilker, Collegio del Cambio, Perugia, 1841, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11032i.

3.3.1 Il ruolo di Thorvaldsen nella ricerca della policromia tra indagini archeologiche e opere architettoniche

Contemporaneamente allo sviluppo delle teorie e delle rivalutazioni dell'arte del periodo medievale, nei primi decenni del XIX secolo archeologi e architetti intraprendono campagne di ricerche e di scavo in Grecia e in Sicilia⁶⁸⁵. I ritrovamenti di tracce di stucco colorato sulle antiche opere fanno giungere alla conclusione che l'arte greca fosse policroma; un affronto alla visione di Winckelmann del candore della statuaria greca e dei templi antichi.

Tuttavia, le limitate tracce nei grandi templi e nelle costruzioni d'epoca greca fanno sì che Pompei, per il perdurante errore della grecità nelle opere pompeiane⁶⁸⁶, fornisca infiniti esempi per comprendere l'applicazione, le tecniche e i colori nell'architettura antica, aggiungendo una nuova fase di vita alla già millenaria storia della città vesuviana. Pertanto, si tenterà di mettere in evidenza in primo luogo l'influenza delle idee di Thorvaldsen riguardo agli studi sulla policromia tanto nelle campagne di scavo in Grecia⁶⁸⁷ quanto in quelle in Sicilia, e s'indagheranno le ripercussioni di tali studi in ambito danese.

⁶⁸⁵ Cfr. paragrafo 2.4.

⁶⁸⁶ Mangone, Fabio, *Immaginario e presenza dell'antico: Pompei e l'architettura di età contemporanea*, op. cit., p.71.

⁶⁸⁷ Nel paragrafo 2.4 si è pure sostenuto che Thorvaldsen spinga una generazione di architetti alle ricerche in ambito siciliano.

Secondo l'ipotesi dell'autrice, Bertel Thorvaldsen è un forte sostenitore dell'uso del colore e riveste un ruolo strategico nel campo di tali ricerche in ambito europeo. Questo perché lo scultore ha la possibilità nell'atelier romano di lavorare alle grandi opere di età antica e di riunire nel suo circolo romano stipendiati e intellettuali danesi ed europei⁶⁸⁸. Dunque, tutti gli architetti e archeologi che si batteranno per la definizione di una nuova visione artistica, basata sull'uso del colore, gravitano attorno allo scultore danese. A tal proposito, si tenterà di dimostrare che la partecipazione di Thorvaldsen riguardo alla questione della policromia avrà come risultato la creazione di musei europei in cui è forte la componente decorativa.

Oltre al ruolo già riconosciuto di Thorvaldsen, sottolineato nei paragrafi 2.2 e 2.4, nel clima europeo è importante sottolineare quanto gli intellettuali danesi siano parte integrante delle ricerche contemporanee riguardo alla policromia. Notevoli sono le ricerche archeologiche in Grecia effettuate dall'archeologo danese Peter Oluf Brøndsted⁶⁸⁹ (1780-1842). Egli, insieme a Georg Heinrich Carl Koës (1782-1811) nell'estate del 1809, parte da Copenhagen per giungere prima a Roma e poi in Grecia. Nel circolo romano di Thorvaldsen i due danesi incontrano l'architetto Carl Haller von Hallerstein (1774-1817), il paesaggista Jakob Linckh e l'artista estone Baron Otto Magnus von Stackelberg (1786-1837). Insieme decidono di affrontare il lungo viaggio verso Atene; nella capitale greca fanno conoscenza con Charles Robert Cockerell (1788-1863) e con John Foster (ca. 1787-1846), con i quali attraversano il Peloponneso.

Nella primavera del 1811, Haller, Linckh, Cockerell e Foster compiono gli scavi nel tempio di Afaia nell'isola greca di Egina. I danesi, Brøndsted e Koës si spingono verso Costantinopoli, raggiungendo in seguito Smirne per poi far ritorno ad Atene. Dopo la morte di Koës, Brøndsted si sposta con Linckh sull'isola di Ceo, dove effettua indagini e scavi, soprattutto tra le rovine dell'antica Karthaia; nel giugno del 1812 partecipa agli scavi guidati da Haller e Cockerell presso il tempio di Apollo a Phigalia- Bassae. Queste spedizioni hanno una grande importanza nel contesto europeo e danese per la comprensione dell'arte antica e per la questione della policromia.

Brøndsted lascia la Grecia solo nella primavera del 1813, dopo brevi soggiorni a Napoli e a Roma dove incontra ancora Thorvaldsen, per poi tornare in Danimarca. Le nuove scoperte sono diffuse da Brøndsted a Copenhagen durante le lezioni tenute presso l'Università nell'inverno del 1815 e

⁶⁸⁸ Dallo studio delle lettere contenute nel vastissimo archivio digitale del Thorvaldsens Museum sembrerebbe che lo scultore danese, oltre per la discussione riguardo all'uso del colore, raccolga i fili delle svariate questioni artistiche europee del XIX secolo.

⁶⁸⁹ Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, op. cit.; Dorph, Niels Vinding; Brøndsted, Peter Oluf, *Brøndsteds Reise i Grækenland i Aarene 1810-1813*, op. cit.; Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op.cit.; Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, op. cit.; Bundgaard Rasmussen, Bodil; Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab (a cura di), *Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context: acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, op.cit.; Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit.; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmynkninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.20.

del 1817, nelle quali descrive il suo viaggio in Grecia⁶⁹⁰. Per tale ragione, la capitale danese non solo è aggiornata circa le nuove ricerche riguardo all'architettura greca, già conosciuta pure grazie agli studi siciliani del 1785 del teologo Friederich Münter⁶⁹¹, ma può contare anche su un apporto diretto di ricerche effettuate da intellettuali connazionali.

Nei fatti, a Roma il danese Thorvaldsen è incaricato nel 1816 da Ludwig I di Baviera di restaurare le statue di marmo del frontone del tempio di Egina che Cockerell aveva scoperto nella fortunata e già citata campagna di scavo del 1811 in Grecia e in cui molte sono le tracce di colore⁶⁹². La ritrovata presenza di colorazione nelle statue di Egina dà adito all'idea secondo la quale i templi e le statue dell'antichità non dovevano essere bianche⁶⁹³. Si tratta di un evento di grande rilievo, in quanto è il primo vero approccio diretto della cultura europea con capolavori greci d'epoca arcaica ed è con questa scoperta che si avvia la questione della policromia. A seguito delle lunghe discussioni riguardo al posizionamento e alla ricostruzione delle statue, Cockerell sostiene: "come partecipante a questa scoperta, sono stato un osservatore e un costante ammiratore dal momento del loro scavo fino a quando non sono stati fuori dalle mani del signor Thorvaldsen a Roma. I restauri erano stati condotti a Roma per volontà del loro attuale proprietario, il Principe di Baviera, e unendo i frammenti rotti e ripristinando le poche parti di esse, il celebre artista ha mostrato la massima cura. Può essere opportuno aggiungere che durante l'avanzamento della nostra scoperta ho annotato con la stessa precisione ogni circostanza che potesse darci informazioni circa la loro posizione originale in relazione all'architettura del tempio; e ho considerato ogni pietra e frammento mentre la terra veniva rimossa da esse, in riferimento e alla ricerca di qualche indizio per il restauro del gruppo. Da quel periodo, mi sono spesso occupato di un argomento, per me di altissimo interesse, e avvalendomi a Roma delle operazioni del signor Thorvaldsen per i miei ultimi studi su di loro, sono riuscito finalmente a posizzarli in modo conforme alle note che avevo preso sul posto e coerenti con le dimensioni dell'architettura. È quindi è stato molto soddisfacente per me che il modo in cui ho ricomposto i gruppi abbia incontrato l'approvazione generale di coloro che potevano confrontare i miei disegni con gli originali di Roma"⁶⁹⁴.

Cockerell pare apprezzare gli interventi di restauro di Thorvaldsen e a partire da tale collaborazione⁶⁹⁵ i due manterranno buoni contatti⁶⁹⁵. Inoltre, gli studi di Cockerell riguardo

⁶⁹⁰ Brøndsted avrebbe pure voluto pubblicare le lezioni; esse saranno edite solo nel 1844 dal traduttore Niels Vinding Dorph nel testo *P.O. Brøndsted's Reise i Grækenland i Aarene 1810-1813* in cui però mancano le ricerche nel Peloponneso.

⁶⁹¹ Cfr. paragrafo 2.4.

⁶⁹² Rossi Pinelli, Orietta, *Il Frontone di Aegina e la cultura del restauro dell'Antico a Roma intorno al 1816*, Kragelund, Patrick; Nykjaer, Mogens (a cura di), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, De Luca, Roma 1991, pp. 123-130.

⁶⁹³ Mangone, Fabio, *Pompei, Hittorff e la policromia nel primo Ottocento*, op. cit., pp.67-76.

⁶⁹⁴ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea5855>

⁶⁹⁵ Nel 1816 Cockerell invia a Thorvaldsen la ricostruzione del gruppo dei Niobidi. E ancora nel 1840 Cockerell sostiene: "sono passati 23 anni da quando a Roma ho ricevuto da voi molti segni di stima e gentilezza, che non potrò mai dimenticare. Durante questo lungo periodo ho assistito con grande interesse al riconoscimento, in tutta Europa, di quella reputazione, molto prima apprezzata dai vostri amici. Infine, dopo esserti arricchito di questa reputazione, e della splendida dedica delle tue opere [al] tuo paese natale, sei stato accolto lì, in un modo che ha ribaltato l'adagio, per quanto riguarda il Profeta nella sua terra. Ma ciò che ha anche eccitato in modo particolare la mia ammirazione e stima, è la fedeltà e l'unicità con cui ti sei dedicato alla grande causa dell'arte - la causa secondo i nostri maestri i

all'architettura greca dorica della Magna Grecia siciliana si potrebbero considerare il punto di partenza delle ricerche effettuate dagli architetti e archeologici danesi⁶⁹⁶.

Dunque, Brøndsted e Thorvaldsen partecipano direttamente all'importante diatriba e alle scoperte archeologiche. Infatti, lo scultore ha il compito di restaurare le antiche sculture provenienti da Egina e di collaborare con l'architetto tedesco Leo von Klenze per definire la collocazione delle statue, appartenenti al frontone del tempio greco, all'interno della Gliptoteca di Monaco. Thorvaldsen ha un fitto scambio epistolare e una continua collaborazione di lavoro con l'architetto tedesco⁶⁹⁷.

Nel secondo decennio del XIX secolo, particolarmente fervido per il dibattito sulla policromia, il campo di ricerche si sposta in Sicilia. Come sottolineato nel paragrafo 2.4, le ricerche di Brøndsted e di Simon Christian Pontoppidan⁶⁹⁸ anticipano i più famosi resoconti e trattazioni dei tedeschi Jacob-Ignaz Hittorff e dello stesso von Klenze, e anche in questo caso importante è l'apporto di Thorvaldsen.

Dunque, si può probabilmente supporre che lo scultore, dopo aver preso parte al dibattito e convinto della "Corrispondenza indispensabile tra la scultura colorata e l'architettura dipinta"⁶⁹⁹, non solo sia promotore di uno studio sistematico di tale questione, ma spinga un'intera generazione di architetti alla realizzazione di musei policromi per sculture antiche. Tra questi vi sono, in primo luogo, la già citata Gliptoteca di Monaco di Leo von Klenze; il piccolo padiglione realizzato nel 1834 nella allora città danese di Amburgo per l'imprenditore C.H. Donner⁷⁰⁰ da Gottfried Semper; il Thorvaldsens Museum di Copenhagen e il progetto irrealizzato del policromo padiglione di Thorvaldsen per la famiglia Puggaard di Bindesbøll; infine, anche l'Altes Museum di

Greci, del buono come del bello - il Tukulor [?], ugualmente significativo di entrambi. La tua condotta, non meno del tuo talento, ha dato credito a quella causa e richiede il rispetto di tutta la società, soprattutto degli artisti. Mi rallegro di sentire che salute e ricchezza hanno accompagnato questo tuo felice lavoro, e non ho la disperazione di stringere ancora una volta la tua degna e abile mano. Se vieni tra noi troverai molte delle tue opere, i marmi di Elgin che valgono la pena e molti della nostra confraternita che conoscono il tuo valore. Il nostro caro Brøndsted promette di trasmettervi queste righe con ogni espressione di rispetto e ammirazione e ogni speranza per la lunga continuazione di quella fama e felicità che vi siete guadagnati così a malapena e così riccamente meritate"
<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m231840,nr.10>

⁶⁹⁶ Cfr. paragrafo 2.4.

⁶⁹⁷ Infatti, nel 1819 lo scultore ha il compito di istruire due giovani artisti, uno dei quali è incaricato all'esecuzione delle statue della stessa Gliptoteca. <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m61819,nr.3>

Thorvaldsen, insieme con von Klenze, si deve occupare della progettazione di una chiesa, mai realizzata, in prossimità della stessa collezione. L'edificio ecclesiastico è pensato per essere inserito nello spazio aperto di fronte alla Gliptoteca con l'intento di garantire un'unità alla piazza. Thorvaldsen avrebbe dovuto realizzare le statue dei dodici apostoli e del Cristo sull'esempio di quelli realizzati per la Vor Frue Kirke di Copenhagen. Reiß, Anke, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus*, J.H. Roell Verlag, Dettelbach, 2008, p.101-102 [T.d.A].
<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m51817,nr.1> Inoltre, in un lungo carteggio avvenuto tra il 1824 e il 1825, von Klenze spiega il progetto per il monumento funebre del Duca Eugène von Leuchtenberg, nel quale Thorvaldsen ha il compito di realizzare la parte scultorea.
<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m27,nr.16>

⁶⁹⁸ Cfr. paragrafo 2.4.

⁶⁹⁹ Floryan Margrethe, *Italienische Reise, op. cit., p. 28* [T.d.A].

⁷⁰⁰ Il padiglione è un piccolo edificio policromo per la collezione d'arte in cui vi sono opere di Thorvaldsen acquistate a Roma. Cfr. paragrafo 3.4.

Berlino⁷⁰¹ di Karl Friedrich Schinkel, il cui secondo viaggio in Italia nel 1824 diventa un momento di studio per l'organizzazione della collezione.

Negli stessi anni in cui si realizzano le collezioni europee, Brøndsted giustifica e teorizza l'uso del colore nelle sue opere nella versione tedesca del *Reisen und Untersuchungen in Griechenland* e nel primo volume del *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques* nel 1826, al quale segue il secondo nel 1830 sugli studi sul Partenone, effettuati al British Museum. Questo secondo volume è dedicato a Thorvaldsen e a Cockerell, nel quale Brøndsted sostiene: "iniziato ad Atene circa diciotto anni fa, non è mai stato completamente interrotto da allora, e di recente ho condotto le mie ricerche a Londra (dove sono state trasferite le principali sculture del Partenone ancora esistenti). Il mio caro amico Cockerell se ne è preso cura insieme a me, per cui si ristabilisce tra noi uno scambio reciproco, a volte verbale, a volte scritto, delle nostre idee e delle nostre opinioni; uno scambio che certamente non ha danneggiato né le sue idee né le mie, e che ha contribuito molto, oso credere, a chiarire il nostro argomento"⁷⁰².

Dunque, l'archeologo danese ammette una collaborazione con il più famoso Cockerell per poi giungere alla conclusione che: "un altro argomento molto importante, quando si parla della scultura ieratica dei Greci, è quello che riguarda la COLORAZIONE POLICROMA. Poiché l'arte tra i moderni popoli civilizzati del nostro tempo consiste non solo nell'imitazione della natura, ma anche nell'imitazione di un'altra arte, cioè nella fedeltà alle regole di convenienza che sono passati, per così dire, nel nostro sangue, nei nostri sensi e nelle nostre idee, grazie alla tradizione e alla storia, e ad un gran numero di modelli in parte eccellenti. Si può benissimo concepire anche, per spiegare con argomenti psicologici e storici, perché l'architettura europea moderna è in generale priva di colore e perché la nostra scultura è rimasta monocroma, questo perché si è limitata a rappresentare la natura solo in termini di forme. Questo gusto, ammesso che rimanga entro i limiti della ragione e dell'inodestia, potrebbe benissimo non essere biasimevole; perché è indiscutibilmente vero che l'essenza dell'architettura non sta nel colore, e che l'essenza della scultura consiste certamente nella riproduzione delle forme. Tuttavia, questo gusto per l'Europa moderna, di per sé irreprensibile, ma che, in verità, non è molto allegro, diventa irragionevole e pretenzioso quando si spinge oltre e si vuole sostenere che il suo principio esisteva tra tutti i popoli civilizzati, e che deve regnare ovunque. Pensiamo, infatti, per quale percorso ben diverso un popolo antico, molto vivace e sensuale, che viveva in un paese ricco di colori, e praticava una religione delle mille sfumature e basata sul rapporto con la natura stessa, doveva arrivare al raggiungimento della propria arte nazionale senza una precedente tradizione [...], quest'arte doveva essere solo un'imitazione molto fedele della natura; prima imitazione grossolana, poi meno incolta, infine perfezionata. Ora, poiché la natura stessa è policroma, e poiché quasi ogni corpo si distingue per una varietà di colori e tinte peculiari, la scultura degli antichi greci, a partire

⁷⁰¹ Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p.41.

⁷⁰² Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, op. cit., p. IX.

da questo principio, doveva necessariamente essere colorata. Questa è scultura, e al contrario la scultura monocromatica è un'astrazione, in cui sono eliminate tutte le qualità dei corpi che non si manifestano con la forma. Quest'ultima scultura certamente esisteva anche tra i Greci ai tempi della perfezione della loro arte; tuttavia il principio primitivo è quello dell'imitazione, il più perfetta possibile della natura, da cui era scaturita l'arte plastica propriamente nazionale dei Greci[...].L'architetto greco, troppo artista e troppo cittadino per essere egoista, non aveva certo la perversa idea che il suo lavoro fosse già abbastanza bello di per sé, senza bisogno dei ricchi ornamenti della scultura e della pittura; né il grande scultore immaginava che fosse necessario respingere dalla sua bella statua di una divinità in marmo o avorio, l'abile pittore che doveva aggiungervi una perfezione finale e darle un significato religioso [...], e per quanto riguarda la decorazione artistica degli edifici pubblici, specialmente dei templi dei Greci mediante la pittura, gli studi degli architetti Hittorff e Zanth ci fanno sperare che la loro ricerca, di cui ho avuto modo di vedere ottime prove, chiarisca la nostra conoscenza al riguardo”⁷⁰³ .

Dopo oltre vent'anni di indagini riguardo alle opere antiche in Grecia, in Sicilia e poi sui marmi del Partenone conservati a Londra, Brøndsted giunge alla conclusione che le sculture greche fossero policrome, poiché l'arte era imitazione della natura, dapprima approssimativa e poi perfezionata. Inoltre, Brøndsted sostiene che l'operato degli architetti greci sia basato su valori di democrazia. L'architetto era prima di tutto un cittadino che in un senso democratico collabora con altri artisti, per giungere alla realizzazione di un'opera ispirata alla natura e basata sulla compartecipazione.

Nel primo volume del 1826, dedicata alla scoperta della città di Kea, non tratta apertamente della policromia. Tuttavia, Brøndsted ci tiene a sottolineare che tutte le piccole scoperte, dai vasi alle statue costituiscono una parte integrante del mondo degli antichi, sostenendo già l'idea della necessaria interazione tra l'architettura, la scultura e gli arredi. “È così che in questo libro, piccoli monumenti di questo tipo, invece di essere separati da quelli grandi, verranno considerati, a volte secondo il rapporto più o meno diretto che si offriranno con il materiale trattato nella sezione in cui saranno collocati, a volte come semplice ornamento, ma saranno sempre legati però alle varie indagini di cui la Grecia è oggetto”⁷⁰⁴.

Dunque, sia Thorvaldsen sia Brøndsted dimostrano di avere un ruolo di spicco nella citata questione della policromia e degli studi riguardo all'architettura e all'arte greca, ed è questa una giustificazione della diffusione degli ambienti riccamente decorati in ambito danese.

⁷⁰³ *Ivi*, p. XVI.

⁷⁰⁴ Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, Paris, 1826, p. XV.

3.3.2 La riscoperta del colore in architettura e il riuso delle pitture pompeiane

Nell'atelier romano, Thorvaldsen incontra intellettuali e viaggiatori, con i quali, tra altri dibattiti, riflette sulla questione del colore. A Copenhagen l'idea dell'utilizzo della policromia in architettura giunge attraverso gli stipendiati e studiosi dell'Accademia, dopo che essi sono stati in contatto con Thorvaldsen a Roma. A tale riprova si riportano le vicende dello scultore Hermann Freund. Lo scultore può considerarsi come il caso emblematico delle ripercussioni del viaggio sugli stipendiati danesi e degli studi riguardo alle pitture pompeiane e del rapporto diretto con i modelli di arte antiquaria. Scultore e pupillo di Thorvaldsen, Freund⁷⁰⁵ ha contatti quotidiani con il celebre danese sia perché diventa il suo assistente sia perché vive nella stanza degli ospiti nella pensione di Casa Buti, dove soggiorna dal 3 maggio 1818 al 21 dicembre 1827. In questi anni, Freund ha rapporti, tra altri, con Hittorff⁷⁰⁶ e con il principe Ludwig I di Baviera, "poiché il principe ereditario aveva una grande simpatia per Freund, sia come artista che come uomo, e non lo dimenticò mai, anche nei suoi ultimi giorni"⁷⁰⁷.

Inoltre, l'apprendistato italiano fa acquistare a Freund una conoscenza approfondita dell'arte antica, grazie allo studio effettuato dall'amico tedesco Johann Wilhelm Karl Zahn sugli arredi e sugli utensili che appartenevano alla vita quotidiana e adornavano le antiche dimore di Pompei, pubblicato poi ne *Gli ornamenti più belli e le immagini più notevoli di Pompei, Ercolano e Stabia* tra il 1828 e il 1830. I rapporti con il tedesco non si interrompono, in quanto Gottlieb Binesbøll al tempo del suo apprendistato, tra il 1834 e il 1838, ne diventa amico facendosi inviare copie dei suoi scritti, e lo stesso pittore Georg Hilker lo incontra nel suo periodo napoletano del 1839.

Dopo undici anni in Italia, Freund torna in Danimarca, e qui il suo ruolo risulta fondamentale oltre che per l'ambito scultoreo anche per quello pittorico e per le suppellettili che, grazie alla scuola di artigianato, vengono riprodotte su modello di quello antico. Nell'ottobre del 1829, Freund può mettere in pratica tutta la conoscenza appresa nel soggiorno italiano sull'idea della simbiosi delle arti, poiché dopo essere stato eletto professore alla scuola di modello all'Accademia reale di Belle Arti di Copenhagen, fa dipingere in stile pompeiano, da alcuni decoratori tra cui Georg Hilker, i laboratori e gli alloggi a Materialgården, assegnatigli dalla stessa Accademia⁷⁰⁸. Il modello ispiratore per la decorazione degli alloggi è il lavoro citato di Zahn⁷⁰⁹ su Pompei⁷¹⁰.

⁷⁰⁵ Il giovane danese arriva in Italia dopo aver frequentato le scuole inferiori dell'Accademia di Belle Arti, dove si allena per la medaglia d'oro sotto la guida di Johannes Conradsen. Nel frattempo lavora nella ricostruzione del palazzo Parlamento di Christiansborg come decoratore sotto la direzione di C.F. Hansen, con il quale ha spesso discussioni che si ripercuotono sulla carriera artistica. Nell'autunno del 1817 vince la grande medaglia grazie alla quale può soggiornare a Venezia e a Firenze; nella seconda città è fortemente attratto dalle grandi opere di Michelangelo nelle Cappelle Medicee della basilica di San Lorenzo. Infine Freund giunge a Roma nel 1818.

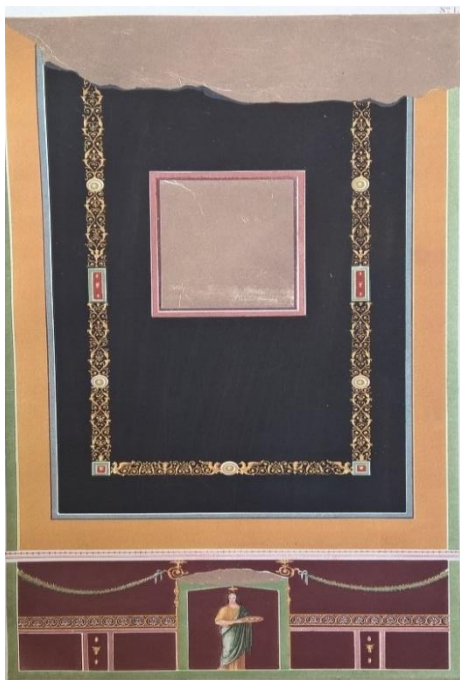
⁷⁰⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m121827,nr.42>

⁷⁰⁷ Baumann, Victor; Freund, Hermann, *Hermann Ernst Freund Levned*, op. cit., p. 91 [T.d.A].

⁷⁰⁸ Andersson Møller, Vibeke, *Domestic interiors*, op. cit. pp.170-171.

⁷⁰⁹ Baumann, Victor; Freund, Hermann, *Hermann Ernst Freund Levned*, op. cit., p. 190 [T.d.A].

⁷¹⁰ Mangone, Fabio, *Pompei, Hittorff e la policromia nel primo Ottocento*, op. cit., pp.67-76.



A sinistra: Georg Hilker, Studier efter pompeianiske decorationer, 1846, Pompei, Det Kgl. Bibliotek. A destra: Georg Hilker, Dettagli della Domus di Castore e Polluce in Studier efter pompeianiske decorationer, 1846, Pompei, Det Kgl. Bibliotek.

Inoltre, Freund condivide le speculazioni del connazionale Brøndsted riguardo alle conclusioni che l'arte antica doveva essere necessariamente colorata. Nei fatti Freund soggiorna a Parigi con Brøndsted prima di far ritorno a Copenhagen⁷¹¹. Dunque, la casa di Freund può definirsi l'esempio pratico altresì delle teorie espresse dall'archeologo. L'abitazione che Freund progetta e arreda è rinominata *Erindring fra et bedre Sted* ovvero *Ricordo da un posto migliore*. Essa viene anche definita dal pittore Costantin Hansen una: *Piccola Ercolano qui in Zelanda*⁷¹². Idealmente l'abitazione è l'espressione dello spirito di bellezza che Freund aveva rintracciato nell'arte antica, nonché un luogo dove poter provare nuovamente le emozioni sperimentate e sentite in Italia. L'intento dello scultore non è soltanto quello di vivere in un ambiente bello, ma vuole anche che la sua residenza sia una protesta contro l'arte contemporanea, priva di colore, e un esempio d'imitazione per tutti coloro che desiderano la bellezza nella vita quotidiana. "Egli non potrebbe mai rallegrarsi da solo [...], aveva anche il bisogno di coinvolgere gli altri, e di far conoscere lo sviluppo e la cultura di cui disponeva [...]. La passione con cui Freund si è preso cura dell'interno della sua dimora, un compito apparentemente puramente personale, a cui è stata data la massima importanza è evidente dalle lettere inviate al fratello a Berlino per raccontare la sua nuova avventura [...], i suoi compagni dovevano seguirlo, così da poter credersi in Grecia o in Italia, motivo per cui chiamava anche la sua casa "Memoria da un posto migliore". Sì, in Italia egli aveva imparato a capire lo strano spirito che sembra aver dato forme e colori ad oggetti da una vita eterna e indistruttibile [...], la casa sapeva attirare un raggio brillante dal caldo sole dell'Italia,

⁷¹¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompeian decorative art in the danish golden age conceptual background and development of motif*, op. cit., pp.139-153.

⁷¹² Dovey, Kim, *Et liden italien*, Mirjam Gelfer- Jørgensen (a cura di), *Herculano pa Sjælland, Klassicisme og antik i dansk møbeltradition*, op. cit., p.99 [T.d.A].

poiché aveva così tanto colore e forma, come nel mondo della natura, diventando così un luogo di bellezza”⁷¹³.

Negli undici anni in Italia come aiutante di Thorvaldsen, Freund percepisce quanto la policromia abbia influito nell’architettura antica e quale effetto creano i colori, anche in ambienti angusti. Inoltre, la stessa residenza a Copenhagen diventa un eloquente esempio per dimostrare l’utilizzo del colore come mezzo di decorazione. Lo stesso scopo della casa è da lui definito: “mi sarebbe piaciuto restare sotto i meravigliosi cieli d'Italia, ora cerco di creare una piccola Italia intorno a me, sotto il freddo e nebbioso cielo del nord - molto è richiesto per realizzare tale idea - ma sono come un bambino divertito dalle piccole cose”⁷¹⁴.

Freund decora gli ambienti del Materialgården, grazie ai finanziamenti ottenuti dalla casa reale, con pitture su modelli pompeiani, ed è terminata solo nel 1835. La residenza del professore si trova all'estremità meridionale del complesso di Materialgården con tre stanze libere che si affacciavano sul canale di Frederiksholms e tre stanze esposte, a ovest, verso il cortile. Dal punto di vista spaziale, alla casa si accede grazie a un piccolo cortile caratterizzato da una fontana d’ispirazione pompeiana – in cui l’acqua zampilla da una testa di bronzo di delfino – e da decorazioni di aceri, mirra, oleandri, rose e gerani. Da lì, si entra in un piccolo gabinetto, detto "la stanza verde", poi in camera da letto, in soggiorno e, infine, in un salone. La prima sala, detta la “stanza verde” per via del colore delle pareti, è priva di elementi decorativi e ha un pavimento dipinto che imita quelli musivi delle domus pompeiane. La decorazione del soffitto mostra un motivo di nastri, ripresi dalla domus di Diomede. Tali motivi vengono riprodotti anche nell’opera del tedesco Zahn⁷¹⁵. La camera da letto presenta uno zoccolo nero e una fascia superiore rossa, decorata da un lato, con candelabri e con i temi di “Perseo e Andromeda” e dall’altro con le muse con la citara insieme a candelabri e geni. Il soffitto presenta delle stelle blu, corone di mirto e motivi ripresi dalla tomba del calzolaio di Nocera Stabiae⁷¹⁶. L’ambiente più interessante è la sala da pranzo, nota come la “stanza Gialla”, che riprende le decorazioni del III stile pompeiano⁷¹⁷. Decorativamente, anch’essa è tripartita sia orizzontalmente sia verticalmente. La prima fascia presenta uno zoccolo nero con ghirlande tenute da cigni e da maschere che si alternano a rappresentazioni di Amor sui Centauri. La seconda ha pareti gialle con edicole centrali ed è divisa da pannelli neri con sottili tirsi. Per le edicole centrale vi sono rappresentazioni tratte dai modelli scoperti nelle domus pompeiane, ad esempio l’Amor che cavalca il delfino, il fornaio sulla pantera, il Narciso, il cavalluccio marino, Odisseo e Penelope, e infine le danzatrici con le vesti leggermente svolazzanti che sono riprese dalla villa di Cicerone.

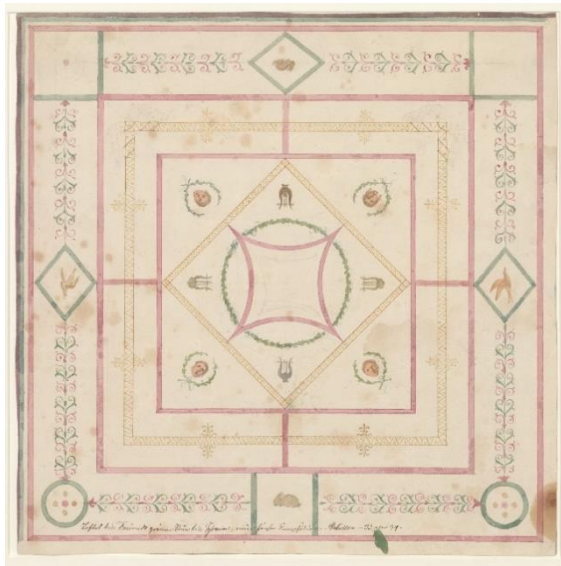
⁷¹³ Baumann, Victor; Freund, Hermann, *Hermann Ernst Freund Levned*, op. cit., p.187-190 [T.d.A].

⁷¹⁴ Mirjam Gelfer-Jørgensen, *The dream of golden age: Danish neo-classical furniture 1790-1850*, op. cit., p.242 [T.d.A].

⁷¹⁵ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.71 [T.d.A].

⁷¹⁶ *Ivi*, p.75 [T.d.A].

⁷¹⁷ <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/134921>.



Georg Hilker, Proposta di decorazione per il soffitto del salone verde, Materialgården, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10504a.



Georg Hilker, Camera da letto, Materialgården, foto da Nørregaard Pedersen, Kirsten Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark, København, Rhodos, 2011.



Georg Hilker, Dettaglio dal salone giallo, Materialgården, foto da Nørregaard Pedersen, Kirsten Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark, København, Rhodos, 2011.



Pianoforte per Materialgården, Frederiksborg museet, foto Monica Esposito.

La terza fascia, infine, è caratterizzata da una ghirlanda su fondo bianco che corre lungo tutta la stanza. Anche il pavimento è ispirato agli scavi della città vesuviana per la riproduzione dell'opera musiva del tempio di Iside, mentre per il soffitto il modello è la villa di Diomede. Nel soffitto sono dipinte una serie di piante ornamentali dalle forme semplici insieme ad uccelli. Nel piccolo laboratorio che collegava la residenza ai laboratori, Freund aveva allestito la sua collezione di oggetti provenienti da Pompei e da Ercolano: frammenti di affreschi, lampade, e vasi. Nello studio più piccolo dei laboratori il soffitto era decorato con stelle dorate su fondo blu, invece lungo la parte superiore della parete viene posta una copia del fregio Ragnarox.

La rivista di arte danese *Danske Kunstblad*⁷¹⁸ nel numero 17 dell'8 dicembre 1836 intitola un articolo *Decorazione in stile pompeiano* in cui si può leggere: "in queste stanze, che sono completamente decorate in stile pompeiano, ogni figura, ogni foglia, ogni pensiero è un'attenta considerazione verso l'armonia dei colori. Tutto è realizzato in base ai veri affreschi trovati a Pompei e per la maggior parte eseguita dal signor Hilker che, in questo lavoro ha dimostrato eccellenti qualità. Chiunque abbia visto queste decorazioni ammetterà che queste belle figure, questi splendidi fiori e rappresentazioni fantasiose, non potrebbero mai passare di moda, [...]. Su entrambe le pareti principali della camera da letto vi sono porte decorate con gusto, le cui maniglie hanno la forma di delfini. Nel mezzo del campo delle porte il genio si dondola su una corda con la lira in mano. Lo zoccolo è di colore scuro, decorato con uccelli, conchiglie e piante. [...]. Tuttavia, è difficile esprimere a parole ciò che si prova e si sente una volta entrati qui. Vorremmo quindi raccomandare questa opera all'attenzione del pubblico, attraverso la quale Freund ha contribuito al divertimento e vuole tentare di perfezionare l'ambiente della vita quotidiana"⁷¹⁹.

Pur volendo riprodurre degli ambienti che prendono a modello le domus, Freund non realizza una copia esatta, anche perché si deve adattare alla struttura esistente, per cui Hilker è costretto a eliminare il registro superiore. Inoltre, in tutti gli ambienti la tecnica adoperata non è l'affresco, bensì decorazioni ad olio, per cui le pareti hanno un taglio lucido; lo zoccolo, invece, è un pannello di legno su cui applica una tela. Freund si occupa di tutto il mobilio in stile pompeiano, come le sedie, i tavoli, un divano (la cui parte più elegante sono le Sfingi che sorreggono i braccioli) i letti, un pianoforte, e infine le stoviglie. La maggior parte dei suoi mobili è realizzata in mogano lucido senza inserti e senza ornamenti dorati, mentre il piano, la culla e la carrozzina sono in legno dipinto. Particolare è la carrozzina con le due ruote basse e il lungo timone, comune a quel tempo, mentre le linee e la decorazione, d'altra parte, sono insolite e d'ispirazione antica.

Nei fatti, viene asserito che: "stilisticamente, l'interpretazione antica è elaborata ed eclettica. Anche l'antico entusiasmo di Freund era abbastanza pragmatico. Ciò che era innovativo era l'uso dell'arte decorativa come opera d'arte congiunta: arte dipinta e policroma, nonché mobili e arredi per la casa su misura nel nuovo stile antico. Freund aveva puntato su una simbiosi tra il lavoro dell'artigiano e dell'artista accademico. La decorazione era precedentemente definita come arte, nella migliore delle ipotesi arte applicata, mentre l'arte accademica era intellettuale e spirituale"⁷²⁰.

Che la casa fosse un simbolo di una visione oltre che artistica anche politica lo dimostra il fatto che, negli anni seguenti alla prematura morte di Freund nel 1840, essa diventa un importante luogo di ritrovo per ricche famiglie e per gli intellettuali dalle idee liberali. Tra essi vi sono Høyen, Bindsbøll, Brøndsted e il vescovo Münter⁷²¹; personaggi che, dopo aver condotto ricerche in

⁷¹⁸ Edita a Copenhagen riporta la situazione architettonica internazionale in particolare degli avvenimenti in ambito italiano, quotidianamente racconta le scoperte pompeiane. Molti gli articoli su tema della pittura pompeiana e la questione della policromia.

⁷¹⁹ Dovey, Kim, *Et liden italien, op. cit.*, p.99 [T.d.A].

⁷²⁰ Nørregaard Pedersen, Kirsten *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark, op. cit.*, p.86 [T.d.A].

⁷²¹ *Ivi*, p.87 [T.d.A].

Italia e in Grecia, ritengono importante l'uso del colore nel campo dell'arte e si battono per la democrazia.

Inoltre, come detto, la *Danske Kunstblad* raccomanda che decorazioni simili si sviluppino in Danimarca e auspica: "che anche nella nostra terra natale, la pittura contribuisca ad abbellire e migliorare l'ambiente della vita quotidiana"⁷²².

La casa diventa una meta di pellegrinaggio nelle domeniche d'estate. La speranza dei visitatori è di poter vedere ed entrare per pochi minuti in un mondo completamente differente.

Dunque Freund, grazie al suo apprendistato e alla lunga relazione con Thorvaldsen, riesce a influenzare da maestro il gusto di un'intera generazione di artisti danesi. Le teorie riguardo all'arte antiquaria di Freund avranno ripercussioni evidenti anche nel policromo Thorvaldsens Museum, realizzato dopo qualche anno per mano dell'allievo Gottlieb Bindesbøll.

Freund è il propulsore dell'arte decorativa su modelli pompeiani, stile che penetra facilmente nelle case borghesi grazie a Hilker. Se la casa e le decorazioni hanno ampia diffusione al tempo della realizzazione, tale esperienza viene dimenticata per essere poi rivalutata solo negli ultimi anni. "Ovviamente un artista deve essere giudicato sulla base della sua opera, non del suo aspetto o della sua casa. Tale è effettivamente la situazione dell'ultima edizione di Weilbach, *Dansk Kunstnerleksikon* del 1994, in cui le opere scultoree di Freund sono raccontate su tre colonne, mentre l'arredo della sua casa non è nemmeno menzionato. La voce si conclude con: "mobili e arte decorativa eseguiti sulla base dei disegni di Freund e sotto la sua direzione". Durante il lavoro su Ercolano in Zelanda, abbiamo avuto una visione completamente diversa sulla rivalutazione dell'opera di Freund, una visione che Hetsch aveva già espresso. A casa sua, il professor Freund aveva così iniziato a combinare arte e artigianato in modo simile a quello che si verifica nell'antichità, ma a causa della prematura morte non sarà in grado di portare a compimento questa idea, che avrebbe potuto essere completamente realizzata solo attraverso un'interazione di forza architettonica, plastica e pittorica"⁷²³.

Il caso di Freund non è isolato, tuttavia si potrebbe ben supporre che esso sia tra i primi esempi europei nel suo genere e che le altre esperienze derivino da questa danese. Sono gli anni in cui Schinkel termina a Charlottenhof le *Römischen Bäder*⁷²⁴, mentre solo nel 1839 von Gärtner è incaricato da Ludwig I di Baviera di realizzare il Pompejanum⁷²⁵.

⁷²²Lorenzen, Vilhelm, *Maleren Hilker*, Copenhagen, Bogtrykkeri, 1898, p. 28 [T.d.A].

⁷²³Gelfer- Jørgensen, Mirjam, *The dream of golden age: Danish neo-classical furniture 1790-1850*, op. cit., p.241 [T.d.A].

⁷²⁴Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, op. cit., p.48; Giuffré, Maria; Barbera, Paola; Cianciolo Cosentino, Gabriella (a cura di), *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, op.cit.

⁷²⁵Maglio, Andrea, *Il gusto pompeiano in Germania e il caso del Pompejanum di Aschaffenburg (1839-1850)*, Mozzoni, Loretta; Santini, Stefano (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo: studi storici, rilievo e restauro, teoria e prassi dell'architettura*, Napoli, Liguori, 2012, pp.17-43; Maglio, Andrea, *Dalla domus dei Dioscuri al Pompejanum: la costruzione di un idealtipo*, in Gallo, Luigi; Maglio, Andrea (a cura di), *Pompei: nella cultura europea contemporanea*, op. cit., pp. 59-75; Mangone, Fabio, *Immaginario e presenza dell'antico: Pompei e l'architettura di età contemporanea*, op. cit.

Nel marzo del 1839, guidati da Zahn, von Gärtner e il sovrano visitano Pompei, ad aprile Gärtner si stabilisce a Torre Annunziata, dove inizia il rilievo della domus dei Dioscuri, mostrando grande interesse anche per la domus di Diomede e per il tempio di Iside, le quali, come detto, sono i modelli principali per la casa di Freund. Secondo l'autrice, si potrebbe giustamente presupporre che le decorazioni della casa di Freund siano conosciute e anticipino quelle di von Gärtner. In primo luogo perché il principe Ludwig I, secondo la testimonianza di Ector Freund, figlio di Ernest, nutre una grande stima per il padre. Infatti, Ludwig I conosce Freund a Roma durante il lungo soggiorno romano del danese e avrebbe voluto chiedere di spostarsi in Baviera; ciò non accadrà per la prematura morte di Freund nel 1840. In secondo luogo non va dimenticata la vicinanza del tedesco Zahn all'ambiente danese di Thorvaldsen. Zahn avrebbe potuto far conoscere l'esperienza danese a von Gärtner. Inoltre, von Gärtner e Hilker sono a Pompei nel 1839 ed entrambi soggiornano a Torre Annunziata, quindi i due avrebbero potuto confrontarsi. Evidentemente, i progetti di Freund e di von Gärtner saranno differenti dal punto di vista compositivo e funzionale, in quanto Freund non ha l'occasione di creare un'opera nuova, ma modifica gli appartamenti già esistenti dell'Accademia di Belle Arti. Tuttavia entrambi gli studiosi avranno l'intento di portare Pompei nelle fredde terre dell'Nord Europa con un fine didattico-educativo⁷²⁶ e, al contrario di ciò che ancora accadeva a Napoli, di consentirne l'accesso al pubblico.

❖ Villa Gjorslev

Tra numerosissimi esempi di decorazioni pompeiane in ambienti danesi, l'autrice ritiene interessante riportare quella della villa Gjorslev. Tra il 1843 e il 1845, Peder Brønnum Scavenius fa erigere dall'architetto Hetsch una grande ala sud in stile neogotico nell'antico castello di Gjorslev. Con la forma chiara e semplice della preesistenza, la nuova ala principale risulta ben integrata con il resto. Tanto importante l'aggiunta architettonica quanto le decorazioni ad opera di un altro artista decoratore, Carl Løffler⁷²⁷, celebre quanto Hilker. Al primo piano della costruzione si trova la biblioteca con il soffitto a cassettoni e una copia del fregio di Alessandro di Thorvaldsen. Inoltre, Løffler decora in stile pompeiano l'antica sala del giardino riprendendo i motivi della villa di Diomede, con le pareti rosse e putti portatori di frutti e bacche, oltre ai festoni. La parete lunga, decorata con un *trompe-l'oeil*, è divisa in cinque elementi grazie alle esili colonnine dipinte; nella parte centrale presenta uno specchio inserito in un'edicola, sulla quale poggia un pavone dipinto. Nello specchio viene proiettato l'ambiente esterno, visibile attraverso le tre porte finestre della parete parallela e che permettono l'uscita verso la terrazza e il giardino. "Lo specchio potrebbe essere proiettato per una simbiosi tra realtà e finzione"⁷²⁸. La

⁷²⁶ Maglio, Andrea, *Dalla domus dei Dioscuri al Pompejanum: la costruzione di un idealtipo*, op. cit., p. 75.

⁷²⁷ Løffler è un pittore decoratore danese, nasce a Copenhagen nel 1810 e entrato all'Accademia Reale di Belle Arte vince la piccola medaglia d'argento. Nel 1838 dipinge in stile pompeiano quattro ambienti per il ricco mercante Hans Puggard, e negli stessi anni ha l'occasione di compiere il viaggio in Italia per studiare le città di Pompei ed Ercolano, ritornando in patria nel 1842.

⁷²⁸ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.275.

rappresentazione di scene e paesaggi immaginari, illusori o veritieri, è molto comune all'interno delle domus pompeiane; allo stesso modo, il pittore danese riprende il tema e gioca su tale elemento prospettico. Il modello alla base della sala del Giardino⁷²⁹ nella villa Gjorslev non è solo la villa pompeiana di Diomede, come sostengono molti critici danesi, tra cui Kirsten Nørregaard Pedersen, ma, secondo il parere dell'autrice, probabilmente vi è anche conoscenza nonché la ripresa delle decorazioni della villa di Poppea di Torre Annunziata. Nei fatti, una prima campagna di scavi della domus oplontina di Torre Annunziata viene intrapresa nel 1837, dopo che il tedesco Zahn, con i quali i danesi hanno stabili rapporti, aveva tentato degli scavi clandestini nella zona del Carminiello, dove il "12 Aprile 1837—Essendosi praticate fra la Torre dell'Annunziata e Bosco, sul sito propriamente detto Carminiello, alcune fosse per l'aria mefitica, si sono rinvenuti ruderi di antiche fabbriche, i quali avendo attirato la mia curiosità vi ho fatto delle ricerche più esatte e si sono scoperte molte abitazioni antiche con pitture e bella architettura, il che mi fa credere che queste appartengano all'antica città di TEGLANUM (Teglaum)"⁷³⁰.

Pertanto, Løffler può aver conosciuto i modelli della domus oplontina nel periodo del suo apprendistato, insieme all'amico Hilker. Il Danese nel suo resoconto di viaggio asserisce di essere passato nella città oplontina nella primavera del 1840⁷³¹, senza chiarire nulla circa la visita agli scavi. Le analogie tra la villa di Poppea e l'ambiente sono molteplici sia per gli elementi figurativi sia per la composizione spaziale: su tutti, il pavone in posizione centrale nella parete lunga e lo specchio che riproduce illusoriamente il paesaggio esterno. Entrambe le caratteristiche sono presenti nell'*oecus* o sala dei banchetti della villa vesuviana. A ciò si aggiunge la rappresentazione



Carl Løffler, Sala del giardino, Gjorslev villa, foto da Nørregaard Pedersen, Kirsten Pompejanske rumudsmynkninger i 1800-tallets Danmark, København, Rhodos, 2011.



Carl Løffler, Dettaglio dalla del giardino, Gjorslev villa, foto da Nørregaard Pedersen, Kirsten Pompejanske rumudsmynkninger i 1800-tallets Danmark, København, Rhodos, 2011.

⁷²⁹ *Ivi*, p.280 [T.d.A].

⁷³⁰ <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/textidx?c=acls;idno=heb90048.0001.001;rgn=div2;view=text;cc=acls;node=heb90048.0001.001:27.4>. ASN-Ministero P.I., B. 338 I, F. 68.

⁷³¹ Lorenzen, Vilhelm, *Maleren Hilker, op. cit.*, p. 38 [T.d.A].

di una torta, che potrebbe riprendere quella della cosiddetta “cassata oplontina”.

Dunque, si è evidenziato il ruolo di Thorvaldsen e di Brøndsted nelle ricerche archeologiche dei primi decenni del XIX secolo, atte allo studio dell’arte e dell’architettura greca. Se il peso dello scultore è ampiamente riconosciuto dalla critica contemporanea, meno era posto l’accento sulla ripercussione delle sue idee e della frequentazione del suo atelier sugli architetti danesi.

Inoltre, si è tentato di sottolineare, anche in altri paragrafi, quanto il rapporto con lo scultore a Roma giovi alla generazione di stipendiati danesi, tra le altre cose, per la questione delle decorazioni pompeiane in Danimarca.

È proprio l’esperienza della casa di Freund a segnare un momento di svolta nella decorazione artistica delle abitazioni danesi. Architetti e artisti sono incaricati, a partire dagli anni Trenta dell’Ottocento, dalla ricca borghesia spesso nazional liberale alle decorazioni delle proprie residenze private, poiché essi rintracciano in tali modelli dei valori di democrazia e di libertà.

La “moda pompeiana”, definita anche malattia, che attecchisce a partire dagli anni Trenta del XIX secolo e che si protrae fino agli anni Settanta del secolo, dimostra che Freund, capostipite ed esponente di una generazione di artisti e architetti sostenuti da Thorvaldsen, riesce a dare forma agli insegnamenti riguardo all’arte antiquaria. Inoltre, egli riesce nell’intento di creare una piccola colonia di artisti nella fredda Copenhagen. La ripresa di modelli antiquari, talvolta imitazioni, altre volte copie, tocca tutti i campi artistici e quindi ha ampia diffusione anche nel campo degli arredi grazie ad Hetsch.

Per cui, si attesta la presenza di una comunità di artisti e di intellettuali danesi che partecipa attivamente alle ricerche, ai dibattiti e agli studi grazie anche ai rapporti intrecciati con gli intellettuali europei contemporanei.

3.4 Michael Gottlieb Bindsbøll e gli stili storici

Gottlieb Bindsbøll⁷³² ricopre una posizione privilegiata nella storia dell'architettura danese e nella ripresa dei modelli architettonici e pittorici italiani. Egli è continuatore delle idee del maestro tedesco Gustav Friedrich Hetsch e di Hermann Ernst Freund, il quale, come visto, resta a Roma con Thorvaldsen per undici anni. In questo periodo Freund prende parte alla dibattuta questione sulla policromia, e una volta tornato in Danimarca avvicina Bindsbøll all'uso del colore in architettura.

Bindsbøll nasce nel 1800 in una contea poco lontana dalla capitale, per poi trasferirsi a Copenhagen. A differenza della maggior parte dei colleghi, il giovane architetto compie un primo viaggio a proprie spese. Nel novembre del 1822 Bindsbøll visita la Germania e la Francia, dove ha opportunità di conoscere le opere di Karl Friedrich Schinkel e di incontrare Johann Wolfgang von Goethe; in una breve lettera del 15 dicembre 1822 l'architetto racconta di essere stato invitato a cena dal secondo, di aver discusso riguardo alla teoria dei colori⁷³³ e di un nuovo incontro sulla via del ritorno, che però non avverrà.

Prima del ritorno in patria, Bindsbøll soggiorna a Parigi per quattro mesi. L'Accademia di Belle Arti di Parigi è ancora un punto di riferimento per gli artisti e architetti danesi. E qui Bindsbøll incontra l'architetto Friedrich Christian Gau. Gau, oltre agli interessi per la antichità greche e romane, conosce di prima mano l'arte egiziana e orientale grazie a un viaggio, a seguito del quale pubblica *Antiquités de la Nubie ou monuments inédits des bords du Nil, situés entre la première et le seconde cataracte, dessinés et mesurés in 1819*. Inoltre, Gau sostiene, a dispetto di alcuni conservatori, l'importante relazione tra policromia e architettura⁷³⁴, a cui gli intellettuali europei giungono dopo campagne di studio in Grecia e in Magna Grecia. La scoperta del colore in architettura e in scultura rivoluziona e mette in crisi la cultura neoclassica basata sulle teorie di Winckelmann intorno alla bianca purezza dell'arte greca antica. Gau poi è impegnato a continuare l'opera iniziata da Francois Mazois su Pompei, dal titolo *Les ruines de Pompéi*, edita tra il 1824 e il 1838⁷³⁵.

L'incontro con Gau e le sue idee riguardo alla policromia hanno una notevole influenza sulla ricerca progettuale di Bindsbøll, che, tornato in patria, si batte per l'applicazione del colore in

⁷³² Cfr. Wanscher, Vilhelm, *Arkitekten G. Bindsbøll*, Copenhagen, Karl Kjøsters Kunstforlag, 1903; Opperman Theodor, *M.G. Bindsbøll – udstillingen i Thorvaldsen Museum*, Copenhagen, Akademisk Arkitektforening, 1916; Wanscher, Vilhelm, *Artes: monuments et mémoires*, Copenhagen, P. Haase & fils Tomo I, 1932; Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, op. cit.; Lund, Hakon; Møller, Olivia Holm, *Danske arkitekturtegninger fra Harsdorff til Herholdt*, op. cit.; Kibsgaard, Søren; Poulsen, Orla; Thule Kristensen, Peter, *Bindsbøll Rådhus i Thisted*, Odense, Realea, 2010; Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit.; Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll and romantic historicism*, «Nordic Journal of Architecture», n. III, vol. 2, 2012, Copenhagen, Arkitektens forlag, 2012, pp.115-122; Thule Kristensen, Peter, *Det Sentimentalt moderne. Romantiske ledemotiver i den 20. århundredes bygningskunst*, Copenhagen, Kunstakademiets arkitektskole, 2005.

⁷³³ Wanscher, Vilhelm, *Artes: monuments et mémoires*, op. cit., p.136.

⁷³⁴ La questione è già trattata in paragrafi precedenti, in particolare si vedano 2.3, 2.4 e 3.3.

⁷³⁵ Gallo, Luigi, *Metodo e Scienza. François Mazois (1783-1826)*, in Gallo, Luigi; Maglio, Andrea (a cura di), *Pompei: nella cultura europea contemporanea*, op. cit., pp.103-116.

architettura. Bindsbøll deve aver conosciuto personalmente Gottfried Semper⁷³⁶ non solo attraverso le opere architettoniche e teoriche. Probabilmente i due si incontrano e coltivano una simile concezione sull'uso in architettura della policromia⁷³⁷ e sul rapporto con la tessitura muraria. Entrambi sono a Parigi e studiano le basi della policromia in architettura con Gau, e visitano Roma negli stessi anni. Inoltre i due, a pochi anni di distanza, realizzano padiglioni dalle simili forme per ospitare le opere dello scultore Bertel Thorvaldsen. Semper, entrato a far parte dell'Associazione degli artisti, nel 1834 realizza ad Altona per l'imprenditore Conrad Hinrich Donner⁷³⁸ un piccolo edificio per la collezione d'arte e per alcune opere realizzate da Thorvaldsen. Bindsbøll, invece, nel 1839, oltre al famoso museo di Copenhagen, si occupa del progetto irrealizzato del padiglione Thorvaldsen per la famiglia Puggaard.

Dunque tornato a Copenhagen, tra il 1824 e il 1833 Bindsbøll è diviso tra l'artigianato e la formazione presso l'Accademia. Egli lavora per Jørgen Hansen Koch⁷³⁹, diventando direttore delle opere per la riqualificazione del teatro reale. A causa della rigida visione architettonica e del proprio egocentrismo⁷⁴⁰, Koch non riconosce il talento nel giovane allievo, tanto che nel 1829 gli consiglia di intraprendere gli studi da artigiano e di abbandonare quelli di architettura. Successivamente saranno due professori a convincere Bindsbøll a continuare gli studi: lo storico dell'arte Niels Laurits Høyen⁷⁴¹ e Hermann Ernst Freund⁷⁴².

Come altri studenti, anche Bindsbøll ritiene che l'Accademia sia un luogo privo di grandi sperimentazioni. A tal proposito, il giovane si espone in un articolo riguardante problemi architettonici, asserendo che: "L'Accademia non insegna nulla sull'arte della scultura o della pittura legata all'architettura, che invece, è tanto necessaria, né sull'uso del colore in architettura"⁷⁴³.

Tuttavia, Bindsbøll nel 1825 vince la piccola medaglia d'argento per una guardia reale, alla quale seguono altre due medaglie: la grande di argento del 1827, di cui non si hanno disegni, e quella

⁷³⁶ Semper nasce ad Amburgo che al tempo è ancora un ducato del Regno di Danimarca.

⁷³⁷ Nel 1833 Semper pubblica *Osservazioni preliminari sull'architettura policroma e la scultura nei tempi antichi* in cui risolse definitivamente il dibattito sulla policromia a favore di Hittorff.

⁷³⁸ Conrad Hinrich Donner è un ricco mercante che aveva stretti legami commerciali con il magnate delle spedizioni Johann Cesar VI Godeffroy e ha l'importante ruolo di gestire le finanze danesi dello scultore.

⁷³⁹ Professore e poi direttore dell'Accademia, la sua carriera viene paragonata spesso a quella di Hansen; unica differenza è nella ricerca dei modelli, in quanto Hansen riprende i modelli antichi romani e quelli filtrati dalla trattatistica rinascimentale. Koch, al contrario, è influenzato da un classicismo di stampo greco.

⁷⁴⁰ Durante il soggiorno romano, i connazionali sembrano non essere mossi da particolare simpatia verso Koch a causa delle connotazioni caratteriali e per la rigida impostazione accademica. Cfr. <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea10311>.

⁷⁴¹ Niels Laurits Høyen è considerato il primo storico dell'arte e critico danese, inoltre egli promuove attraverso le sue lezioni la ricerca di un'arte nazionale. Tra gli altri impegni è importante ricordare il discorso tenuto nel 1844 dal titolo *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling* ovvero *Le condizioni per lo sviluppo di un'arte nazionale scandinava* tramite il quale sollecita gli artisti a cercare una nuova identità nazionale e scandinava, partendo dalla cultura e dall'arte.

⁷⁴² Høyen è il professore di storia dell'arte e mitologia e conduce ricerche in Germania e in Italia. In Danimarca è il primo a dare un'interpretazione sistematica all'arte ed all'architettura nordica del paese. Freund, V. 2.2 e 3.3, aveva lavorato a Roma con Thorvaldsen. Egli fonde nella pratica artistica elementi tratti dalla mitologia scandinava e da quella greca-romana.

⁷⁴³ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, op. cit., p. 23.

del 1832 in onore di C.F. Hansen. Per quest'ultima propone un municipio per una città di quarantamila persone in stile rinascimentale fiorentino e, in cui riprende il progetto schinkeliano per il municipio di Berlino nelle forme del Rundbogenstil. Nel 1829 l'architetto vince la piccola medaglia di oro, seguita nel 1833 dalla grande medaglia d'oro che per la prima volta viene assegnata per un progetto in stile gotico: una grande cattedrale a tre navate con due torri e abside poligonale affine a quelle neogotiche di Schinkel.

Con il disegno della cattedrale in stile gotico, Bindesbøll contribuisce a introdurre l'eclettismo rompendo il monopolio che il classicismo, soprattutto in ambito accademico, aveva detenuto per quasi cento anni. L'architetto, in contrasto con l'istituzione evidentemente può approdare a nuove sperimentazioni grazie soprattutto agli insegnamenti teorici di Hetsch. Non poche polemiche si sviluppano sui giornali per l'approvazione del progetto della cattedrale per la medaglia d'oro. Il 26 settembre, sul *Kjøbenhavnsposten*, un autore anonimo scrive di essere amareggiato dal fatto che all'Accademia è stata assegnata una medaglia d'oro per l'architettura il cui progetto, eseguito in stile gotico, non sarà mai in grado di stare davanti alla "corte del buon gusto"⁷⁴⁴. Tale è la portata della questione sulla scelta dello stile che l'Accademia si riunisce per discuterne, e lo stesso monarca Cristiano VIII impone maggiore attenzione al giudizio. Il sovrano precisa che è indubbiamente ammissibile che il genio vada oltre le solite regole e si discosti dallo stile insegnato nelle scuole. Tuttavia, al contempo l'Accademia dovrebbe assegnare le medaglie, solo per progetti nello stile di matrice antico riconosciuto come stile nazionale⁷⁴⁵.

La vittoria della medaglia da parte di Bindesbøll, secondo l'opinione dell'autrice, dimostra l'audacia nello sfidare l'Istituzione, poiché egli possiede un grande bagaglio culturale e sente la necessità di rivendicare le proprie capacità messe spesso in discussione.

Dunque, per Bindesbøll il premio è un riscatto personale, oltre che l'evento scatenante per il definitivo superamento dell'uso della matrice classicista di stampo settecentesco, a favore degli eclettismi ottocenteschi: una rottura irrimediabile e un momento cruciale per l'evoluzione della storia dell'architettura danese. Già Hetsch ci aveva provato attraverso gli insegnamenti e nel progetto della Sinagoga, ma forse il maestro è ancora troppo legato alle radici del classicismo tedesco.

Poco dopo la vittoria del premio, Bindesbøll chiede una borsa di studio per il viaggio sostenendo che, dopo diciotto anni di lavoro in patria, vorrebbe studiare architettura in paesi stranieri. Tale richiesta viene accettata e quindi intraprende il suo viaggio dal luglio del 1834 all'agosto del 1838⁷⁴⁶. Essendo un architetto maturo, conosce in anticipo le tappe, s'interessa non solo all'arte e all'antichità, ma anche a quella del Rinascimento e del Medioevo. C'è da sottolineare che Bindesbøll è un uomo del suo tempo, per cui ancora non ha una chiara definizione della successione cronologica degli stili, specialmente quelli del periodo medioevale.

Bindesbøll visita Berlino, dove conosce i nuovi edifici di Schinkel, poi si sposta a Dresda, a Monaco e infine giunge a Roma e nel sud dell'Italia, dove parte poi per la Grecia. Oltre Schinkel,

⁷⁴⁴ Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1904*, op. cit., p.219 [T.d.A].

⁷⁴⁵ *Ivi*, p.219 [T.d.A].

⁷⁴⁶ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindesbøll liv og arbejder*, op. cit., pp.30-46 [T.d.A].

l'architetto conosce anche von Klenze, considerando il berlinese come uno dei più importanti architetti viventi, con il quale però non concorda circa l'idea di unire stili del passato e del presente senza distinzione, come sostiene per altro anche Hetsch; di von Klenze, invece, ammira le opere, specialmente il Walhalla. Evidentemente è Thorvaldsen che raccomanda Bindesbøll a von Klenze, dato lo stretto rapporto lavorativo tra i due.

Klein racconta che Bindesbøll, arrivato a Roma, "non fu soddisfatto di esaminare solo il Teatro di Marcello, il Tempio di Marte Ultore o il Pantheon, [...] lui approfondì ogni dettaglio e difficilmente c'era un altro architetto del tempo che conosceva altrettanto bene la pittura decorativa antica. Eppure gli edifici del Medioevo hanno risvegliato il suo interesse. Mi chiedo quanti architetti abbiano disegnato nel 1834 il duomo di Siena, la Loggia dei Lanzi, ecc. aveva studiato il Rinascimento italiano a fondo, sia l'architettura sia la pittura, trascorse un mese nella chiesa di Santa Maria del Popolo per disegnare e dipingere le decorazioni della cupola e del soffitto del Pinturicchio. Quando tornò a casa, lavorò con lo stesso entusiasmo nei progetti per Kronborg o Frederiksborg, e se aveva notizia di un nuovo libro sul Gotico francese o inglese lo studiava, e riproduceva le opere non facendo delle copie meticolose ma ricordandole, [...]. Bindesbøll ha apportato una notevole innovazione nei nostri concetti di architettura. Tutti gli architetti prima del suo tempo furono più o meno seguaci dello stile classicista, l'unico accettabile. Dopo di lui, i loro occhi si sono aperti alla bellezza architettonica che si può trovare in altre forme"⁷⁴⁷.

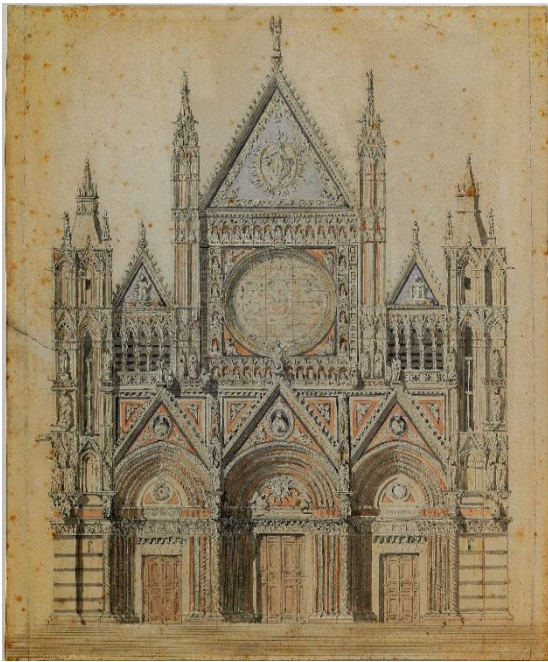
Anche attraverso il tardo apprendistato, Bindesbøll ha l'obiettivo di cercare nuovi modelli che possano essere d'ispirazione per i propri progetti. Inoltre, l'architetto è a Roma quando a Copenhagen vi è un acceso dibattito per la questione di un museo che possa ospitare i lavori di Thorvaldsen, e nonostante la lontananza si inserisce nella vicenda grazie a Jonas Collin, politico nella capitale danese nonché suo zio. Bindesbøll diventa il tramite tra le proposte redatte da architetti e le volontà espresse dallo scultore. In tale frangente Bindesbøll incontra l'architetto e archeologo tedesco Zahn⁷⁴⁸, che scrive anche *Gli ornamenti più belli e i dipinti più notevoli di Pompei, Ercolano e Stabia* editi nel 1828. Ancora una volta, grazie alla conoscenza di Zahn, Bindesbøll ha l'occasione di entrare in contatto con le nuove e aggiornate teorie sulla pittura delle città napoletane.

Durante la visita in Italia, Bindesbøll nutre forti interessi per i motivi geometrici semplici, come i mosaici pavimentali. L'architetto resta affascinato dal patrimonio e dalla storia, tanto da ammettere una poca conoscenza: "Mi vergogno quasi di parlare di arte. Oh! che scarsa comprensione avevo dell'architettura romana. Sono rimasto senza parole quando ho visto il teatro a Verona e qui [a Roma] sono completamente trasportato. Alla Chiesa di San Marco a Venezia ho fatto ancora una volta una scoperta, poiché non mi aspettavo che ci fossero ancora tracce d'arte greca. E Firenze! Lo sapevo, certo, ma è come se avessi visto alcuni dei suoi edifici con il binocolo. E i dipinti: cosa sapevo della vecchia scuola italiana? Cosa sapevo della

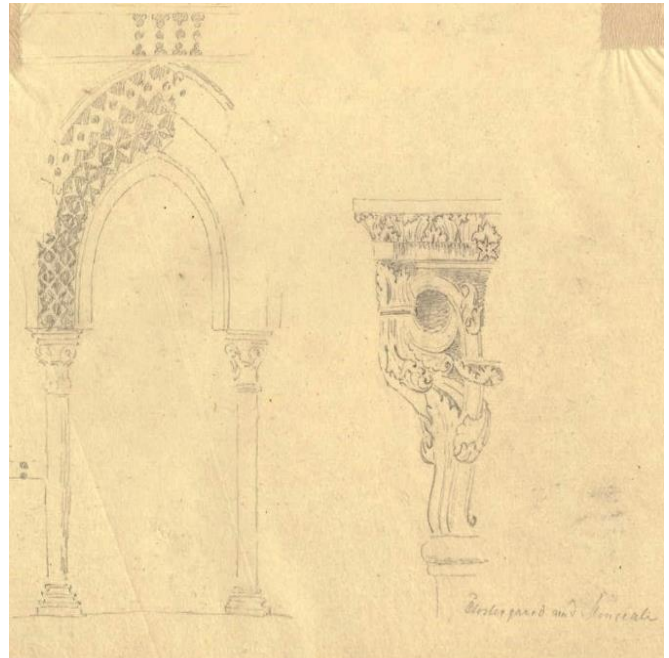
⁷⁴⁷ Klein, Vilhelm, *Architektportraiter*, op. cit., p.35 [T.d.A].

⁷⁴⁸ Amico di Freund e di altri artisti danesi, che gli promette di inviare all'Accademia di Belle Arti di Copenhagen i calchi da lui studiati.

magnificenza e della collaborazione tra gli artisti? Erano solo al di sopra di me come un sogno, e ora stanno proprio qui davanti ai miei occhi, così posso vederli e sentirli"⁷⁴⁹.



Gottlieb Bindsbøll, Facciata del duomo di Siena, c. 1834, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16177.



Gottlieb Bindsbøll, Dettaglio dalla cattedrale di Monreale, c. 1834, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16202d.



Gottlieb Bindsbøll, Facciata della chiesa di San Bernardino, Perugia, c. 1834, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16246.



Gottlieb Bindsbøll, Palazzo Ruffolo, Amalfi c. 1834, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16190.

⁷⁴⁹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.42 [T.d.A].

Dunque, dalle parole di Klein e dello stesso Bindesbøll trapela una grande sensibilità artistica che permette al Danese di studiare in modo approfondito le opere architettoniche e artistiche greche e romane, ma anche quelle della cosiddetta pittura primitiva italiana in cui era avvenuta la sintesi delle arti. Ciò sottolinea quanto il viaggiatore sia permeato e prenda parte alle ricerche artistiche del dibattito culturale europeo, in particolare quella della policromia in architettura e quella della ricerca di uno stile architettonico nazionale che parta dalle forme delle costruzioni paleocristiane, romaniche, normanne e bizantine. In tal senso le ricerche di Bindesbøll si collegano alle indagini storiografiche sull'architettura medioevale e rinascimentale, ricerche che hanno, come visto, il fine di individuare delle radici identitarie e delle forme da cui ripartire per realizzare un'architettura nazionale⁷⁵⁰.

Bindesbøll viaggia insieme al pittore Martinus Rørbye, con il quale continua il percorso in Grecia e, ad Atene ha l'opportunità di studiare i templi dell'Acropoli; visita anche l'antica Bisanzio, prima di tornare a Roma nel 1836. L'architetto sarebbe voluto tornare a casa e nei fatti scrive a Jonas Collin, anche perché vorrebbe ricoprire il posto vacante come ispettore edile di Altona, incarico che ottiene solo a partire dal 1839.

Al suo ritorno, dopo essere passato ancora una volta per Monaco, Bindesbøll è imbibito della cultura architettonica contemporanea e ben conosce l'architettura bizantina, romanica e gotica, oltre che quella greca e romana. Infatti la critica gli riconosce, tra gli altri, due meriti: da un lato l'aver posto maggiore interesse verso edifici non classici e dall'altro l'aver focalizzato la propria attenzione verso la tettonica e i colori degli edifici.

Tutta la ricerca architettonica di Bindesbøll è segnata da un eclettismo di forme la cui ripresa parte dagli studi storiografici contemporanei e che lui affronta. Bindesbøll passa dall'architettura greca e romana a quella gotica e romanica, dalla pittura pompeiana a quella bizantina. Il sapiente mescolamento degli stili è da intendersi come liberazione dal rigido meccanismo accademico, per il quale la selezione formale diventa una questione dottrinale, già attuata con il progetto in stile gotico con cui vince la medaglia d'oro.

La visione di Bindesbøll, rappresentata in particolare dal suo Thorvaldsens Museum, non può essere rinchiusa in una rigida classe di definizione.

L'autrice condivide l'idea restituita dal professore Thule Kristensen⁷⁵¹ riguardo alla complessità e all'originalità dell'architetto danese: "La figura di Bindesbøll è poliedrica, è un eclettico e non può che essere considerato conservatore e innovatore, romantico, cosmopolita e nazionalista [...], è prima di tutto un romantico che considera l'architettura una stella organica, dove ogni piccola foglia ha la stessa strutta del grande albero"⁷⁵².

Altro aspetto importante nella ricerca architettonica di Bindesbøll è l'attenzione riservata alle costruzioni rurali e della tradizione danese, applicata poi nelle case per la borghesia a Klempborg.

⁷⁵⁰ Cfr. capitolo 2.

⁷⁵¹ Negli ultimi anni, il professore Thule Kristensen ha condotto studi riguardo la produzione architettura di Bindesbøll e una rivalutazione critica.

⁷⁵² Thule Kristensen, Peter, *Portraet af en national kosmopolit: arkitekten Gottlieb Bindesbøll*, Hansen, Maria Fabricius; Bach, Erik; Carlsen, Jesper; Fagerholt, Stine; Øhrgaard, Per (a cura di), *Her og nu! Fortidsforståelse i kunst, kultur og videnskab*, Copenhagen, Carlsbergfondet, 2012, pp.8-12 [T.d.A].

Notevoli sono le qualità del *primo architetto moderno della Danimarca*, seppur spesso criticato. Le doti di Bindsbøll nell'insegnamento sono messe in dubbio da parte anche di amici e conoscenti, ma sono Hetsch, Freund e Høyen a vedere in lui il talento del secolo. Il progetto d'architettura del danese è volto a creare un'opera d'arte totale che sia policroma, solenne, ma anche festosa, andando contro la visione monocromatica sostenuta dall'ormai anziano C.F. Hansen. La carriera di Bindsbøll è costellata di rifiuti e di delusioni proprio per aver preso una posizione anti-accademica nell'adozione sterile delle forme del classico. Infatti, "il campo di riferimento dell'arte danese era limitato, era solo una piccola parte dell'orizzonte e al suo interno giacevano come punti fissi Berlino, Dresda, Monaco, l'Italia e la Grecia. Ciò che si trovava fuori, ad esempio l'Inghilterra e la Francia non era considerata"⁷⁵³. Importante per il danese è la facciata, più che l'edificio nel suo complesso; in essa può esprimere il suo interesse per le rappresentazioni plastiche, pittoresche e decorative⁷⁵⁴. Tuttavia, Bindsbøll non è solo un artista: è fortemente convinto della necessità della decorazione, spesso le parti dell'edificio sono trattate come giunture decorative, usandone l'intero repertorio stilistico.

Ironicamente la sua opera più importante, il Thorvaldsens Museum, viene definita dai contemporanei come: "una scatola costruita in vari stili che assomiglia più che altro ad una casa di giocattoli di grandi dimensioni"⁷⁵⁵.

In conclusione, Bindsbøll può essere definito come eclettico; il suo fine ultimo, però, non è l'uso degli stili storici: semplicemente li conosce e li adopera per giungere a un nuovo stile. Per definire l'eclettismo del primo architetto moderno della Danimarca, riporto la visione della professoressa Scalvini riguardo alla stagione eclettica italiana, riprendendo la definizione di Diderot nella versione più moderna di Peter Collins: "un eclettico [...] è un filosofo che calpesta pregiudizi, tradizione, anzianità, consenso universale, autorevolezza e tutto ciò che soggioga l'opinione pubblica; che osa pensare da solo, tornare ai più chiari principi generali, esaminarli, discuterli e accettare nulla se non sull'evidenza della propria esperienza e ragione; e che, da tutte le filosofie che ha analizzato senza rispetto per le persone, e senza parzialità, rende una filosofia propria, peculiare per se stesso"⁷⁵⁶.

Klein, all'inizio del Novecento, nella rivista *Arkitekten* asserisce: "se vuoi giudicare Bindsbøll in base alle sue opere, facilmente cadrai in errore, poiché l'attuale generazione difficilmente può immaginare le condizioni del tempo"⁷⁵⁷.

❖ Disegni scolastici

Prima di giungere alla trattazione delle opere realizzate e quelle incompiute di Bindsbøll, è necessario soffermarsi sui progetti presentati per concorrere alle diverse medaglie accademiche,

⁷⁵³ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, op. cit., p.147 [T.d.A].

⁷⁵⁴ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.58.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ Scalvini, Maria Luisa, "Stile" e "identità", fra localismi e orgoglio nazionale: temi di vista nel dibattito eclettico, in Belli, Gemma; Maglio, Andrea; Mangone, Fabio; Savorra, Massimiliano (a cura di), in "Il gusto della congettura, l'onere della prova", Siracusa, Lettera Ventidue, 2018, p.217.

⁷⁵⁷ Klein, Vilhelm, *Herholdt og Bindsbøll*, in "Arkitekten", Kjøbenhavn, n° 213, 1901-1902, p. 190 [T.d.A].

perché attraverso i disegni scolastici già si rintraccia la forte poliedricità della sua figura. Tra i primi riconoscimenti, nel 1826 vi è la piccola medaglia d'argento per un corpo di guardia: il progetto anticipa quello del Thorvaldsens Museum tanto nella forma rettangolare quanto nel tetto a padiglione che nei cinque grandi portali.

Nel 1832 ottiene una medaglia d'onore per un municipio di «una città di quarantamila abitanti» che riprende le forme del *Rundbogenstil*⁷⁵⁸. In esso già sono leggibili le caratteristiche delle successive sperimentazioni quali: l'integrazione tra architettura e arte, l'uso del colore in facciata e infine l'uso di grandi mattoni. Il municipio è organizzato attorno ad una corte, della quale l'ala di entrata contiene stanze per gli uffici pubblici. I disegni mostrano una decorazione con mosaici e pareti in stile pompeiano e l'inserimento di colonne doriche senza base; la stessa facciata è in forte debito con le opere rinascimentali fiorentine dei palazzi Pitti e Strozzi⁷⁵⁹. Bindsbøll sintetizza in un sol progetto tutte le tematiche e le ricerche architettoniche che influenzano il clima culturale accademico danese ed europeo. Infatti, in una lettera al fratello asserisce che i palazzi Pitti e Strozzi sono le costruzioni più belle che l'architettura ha prodotto dopo quelle dei greci⁷⁶⁰.

L'anno successivo vince la grande medaglia d'oro con un progetto di una cattedrale in stile gotico, del quale sono apprezzabili le grandi tavole, conservate presso l'archivio della biblioteca reale di arte danese. Dal punto di vista planimetrico, la cattedrale si presenta a tre navate, separate da sette pilastri cruciformi, dalle quali si giunge alla grande scalinata per salire all'altare e al coro⁷⁶¹. Lo studio delle sezioni restituisce invece la ripetizione di un doppio livello di grandi bifore trilobate e istoriate. All'esterno un doppio sagrato è cinto da mura, il più esterno non ha una vera funzione se non quella di contenere portici e una monumentale scala per giungere al piazzale della chiesa. «Il movimento verso la chiesa è quindi caratterizzato da una graduale *escalation* che si ritrova anche come motivo all'interno dell'edificio e nella progettazione della sua facciata. Il ritmo regolare delle colonne si ripete all'interno. Ancor prima che i visitatori entrassero in chiesa, avrebbero intuito i due principi progettuali centrali del progetto: progressione e ripetizione»⁷⁶². Tale *escalation* inizia dalla navata e culmina quasi drammaticamente davanti all'altare nel coro illuminato dalle vetrate policrome, questa tensione verso l'infinito è propria del periodo romantico: «un coro situato a pochi gradini più in alto della navata è una caratteristica ben nota delle chiese gotiche, ma in questo caso l'ascesa è maggiore rispetto ai modelli gotici e classici. La propensione del romanticismo per i crescenti drammatici è vicina per esempio alle sinfonie di Beethoven ed è sviluppato in questo pezzo di prova da Bindsbøll»⁷⁶³. Tale tema si ripete nei tre portali che, se visti in pianta e in sezione, si restringono gradualmente verso il centro in una sorta di forma a imbuto, proprio come nelle grandi cattedrali gotiche. Dunque, con questo progetto

⁷⁵⁸ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.156 [T.d.A].

⁷⁵⁹ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., p.74 [T.d.A].

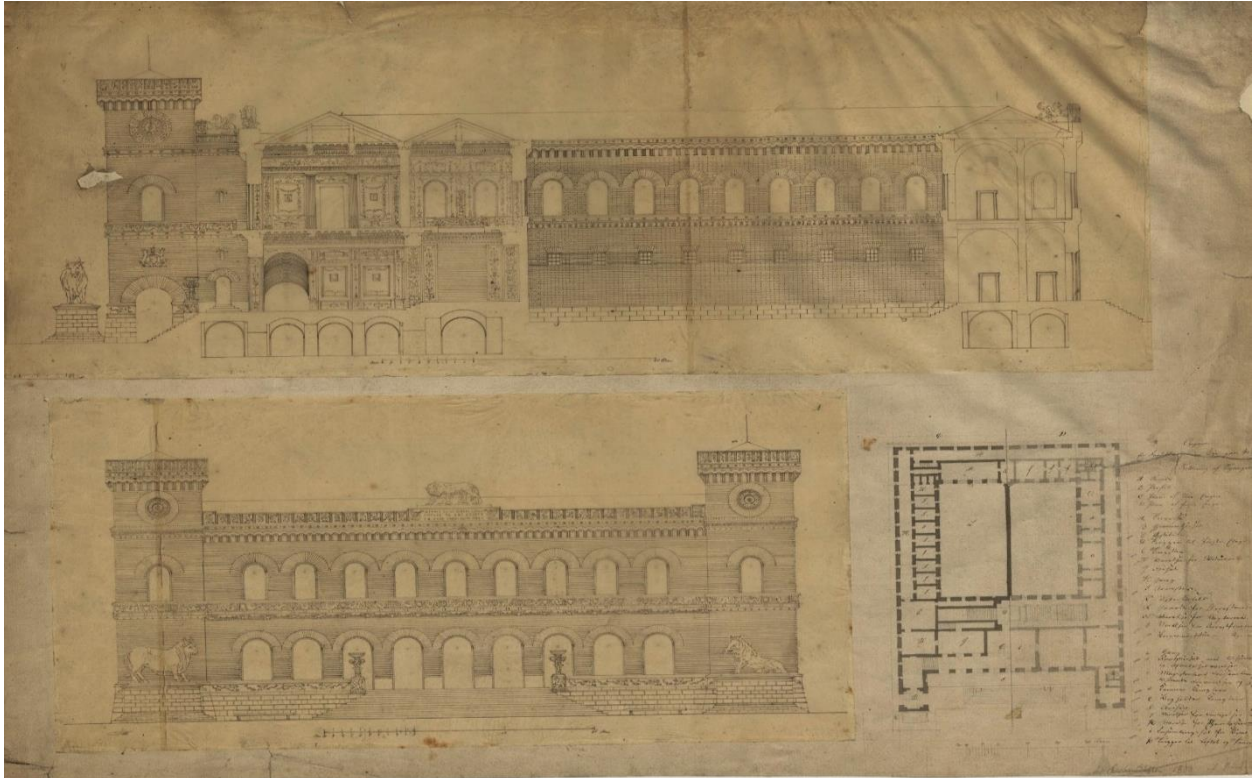
⁷⁶⁰ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.157 [T.d.A].

⁷⁶¹ *Ivi*, p.176 [T.d.A].

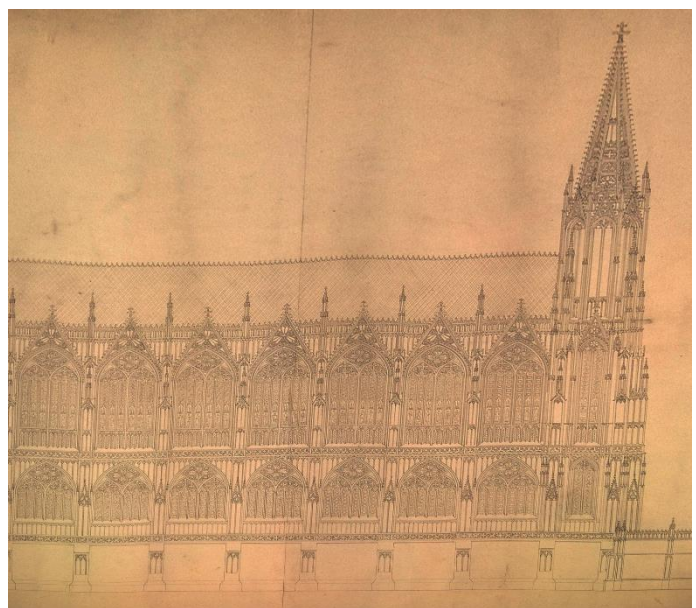
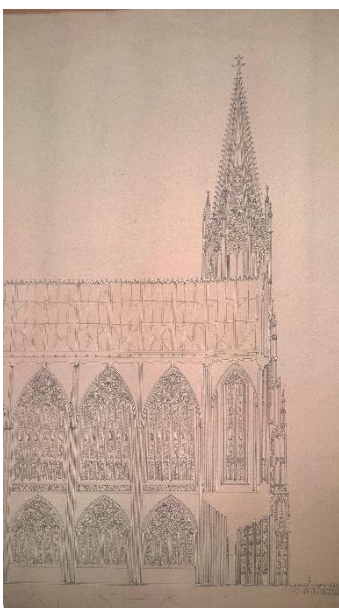
⁷⁶² *Ivi*, p. 178; Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll and romantic historicism*, op. cit., p.117.

⁷⁶³ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll and romantic historicism*, op. cit., p.117 [T.d.A].

Bindesbøll dimostra di essere imbibito della cultura contemporanea romantica in cui le cattedrali gotiche diventano il simbolo religioso di quel sentimento definito sublime, ma anche dell'idea della grandezza di epoche del passato. Infine, ancora nel 1839 l'accademia gli chiede, per accedere all'Accademia, un teatro non accettando la proposta di un museo. È solo otto anni dopo che l'architetto presenta un progetto nella cui facciata con la serie di arcate e con l'elemento centrale a due piani che avanza evidentemente come anche nella pianta, potrebbe riprendere il San Carlo di Napoli, almeno nel piano inferiore.



Gottlieb Bindesbøll, Progetto per il municipio, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11308 a.



Gottlieb Bindesbøll, Dettaglio dalla cattedrale gotica per la medaglia d'oro, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_4580 a.

3.4.1 Politica, architettura e identità nazionale nella ricerca architettonica di Bindesbøll

❖ Padiglione nella Skovgaard

Tra i primi progetti commissionati a Bindesbøll e mai realizzati, vi è il padiglione a Ordrup per la famiglia dei Puggaard⁷⁶⁴. La ricca committenza intende realizzare un piccolo mausoleo privato per celebrare l'amico e scultore Bertel Thorvaldsen. L'idea nasce dopo che la famiglia aveva preso parte all'inaugurazione di un altro studio di Thorvaldsen, quello che la baronessa Stampe (una delle sue più grandi benefattrici e che ospita lo scultore negli ultimi anni di vita) si fa costruire nel giardino della residenza a Nysø. Il progetto di Bindesbøll, come già anticipato, ha secondo l'ipotesi dell'autrice, forme simili al padiglione d'arte realizzato da Semper ad Altona per il collezionista d'arte Donner, per cui si è ritenuto necessario un confronto approfondito di entrambe le opere. Nel 1833 a Roma, Semper conosce il commerciante e collezionista d'arte C. H. Donner e da lui viene incaricato alla progettazione del piccolo edificio nel parco a Neumahlen nella città di Amburgo, ancora ducato danese. Il padiglione risulta essere il primo progetto in cui Semper può mettere in pratica l'uso della policromia, dopo le ricerche sul tema compiute nel Sud Italia e in Grecia. Il padiglione per la collezione di sculture private è caratterizzato da una cupola ottagonale e unisce le forme delle serre di ferro e vetro a una piccola aranciera. "Semper scelse una pianta insolita, ma per alcuni, archetipica, un lungo blocco con una stanza rotonda a un'estremità. Il piano è quello del Duomo di Firenze, una composizione che ha affascinato de Wailly, Durand nel periodo dei Rudimenta e Schinkel"⁷⁶⁵.

Anche Bindesbøll adotta la forma ottagonale, che pare ispirata alla "Torre dei venti" di Atene che il danese disegna durante il soggiorno nella capitale greca.

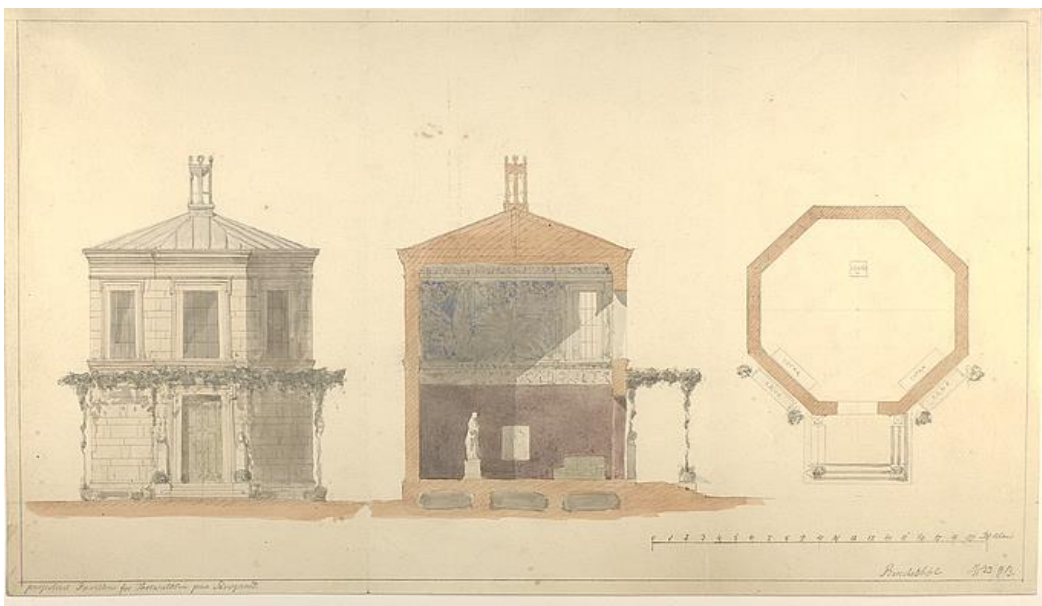
I due progetti, quello di Semper e di Bindesbøll, sono vicini sia per la composizione formale sia per l'apparato decorativo. Dunque, il progetto del copenhagenese ha in comune con quello di Semper la decorazione policroma e il prospetto principale, con un portale di ingresso e tre aperture sul secondo livello. Semper itera per due volte la facciata principale, creando di fatto due accessi: uno dal colonnato che precede il padiglione e l'altro da un viale pergolato. Tanto Semper quanto Bindesbøll si rifanno ai pergolati delle architetture spontanee conosciute durante il viaggio in Italia. Inoltre, anche per Bindesbøll il padiglione dovrebbe essere la sintesi tra le arti e sarebbe la sua prima occasione per adottare il colore in architettura. Il piccolo edificio resta un interessante esempio non solo per la somiglianza con il progetto di Semper, ma anche perché

⁷⁶⁴ Nørregaard Pedersen, Kirstern, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.154-155 [T.d.A]; Von Orelli- Messerli, Barbara, *Gottfried Semper's Renaissance and neo-Renaissance: Forth and back*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, op. cit., p.210.

⁷⁶⁵ Samson, Miles David, *Hut Pavilion Shrine: Architectural Archetypes in Mid-Century Modernism*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, p.23 [T.d.A].

contiene elementi che Bindsbøll utilizzerà nel Thorvaldsens Museum: la già citata policromia e i famosi portali⁷⁶⁶ con i lati rastremati dagli infiniti riferimenti.

Dunque, pare che entrambi gli architetti siano quasi obbligati all'uso della policromia e alla creazione di un'opera d'arte totale per i padiglioni ospitanti le opere del celebre scultore. Il progetto del padiglione di Bindsbøll resta incompiuto forse perché la famiglia Puggaard fa realizzare una nuova ala alla casa di campagna, contenente uno studio e una sala da pranzo, dove è allestita la collezione d'arte privata. Tuttavia, "a giudicare dai disegni di Bindsbøll, [...]. Il padiglione incarna nella sua architettura e nelle sue decorazioni importanti caratteristiche politiche e ideologiche della Grecia democratica e nel periodo repubblicano dell'Impero romano. L'edificio diventa così uno scenario perfetto per le opere di Thorvaldsen, che reinterpretono gli stessi ideali di libertà e uguaglianza espresse dall'artista. Il padiglione avrebbe trasmesso un chiaro messaggio della famiglia liberale del XIX secolo che si opponeva alla monarchia"⁷⁶⁷.



Gottlieb Bindsbøll, Padiglione per Thorvaldsen, 1839, Thorvaldsens Museum, D1749.

❖ Il Thorvaldsens Museum

Contemporaneamente al padiglione per la famiglia Puggaard, si decide in maniera definitiva la collocazione e l'accettazione dalla commissione del progetto di Bindsbøll per il Thorvaldsens Museum⁷⁶⁸. Dunque, Bindsbøll potrà trasmettere, attraverso il celebre museo della capitale danese, le idee politiche di democrazia e quelle artistiche della volontà di un'opera d'arte totale. Nel momento in cui Thorvaldsen decide di spedire da Livorno a Copenhagen i suoi lavori, sono presentate una serie di proposte per la collocazione delle opere scultoree. Nel 1839, il re Federico

⁷⁶⁶ Cfr. paragrafo 4.2.

⁷⁶⁷ [https://bibliotek.kk.dk/nyheder/artikel/kunstpavillonen-vi-gik-glip-af K. Kofoed](https://bibliotek.kk.dk/nyheder/artikel/kunstpavillonen-vi-gik-glip-af-K.Kofoed), *Kunstpavillonen vi gik glip af*, in «Historie & Kunst», 13.06.18 [T.d.A].

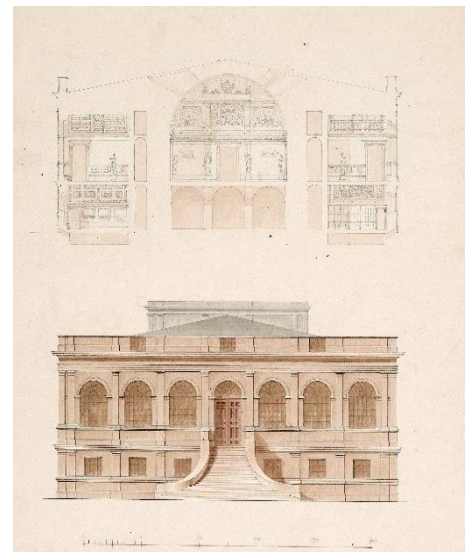
⁷⁶⁸ Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, op. cit., p.148; Haugsted, Ida, *New Currents*, op. cit., pp.133-134.

VI risolve la questione approvando l'idea di Koch di donare la scuderia reale del palazzo di Christiansborg per la costruzione del museo. Thorvaldsen si dimostra favorevole all'utilizzo della scuderia, soprattutto perché il luogo è coerente con la sua idea di museo: un'architettura piccola con una buona illuminazione e centrale nel contesto fisico della capitale danese. A tale questione verrà dedicato un intero paragrafo nel quarto capitolo, in quanto l'edificio è tra i più importanti progetti dai caratteri nazionali e democratici del XIX secolo della Danimarca. Nel museo sono leggibili gli effetti del viaggio di apprendistato e le riflessioni riguardo ai modelli della cultura architettonica e artistica italiana a cui giunge non solo Bindesbøll, ma un'intera generazione di stipendiati.

Dal punto di vista planimetrico, il progetto finale di Bindesbøll è semplice: una pianta rettangolare con un portico coperto aperto verso una corte interna che funge da deambulatorio. Mediante gli ambienti posti ai quattro lati si accede alle piccole stanze, le cui proporzioni riprendono il modello delle celle delle domus romane. Esse sono decorate con grottesche o in stile pompeiano e accolgono un'opera di Thorvaldsen. L'illuminazione è consentita grazie alle alte finestre, le quali mettono in risalto l'opera posta nelle piccole sale. Due sono i fulcri maggiori dell'opera: da un lato la grande sala, chiamata "di Cristo" poiché ospita la grande figura realizzata dallo scultore; dall'altro, la tomba di Thorvaldsen, posizionata nel mezzo del cortile, il quale riposa tra i suoi lavori in una sorta di mausoleo.



Alexander Nay, Thorvaldsens Museum, Em Baerentzen e co, Thorvaldsens Museum, E1949.



Gottlieb Bindesbøll, Sezione e prospetto della seconda proposta del Thorvaldsens Museum, giugno 1839, ark_19237.

❖ Il museo Zoologico

Bindesbøll dimostra essere debitore nei confronti della cultura italiana anche nel progetto incompiuto del museo zoologico di Copenhagen. Il viaggio in Italia, come egli stesso sottolinea, contribuisce a fargli raggiungere un grado di consapevolezza maggiore riguardo all'arte e all'architettura.

Nel marzo del 1844, a Bindesbøll è affidato il progetto del museo zoologico. L'intento è quello di regolare e di migliorare l'utilizzo dei terreni tra la piazza Frue Plads e le tre strade di Norregade,

di Krystalgade e di Fiolstræde. Per tale motivo, si decide di costruire il museo zoologico e una Biblioteca Universitaria⁷⁶⁹, verso Krystalgade, sull'area dell'orto botanico⁷⁷⁰.

Bindesbøll presenta una lunga e stretta pianta rettangolare divisa in sale collegate mediante corridoi e illuminate da piccole finestre e da lucernai. Per la facciata principale l'architetto elabora due bozze che, come per la medaglia d'oro o per il Thorvaldsens Museum, propongono l'iterazione di uno stesso elemento, in questo caso quello degli archi incrociati. Nella prima proposta ve ne sono sette, mentre nella seconda il numero è raddoppiato. La prima bozza richiama l'architettura conosciuta in Italia, per cui i modelli sono gli archi incrociati del coro della cattedrale normanna di Monreale⁷⁷¹. Si potrebbe ipotizzare che Bindesbøll sia ispirato al modello della grande opera siciliana di epoca normanna nell'ottica di costruire un'opera che enfatizzasse i caratteri nazionali danesi⁷⁷². Per la decorazione interna agli archi, invece, sono ripresi elementi delle chiese toscane e dalla cattedrale di San Martino di Lucca⁷⁷³.

Anche nella seconda versione vi sono echi di matrici italiane, per l'uso sia di mattoni dalle differenti tonalità sia di statue bronzee ispirate a quelle delle chiese di Orvieto, di Siena e di Perugia. In entrambi i casi, le facciate laterali presentano una ricca decorazione, che sarebbe diventata il carattere peculiare della Frue Plads e della stretta Fiolstræde grazie alle verdi figure zoomorfe di bronzo che sporgono dalla facciata.

Nelle bozze di Bindesbøll per il museo zoologico confluiscono ancora una volta gli studi riguardo all'architettura normanna siciliana, quella romanica e del primo Medioevo nelle quali Bindesbøll rintraccia le radici nazionali danesi. Tuttavia, i modelli sono adoperati liberamente definendo così uno stile personale e unico. Come per molte delle opere di Bindesbøll, il progetto non sarà approvato e verrà eseguito tra il 1864 e il 1870 da Christian Hansen⁷⁷⁴ secondo il modello di palazzo rinascimentale italiano alto tre piani, con i grandi archi esterni, un cortile interno con lucernaio e il rivestimento di mattoni rossi. La sala principale è decorata con colonne che terminano con delle riproduzioni di uccelli⁷⁷⁵.

⁷⁶⁹ Nel paragrafo successivo si mostra il coinvolgimento di Bindesbøll nella questione della Biblioteca Universitaria, affidata poi tramite vittoria di un concorso a Johan Daniel Herholdt. Cfr. paragrafo 3.5.

⁷⁷⁰ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nord for Strøget, vol.IV, op. cit.*, p.388-390 [T.d.A].

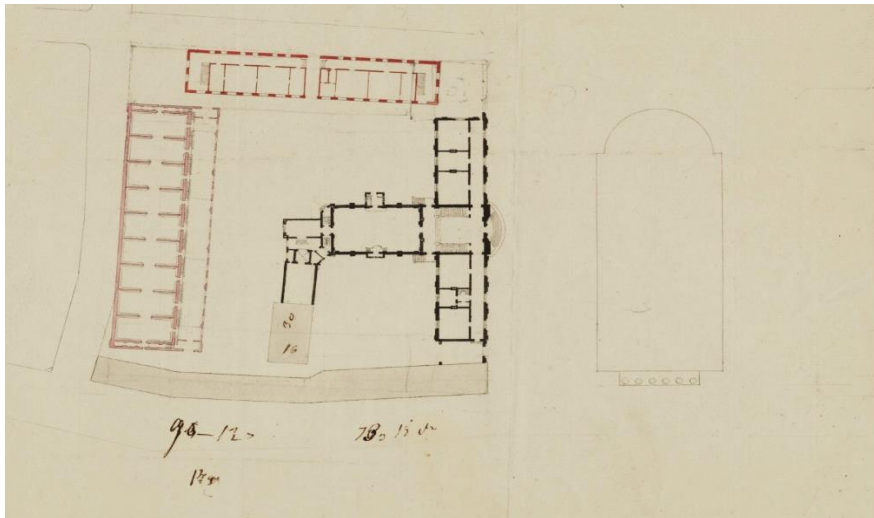
⁷⁷¹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect, op. cit.*, p.398 [T.d.A].

⁷⁷² Cfr. paragrafo 2.4 e la questione della ricerca delle radici nazionali danesi nel passato normanno.

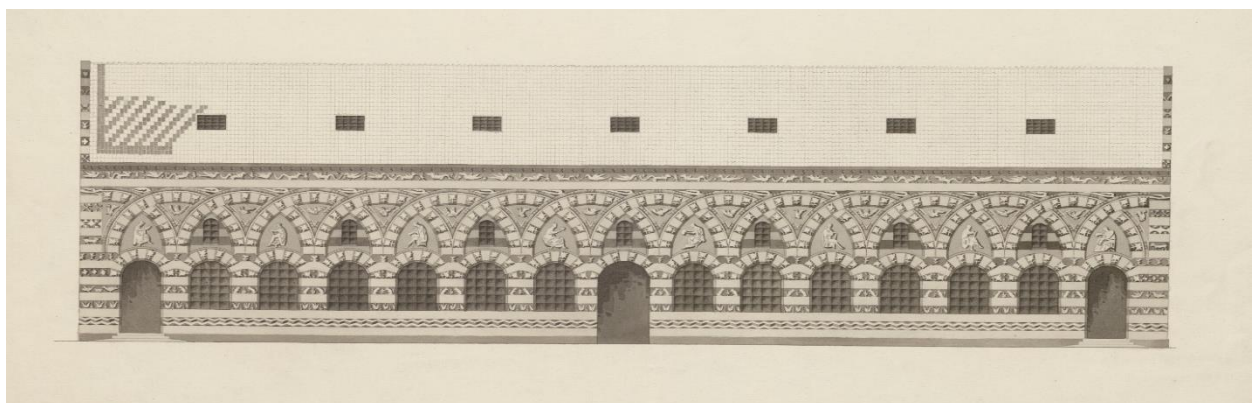
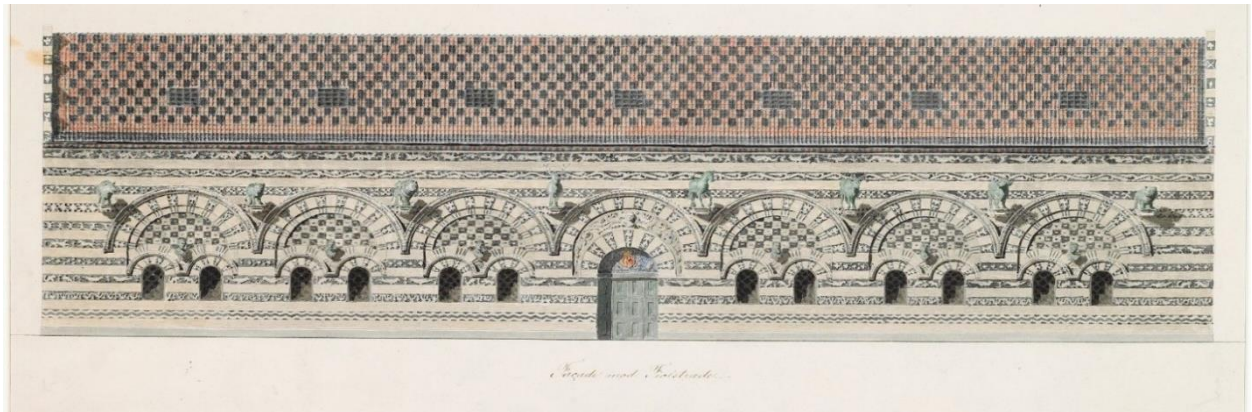
⁷⁷³ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect, op. cit.*, p.398 [T.d.A].

⁷⁷⁴ Hans Christian Hansen (1803- 1883) completa la formazione presso l'Accademia nel 1832 con G.F. Hetsch e parte per la Grecia seguito, qualche anno dopo, dal fratello minore Theophilus Hansen. Entrambi eseguono grandi progetti monumentali ad Atene, ma anche incarichi nella capitale danese. Oltre al museo e all'ospedale municipale, Hansen realizza a Copenhagen nel 1869 delle terme di stampo romano, caratterizzate da impianti moderni e decorati a Tordenskjoldsgade, chiuse solo nel 1905 per mancanza di fondi. L'edificio si presenta come un grande palazzo con due blocchi chiusi negli angoli e un colonnato con sette archi nel centro della facciata. Appena entrati nel porticato vi era un caffè con ambienti separati per le donne e per gli uomini. Le donne entravano da una piccola sala sulla sinistra, mentre gli uomini potevano accedere direttamente dalla strada. La gran parte della pianta è occupata dalla piscina ottagonale, riservata ai soli uomini, a sinistra della quale si accede al *tiepidarium*, alla sauna, e infine al *calidarium* dalla forma ellittica, che si apre nel centro di un ambiente con una seconda grande vasca.

⁷⁷⁵ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nord for Strøget, vol.IV, op. cit.*, p.391 [T.d.A].



Gottlieb Bindesbøll, Proposta per il lotto; in alto è posto il museo zoologico, a sinistra vi è la Biblioteca Universitaria, a destra l'edificio dell'Università. Successivamente si deciderà di posizionare la biblioteca in alto e il museo zoologico a sinistra, 1844, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11256h.



Gottlieb Bindesbøll, Proposta facciata della corte interna, 1844, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11256q; ark_11256l.

❖ Biblioteca Universitaria

Per il ridisegno dell'area tra la Frue Plads, Norregade, Krystalgade e Fiolstræde, Bindesbøll è chiamato, oltre che per il progetto del museo zoologico, anche per il progetto di una Biblioteca

Universitaria⁷⁷⁶. Entrambi gli incarichi saranno destinati a naufragare. A partire dal 1843 è istituito un comitato per la costruzione di una biblioteca per i libri stipati nella soffitta della chiesa della Trinità. La commissione per l'approvazione è costituita da quattro professori e dal bibliotecario che propone di affidare l'incarico a Bindsbøll. Nell'aprile del 1853, Bindsbøll elabora una bozza, nella quale l'edificio ha una struttura caratterizzata da tre piani a tutta altezza, con l'ingresso principale nel mezzo del cortile universitario. La pianta risulta essere una grande sala rettangolare divisa in quindici piccole celle laterali da uno stretto corridoio centrale, che doveva servire da frangivento⁷⁷⁷. Tale composizione spaziale evidentemente dimostra, secondo alcuni critici, la ripresa della tipologia proposta da Leopoldo Della Santa nel trattato intitolato *Della costruzione e del regolamento di una pubblica universale biblioteca*⁷⁷⁸. Alla fine del 1852 viene redatta una bozza della facciata, che però subisce significativi cambiamenti fino alla data di consegna. La prima mostra un edificio con un esterno di mattoni rossi e grandi finestre a tutt'altezza, terminanti con merlatura; lo stesso trattamento avviene anche nelle facciate laterali, le quali sono caratterizzate da piccole aperture.

Successivamente, Bindsbøll redige una seconda bozza, nella quale è eliminata la merlatura, e le grandi finestre sono sostituite da due file di aperture, una per ogni piano⁷⁷⁹. Il progetto viene approvato dal comitato, il quale, però, critica la scelta dell'ingresso principale posto verso il cortile universitario, poiché in tal modo avrebbe richiesto un portiere speciale per tenere lontane le persone non autorizzate. Inoltre, la commissione decide di adoperare mattoni, evitando quelli rossi. Il progetto è successivamente giudicato poco coerente con gli altri edifici esistenti, oltre che poco funzionale per la presenza di spazi troppo angusti. Bindsbøll tenta di difendere la propria concezione artistica, ribadendo l'idea di voler posizionare l'ingresso nel cortile dell'università. Egli sostiene che se l'entrata fosse stata spostata verso la strada, in posizione centrale, avrebbe perso parte della sua giustificazione estetica, poiché si apriva su una strada stretta nella quale non avrebbe avuto senso tale monumentalità⁷⁸⁰. In secondo luogo, Bindsbøll risponde all'accusa di mancanza di spazio, sostenendo che la dimensione delle celle sia stata dettata per ridurre l'impatto economico e per rendere l'edificio accogliente e leggero.

A causa delle fratture e dei contrasti tra l'architetto e la commissione, Bindsbøll viene esonerato dall'incarico e viene bandito un concorso pubblico a partire dal 1855. Nel bando si sottolinea che l'edificio, ora spostato verso la Fiolstræde, debba essere di mattoni e ferro, arredato in modo confortevole e che per gli esterni debba essere prestata particolare attenzione alle costruzioni già esistenti, evitando la creazione di un'entrata monumentale. Il piano mostra la necessità di un edificio stretto e lungo, caratterizzato da nove ambienti con un corridoio centrale, da spazi continui e non separati. Inoltre, al piano terra sono richiesti ambienti ben riscaldati e illuminati:

⁷⁷⁶ Ivi, pp. 405-406; Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, op. cit., pp.115- 118; Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., pp.129-130; Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., pp.400-407 [T.d.A].

⁷⁷⁷ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, op. cit., pp.115 [T.d.A].

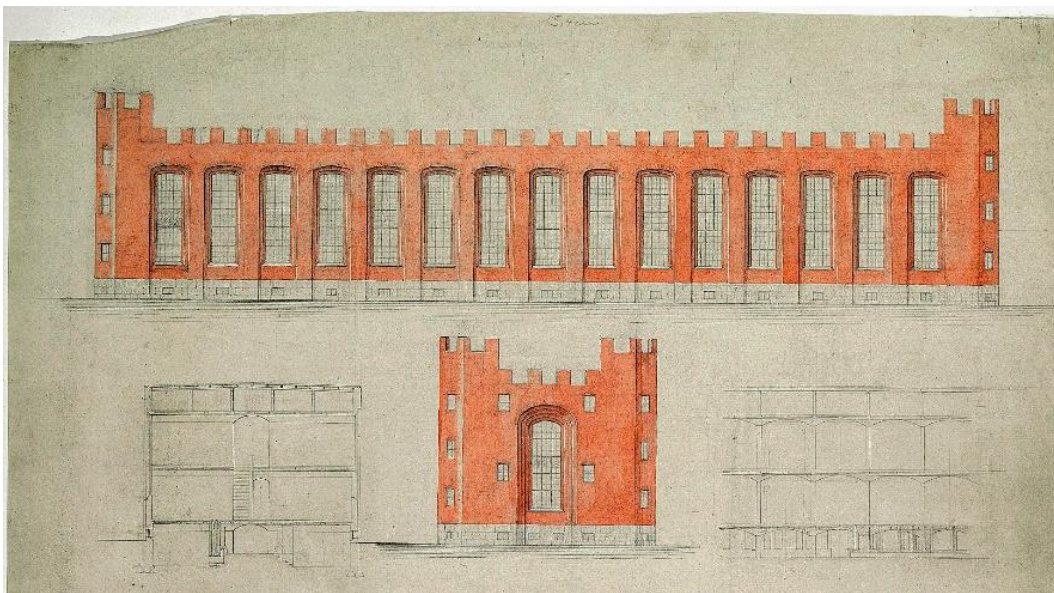
⁷⁷⁸ Dahl, Svend, *Universitetsbibliotekets Bygninger gennem tiderne*, Copenhagen, Levin og Munksgaard, 1932, p.45 [T.d.A].

⁷⁷⁹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.402 [T.d.A].

⁷⁸⁰ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindsbøll liv og arbejder*, op. cit., pp.118 [T.d.A].

una spaziosa sala di lettura, una sala per il personale, una sala per il prestito e un deposito. Si ritengono necessaria una sala speciale per i manoscritti, due archivi e un auditorium per cinquecento persone⁷⁸¹.

Bindesbøll partecipa al concorso con un progetto quasi ideale, abbandonando la sua idea precedente. Egli propone una pianta a T con una grande cupola nell'intersezione tra i bracci in cui pare riprendere il progetto per la biblioteca di von Gärtner⁷⁸² a Monaco. Con tale composizione si crea un vestibolo d'ingresso più alto rispetto al resto dell'edificio. La facciata è caratterizzata da un grande portale monumentale. Dal vestibolo di ingresso, che è al centro dei tre bracci, si sviluppano tre grandi scaloni monumentali coperti da lucernai, dai quali penetra la luce che illumina le scale e le gallerie laterali. Le gallerie contengono gli scaffali per i libri disposti parallelamente alle facciate⁷⁸³. L'interno presenta archi bianchi, paraste verdi e rivestimenti di marmo marrone e giallo per le pareti. Nella piazza Frue Plads, l'edificio principale dell'Università sarebbe diventato secondario a causa della ricca decorazione della biblioteca: le aperture sono fiancheggiate da altorilievi e nel frontone centrale vi è una rappresentazione simbolica della Natura. La facciata dagli archi terminanti con un timpano semirotondo, riprende quelle veneziane, in particolare la Scuola Grande di San Marco⁷⁸⁴. Il modello ripreso dall'architettura veneziana non è il primo nella capitale danese, poiché in quegli anni a Copenhagen si assiste a un *revival* veneziano, dai quadri e alle rappresentazioni della laguna da parte di Wilhelm Marstrand. Il concorso sarà vinto da Herholdt con l'edificio su modello della chiesa di San Fermo a Verona, completato nel 1861.



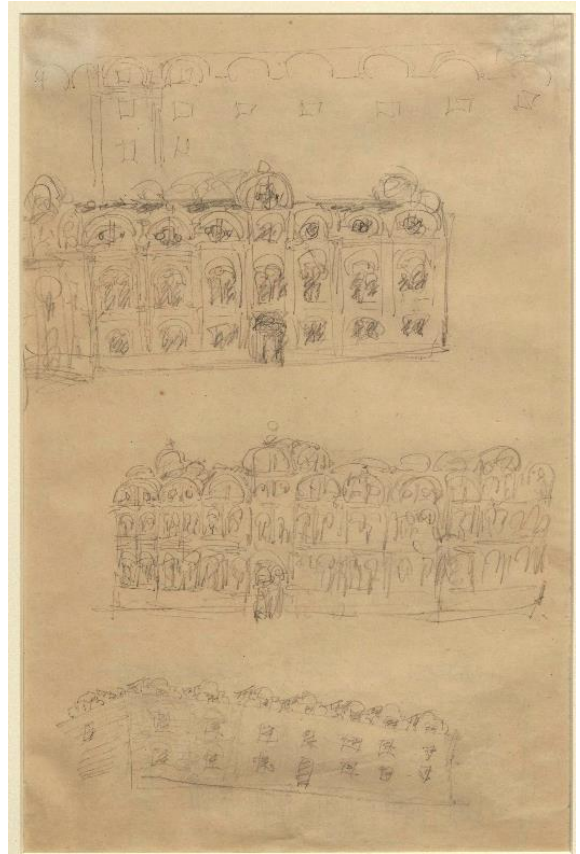
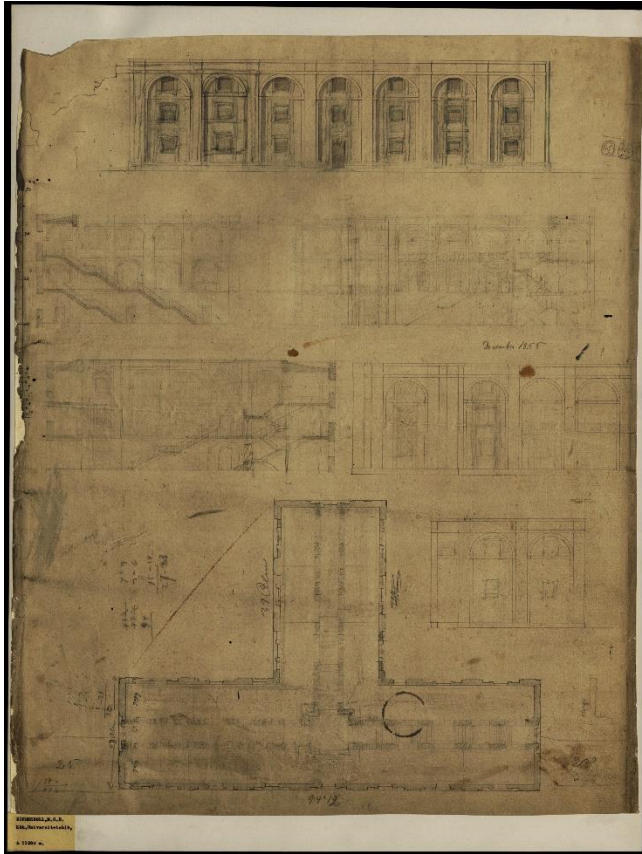
Gottlieb Bindesbøll, Proposta per la Biblioteca Universitaria, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11267a.

⁷⁸¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.668 [T.d.A].

⁷⁸² Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.402 [T.d.A].

⁷⁸³ Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindesbøll liv og arbejder*, op. cit., pp.132 [T.d.A].

⁷⁸⁴ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig* op. cit., p. 129; Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, Copenhagen, op. cit., p.406 [T.d.A].



Gottlieb Bindesbøll, Progetto per la Biblioteca Universitaria, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger ark_11284; ark_11284d; ark_11284e.

❖ Municipio di Flensburg

Il municipio per la cittadina danese si inserisce nel quadro delle opere di Bindsbøll incomplete ma necessarie a delineare la visione estetica e architettonica del maestro. Nel 1852 Bindsbøll è chiamato dall'amministrazione locale a redigere un progetto per il municipio di Flensburg. In esso confluisce lo studio dell'architettura medievale italiana, avvenuto durante il viaggio di apprendistato, e con il quale anticipa di trent'anni il municipio di Odense, realizzato da Herholdt nel 1883, e quello di Copenhagen di Nyrop nel 1888. È evidente, quindi, che Bindsbøll è influenzato dalle coeve ricerche riguardo al Medioevo e da quelle che tentano di comprendere le radici storiche della formazione delle città comunali italiane. In tale maniera l'architetto conferma di essere un precursore e il capostipite, delle teorie del Romanticismo nazionale espresse poi da Nyrop. Il municipio di Flensburg s'inserisce nel filone concettuale secondo il quale i palazzi dei Priori o del Capitano delle città sono ideologicamente il simbolo materiale del potere democratico dei cittadini. Dunque, l'edificio di Bindsbøll riprende i modelli dei palazzi pubblici di Siena e di Piacenza. Dopo un confronto tra il progetto del danese e l'edificio del palazzo senese si potrebbe sostenere che, l'architetto apporta una riduzione del prospetto dell'edificio italiano in cui sono presenti le bifore con elementi arcuati e la torre centrale con l'orologio.



Gottlieb Bindsbøll, Proposta per il municipio di Flensburg, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11303e.

❖ L'università reale di veterinaria e agricoltura

Dopo una serie di progetti non realizzati, nel 1856 Binesbøll è chiamato all'ultimo progetto della sua vita per la sede dell'università di veterinaria e agricoltura nella cittadina di Frederiksberg, nel quale si mescolano la tradizione architettonica danese e italiana.

Precedentemente, tra il 1854 e il 1855, è costituita una commissione per i lavori; tra i membri vi è Herholdt, al quale è affidato il compito di redigere dei disegni preliminari. I disegni di Herholdt non hanno una definizione spaziale, poiché non è ancora definita l'area di interesse. Planimetricamente il progetto si presenta sotto forma di due grandi edifici con altrettante ali. L'edificio principale ha una pianta dalla forma a C e quindi un'ala centrale arretrata e da due perpendicolari. All'esterno dell'ala centrale sono evidenti il corpo scala e l'auditorium. L'edificio parallelo a quello principale ha un aspetto tradizionale con finestre di legno in nicchie leggermente incassate.

L'incarico della redazione del progetto definitivo non è affidato allo stesso Herholdt, probabilmente perché impegnato nella Biblioteca dell'Università di Copenhagen. Pertanto, la commissione decide che l'impianto debba svilupparsi nella città di Frederiksberg, nella strada di Bülowsvej⁷⁸⁵, e che il progetto debba essere affidato a Binesbøll⁷⁸⁶. Il 20 giugno del 1856, tre settimane prima della sua morte, Binesbøll consegna i disegni finali in cui conserva la disposizione degli edifici proposta da Herholdt. Nel fabbricato principale, la facciata verso la strada di Binesbøll è scandita da una serie di finestre incorniciate da alti archi in pietra. La facciata secondaria ricalca i progetti preliminari caratterizzati dall'auditorium semicircolare, trasformato da Binesbøll in un elemento ottagonale illuminato da due finestre su ogni lato⁷⁸⁷. Differenza sostanziale è la concezione spaziale nel lotto. Herholdt pensa di posizionare gli edifici perpendicolarmente alla strada, il maestro li posiziona in un angolo, in modo da avere una sorta di visione pittoresca. Ulteriore diversità è rintracciata nelle finestre in ghisa e negli archi utilizzati solo per il secondo livello, mentre nella parte ottagonale si estendono a tutt'altezza per denotare il carattere dell'auditorium. L'architetto riesce anche ad evidenziare la differenza nei prospetti: quella verso la corte è molto semplice con l'ingresso e il motivo della pergola. Invece nella facciata posteriore è evidente l'auditorium, il quale è caratterizzato da alte finestre. In tal modo l'esterno pare assumere un carattere monumentale, come una sorta di coro in una chiesa romanica.

Secondo Thule Kristensen, studioso di Binesbøll, la giustapposizione di mattoni e l'elemento ottagonale ha reminiscenze della basilica di Massenzio nel Foro romano⁷⁸⁸. Dal punto di vista tipologico, i modelli ripresi sono quelli di una casa di campagna italiana, rintracciabili dai pinnacoli

⁷⁸⁵ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Frederiksberg*, Palle Fogtdal, 1987. p. 119 [T.d.A].

⁷⁸⁶ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig, op. cit.*, p.130; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark, op. cit.*, p.598 [T.d.A].

⁷⁸⁷ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark, op. cit.*, p.600.

⁷⁸⁸ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Binesbøll - Denmark's first modern architect, op. cit.*, p.426 [T.d.A].

presenti, tipici delle tenute di campagna del Nord Italia⁷⁸⁹, viste da Bindsbøll lungo la strada tra Bologna e Ferrara. Infatti, nei taccuini di viaggio di Bindsbøll è presente un edificio con tali elementi sulla strada per il ritorno in patria⁷⁹⁰. Altro elemento dai chiari riferimenti italiani è il pergolato dinanzi l'ingresso principale. Esso copre solo il piano terra di fronte le scale e riprende il motivo della pergola dell'architettura spontanea italiana.

Il secondo edificio, parallelo al primo, presenta nel centro, in asse con l'auditorium del primo edificio, un aggetto esagonale. La sezione centrale dell'edificio ha un alto soffitto con grandi lucernai. Al momento della morte dell'architetto, i disegni dell'edificio principale presentati sono solo quelli degli esterni, mentre gli interni sono definiti da sezioni poco dettagliate.

Al piano terra le scale permettono l'accesso a grandi ambienti disposti su entrambi i lati, al fine di accogliere le ampie campate; al centro delle stanze vi sono colonne di ghisa. Il secondo piano, ha dei corridoi che continuano più stretti nelle due ali. Verso la strada, alla fine di ogni ala sono poste delle rampe di scale che permettono l'accesso alla pergola.

Non essendoci disegni dettagliati, nel 1858 il decoratore Georg Hilker, incaricato di terminare i lavori di pittura, intraprende una decorazione sul modello dello stile pompeiano nell'auditorium e per gli ambienti delle scale. La scala principale, aperta e a tutt'altezza, funge anche da atrio di ingresso per i visitatori che entrano dalla corte verso la strada. Il primo livello presenta un rivestimento nero; al secondo le pareti sono di colore rosso, e il soffitto, infine, presenta medaglioni azzurri su sfondo bianco.

L'alto auditorium dalla forma ottagonale ha pareti a fasce rosse e giallo ocre e sui due lati si trovano delle nicchie che ospitano l'entrata alla sala. Il soffitto è decorato con un motivo a tenda con festoni vegetali, in cui prevalgono i colori dell'azzurro e del bianco. La decorazione è anche qui eseguita da Hilker⁷⁹¹, come "una sorta di tenda sugli ascoltatori. Dipinta con trentadue differenti specie derivanti dalla Flora Danica, mentre tutti i festoni delle due grandi nicchie vicino agli ingressi mostrano fiori, piante, erbe e specie"⁷⁹². Così come per il Thorvaldsens Museum, Bindsbøll progetta il mobilio su modello pompeiano, conosciuto tanto durante il viaggio e la visita al Museo borbonico di Napoli, quanto attraverso le pubblicazioni de *Le Antichità di Ercolano esposte* diffuse anche grazie alle opere di Abildgaard⁷⁹³.

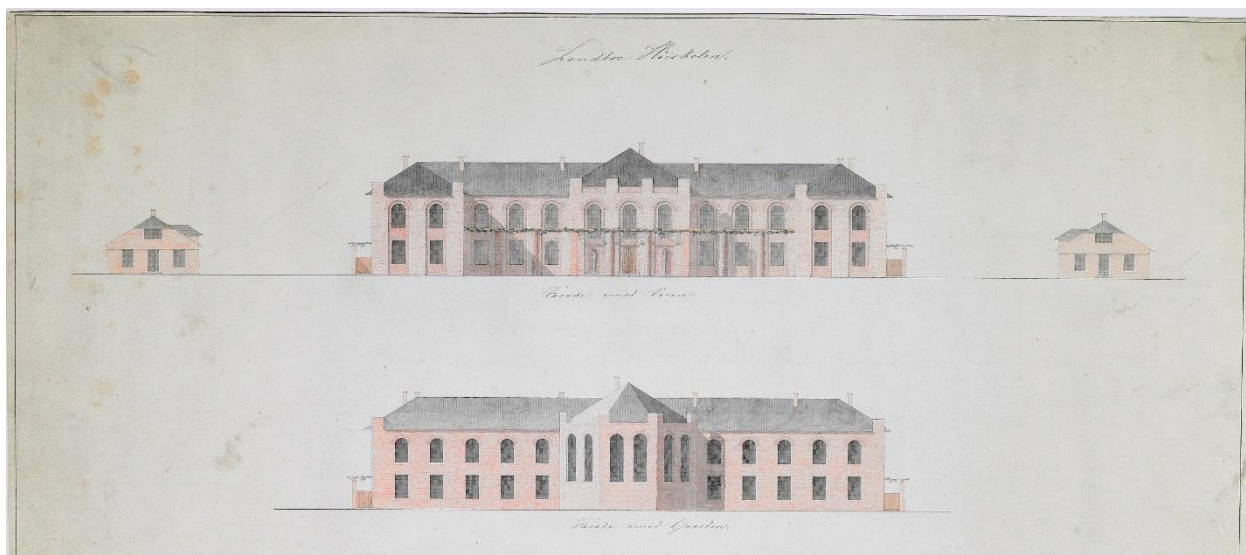
⁷⁸⁹ *Ivi*, p.430 [T.d.A].

⁷⁹⁰ Wanscher, Vilhelm, *Artes: monuments et mémoires*, op. cit., p.133 [T.d.A].

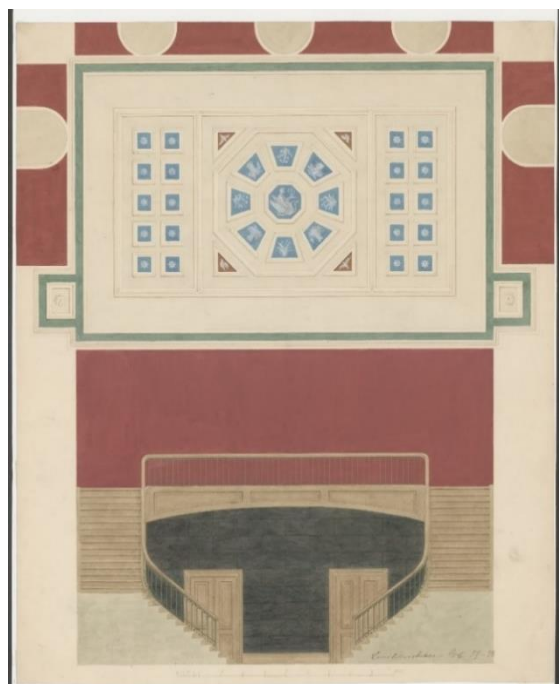
⁷⁹¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.599 [T.d.A].

⁷⁹² *The Royal veterinary and agricultural University*, Federiksberg, KVL, 1999, p. 62 [T.d.A].

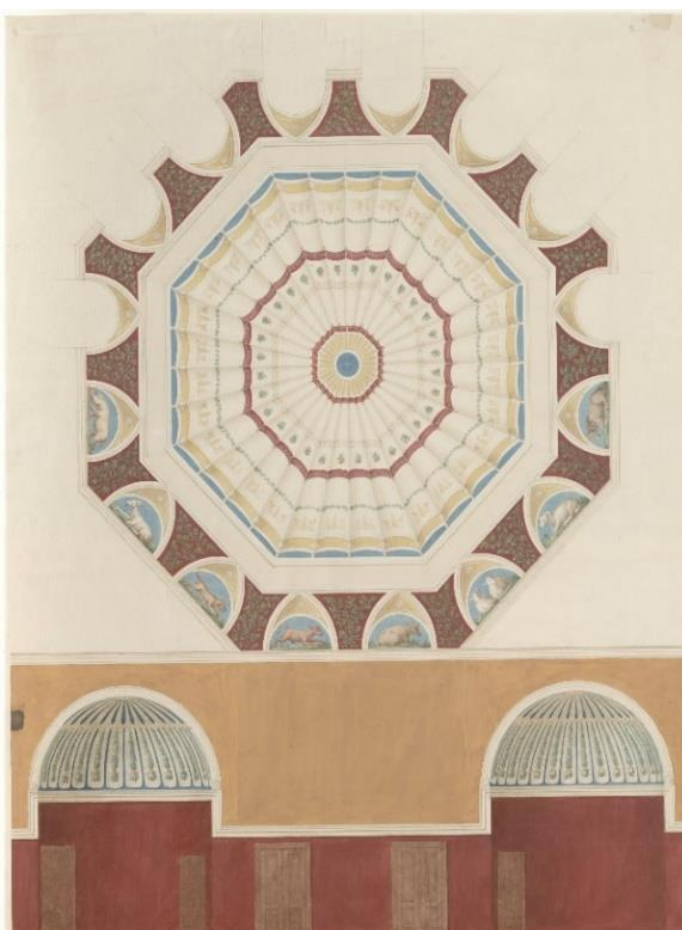
⁷⁹³ *Ivi*, p. 68 [T.d.A].



Gottlieb Bindesbøll, Progetto per l'Università, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11277a.



Georg Hilker, Decorazione atrio di ingresso, 1857, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10512c.



Georg Hilker, Decorazione atrio di ingresso, 1857, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10512f.

3.4.2 L'architettura domestica tra nordico e pompeiano

La questione abitativa era stata sin dalla seconda metà del Settecento un tema di ricerca, a partire dalla sperimentazione di Caspar Frederik Harsdorff e Christian Frederik Hansen, basata sui modelli palladiani. Anche in questo campo Bindesbøll è considerato il primo architetto danese poiché, partendo dallo studio del patrimonio rurale danese e italiano e dall'idea di pittoresco, vuole giungere alla definizione di un modello dai caratteri nazionali per le moderne case borghesi. L'interesse nei confronti dell'architettura rurale italiana, in particolare dell'Italia centrale, è evidente nei disegni e negli schizzi realizzati durante il viaggio di apprendistato. In continuità con il maestro Bindesbøll si pone l'allievo Herholdt. Nei fatti, per entrambi il *tour* è improntato anche alla conoscenza dell'architettura minore e dei suoi elementi poi adoperati in grandi opere⁷⁹⁴. Dunque, il filo che lega i progetti pubblici alle residenze private di Bindesbøll è l'eclettismo di forme commisto all'uso combinato di linguaggio di livello aulico e popolare. Infatti, se l'archetipo architettonico scelto è spesso quello delle case di campagna, l'apparato decorativo è affidato a modelli pompeiani e rinascimentali.

Ovviamente la fortuna di questa tradizione domestica è da rintracciare, come si è detto nel paragrafo 3.3, nel fatto che la borghesia di stampo liberal democratico incaricasse architetti per realizzare le proprie abitazioni che vengono decorate in stile pompeiano. Inoltre, la borghesia riprende tali modelli pittorici, poiché in essi individuano idee politiche di democrazia e di libertà. La sperimentazione nella progettazione delle residenze avviene, secondo l'architetto Vilhelm Klein, perché fino a questo periodo gli architetti si erano, di volta in volta, soffermati sulle forme di altre costruzioni: "è come se in passato non si fossero costruite case private anche perché non si è mai posta attenzione speciale alle condizioni peculiari. Ogni età ha uno o alcuni compiti principali che ha essenzialmente deciso di risolvere; quando si giunge ad una forma caratteristica, le altre tipologie la adottano. Per i greci la missione era il tempio, e tutte le altre architetture venivano lette in forma di tempio, con i romani si specializzarono sulle opere ingegneristiche, nel Medioevo tutto avviene attorno alla chiesa o al castello, durante il periodo fu il castello a preoccupare gli architetti. Ma in questo modo, la Casa privata è stata raramente oggetto di studio da parte degli architetti. Anzi, al contrario, di solito è stata completamente esclusa dal trattamento artistico [...]. Ogni tentativo di creare nuove forme, adattate alle nuove legittime esigenze del nostro tempo, in una soluzione peculiare, è, per quanto rudimentale, un germoglio per il nuovo sviluppo. C'è, come notato, un altro motivo per cui non potremmo essere soddisfatti da semplici riproduzioni delle forme del passato, e vale a dire che al loro interno vive una vita, diversa dalla nostra"⁷⁹⁵.

Dunque, il lungo filone delle abitazioni tra nordico e pompeiano, tra rurale e aulico, inizia nel 1844, quando Bindesbøll progetta e realizza due tenute nella proprietà della ricca famiglia dalle idee liberal democratiche di Hans Puggard e della moglie Bolette Hage, nell'area di Ordrup al

⁷⁹⁴ Cfr. paragrafo 3.5.1.

⁷⁹⁵ Klein, Vilhelm, *Nogle Synspunkter for Bygningskonsten i vor Tid. In Særtryk af Månedskrift for Industri*, Copenhagen, 1868, pp. 114-115 [T.d.A].

nord di Copenhagen. Una è la Krathuset, per il figlio Rudolph Puggaard, mentre l'altra, la Skovhuset⁷⁹⁶, la quale è destinata alla figlia Arnette Marie Bolette Puggaard e al marito Orla Lehmann. Hans e la moglie avevano compiuto numerosi viaggi in Italia⁷⁹⁷, entrando a far parte del circolo di Thorvaldsen e della colonia di artisti danesi a Roma. I Puggard sono sostenitori in patria di molti artisti, tra i quali Freund e Bindesbøll, e promotori di idee liberali e democratiche. Già alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento, Bindesbøll è chiamato alla decorazione dell'appartamento cittadino della famiglia⁷⁹⁸, e nel 1839 riceve l'incarico di disegnare il padiglione delle sculture di Thorvaldsen⁷⁹⁹. Nella Krathuset, demolita nel 1969, l'architetto sperimenta una loggia che rende la composizione asimmetrica. Per gli esterni, il modello di riferimento è la capanna svizzera, finemente decorata da Jørgen Pedersen Roe⁸⁰⁰. "Proprio come il progetto della Krathuset anche quello della Skovhuset ha permesso all'immaginazione di muoversi liberamente senza essere ostacolata dagli stili accademici"⁸⁰¹.

Per Orla Lehmann, Bindesbøll cerca di creare ancora una volta un prototipo di casa danese con il progetto per lo Skovhuset a Vejle del 1849⁸⁰². La casa all'esterno pare richiamare una villa della campagna italiana: ha un tetto a due falde con una grande sporgenza, un corridoio, un piano terra e un primo piano coperto da assi, le finestre sono piccole e poche⁸⁰³. Di particolare importanza è la sala ottagonale, che crea un bovindo e il cui soffitto è decorato in stile pompeiano con motivi geometrici. L'eclittismo, quindi, permette non solo di creare abitazioni originali, ma di essere il simbolo di uno stile danese⁸⁰⁴.

⁷⁹⁶ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.317-321 [T.d.A].

⁷⁹⁷ Negli archivi del Thorvaldsens Museum, sono conservate diverse lettere della famiglia Puggard destinate a Thorvaldsen. Tra queste ve n'è una datata 30 aprile 1836 in cui i Puggard dichiarano di essersi spostati da Roma verso Napoli. "Ora abbiamo trascorso 3 giorni nella splendida Napoli – non abbiamo ancora visto molte delle sue glorie; ci è stata data un'ottima residenza in via Santa Lucia n. 31 dove abbiamo la possibilità di vedere il Vesuvio e il mare proprio dalle nostre finestre. I nostri più cordiali saluti a tutti i cari connazionali – ancora una volta abbiamo avuto il piacere di vederli ad Albano". <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m211836,nr.20>.

Nella seconda lettera, datata 20 febbraio 1838, i Puggard dicono che la Società d'arte di Copenhagen da loro istituita ha organizzato un concorso di architettura per un Thorvaldsens Museum. Inoltre, Hans Puggaard descrive gli ambienti della propria abitazione decorati in stile pompeiano: "Ho avuto una bella sala da pranzo - insieme ad altre stanze di gusto pompeiano- e questi potenti colori pagano davvero molto per tutta la spiacevolezza di un inverno nordico e quindi preferibilmente resto a casa nel mio salottino perché qui mi viene in mente il Sud, e quando Maria viene da me parliamo sempre di Roma e del tempo piacevole che abbiamo trascorso lì. - È piuttosto innamorata dell'Italia e vuole arrivarci ancora una volta". <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m221838,nr.10>
Ancora, in un'altra missiva dell'estate del 1842, la figlia Maria Puggaard sostiene che la madre aveva sollevato il tricolore francese quando il Thorvaldsens Museum era stato completato, anche se tutti l'avevano messa in guardia contro le conseguenze di un tale atto politico. Secondo Bolette Puggaard, era ovvio che Thorvaldsen nella sua arte lavorava per la libertà, e che quindi il suo museo doveva essere sempre libero, senza subire alcuna interferenza da parte del re e di altri poteri.

⁷⁹⁸ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.106-117 [T.d.A].

⁷⁹⁹ *Ivi*, pp.149-169 [T.d.A].

⁸⁰⁰ *Ivi*, p. 303-316; Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.41.

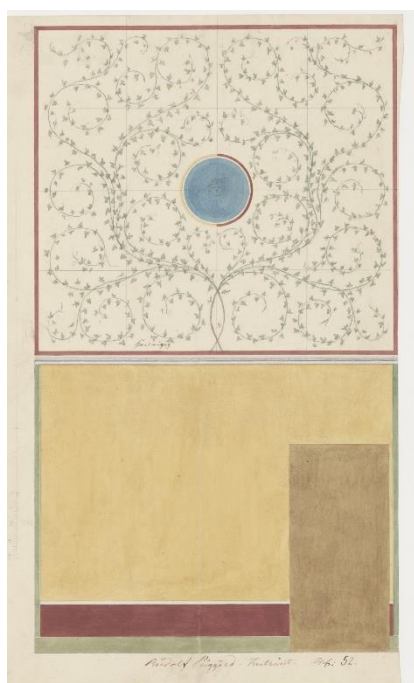
⁸⁰¹ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.41 [T.d.A].

⁸⁰² *Ivi*, p.42; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.317-322 [T.d.A].

⁸⁰³ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.42 [T.d.A].

⁸⁰⁴ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.320 [T.d.A].

Nell'estate del 1853, Bindsbøll realizza una casa di campagna⁸⁰⁵ per il politico e giurista Hoter Hage, cognato di Hans Puggard; questo perché Hage pure inizia a simpatizzare per i nazional-liberali. Nel progetto confluiscono elementi di architettura danese e svizzera con motivi pompeiani⁸⁰⁶. Nel primo schizzo del 1854 vi è una casa di campagna con una facciata simmetrica, nel pieno rispetto della composizione planimetrica. Nel disegno finale del 1856 sono aggiunti un elemento curvo e il tetto di paglia con una veranda sul lato sud. Tutta la composizione è basata su una contrapposizione tra tradizionale e monumentale. Se per l'esterno vengono riprese le tecniche costruttive dall'architettura danese e svizzera, all'interno lo stile è quello pompeiano. Gli ambienti centrali del primo piano, quali il corpo scale e il soggiorno, guardano verso il giardino come una casa danese tradizionale. Le altre camere, raggruppate attorno alla scala e al soggiorno, sono decorate da Hilker in azzurro, rosso e verde; il soffitto della stanza d'angolo è decorato di azzurro con motivi simili a quelli del Thorvaldsens Museum. Hilker poi realizza per la sala da pranzo una ghirlanda su sfondo arancio: questa composizione, come tutte le altre, pare voglia riflettere le idee politiche dei proprietari, in maniera tale da: "combinare una cultura elitaria con un progetto popolare che si adatti alla nuova democrazia"⁸⁰⁷.



Georg Hilker, Krathuset, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10527.



Georg Hilker, Skovhuset, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11220b.

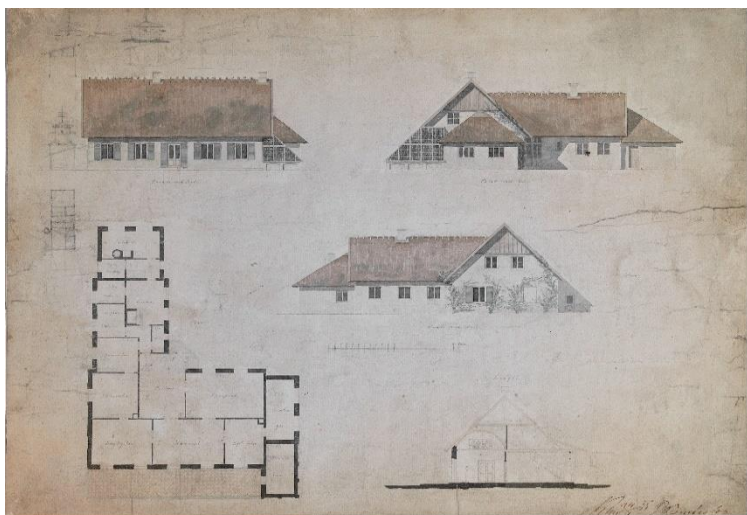
⁸⁰⁵ *Ivi*, pp.546-553 [T.d.A].

⁸⁰⁶ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.42 [T.d.A].

⁸⁰⁷ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.268.

❖ Villa Sollie

Villa Sollie è definita dal professore Thule Kristensen, la prima casa danese⁸⁰⁸. Ciò perché Bindesbøll adotta elementi della tradizione architettonica danese e li combina con elementi decorativi tratti dai modelli antiquari e con storie della mitologia danese. Dall'esterno la casa rievoca quella della tradizione danese con il tetto in paglia, una struttura ad angolo e un'ala più bassa. Entrambe le ali sono coperte con un tetto a falde. Inoltre, le finestre presentano delle persiane verdi riprese dall'architettura rurale italiana⁸⁰⁹. Il vestibolo d'ingresso è il centro della casa, la quale ha un impianto a L⁸¹⁰. Dall'ambiente d'entrata si può accedere al piano superiore, alle stanze private poste a ovest, alla cucina e alla lavanderia poste sull'ala nord, infine alla sala del giardino e ai due soggiorni con decorazioni pompeiane. La sala di rappresentanza del giardino è coperta da una volta a botte⁸¹¹, per essa Bindesbøll prevede una decorazione raffinata. Infatti, le lunette al di sopra delle porte sono d'ispirazione classica con elementi tratti dalla mitologia nordica, come ad esempio il dipinto che raffigura il viaggio del dio Thor a Jothunheim⁸¹². La villa: "non è la semplice casa danese, ma un pezzo di eclettismo in cui si intrecciano diverse culture"⁸¹³. Tutta la ricerca architettonica di Bindesbøll non è mai fine a sé stessa, grazie all'introduzione dell'uso della policromia, di nuovi modelli e di continue sperimentazioni con cui l'architetto riesce ad aprire la strada verso nuove ricerche.



Gottlieb Bindesbøll, Villa Sollie, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3557.



Gottlieb Bindesbøll, Decorazione di Villa Sollie, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13694d.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.412 [T.d.A].

⁸¹⁰ *Ivi*, p.410 [T.d.A].

⁸¹¹ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.43.

⁸¹² Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.413 [T.d.A].

⁸¹³ Thule Kristensen, Peter, *Portraet af en national kosmopolit: arkitekten Gottlieb Bindesbøll*, op. cit., p.16 [T.d.A].



Lorenz Frølich, Decorazione della lunetta di Villa Sollie, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13694 app 1.

Dunque, la produzione architettonica di Bindsbøll dimostra quanto influente sia il viaggio di apprendistato in Italia e l'Accademia che, pur se giudicata arretrata e statica, nei fatti riesce a seguire il dibattito europeo grazie alla nuova generazione di professori.

Bindsbøll muta spesso il suo stile, producendo opere che sono profondamente differenti tra loro, ma accomunate dall'originalità e dallo studio dei singoli elementi adoperati al fine di creare un'opera d'arte totale. Dunque, l'architetto si pone in contrapposizione con coloro i quali, copiando pedissequamente le opere, sono legati alle forme del passato. Il Danese, infatti, propone un approccio nei confronti dell'antichità basato sull'*imitatio* e sulla ricerca della bellezza nella Natura. Tuttavia, la natura intesa da Bindsbøll, come sostiene anche Brøndsted, è policroma e poliforme. Legittimata la natura policroma dell'arte greca e romana e dei valori di democrazia in essa insiti, Bindsbøll si dedica allo studio dell'architettura di altre epoche storiche in cui forte è la corrispondenza tra le arti. Dunque, per Bindsbøll, politica e arte sono fortemente correlate in quanto il fine ultimo della produzione artistica è quello della definizione di uno stile nazionale identitario danese che si faccia espressione di idee liberali e democratiche. Per tale ragione, Bindsbøll adotterà forme di quell'architettura storica in cui l'arte era stata prodotta da particolari condizioni politiche.

3.5 Johan Daniel Herholdt: lo studio del pittoresco e delle tecniche costruttive tradizionali

In continuità con gli insegnamenti di Bindesbøll, Johan Daniel Herholdt contribuisce al superamento dei modelli antiquari settecenteschi. Egli si occuperà sia della questione dell'architettura domestica sia delle grandi costruzioni dai caratteri nazionali, dimostrando di essere influenzato dall'architettura rurale e vernacolare italiana.

Herholdt promuove una rivalutazione del passato medioevale e dell'epoca in cui la Danimarca era una grande potenza politica che dominava su tutto il mar Baltico; le grandi cattedrali di Lund, di Viborg e di Roskilde ne sono il simbolo fisico. Dunque, Herholdt inaugura campagne di studio estive nelle lande per studenti dell'Accademia, con l'intento di aumentare la conoscenza del patrimonio architettonico medioevale danese e di giungere a uno stile dai caratteri nazionali.

Allo stesso tempo, anche il viaggio in Italia risulta fondamentale per Herholdt, perché può conoscere tanto l'architettura rurale e pittoresca quanto le tecniche costruttive delle città del nord; città che considera depositarie delle prime forme architettoniche germaniche e nordiche. Tale idea riprende le ricerche sul Medioevo, sviluppatasi nel XIX secolo, e quelle che riconoscono Teodorico, come più volte sottolineato, il primo re delle *genti germaniche*, dalle quali i danesi pure sono progenitori e ne fanno parte⁸¹⁴.

Herholdt nasce il 13 marzo 1818. Come racconta in prima persona: “durante i primi anni trascorsi qui nelle classi studentesche divenne chiaro che non avevo abilità o senso dello studio per cui fui trasferito alle classi di lavoro”⁸¹⁵. Durante l'inverno del 1840, Herholdt segue corsi serali presso l'Accademia e durante il giorno entra a far parte della scuola di disegno, dove assiste alle lezioni di Hetsch e di Bindesbøll. In realtà, l'architetto ritiene Bindesbøll il suo maestro, riconoscimento espresso sia nelle opere architettoniche sia nell'autobiografia. “Da Hetsch ho imparato a disegnare solo copiando disegni di ornamenti e templi greci, al contrario Bindesbøll ha l'occhio aperto per ciò che è arte senza interesse per lo stile; ed è solo seguendo l'esecuzione dei disegni per il Thorvaldsens Museum, realizzati eccezionalmente, ho imparato ad amare il lavoro dell'artista”⁸¹⁶. Tali parole descrivono l'approccio accademico adottato verso l'uso degli stili architettonici dai due maestri di generazioni differenti. Hetsch, pur aprendo ai nuovi stili, risente dell'idea secondo la quale l'arte parta dal disegno e dalla riproduzione, mentre Bindesbøll conosce le forme architettoniche e le usa liberamente.

In questi anni, Herholdt compie numerosi viaggi che appunto gli permettono di conoscere il patrimonio architettonico vernacolare locale. Nell'inverno del 1842, dopo il viaggio in Norvegia, il Danese entra a far parte della scuola di architettura dell'Accademia di Belle Arti di Copenhagen, dove ottiene la medaglia d'argento per l'ospedale di Sankt Knuds Kirke. Successivamente, nello stesso autunno, Herholdt ricorda nell'autobiografia: “Sono andato ad Amburgo [...] nell'estate del 1844 e ci siamo trasferiti con cinque danesi in un villaggio, che si trova fuori dall' Altona. In

⁸¹⁴ Rossi, Paolo, *Dal mito germanico all'idea di nazione nella cultura tedesca*, op. cit., p.21.

⁸¹⁵ Herholdt, Johan Daniel, *Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen*, Hans J. Holm, op. cit., p. 15 [T.d.A].

⁸¹⁶ Ivi, p. 16 [T.d.A].

estate, ho ricevuto una lettera dal vecchio architetto Nebelong, che era impegnato al restauro della cattedrale di Ribe, per assumere il posto di direttore alla costruzione di una nuova scuola latina a Kolding. Ho quindi fatto un breve viaggio in Germania visitato Braunschweig, Dresda, Berlino e Stettino, da cui sono ripartito per Copenhagen e pochi giorni dopo per Ribe [...]. All'inizio dell'anno 1845, arrivai al porto di Copenhagen, dove rimasi i successivi anni, impegnato nel lavoro all'Accademia, e mi allenai eseguendo disegni per vari artigiani”⁸¹⁷.

Il viaggio continua nel 1849, quando si sposta in Zelanda. Herholdt descrive gli studi effettuati e gli interventi apportati sulla chiesa medievale di Fjenneslev, tra Ringsted e Soro. Per quest’ultima erano state già condotte campagne di studio per comprendere la struttura originale. In particolare, la ricerca di Herholdt si concentra sulla torre⁸¹⁸.

Durante gli anni accademici Herholdt è influenzato anche dagli insegnamenti di Hetsch, e in alcuni disegni, conservati presso l’archivio della Biblioteca di arte danese, vi sono rimandi all’architettura di matrice classica. Ne sono l’esempio le tre bozze per un teatro, ma anche il progetto grazie al quale vince la medaglia d’oro del 1851. Per la “piccola medaglia d’oro” del 1848 l’architetto propone un imponente progetto per un *Hôtel des Invalides*: l’edificio dalla pianta quadrata in mattoni presenta nelle due facciate verso la strada degli elementi più alti in prossimità degli angoli e del centro; nei primi vi sono i collegamenti verticali, nei blocchi centrali l’ingresso e la chiesa. Il grande complesso si sviluppa attorno a una corte, alla quale si accede tramite le arcate del piano terra. Nel mezzo, la cappella religiosa è caratterizzata da un grande arco che contiene il portale di ingresso e tre aperture istoriate al secondo livello.

Dunque, vinta la medaglia, Herholdt può compiere il tanto agognato viaggio di apprendistato italiano alla tarda età di a 34 anni. Tuttavia, l’età e l’esperienza gli permettono di avere già definita una ricerca architettonica, imperniata sulla ripresa delle tecniche tradizionali commiste a quelle di nuova sperimentazione, del ferro e del vetro.

Quando giunge in Italia tra il 1852 e il 1853, coerentemente con gli studi pregressi e con l’obiettivo di consolidare le proprie conoscenze, Herholdt dimostra particolare attenzione alle costruzioni spontanee e religiose, delle quali sono conservati circa duecentottanta disegni. Nei fatti: “Nella collezione dell’Accademia dei disegni di Herholdt del viaggio di studio, poco più di duecento, ci sono solo quindici opere di Pompei, oltre a un unico disegno della porta della città etrusca a Perugia. Questo anche perché la scelta del soggetto diventa più libera, il viaggio non includeva solo monumenti di valore dal punto di vista storico. Motivi meno rilevanti catturano l’attenzione di Herholdt. A ciò può servire lo schizzo con la nota: 19 giugno 1853. Narni. case di piccole dimensioni. L’interesse di Herholdt per il blocco di edifici e il suo interesse per lo scenario italiano pittoresco-romantico si fondono qui in un’unità. Herholdt ha aggiunto allo schizzo: ci sono molti e bellissimi motivi nelle vicinanze di questa città. Tale propensione era certamente condizionata dall’idea del pittoresco”⁸¹⁹.

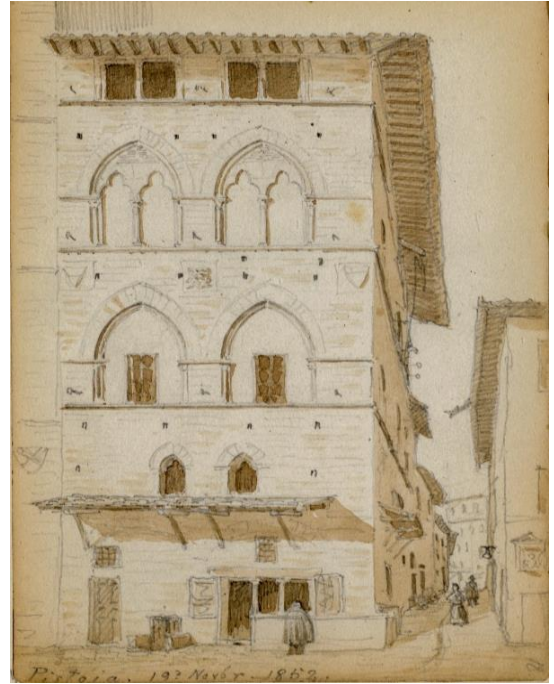
⁸¹⁷ *Ivi*, p. 17 [T.d.A].

⁸¹⁸ *Ivi*, p. 18 [T.d.A].

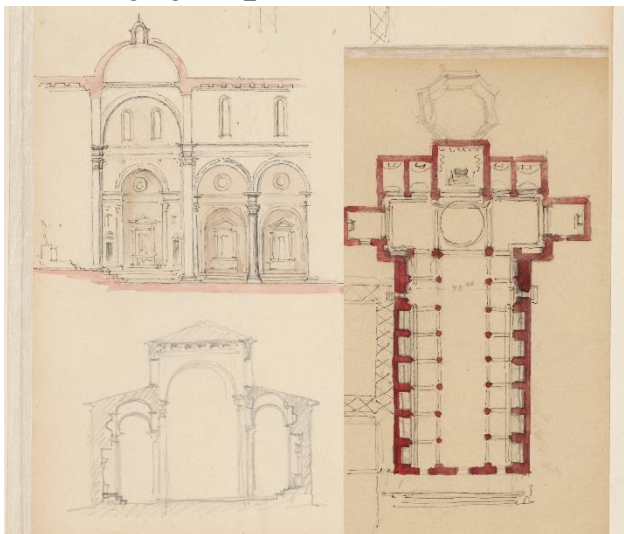
⁸¹⁹ Millech, Knud, J. D. *Herholdt og universitetsbibliotek i Fiolstræde*, Copenhagen, Erik Paludan, 1961, p.14 [T.d.A].



Johan Daniel Herholdt, Chiesa di Santa Maria in Strada, Monza, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10417.



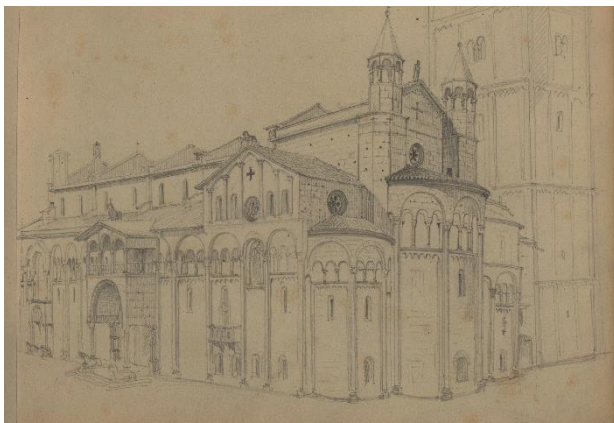
Johan Daniel Herholdt, Palazzo di Pistoia, 1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10168.



Johan Daniel Herholdt, Chiesa di San Lorenzo, Firenze 1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10066.



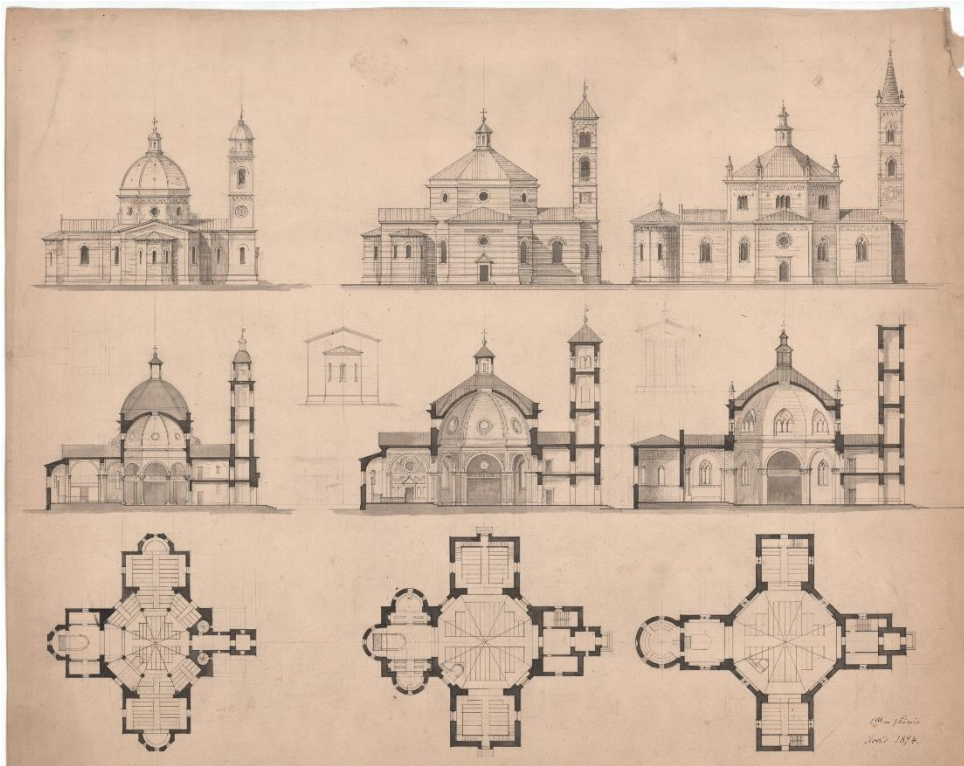
Johan Daniel Herholdt, Ospedale maggiore, Milano, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10419.



Johan Daniel Herholdt, Modena, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10136.

È lo stesso architetto a definire le tappe del viaggio. Evidentemente travalica le Alpi attraverso il passo detto del Sempione o del Gottardo per poi raggiungere Napoli⁸²⁰. Dunque, Herholdt compie il *Grand Tour* negli stessi anni di giovani architetti connazionali come Laurits Albert Winstrup e Harald Conrad Stilling, sui quali si ripercuotono gli insegnamenti accademici di Hetsch riguardo all'eleganza della rappresentazione grafica e alla ripresa dei modelli antichi. Al contrario, Herholdt condivide le teorie di Bindesbøll, il quale avvia sperimentazioni che condurranno poi al Romanticismo nazionale dell'architetto Martin Nyrop. Dunque, già da questo momento si ha la "rottura decisiva del razionalismo dell'architettura classica"⁸²¹.

La profonda influenza dei modelli italiani, in particolar modo l'architettura del Nord e del Centro, è evidente nelle opere che Herholdt realizza nella capitale danese. In tale maniera si apre la strada verso il pittoresco e una nuova idea di architettura, legata ai modelli tradizionali e vernacolari. Con la volontà di creare un'opera d'arte totale, infatti, alla gran parte dei progetti di Herholdt viene poi aggiunto l'apparato decorativo in stile pompeiano da parte di Georg Hilker. Ciò è forse contraddittorio, poiché proprio Herholdt rompe con la tradizione architettonica legata alla matrice dell'antico, ma al contempo riesce ad individuare nella pittura pompeiana ancora messaggi moderni. Inoltre, Herholdt è interessato alle scoperte in Sicilia, poiché acquista alcune copie dei cinque volumi de *Le antichità della Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta*, pubblicate tra il 1834 e il 1842 e ancora conservate a Copenaghen. Dunque, Herholdt e il maestro Bindesbøll cercano di superare la rigida impostazione accademica.



Johan Daniel Herholdt, Proposte per chiese, 1894, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10130.

⁸²⁰ Herholdt, Johan Daniel, *Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen*, Hans J. Holm, *op. cit.*, p.19 [T.d.A].

⁸²¹ Millech, Knud, *J. D. Herholdt og universitetsbibliotek i Fiolstræde*, *op. cit.*, p.11-12 [T.d.A].

3.5.1 Modelli italiani nell'architettura domestica danese: rurale e pompeiano

Gli esiti del viaggio sono evidenti tanto nelle grandi opere dai caratteri nazionali quanto nelle ville d'ispirazione italiana, decorate sui modelli pompeiani realizzate da Herholdt nella zona di Vesterbrogade della capitale danese a metà Ottocento. Il crescente interesse per le ville italiane si deve leggere nella domanda da parte di architetti e studiosi di un modello che potesse rispondere alla questione della abitazione domestica. Mentre Herholdt è impegnato nella costruzione delle ville nella periferia di Copenhagen viene pubblicata l'opera di John Claudius Loudon *Enciclopedia dell'architettura e arredamento dei cottage*, conosciuta sicuramente in ambito danese anche dall'architetto Nebelong⁸²². Herholdt, poi, ha elementi di convergenza con le teorie di Downing, che nel 1850 pubblica *The architecture of country house* il quale si pone l'obiettivo di studiare le tipologie delle ville e delle abitazioni domestiche, tra cui vi sono quelle italiane.

In Inghilterra, durante tutto il XIX secolo sorgono delle ville note come le *Italianate House* i cui modelli sono i disegni delle architetture rinascimentali italiane. Il termine *Italianate* è adoperato per la prima volta nel 1829 dall'architetto scozzese William Henry Playfair nella descrizione del proprio progetto per la Drumbanagher house in Irlanda. Con tale termine ci si riferisce all'architettura rurale vernacolare italiana caratterizzata da tetti aggettanti, da diversi piani spaziali e da torri-belvederi e al concetto di Pittoresco⁸²³.

In ogni caso, tema importante è il rapporto tra costruzione e ambiente naturale, poiché le ville suburbane devono essere lontane dal caos cittadino e circondate dal verde. In tal modo, il proprietario può vivere in armonia con la natura e abbandonare i vincoli sociali. Dunque, alla domanda della questione abitativa danese, Herholdt risponde con modelli architettonici italiani. In tali esempi, la forma segue la funzione, i materiali e le tecniche rispondono a esigenze pratiche al fine di rendere le abitazioni confortevoli, tenendo conto del clima. Inoltre, nelle case rurali italiane vi è un legame tra contesto e costruzione che creano situazioni pittoresche.

Dal progetto della casa a Gammel Kongevej di Herholdt si apre un lungo filone di ville che, realizzate per la classe politica e imprenditoriale, si pone in continuità con la ricerca di un modello di architettura domestica, iniziata dal maestro Bindesbøll. Entrambi gli architetti partono da archetipi italiani a cui aggiungono decorazioni in stile pompeiano.

Alcune ville realizzate da Herholdt riprendono a modello Villa Cenci a Roma, all'interno di Villa Borghese, erroneamente chiamata la casa di Raffaello⁸²⁴. La confusione è dettata dal fatto che vicino a Villa Cenci ce n'era un'altra, che la tradizione attribuisce al pittore Raffaello. L'equivoco, almeno in ambito danese, nasce anche perché della Casina di Raffaello in Villa Doria nel

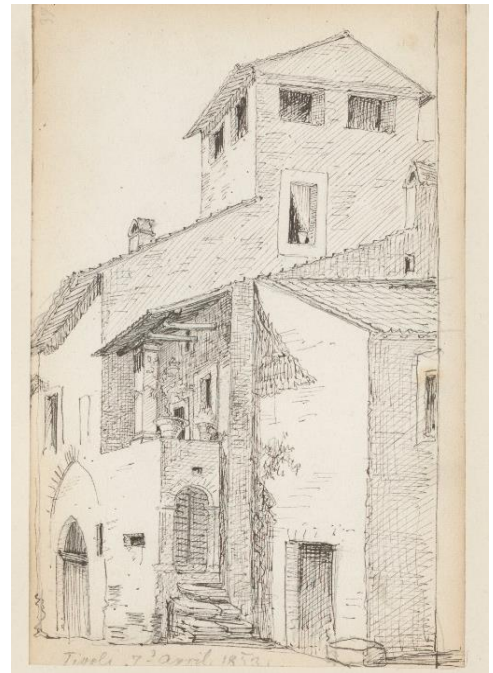
⁸²² Cfr. paragrafo 4.6.1.

⁸²³ Salmon Frank, *The «Ordinary italian» in Nineteenth-century British Architecture*, op. cit., p.239.

⁸²⁴ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmynkninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.419 [T.d.A].



Johan Daniel Herholdt, Capri, 1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10288a.



Johan Daniel Herholdt, Tivoli, 1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10155.



Johan Daniel Herholdt, Casa rurale, Siena, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10160a.



Johan Daniel Herholdt, Casa rurale, Genazzano, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10245.

Galoppatoio a Roma erano rimaste solo le foto, in quanto distrutta durante i moti rivoluzionari nel 1849. "Il motivo era molto popolare e dipinto da numerosi artisti nella prima metà del XIX secolo, ma il motivo della grande fama della villa è stato dimenticato. Perché tutti i viaggiatori hanno visitato la casa del giardiniere a villa Borghese? Né nelle guide né nella letteratura è menzionata tale residenza, ma in qualche modo alcune nozioni sono state associate alla casa che l'ha resa così attraente per gli artisti del romanticismo. Casa Cenci, il nome Cenci potrebbe evocare l'idea della bella, ma infelice, Beatrice Cenci, che nel XVI secolo fu accusata di omicidio del padre e giustiziata. Secondo gli Almanacchi di Roma del 1810, uno straniero non poteva

rimanere a lungo a Roma, senza aver sentito la storia di Beatrice e di essersi immedesimato nella storia alla vista della casetta dove si pensava avesse trovato riparo. Inoltre, non lontano da Casa Cenci c'era una villa un po' più grande, che apparteneva anche a Villa Borghese. Si pensava che essa appartenesse a Raffaello, e c'erano molte poesie su come il grande pittore riposò lì tra le braccia della sua amata Fornarina"⁸²⁵ .

Nel XIX secolo, sia villa Cenci sia la casa di Raffaello sono oggetto di interesse da parte dei viaggiatori stranieri: le vicende della villa, dove si diceva Raffaello avesse dipinto la Fornarina, e quelle della famiglia Cenci riuscivano a coinvolgere tutti i visitatori di diversa estrazione sociale, fino a suscitare anche una curiosità morbosa. In particolare, le storie, a tratti cupe, intorno alla famiglia Cenci riguardo alla bellezza e alla giovinezza della protagonista, Beatrice Cenci, gli episodi d'incesto, la vendetta dei fratelli, l'espiazione e il supplizio finale attraggono gli artisti, particolarmente in epoca romantica, trovando numerosi elementi di ispirazione per le loro opere. Nel 1825 nella rivista *Ny Kunstblat* pure viene ricordata la villa di Raffaello⁸²⁶. Molti viaggiatori danesi riproducono la piccola abitazione: Thorvaldsen ne restituisce due disegni, Christian Hansen la riporta nel suo taccuino del 1831; il birraio Carl Jacobsen acquista un acquerello di Jorgen Roed. La maggior parte dei viaggiatori stranieri visitano la piccola costruzione: da Lord Byron a Andersen, fino a Karl Friedrich Schinkel, il quale nell'opera per la Casa del Giardiniere nella Römische Bäder a Potsdam ne riprende le forme⁸²⁷. Nei primi decenni del XIX secolo vengono poi pubblicati racconti e tragedie su Beatrice Cenci, condannata a morte nel 1599 per aver ucciso il padre. Dunque, anche per Herholdt e per l'ambiente danese risulta importante l'immaginario delle ville romane, tanto che lo stesso architetto durante il viaggio di apprendistato a Roma nel 1851 realizza dei rilievi metrici di quella della Villa di Raffaello⁸²⁸.

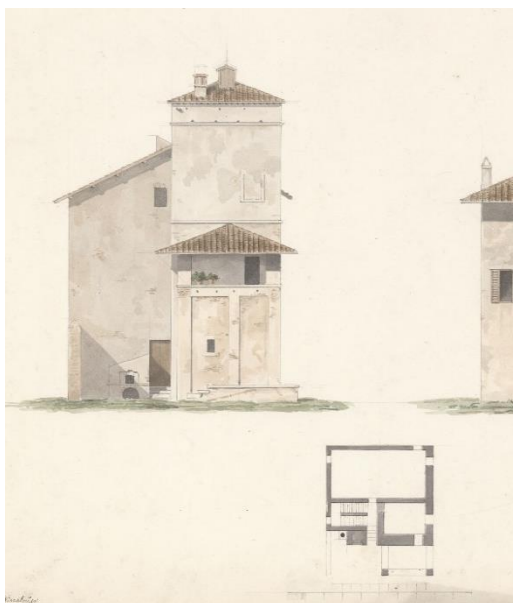
Oltre alla costruzione romana, nei tanti disegni del viaggio in Italia Herholdt è, come spesso detto, interessato alle case rurali italiane, caratterizzate da piante quadrangolari su due livelli, con gli ambienti di rappresentanza posti al primo piano e quelli privati al secondo, tenendo in considerazione anche i fattori di soleggiamento ed esposizione. Inoltre, particolare attenzione è data alla composizione volumetrica delle ville, che sono composte da unità differenti per altezza, da logge e da scale aperte, alle quali poi sono aggiunti porticati.

⁸²⁵ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.48 [T.d.A].

⁸²⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1825,NytAftenblad29.1>

⁸²⁷ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.48 [T.d.A].

⁸²⁸ Ivi, p.50 [T.d.A]; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.417 [T.d.A].



Laurits Albert Winstrup, Villa di Raffaello, 1851, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_6160.



Jørgen Roed, Casa del Portinaio, 1838, Ny Carlsberg Glyptotek.



Villa di Raffaello, Roma, Thorvaldsens Museum, D900.



Johan Daniel Herholdt, Villa di Raffaello, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7372a. (Catalogata come villa Raffenberg dalla Danmarks Kunstbibliotek).

❖ Villa Tårnborg

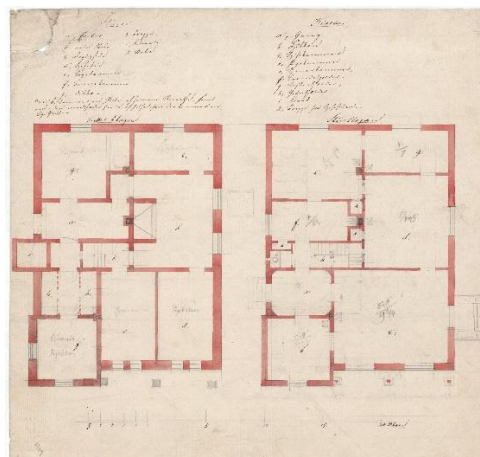
La prima villa che Herholdt realizza nel piccolo sobborgo di Frederiksberg è villa Tårnborg⁸²⁹, chiamata anche Bibow. L'abitazione è costruita tra il 1846 e il 1847 ed è progettata per la sorella e per il cognato. I modelli ripresi sono quelli dell'architettura spontanea medioevale e della villa

⁸²⁹ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p. 51 [T.d.A]

rinascimentale italiana, in particolare quella della villa di Raffaello⁸³⁰. La villa è elaborata prima del viaggio di apprendistato, per cui Herholdt conosce sicuramente la costruzione romana dai disegni già diffusi nella capitale. La pianta del piano terra è caratterizzata dall'ingresso, dal quale si accede sullo stesso piano alla sala da pranzo, al soggiorno e ad altre otto stanze; il piano superiore, invece, ospita camere padronali. La particolarità della costruzione è la torre posta nell'angolo sud-est con il pergolato in facciata, derivato dalla cultura architettonica rurale italiana⁸³¹. Purtroppo poche sono le fonti riguardo alla costruzione, né è chiaro se all'interno ci fossero delle decorazioni pompeiane, poiché demolita nel 1957; tuttavia, essa inaugura il lungo filone di abitazioni. La villa ha tutte le caratteristiche che un abitante della città si sarebbe aspettato da un'abitazione rurale: immersa nella natura, lontana dal rumore cittadino e con una vista pittoresca. “Questa piccola e intima casa turrita diventa un prototipo per la vita familiare che si gode del suo paradiso privato nel giardino”⁸³². Vilhelm Klein scrive che Herholdt: “era davvero affezionato al piccolo edificio tanto raffinato sia nell'interno che nell'esterno”.



Johan Daniel Herholdt, Villa Tårnberg, 1846, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7366h.



Johan Daniel Herholdt, Pianta di villa Tårnberg, 1846, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7366d.

❖ Villa Raffenberg.

Nel 1852 Herholdt è incaricato alla realizzazione della villa a Bülowsvej 5 per il direttore generale del sistema fiscale danese, nota anche come villa Raffenberg⁸³³. Qui Herholdt riprende ancora una volta il modello di Villa Cenci a Villa Borghese. La casa è in mattoni gialli con tetto in granito e fasce di arenaria. La peculiarità è l'elemento turrito, più alto rispetto alla composizione della villa. Al secondo piano della torre, in particolare dalla sala da pranzo, si accede alla loggia coperta,

⁸³⁰ Ivi, p. 53; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne*, Frederiksberg, op. cit., p.103.

⁸³¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.419-421 [T.d.A].

⁸³² Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.49 [T.d.A].

⁸³³ Ivi, pp. 51-52; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.424-427.

che riprende le tipologie conosciute durante il viaggio italiano. Infatti, il gioco di altezze differenti dei corpi che compongono la costruzione rievoca senza dubbio le case medievali e le costruzioni rurali della Penisola. La villa è poi decorata con pitture in stile pompeiano per mano dell'artista Georg Hilker. Egli propone per il soffitto della sala da pranzo un motivo a tenda. Le pareti presentano una bipartizione orizzontale con zoccolo nero e pareti rosse, che a loro volta presentano dei pannelli con un tripode e un cigno⁸³⁴. Vilhelm Klein si riferisce alla casa di Raffenberg come la villa di Raffaello di Copenhagen. "Ciò suggerisce che le nozioni romantiche di indisturbata felicità domestica fossero riprese in questi progetti. Le altre fonti contemporanee menzionano Herholdt come il creatore della nuova direzione in architettura, che è stata chiamata la dimora naturale o lo stile delle emozioni naturali"⁸³⁵.



Johan Daniel Herholdt, Villa Raffenberg, Foto tratta da Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*.



Georg Hilker, Villa Raffenberg, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10501b.

❖ Villa Kittendorffs

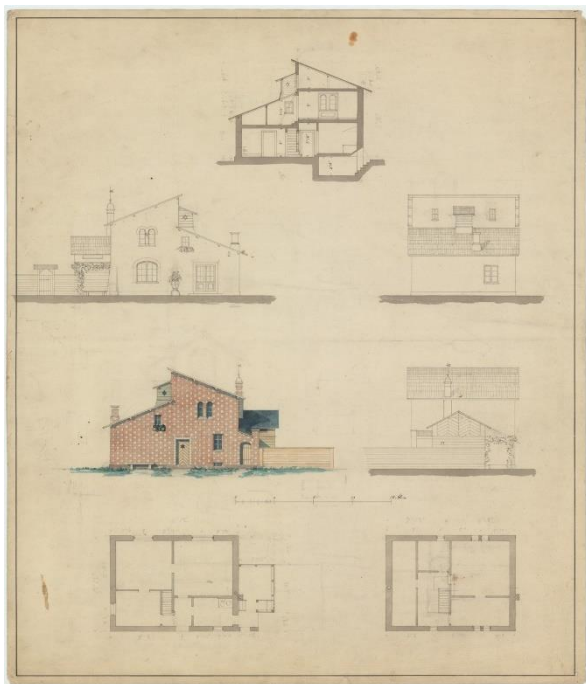
Nello stesso anno, Herholdt è incaricato alla realizzazione della villa per il litografo Kittendorff a Copenhagen, lungo Bianco Lunos Sideallè, l'attuale la Grundravigsvej. Per tale progetto l'architetto si rifà alle case della campagna veronese, e ha l'obiettivo è quello di creare una casa funzionale, pratica e pittoresca⁸³⁶. Analogamente alle ville precedenti, anche qui Herholdt prevede elementi

⁸³⁴ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.426 [T.d.A].

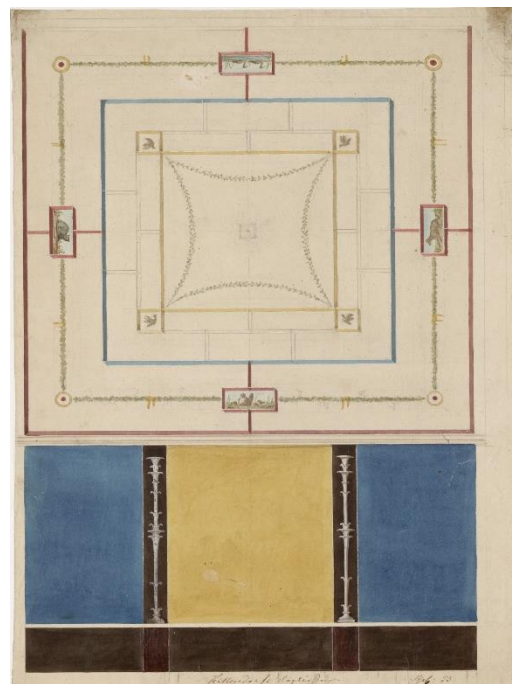
⁸³⁵ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.53 [T.d.A].

⁸³⁶ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.421-424 [T.d.A].

di altezza diversa con tetti a falde. Ciò che più sorprende è l'asimmetria della composizione volumetrica e della facciata con aperture di differente grandezza e tipologia, tra cui una bifora dai caratteri medievali⁸³⁷. All'interno, le decorazioni in stile pompeiano vengono affidate a Hilker. Tuttavia non è chiaro se le bozze conservate presso la Biblioteca di arte danese siano state effettivamente realizzate. Tra i disegni vi è quello della sala da pranzo, le cui pareti avrebbero dovuto avere uno zoccolo scuro e una fascia centrale tripartita verticalmente, intervallata da elementi floreali e caratterizzata da colori del giallo oca e azzurro⁸³⁸.



Johan Daniel Herholdt, Progetto per villa Kittendorff, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_7374b.



Georg Hilker, Decorazione della villa Kittendorff, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10502b.

❖ Villa Skovgaard

La villa del pittore Skovgaard, chiamata "Grundhuset", è costruita nel 1860. Il quartiere di Copenhagen su cui sorge è apprezzato dagli artisti per le sue costruzioni eleganti e per il rapporto con la natura. Lì, infatti, Maastrand vi costruisce una residenza estiva e poi Dahlerup realizzerà una casa per un'artista⁸³⁹. Fin dall'inizio, Rosenvænget era un quartiere alla moda fuori dal caos cittadino e anche *Illustrated Journal* scrive: "Un'intera colonia di artisti ha realizzato eleganti edifici. I residenti non si infastidiscono tra di loro, perché gli edifici sono distanti e posti in modo che tutti godano degli stessi beni"⁸⁴⁰. La villa per l'artista ha una pianta quadrata, un tetto a due falde con muri di mattoni gialli con finestre disposte irregolarmente, forse su modello del locale

⁸³⁷ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., pp.56-59 [T.d.A].

⁸³⁸ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.423 [T.d.A].

⁸³⁹ *Ivi*, p.665 [T.d.A].

⁸⁴⁰ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.55 [T.d.A].

fittato dall'artista in Via Margutta durante il suo apprendistato a Roma⁸⁴¹. La casa al piano terra presenta la sala da pranzo e il soggiorno a est, le stanze delle cameriere a nord-ovest, la cucina e le due stanze più piccole a sud. Il primo piano ha una stanza con uno studio grande e uno piccolo a nord, oltre a una camera da letto e due stanze più piccole a sud. La descrizione della casa è riportata dalla storica Nørregaard Pedersen, la quale afferma che: "si suppone che la villa di Skovgaard fosse decorata in stile antico. Non è chiaro se il soggiorno al piano terra chiamato giallo e blu avesse realmente decorazioni in stile pompeiano. Al primo piano c'era un salotto più piccolo, conosciuto come "salotto rosso". Durante la mia visita alla proprietà nel 1988, un discendente riferì che nella sala di fronte alla strada vi erano delle pareti gialle, mentre le stanze vicine alla sala da pranzo, di fronte al giardino, erano giallo ocra con pannelli neri. Pertanto, al piano terra si trovano almeno due stanze decorate. Inoltre, si ritiene che un piccolo studiolo fosse decorato di rosso. Ci sono prove che Constantin Hansen deve aver eseguito un dipinto con amorini a tempera. Hilker aveva composto la bozza complessiva del soffitto, che mostra quattro uccelli poi dipinti da Skovgaard. È anche noto che Skovgaard riprenda elementi che provenivano dalla casa di Abildgaard. Dopo la morte del pittore, nel 1876 fu fatta una valutazione della villa in cui si legge che i [...] soffitti intonacati sono in parte decorati con colori a olio e in parte con colori a tempera [...]. Allo stesso modo, le stanze del primo piano presentano simili decorazioni"⁸⁴².

Herholdt adoperava dei volumi compositivi semplici in cui particolare importanza è conferita alla funzione e all'idea del pittoresco. Inoltre, in tali ville suburbane di Copenhagen per la ricca borghesia e per gli artisti è forte la dimensione e la ricerca della dimensione del privato. La ricerca di questi requisiti si può ritenere, secondo l'ipotesi dell'autrice, il riflesso di una società che cambia e che cerca nuovamente un ritorno alla felicità familiare contro un mondo sempre più cosmopolita e industrializzato. A tali idee sicuramente contribuisce lo studio effettuato sulle domus pompeiane in cui distintiva è la visione del privato contro il pubblico.

Dopo aver a lungo approfondito il tema di ricerca delle abitazioni domestiche tra le esperienze italiane e la progettazione delle ville, Herholdt sintetizza e fornisce le indicazioni per la progettazione di abitazioni nel libro dal titolo *Veiledning i Husbygningskunst* ovvero *Guida dell'arte costruttiva domestica*, pubblicato nel 1875: "Le scale esterne dovrebbero, se possibile, essere evitate perché nel nostro clima diventano scivolose in inverno e sono difficili da pulire[...]. Nelle case più vecchie di Copenhagen di solito c'era una stanza comune e le scale erano poste nelle stesse stanze, poi si cominciò a chiedere che un appartamento avesse un soggiorno. I salotti dovrebbero avere molta luce; una sola grande finestra dà luce bella e confortevole in qualsiasi stanza di medie dimensioni, spesso sono preferite due finestre poste sulla stessa parete. Un seminterrato mantiene l'umidità lontana dal piano terra. Una tecnica efficiente è quella di posizionare la cucina nel seminterrato e le stanze su due piani. La sala da pranzo dovrebbe trovarsi al nord e dovrebbe preferibilmente essere collegata alla cucina, se invece la cucina si trova nel seminterrato, è conveniente pensare ad un ascensore per alimenti. In case più grandi, il soggiorno è collegato a uno o più gabinetti, al giardino o alla sala da pranzo. In particolare il

⁸⁴¹ *Ibidem*.

⁸⁴² Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.665 [T.d.A].

soggiorno dovrebbe essere posizionato a sud, in tal modo trae maggiore beneficio di soleggiamento in inverno e in estate [...], e dovrebbe avere finestre con vista sulla strada. Laddove vi siano più soggiorni, essi dovrebbero avere diverso orientamento, in modo che in estate non siano entrambi esposti al sole. Le porte e le finestre devono posizionarsi in modo tale che ci sia spazio nella stanza per stufe e per mobili, e soprattutto bisogna evitare di avere un gran numero di porte nel soggiorno. Solo in stanze più grandi si consiglia di avere porte nel mezzo dei fianchi, mentre nelle stanze più piccole le porte devono essere vicine alle pareti esterne. [...]. Le camere da letto dovrebbero innanzitutto essere asciutte, calde e luminose e dovrebbe avere il sole di mezzogiorno. Se possibile, non dovrebbero essere in contatto diretto con le altre stanze. Quelle dei bambini devono essere poste vicino alle camere da letto matrimoniali ed esse dovrebbero essere indipendenti le une dalle altre [...]. Per i soggiorni e per la sala da pranzo sono auspicabili pareti a tinta unita perché forniscono un ambiente più intimo. Naturalmente, nella scelta del colore si deve considerare la luce a cui è esposta la stanza, tuttavia la bellezza di un ambiente non è raggiunta da una costante uniformità nella scelta dei colori e dell'arredamento ma con contrapposizioni appropriate e armoniose"⁸⁴³.

Herholdt pubblica il fortunato volume per la buona progettazione delle abitazioni domestiche moderne, facendo frutto delle conoscenze dell'architettura rurale italiana e delle scelte pratiche da lui messe in campo durante la realizzazione delle ville in ambito danese.

3.5.2 Le opere pubbliche

❖ La Biblioteca Universitaria

Contemporaneamente alla realizzazione delle ville urbane e suburbane copenhagensi, nel 1855 Herholdt partecipa al concorso per il progetto della Biblioteca Universitaria⁸⁴⁴ aggiudicandosi il primo posto, mentre il secondo è conferito a Bindesbøll. Tuttavia, il rapporto tra Herholdt e Bindesbøll è molto amichevole tanto che Vilhelm Klein è assistente per entrambi e lavora alternandosi tra i due⁸⁴⁵. Il 1° febbraio 1856 Herholdt presenta: una planimetria generale dell'area in scala 1:96, le piante con una descrizione dell'edificio con la definizione dei materiali da adoperare, e infine il computo metrico. A seguito dei numerosi incendi sviluppatosi nella capitale danese, la commissione propone che la struttura sia antincendio, con scaffalature continue, stanze di passaggio e sale di lettura.

L'edificio di Herholdt è il primo grande progetto in ferro e acciaio con paramenti murari della Danimarca. L'architetto può sia adoperare le tecniche tradizionali in mattoni che conosce e studia durante il viaggio in Italia, sia sperimentare i nuovi materiali da costruzione, partendo dal modello

⁸⁴³ Herholdt, Johan Daniel, *Veiledning i Husbygningskunst*, op. cit., pp. 173-177 [T.d.A].

⁸⁴⁴ Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, op. cit., p.149; Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., pp.131-132; Curcio, Simonetta, *L'architettura del ferro. La Danimarca 1815-1914*, op. cit., p.34.

⁸⁴⁵ Klein, Vilhelm, *Bindesbøll universitetsbibliothek*, op. cit., pp. 73-74 [T.d.A].

del Crystal Palace. I modelli a cui Herholdt si rifà sono quelli religiosi delle città del Nord Italia⁸⁴⁶. “L’architetto, tuttavia, non era un imitatore di stili storici, li usava liberamente, in connessione con strutture portanti in ferro”⁸⁴⁷. Dal punto di vista della composizione architettonica, l’edificio è composto da due corpi di dimensioni differenti sia in altezza sia in larghezza, la cui unità è però sempre garantita dal mattone a vista⁸⁴⁸.

L’edificio presenta un avancorpo a due livelli, prospiciente la piazza principale e contenente gli ambienti per gli archivi. Vi sono, inoltre, due scale, delle quali una conduce alla prima sala della biblioteca e l’altra al secondo piano. Dal vestibolo al secondo piano si giunge in un corridoio che divide lo spazio in quattro ambienti di uguali dimensioni, di cui due grandi sale da lettura collocate nel lato verso il cortile interno, una sala per il prestito e una per il personale verso la strada. Percorso il corridoio si accede alla biblioteca che dà l’impressione di una cattedrale dominata dalla navata centrale e due laterali⁸⁴⁹. La partizione principale è a tutt’altezza, coperta da una volta a botte in ferro, a sua volta sorretta da venti esili colonne di ghisa per lato che reggono travi di ferro laminato. Dal secondo livello di quelle che possono essere definite navate laterali dal tetto piano, vi è la possibilità di guardare anche verso la parte a tutt’altezza grazie alle basse balaustre. Come Bindesbøll, anche il suo allievo prevede una divisione in piccole celle, trentadue nella fattispecie, definite dall’uso di sei scaffali per modulo nelle navate laterali.

L’edificio è sviluppato in altezza, in modo da poter contenere l’alta sala della biblioteca. L’esterno ha tre prospetti differenti: uno verso Krystalgade, un secondo verso Fiolstræde e infine un altro verso la piazza dell’Università. Per la prima facciata, il progetto iniziale mostra tre pilastri terminanti in pinnacoli, un grande arco vetrato nel centro e nove archi murati che si sviluppano su tutta la lunghezza della facciata. Nel progetto definitivo, invece, i nove archi diventano più alti e la grande apertura è ridotta ad un oculo vetrato, dal cui centro parte una decorazione realizzata nella stessa tessitura muraria, simili a quelli che si trovano nelle chiese bolognesi o del Nord Italia. Tutta la composizione della facciata è completata con archetti ciechi ed elementi che sono reminiscenze ancora del viaggio italiano. Anche se è lo stesso architetto a dichiarare di aver preso a modello la chiesa di San Fermo a Verona⁸⁵⁰, specialmente nel primo disegno, secondo l’ipotesi dell’autrice vi sarebbero elementi decorativi e architettonici tratti dalla facciata della chiesa di San Francesco a Pavia. Verso Fiolstræde e verso il cortile interno dell’Università, sul corpo più alto dell’edificio i sei pilastri in rilievo sulla facciata terminano con dei pinnacoli che

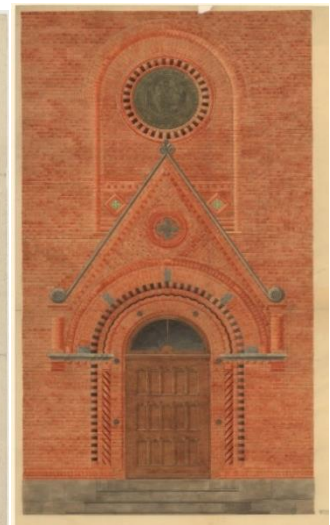
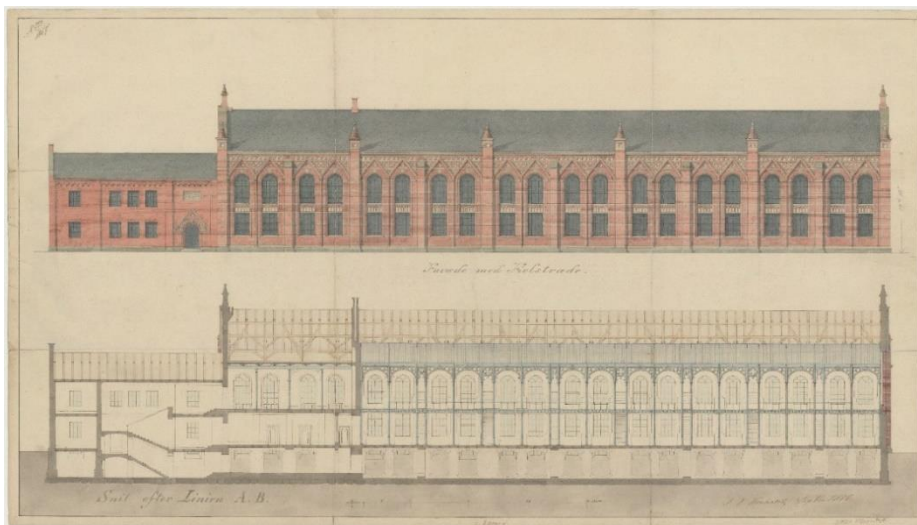
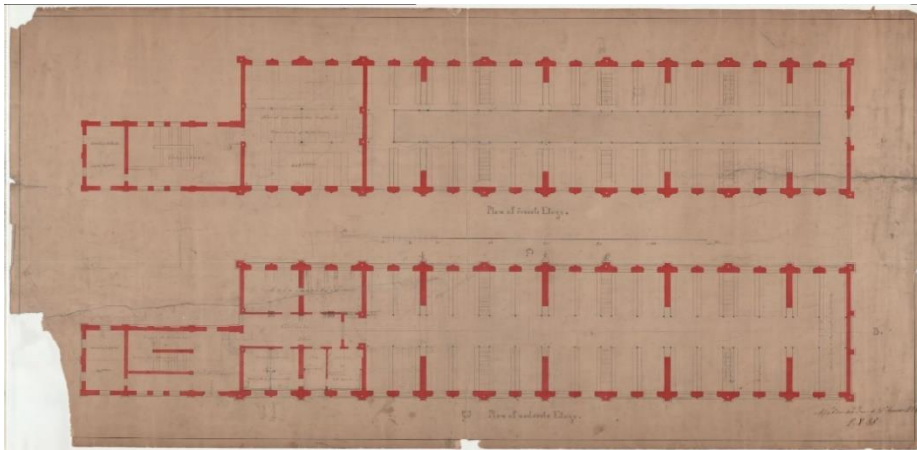
⁸⁴⁶ Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l’Italia*, op. cit., p.25.

⁸⁴⁷ Nielsen, Toben; Jørgensen, Mogens; Koppel, Nils, *De maledede ruder i J.D. Herholdts Universitetsbibliotek*, Copenhagen, N. Koppel, 1979, p. 1 [T.d.A].

⁸⁴⁸ Curcio, Simonetta, *L’architettura del ferro. La Danimarca 1815-1914*, op. cit., p.34.

⁸⁴⁹ *Ibidem*.

⁸⁵⁰ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nord for Strøget*, op. cit., p.406.



In alto: Johan Daniel Herholdt, Pianta della Biblioteca Universitaria, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9195a.

A sinistra: Johan Daniel Herholdt, Prospetto e sezione della Biblioteca Universitaria, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9195e.

A destra: Johan Daniel Herholdt, Porta della Biblioteca Universitaria verso Fiolstræde, 1852, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_15816.

contribuiscono da un lato a dichiarare la componente strutturale – essi corrispondono alle due esili colonne interne – e dall'altro a dividerla in cinque moduli maggiori. Questi ultimi sono poi divisi in due dai pilastri che mettono in evidenza la parte terminale della muratura piena, nascosti all'interno dagli scaffali e dalle colonne.

Ogni macromodulo è contraddistinto da quattro finestre al piano terra, dalle alte cornici marcapiano e da quattro monofore incorniciate con archi che si estendono su tutta la facciata, terminanti poi con elementi triangolari, simili a ghimberghe. Tali caratteristiche aiutano a dare uno slancio sia verso l'alto sia longitudinalmente. Inoltre, secondo il parere dell'autrice tutto l'apparato decorativo è un riferimento alla chiesa di San Zeno in oratorio a Verona.

Il corpo più basso è caratterizzato da un ingresso con arco a sesto acuto lievemente strombato, quattro finestre quadrate per il piano terra e quattro circolari per il piano superiore. La composizione del portale sormontato dall'oculo potrebbe derivare dalla cattedrale di Asti, città

che il Danese pure visita. Infine, la facciata, quella verso la piazza dell'Università, riprende quella del corpo basso con i grandi archi che contengono due finestre quadrate e due circolari.

È lo stesso architetto a raccontare le vicende legate alla costruzione: "Ho ricevuto il primo premio per il concorso per la biblioteca dell'Università a Copenhagen. Dopo che mi fu affidato il lavoro, il 1857 fu essenziale per il progetto preparatorio [...]. C'era molta produzione di mattoni, solo per piccole opere murarie in tutto il paese, ma quasi nessun impianto intendeva consegnare forniture in un breve periodo di tempo [...]. Per l'esterno dell'edificio avevo scelto un motivo dalla Chiesa di San Fermo a Verona, ma dovrebbe preferibilmente essere fatto con pietra rossa e con l'uso di un gran numero di modanature differenti [...]. L'edificio doveva essere realizzato con materiali resistenti al fuoco, la costruzione era costituita per la prima volta con travi di ferro laminato, tecnica ancora sconosciuta in Danimarca [...]. Per l'esecuzione di questo mio primo grande lavoro, sono stato ben supportato dall'architetto Hans J. Holm come direttore; con la sua perseveranza e diligenza abbiamo superato molte difficoltà legate ad un simile lavoro [...]. Dopo che l'edificio fu completato e consegnato, il Comitato mi inviò una lettera affermando che l'edificio era soddisfacente sotto tutti gli aspetti sia per la progettazione architettonica sia per la legittima rivendicazione artistica"⁸⁵¹.

Tuttavia, il progetto di Herholdt dimostra ben presto il tallone d'Achille, ovvero la sala di lettura della biblioteca che non riesce a garantire il bisogno pratico. Al contempo, al progetto viene riconosciuto il merito di aver creato un'architettura che si allontanava dalla tradizione del maestro Hansen, in particolare per l'uso della muratura lasciata a vista che riprendeva le tecniche costruttive delle città italiane. Infatti, la critica di inizio Novecento sostiene che la costruzione: "è di grande interesse per la storia dell'architettura danese. Infatti, con l'uso di mattoni avviene una rottura con la scuola dominante di C.F. Hansen e con l'uso costante di pareti intonacate. Tale tecnica la rende una costruzione di architettura contemporanea che ha acquistato importanza nel tempo"⁸⁵².

Per quanto riguarda le decorazioni interne, esse sono opera di Hilker. Herholdt realizza un edificio ispirato all'architettura italiana, con una struttura in ferro e vetro, mentre il pittore decora gli interni riprendendo la pittura pompeiana e quelle del rinascimento italiano. "All'interno della parte "più sacra" - nella biblioteca vera e propria si vedono forme ornamentali di natura più eclettica, elegante e sobria [...]. I colori possono rievocare i modelli antichi, ma il contenuto e l'impressione generale non sono affatto antichi. La combinazione di colori è composta da giallo oca, sfumature di verde, blu oltremare e bianco sotto forma di gesso e infine nero"⁸⁵³. Nel vestibolo Hilker esegue una decorazione per il soffitto con quattro quadrati azzurri e rosette bianche, rettangoli con candelabri e tripodi su fondo rosso-brunastro. Diversamente, la sala dei libri è dominata dal giallo delle pareti, dalle travi con decorazione alla greca e pilastri di ferro dipinte di verde; il soffitto presenta quarantadue elementi leggermente voltati. Nella sala da lettura il soffitto ha elementi geometrici su sfondo verde; le pareti sono rosse divise da due

⁸⁵¹ Herholdt, Johan Daniel, *Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen*, Hans J. Holm, *op. cit.*, p.20-21 [T.d.A].

⁸⁵² Dahl, Svend, *Universitetsbibliotekets Bygninger gennem tiderne*, *op. cit.*, p. 64 [T.d.A].

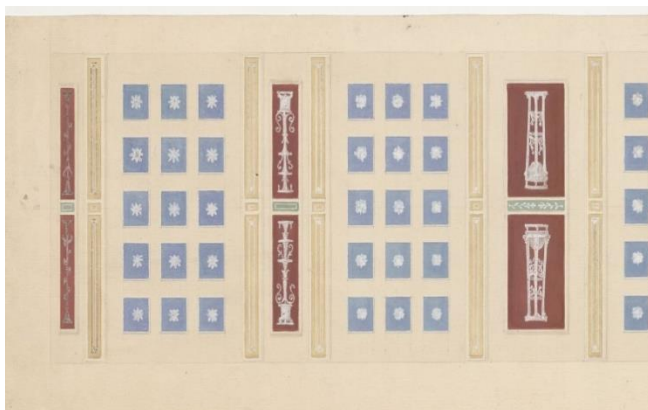
⁸⁵³ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, *op. cit.*, p.673 [T.d.A].



Georg Hilker, Dettagli decorativi della sala dei libri, 1859, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10521e.



Georg Hilker, Dettagli decorativi della sala di lettura, 1859, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10521a.



Georg Hilker, Dettagli decorativi del corridoio, 1859, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10521i.

pilastri terminati in sottili travi blu, mentre le porte sono decorate con cigni e serpenti su una base verde. Per la sala dei libri, le navate laterali hanno uno sfondo azzurro con delle stelle dorate, le travi hanno motivi naturali e geometrici dei colori gialli e rossi, mentre nella parte centrale a tutta altezza vi è una lunga decorazione di piante rampicanti con ornamenti rosa su base gialla che corrono longitudinalmente sulla chiave della volta.

I contemporanei muovono delle critiche al progetto vincitore sia per lo stile medievale di matrice italiana sia per gli interni, in netto contrasto con le volontà delle istituzioni accademiche di un edificio più vicino agli elementi di matrice classica. Questo edificio, tanto quanto il Thorvaldsens Museum, segna una rottura nella produzione architettonica danese, aprendo la strada verso l'uso di forme tratte dal patrimonio storico italiano. Nel progetto rappresentativo della ricerca architettonica di Herholdt della Biblioteca Universitaria di Copenhagen del 1855 si combinano elementi di architettura romanica e rinascimentale. Evidentemente, l'architetto conosce pure le ricerche teoriche tedesche quindi di Heinrich Hübsch che aveva compiuto il viaggio in Italia insieme al danese Koch e il quale sostiene che un nuovo stile "deve derivare [...] in primo luogo, dai nostri comuni materiali da costruzione; in secondo luogo, dal punto di vista contemporaneo dell'esperienza tecnologica; in terzo luogo, dalla minore protezione che gli edifici nel nostro clima richiede e, in quarto luogo, dalla natura generale dei nostri bisogni, che sono radicati nel

clima, forse anche, in parte, nella cultura" . Nei fatti, nella relazione che l'architetto danese produce per il concorso della Biblioteca Universitaria tutti e quattro i punti sono rispettati

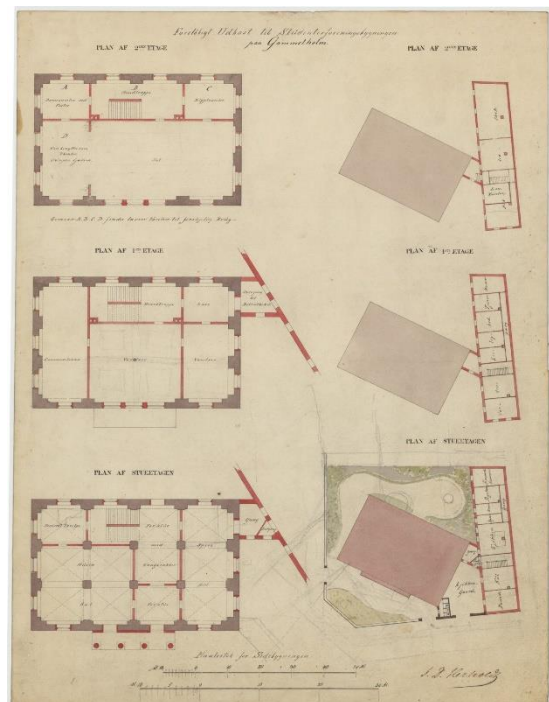
❖ Palazzo dell'Associazione studentesca

La lunga carriera di Herholdt continua con il progetto per il palazzo dell'Associazione studentesca affidatogli nel 1863⁸⁵⁴. Il sindacato studentesco, originariamente fondato nel 1820, si trasferisce nel nuovo edificio sul Holmen Kanal n°9, a Gammelholm. L'associazione diventa la sede di presentazioni letterarie e artistiche oltre che un luogo per feste. Il progetto è sostenuto dalle fazioni liberali nazionali che si battevano per l'abrogazione della monarchia in Danimarca per i quali "La lotta per la libertà italiana del 1859 e il 1860 catturò le menti e lo sviluppo politico nel paese d'origine e, naturalmente, in particolare l'incontro di studenti nordici a Copenhagen nel 1862". L'affidamento di tale progetto ad Herholdt avvalorava la tesi che l'attenzione dell'architetto non sia rivolta soltanto ai modelli architettonici del Bel Paese, ma anche alle questioni politiche del Risorgimento italiano.

L'edificio è ispirato ai modelli fiorentini per la facciata⁸⁵⁵. Già la scelta delle forme architettoniche, considerate simbolo del potere democratico, pare essere una chiara manifestazione delle idee politiche promosse dalla stessa associazione. Il palazzo presenta una fascia basamentale con il bugnato e un avancorpo nel mezzo, scandito da quattro colonne che sorreggono la loggia del



Johan Daniel Herholdt, Prospetti dell'associazione studentesca, 1863, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_4481b.



Johan Daniel Herholdt, Pianta dell'Associazione studentesca, 1863, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_4481h.

⁸⁵⁴ *Ivi*, pp.741-745 [T.d.A].

⁸⁵⁵ *Ivi*, p.741 [T.d.A]. Cfr. 2.1.2.

piano superiore. Il modulo centrale della facciata prevede, ai piani superiori, una serie di tre archi con lesene, capitelli corinzi e medaglioni ornamentali, fiancheggiati da un'apertura per lato. Al secondo livello, il prospetto è arricchito da un fregio ornamentale con una ghirlanda.

Dal punto di vista planimetrico, la pianta del piano terra mostra un soggiorno, una sala riunioni per l'associazione e una sala per le feste. Il primo piano ha una sala per la musica e una per le riunioni dal soffitto con travi a vista decorate, mentre al secondo piano si trova la grande sala per banchetti, decorata in "stile veneziano"⁸⁵⁶, che occupa la gran parte della profondità dell'edificio. Nell'ampia sala di rappresentanza vi è una galleria al secondo livello con una loggia. L'ambiente è caratterizzato da pareti con ricche ghirlande di fiori e un soffitto a cassettoni nel cui centro è decorata una dea nordica⁸⁵⁷.

❖ Magazzini Grøn

Negli stessi anni dell'edificio dell'associazione studentesca, l'architetto realizza presso l'Holmen Kanal n°7 i magazzini per la fabbrica dei Grøn. Il grande magazzino, dichiarato patrimonio industriale nel 2009, ha elementi dell'architettura ecclesiastica italiana medievale, come l'edificio della Biblioteca dell'Università di Fiolstræde. L'edificio di quattro piani presenta nella facciata principale mattoni rossi e piccoli archetti ciechi. I pilastri in rilievo, che evidenziano la struttura, dividono il prospetto in cinque moduli. Le nove aperture e le due grandi entrate si estendono lungo i primi due piani, in corrispondenza della terza e sesta fila di finestre. Per i primi due piani le aperture sono sottolineate da archi; nel terzo e quarto livello le finestre si allargano leggermente e ritroviamo delle bifore. L'edificio è poi caratterizzato da lucernai che permettono l'ingresso della luce nei piani inferiori grazie a dei vuoti, sorretti da colonne di ferro.



Johan Daniel Herholdt, Magazzini Grøntratto dal libro Herholdt, Johan Daniel, Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen.

❖ La vecchia banca Nazionale

Tra gli edifici più celebri di Gammelholm dell'Ottocento si può menzionare la vecchia banca realizzata da Herholdt tra il 1865 e il 1870, oggi demolita. La facciata principale assume la

⁸⁵⁶ *Ivi*, p.742 [T.d.A].

⁸⁵⁷ *Ivi*, p.745 [T.d.A].

tipologia dei palazzi quattrocenteschi e rinascimentali di Firenze; il riferimento particolare è a Palazzo Medici Riccardi e palazzo Strozzi⁸⁵⁸. La ripresa delle forme dell'architettura fiorentina rispecchia le ricerche contemporanee sul Medioevo e le speculazioni riguardo al concetto di Rinascimento che sono già state messe in evidenza e riportate nel secondo paragrafo della tesi dottorale.

La costruzione si presenta con tre piani: il primo livello ha un bugnato nella fascia basamentale e un grande portale di ingresso, al centro della facciata, fiancheggiato da piccole aperture rettangolari che avrebbero dovuto dimostrare l'inaccessibilità. Al secondo piano si sostituisce il bugnato con i mattoni. La facciata è poi scandita, al secondo e al terzo livello, da nove bifore con archivolto. L'austerità dell'esterno non corrisponde alla leggerezza degli interni, caratterizzati da esili colonne in ghisa che reggono soffitti, restituendo allo spettatore l'illusione di molteplici tende dipinte. Il piano terra è occupato da un grande androne e una sala contabile, mentre il primo piano è caratterizzato da un'ampia sala degli uffici che occupa tutta la parte centrale e che divide il vestibolo di ingresso, da cui si accede alla rampa delle scale, alla sua sinistra, e alla sala del Consiglio Direttivo, a destra. La banca nel 1917 si amplia su progetto di Martin Borch per le richieste sempre maggiori di spazio, fino alla demolizione dell'edificio ottocentesco⁸⁵⁹. Come per la maggior parte delle opere di Herholdt, anche qui l'apparato decorativo è affidato a Georg Hilker⁸⁶⁰. Le decorazioni pittoriche, che precedentemente erano state simbolo dell'ideologia liberale e democratica, ora sono adottate dalla nuova generazione di politici dalle idee conservatrici, guidata da banchieri e dai grandi proprietari di destra. "Pertanto, si può concludere che il programma di decorazione dello spazio non era più oggetto di idee democratiche. A quel tempo, lo stile di decorazione pompeiano fu probabilmente scelto perché lo stile era considerato il modello della classe dirigente"⁸⁶¹. Dunque, per Herholdt spesso lo stile dell'edificio dipende dalla funzione a cui è destinato. Inoltre, tale opera dimostra lo stretto e forte legame tra arte pompeiana e politica, un'arte che in principio è considerata innovativa ed espressione di idee liberal-democratiche e che però, nel corso di tre decenni a partire dalla sua introduzione, perde l'audacia del suo messaggio iniziale e diventa simbolo del pensiero della classe politica più conservatrice. Questo sviluppo rappresenta un'ambiente culturale che non è statico, ma che segue l'evoluzione della stessa società danese.

⁸⁵⁸ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., p.106 [T.d.A].

⁸⁵⁹ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Gammelholm og Frederiksholm*, vol. II, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1987, p. 164 [T.d.A].

⁸⁶⁰ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.865 [T.d.A].

⁸⁶¹ *Ivi*, p.866.[T.d.A]

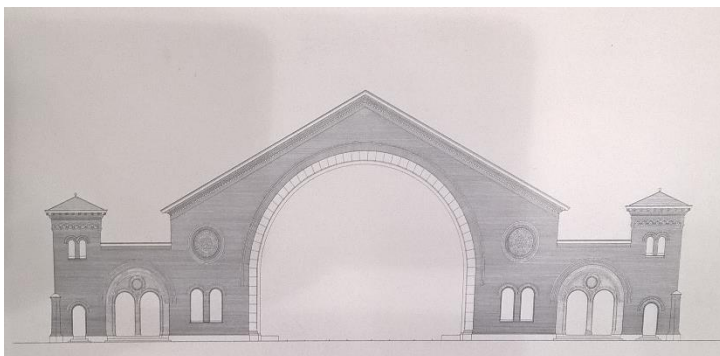
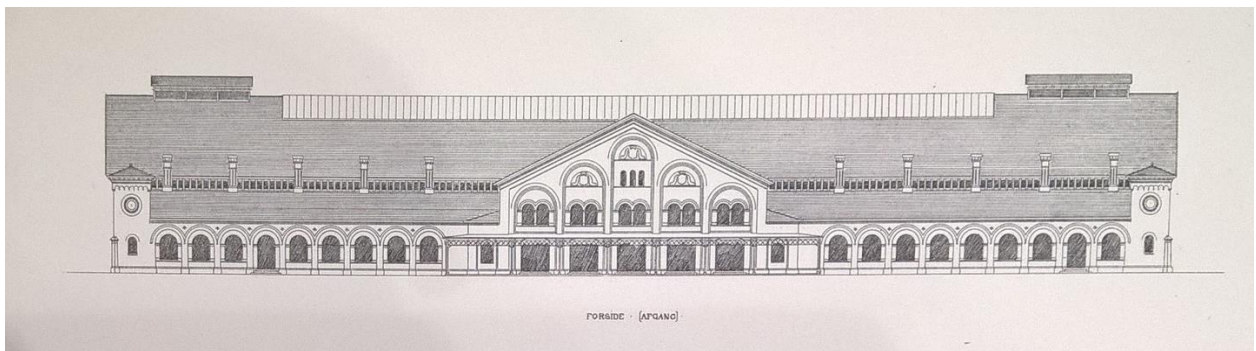
❖ La stazione di Herholdt

Herholdt è chiamato tra il 1862 e il 1863 al progetto della stazione ferroviaria di Copenhagen da realizzare vicino al parco di divertimenti di Tivoli verso Alexandertorv, nella zona ancora scarsamente costruita e caratterizzata da vuoti urbani, creati dalla rimozione della cinta muraria del XVI secolo. L'eliminazione delle mura, avvenuta a partire dal 1856, aveva permesso uno sviluppo urbanistico con grandi boulevard che si contrappongono alla stretta maglia viaria della città medievale.

Nel progetto per la stazione, l'architetto cerca di far convergere in un ambiente la sala dei binari, le sale di ingresso e d'uscita, per cui realizza una pianta dalla struttura basilicale.

All'esterno la stazione appariva bassa e larga fiancheggiata da due torri angolari. Nei prospetti in mattoni sono presenti decorazioni nella tessitura muraria, simili a quelli utilizzati nella Biblioteca Universitaria. Il modello assunto per le forme è la chiesa di Sant'Ambrogio a Milano e prevede poi una copertura sostenuta da trentadue archi in legno.

Al termine dell'opera, il progetto realizzato è ben accolto dalla critica, che lo considera una costruzione originale rispetto alle contemporanee stazioni europee.



Johan Daniel Herholdt, Prospetti della stazione ferroviaria di Copenhagen, 1862, tratto dal libro Herholdt, Johan Daniel, Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen.

❖ Il municipio di Odense

Quasi alla fine della lunga carriera, è chiamato alla progettazione del municipio di Odense. È chiaro quanto Herholdt faccia uso di diversi modelli architettonici, sempre riferiti all'architettura storica italiana. Pertanto, nella Biblioteca Universitaria, ritenuto luogo sacro della cultura, sono riprese le chiese del Nord Italia; per le ville e le abitazioni si adoperano le tipologie delle case

rurali italiane; per la banca si attingono esempi dagli edifici fiorentini dei primi banchieri nella storia del mondo. Nel caso del municipio, Herholdt non può non avere come punto di riferimento il Palazzo Pubblico di Siena, in quanto simbolo del potere democratico. L'edificio di Odense, costruito tra il 1881 e il 1883, riprende il palazzo senese, così come aveva già fatto Bindsbøll e come farà dopo pochi anni anche Nyrop per il municipio della capitale danese. Secondo alcuni, il progetto di Herholdt potrebbe avere anche somiglianze con il municipio di Zittau, costruito circa quaranta anni prima in Germania da Schinkel. Dal punto di vista compositivo, la facciata è caratterizzata da un corpo centrale più alto e due ali laterali più basse, mentre centrale è la posizione della torre. Del modello, oltre alle bifore e alla merlatura, si riprende la fascia basamentale in pietra bianca. Dal punto di vista planimetrico, l'edificio è caratterizzato da una pianta a G, con il corpo centrale dal quale si dipanano due ali laterali; da quella di sinistra, si sviluppa un altro corpo non parallelo. Al di là della facciata principale al piano terra vi è una grande sala per le feste, a destra della quale sono posti la sala delle adunanze comunali e gli appartamenti del guardiano. Inoltre, l'edificio doveva contenere un complesso scolastico, la stazione della polizia e le poste. Pure se le forme sono del revival gotico d'ispirazione italiana, l'architetto non rinnega i nuovi materiali, che ben conosce e descrive anche nel saggio pubblicato sei anni prima.



Johan Daniel Herholdt, Municipio di Odense, 1881, Danmarks Kunstabibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9897b.

Concludendo, è evidente quanta fascinazione avrà l'Italia per Herholdt, il quale attraverso la teoria, gli insegnamenti accademici e le opere realizzate inaugura la fortunata tradizione dello studio del patrimonio rurale danese e italiano. La produzione architettonica di Herholdt rispecchia l'ecclettismo artistico del Danese, il quale adotta tanto le forme provenienti dalla tradizione rurale quanto modelli più aulici del primo Rinascimento italiano; il progetto della Banca Nazionale e la proposta per la ricostruzione del palazzo- Parlamento di Christiansborg ne sono l'esempio.

Herholdt supporta, attraverso la produzione architettonica, le idee social democratiche che iniziano a diffondersi in Danimarca. Tale filone di ricerche, influenzate dalle idee politiche, porta, alla fine del XIX secolo, al raggiungimento di uno stile nazionale riconosciuto e alla definizione del Romanticismo Nazionale da parte di Martin Nyrop e Hack Kampmann.

3.6 Vilhelm Klein: un teorico dimenticato

Un altro allievo di Bindesbøll, nonché di Herholdt, è Vilhelm Klein. Egli avvia un approfondito studio riguardo alla storia dell'architettura, subendo nel corso del tempo una *damnatio memoriae*. “Uno dei motivi potrebbe essere che una parte significativa degli scritti di Klein è stata conservata in forma di manoscritto presso la Biblioteca reale per oltre cento anni. O perché gli edifici di Klein sono in gran parte scomparsi, abbattuti e ricostruiti senza conservare il senso dell'idea originale dell'architetto. La sala di cottura di Klein per la fabbrica Carlsberg è stata preservata nel 2009 e la si può ancora vedere, sebbene in un contesto molto cambiato; ma una delle sue altre grandi opere, l'edificio per esposizioni industriali all'angolo di Vesterbrogade e l'attuale viale H.C. Andersen, un vero palazzo industriale, è stato demolito nel 1970”⁸⁶².

Nonostante la ricca produzione progettuale e letteraria, Klein non ha goduto di grande fortuna nel XX secolo. Solo nel 2019 Mette Lund Jørgensen e Peter Thule Kristensen in *Arkitekten Vilhelm Kleins skrifter og historicismen i Danmark* hanno effettuato una rivalutazione critica e uno studio sistematico degli scritti dell'architetto. I due professori sono riusciti così a ricostruire una figura complessa e fortemente legata alla questione degli stili storici.

Klein riveste un ruolo importante nella storia dell'architettura danese sia sul versante progettuale, per la realizzazione di opere d'ispirazione italiana, sia su quello teorico-letterario, per i suoi scritti polemici nei confronti del sistema accademico e per quelli in cui tenta di giungere alla comprensione degli archetipi architettonici.

Klein nasce nel 1835 a Copenhagen. Poche sono le notizie riguardo alla sua formazione, ma è certo che entra a far parte dell'Accademia nel 1853. Nello stesso anno l'architetto gareggia per la piccola medaglia d'argento presentando due bozze per una cappella funebre reale, che, secondo l'ipotesi dell'autrice, risentono degli studi di Bindesbøll e di Herholdt sulle architetture religiose del Centro e Nord Italia. Solo due anni dopo, nel 1855, Klein concorre per la piccola medaglia d'argento con un'opera che esplicitamente, come egli stesso suggerisce, riprende l'architettura rinascimentale italiana. Ciò avviene nel periodo in cui in Accademia l'unico stile possibile è quello, definito negativamente da Klein, classicista di tradizione tedesca, portato avanti dal maestro Hetsch. Secondo la storica Lund Jørgensen, le critiche di Klein verso Hetsch sono da intendersi in ambito prettamente accademico, in quanto l'allievo si sente tormentato dai giudizi del maestro, al quale attribuisce la causa dei propri fallimenti. Tuttavia, usciti da tale contesto, Klein dimostra di avere molti punti in comune con Hetsch, come l'uso della muratura lasciata a vista e la sperimentazione di nuovi materiali; l'idea secondo la quale l'arte e l'industria avrebbero dovuto unirsi in un unico prodotto artistico; lo stretto rapporto di corrispondenza tra

⁸⁶² Lund Jørgensen, Mette; Thule Kristensen, Peter, *Arkitekten Vilhelm Kleins skrifter og historicismen i Danmark*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2019, p. 43 [T.d.A].

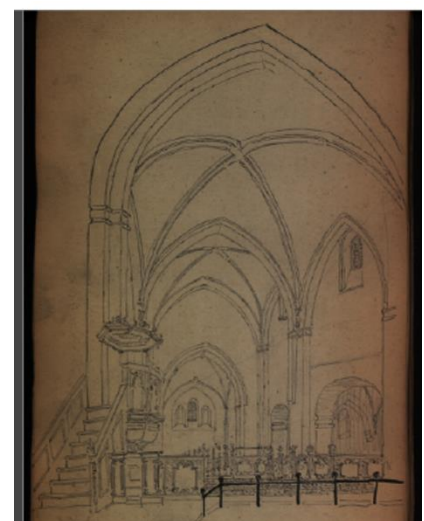
l'interno e l'esterno, oltre che la considerazione del fattore ambientale nel metodo di costruzione; infine, l'espressione di un'identità dai caratteri nazionali attraverso l'architettura.



Vilhelm Klein, Medaglia d'argento, 1853, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13378a-b; ark_13378d.

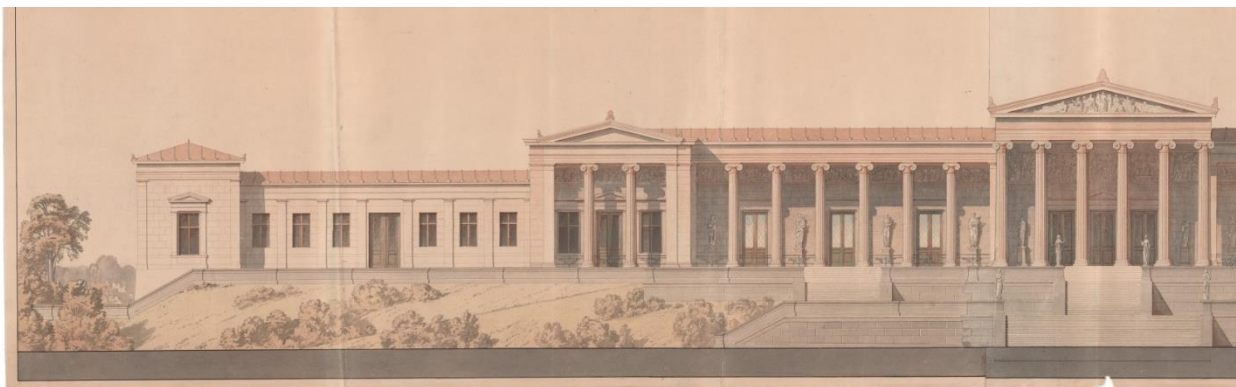
Degli anni accademici, nell'autobiografia Klein ricorda di aver vinto quattro volte la medaglia d'argento e di aver gareggiato sette volte per quella d'oro, senza mai riuscire a vincerla. Nel 1855 l'architetto compie una prima campagna di studio sul territorio nazionale: sono questi gli anni in cui Herholdt sostiene all'interno della Scuola di architettura l'importanza della conoscenza e della tutela del patrimonio costruttivo tradizionale. Nei diari, di tale esperienza sono riconoscibili i prospetti di alcuni castelli in stile rinascimentale, che saranno motivo d'ispirazione, ad esempio, per quello che oggi è chiamato il Tivoli Slot, di cui si parlerà in seguito. Inoltre, la conoscenza del patrimonio tradizionale danese, insieme alle indagini in Italia e in Sicilia, permetterà a Klein di fare una sintetica rassegna sull'architettura medievale nella pubblicazione del 1877, in cui afferma: "In Danimarca, fino all'anno 1000, gli edifici in pietra sono rari [...]. Intorno all'anno 1100, i primi monasteri furono costruiti a Odense, a Dalby e a Ringsted, e poco dopo furono fondate le cattedrali di Viborg, di Ribe e di Lund, oltre a una serie di chiese più piccole. Probabilmente sono state tutte ricostruite in tempi recenti, ma ciononostante in esse è conservato così tanto dell'originale che se ne può formare un quadro generale. Le più antiche erano di pietra squadrata, granito, tufo o calce. Il mattone entrò in uso per la prima volta alla fine del XII secolo; le costruzioni generalmente avevano anche soffitti con travi a vista e finestre ad arco probabilmente ancora nelle forme originarie, basti immaginare le due grandi finestre della

facciata laterale sostituite da 3 o 4 finestre ad arco più piccole. Le grandi chiese di Viborg, di Ribe e di Lund avevano navate di legno e quelle laterali avevano volte ad arco a tutto sesto. [...] alla fine del XII si cominciano ad usare i mattoni, e questo è stato certamente uno dei motivi per cui il sistema voltato è diventato più frequente e la forma della chiesa cambia. L'ultima metà del secolo è ancora più notevole, poiché fu a quel tempo che la maggior parte delle chiese e dei monasteri furono eretti, specialmente per volere di Absalon (1128-1201). La cattedrale di Roskilde segnò la fase successiva nella storia dell'architettura danese. Stranamente, non si hanno molte notizie a riguardo, si suppone sia stata realizzata durante il XIII secolo poiché la cattedrale di Roskilde somiglia molto alle chiese erette nel Nord della Francia tra il 1150 e il 1200, tuttavia non è possibile negare che essa fu iniziata prima del 1200 per volere di Absalon [...]. Se si confronta la cattedrale di Roskilde con quella di Viborg, si percepisce che a Roskilde abbiamo uno stile completamente diverso. L'edificio era originariamente costruito con volte; presenta pertanto controventi in muratura esterni e pilastri interni. Le campate degli archi, in relazione alla larghezza dei pilastri, sono più grandi di Viborg. A Roskilde c'è un maggiore slancio verso l'alto; questo è particolarmente evidente nel coro, che è circondato da belle arcate, portate da pilastri di granito. Ciò lo si vede ulteriormente all'esterno, dove gli esili timpani con le trifore in marna hanno un'eleganza fino ad ora sconosciuta; e infine la svolta del nuovo stile appare nell'arco a sesto acuto che si fa strada a fianco dell'arco a tutto sesto. Le successive chiese gotiche in Danimarca hanno poca importanza [...] ma l'arco a sesto acuto è ripreso ovunque; raramente si vedono le piccole guglie, mentre più frequente è il caratteristico arco rampante”⁸⁶³. Dunque, anche se lo scritto è di età matura è chiara l'importanza assunta dalle campagne di studio promosse da Herholdt e dalle lunghe indagini sull'architettura storica italiana e sulla genesi del Gotico. Inoltre, Klein ritiene che le architetture ecclesiastiche medioevale danesi subiscono una trasformazione a partire dalla costruzione della cattedrale nell'antica capitale vichinga di Roskilde, la quale ha caratteristiche comuni con gli edifici del nord della Francia. Invece, le cattedrali di Lund e di Viborg dovevano avere legami con la tradizione romanica e longobarda.

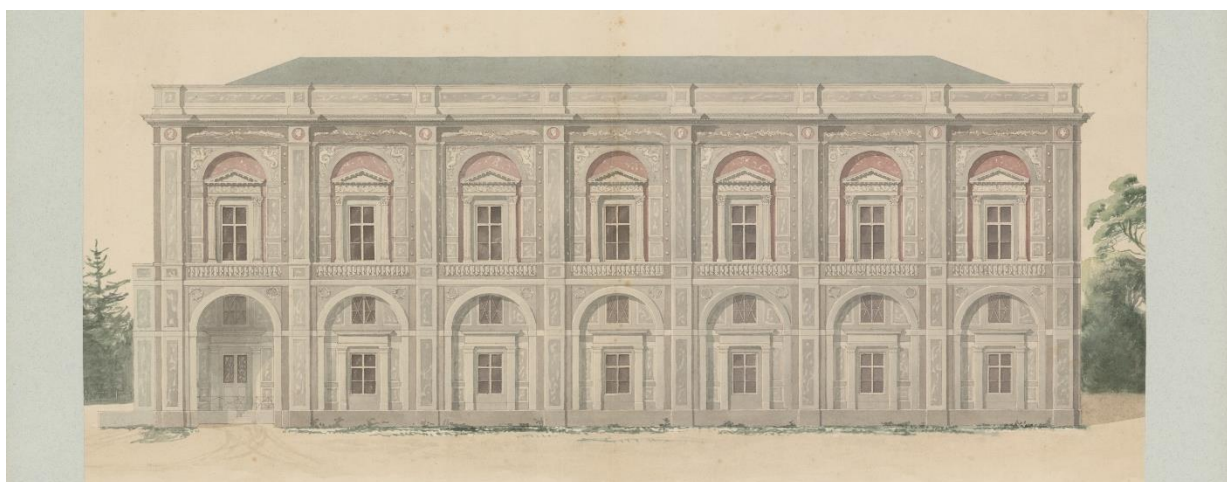


A sinistra: Vilhelm Klein, Chiesa rurale danese. A destra: Vilhelm Klein, Interno della Vor Frue Kirke, Roskilde, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53734

⁸⁶³ Klein, Vilhelm, *Bygningskunsten og de tekniske Kunster*, Lütken, André (a cura di), *“Opfindelsernes Bog: en Oversigt over Menneskets kulturhistoriske Udvikling og Fremskridt paa Videnskabens, Kunstens, Industriens og Handelens Omraader fra tidligste Tid til vore Dage”*, Copenhagen, Forlagsbureauet, 1877, pp.232-249.



Vilhelm Klein, Progetto per la piccola medaglia d'oro, 1858, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13366.



Vilhelm Klein, Disegno scolastico, 1856, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13376 a; ark_13376 c.

Pur non ottenendo la medaglia d'oro, Klein ha la concessione di compiere il viaggio in Italia tra il 1858 e il 1859. L'architetto parte da Venezia, nella quale visita le opere palladiane di San Giorgio Maggiore e di Santa Maria della Salute, ma anche il cimitero di San Michele. Dalla laguna si sposta verso Verona visitando San Bernardino. Proseguendo verso sud, Klein visita Prato, Pisa, le chiese fiorentine, Assisi, Arezzo, Siena, il duomo di Orvieto e Viterbo con i suoi palazzi e le architetture religiose. Come per gli stipendiati a lui contemporanei, anche il Danese è interessato alle tipologie dei porticati, delle corti e delle logge. Si potrebbe ipotizzare che all'Accademia avesse indicato agli studenti viaggiatori l'approfondimento di tali elementi architettonici, poiché essi avranno fortuna nei progetti proposti per i concorsi di grandi opere a Copenhagen.



Vilhelm Klein, Studio di palazzo, Verona, 1858, Danmarks Kunsthbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53733.



Vilhelm Klein, Piazza Grande, Arezzo, 1859, Danmarks Kunsthbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53732.



Vilhelm Klein, Chiesa del Salvatore, Verona, 1858, Danmarks Kunsthbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53733.



Vilhelm Klein, Cortile della chiesa di Santa Maria della quercia, Viterbo, 1858, Danmarks Kunsthbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53732.

Dopo il viaggio in Italia, a Klein non è data l'opportunità di tenere lezioni all'Accademia e alla nuova scuola per gli artigiani. Tuttavia, l'architetto riesce a contribuire a un arricchimento culturale attraverso i suoi scritti teorici sull'architettura e sull'arte danese nel XIX secolo. Klein è infatti uno degli scrittori più prolifici tra gli architetti danesi; nelle sue pubblicazioni tratta diversi argomenti, dalle polemiche della dottrina a questioni di carattere più astratto. Di particolare importanza sono *Nogle Synspunkter for Bygningskonsten i vor Tid* del 1868 e *Bygningskunsten og de tekniske Kunster 1877*⁸⁶⁴.

Nel testo del 1868 Klein si esprime sulle differenze tra l'arte edilizia e l'architettura, dicendo: "Il pubblico generalmente conosce poco il significato dell'arte del costruire, quindi ho pensato di avanzare alcune osservazioni orientative che dovrebbero, in particolare, tentare di far fronte a idee comuni inesatte, secondo le quali l'arte edilizia dovrebbe consistere nell'utilizzo di sistemi di forme del passato (stile greco, stile gotico, ecc.). Il suo compito, nel nostro tempo, dovrebbe essenzialmente essere quello di studiare questi sistemi e riprodurli nel modo più corretto possibile, tenendo conto ad esempio del momento storico e di economia [...]. L'architettura ha però anche un suo obiettivo indipendente di creazione artistica libera, alla stregua della pittura, della scultura, della poesia e della musica. Se l'arte della costruzione non fosse stata arte; se avesse avuto, quindi, solo il compito di fornire case solide e funzionali, allora la sua determinazione sarebbe facile da trovare [...]. Quando ricordiamo l'ambiente circostante, il nostro pensiero lo immagina noioso e pesante, mentre la nostra mente è risvegliata da un'abitazione urbana ben progettata in un'atmosfera serena e pittoresca. Quindi comprendiamo che l'arte di costruire risveglia la nostra coscienza e desidera prendere parte alla nostra vita, in quanto modella il nostro ambiente, da uno privo di bellezza ad uno armonioso. L'opera d'arte, che è stata emozionante per un'età, può essere sterile per un'altra, questo non solo perché le necessità cambiano con i tempi, ma soprattutto perché si ha una visione diversa della vita. Il nostro tempo ha difficoltà a capirlo e non riconosce l'architettura come arte"⁸⁶⁵.

Dunque, Klein espone in modo chiaro la differenza tra edilizia e architettura, soffermandosi sul profondo senso artistico della seconda e sulla difficoltà del processo creativo e architettonico. Inoltre, pur essendo d'accordo con la ripresa delle forme storiche, l'autore sottolinea l'assoluta necessità di tener conto delle cambiate esigenze. Klein continua, asserendo: "Tuttavia, nel 1530, il Colosseo e il Teatro di Marcello di Roma furono depredati per erigere Palazzo Farnese; questa eterna degradazione e modernizzazione dei migliori edifici del passato, ciò che il nostro tempo considera barbaro, deve anche essere visto come la testimonianza di una certa volontà distintiva, una testimonianza che ogni età ha la sua visione peculiare della vita, i suoi ideali, la sua peculiare pretesa per l'arte. Vale a dire che l'arte non deve solo creare una bella forma, ma dovrebbe creare una forma che rispetti la contemporaneità [...]. Quando così per esempio vedi un gentiluomo che vuole decorare la sua dimora come un castello con torri, muri e timpani, non devi guardare molto in profondità per scoprire il suo pensiero; si direbbe facilmente che qui c'è una direzione che non ha futuro. Perché non viviamo, come gli eroi del Medioevo, nell'idea di lotta, sfida e resistenza.

⁸⁶⁴ *Alcune vedute dell'arte costruttiva dei nostri tempi e L'arte della costruzione e le arti tecniche.*

⁸⁶⁵ Klein, Vilhelm, *Nogle Synspunkter for Bygningskonsten i vor Tid*. In *Særtryk af Månedskrift for Industri*, op. cit., pp. 105-108.

La falsità non significa nemmeno che tutti questi muri siano inutili, ma consiste essenzialmente nel fatto che è stata dichiarata una falsa visione della vita [...], la vita moderna non è affatto il suo ideale [...]. Potremmo aver appreso che non dobbiamo aspettarci alcuna epifania, ma la domanda riguardo alla scelta degli stili si svilupperà gradualmente attraverso la modifica del Vecchio, attraverso la loro Evoluzione e riprendendo le forme che soddisfano il nostro sentimento e che non siano in contraddizione o cerchino di eludere, ma approvino ed esprimano le condizioni peculiari inerenti ai vari compiti razionali”⁸⁶⁶.

Klein giustifica ancora l’utilizzo delle forme architettoniche del passato, purché siano un punto di partenza per l’evoluzione di nuove e purché si tengano sempre presenti i valori moderni in quanto l’arte del costruire risente ed è il riflesso della società contemporanea. Dunque, evidentemente dalle parole del Danese sembra che egli sia contrario all’uso delle forme del Medioevo che negli stessi anni subiscono una rivalutazione che genera un vero e proprio *revival*. La continuità, talvolta, anche fisica e materica, tra presente e passato, è una pratica generalizzata nella storia dell’architettura; una continuità che ha avuto però il fine della creazione di una visione artistica sempre nuova e contemporanea.

Nel 1877 Klein pubblica all’interno di *Opfindelsernes bog en oversigt over menneskets kulturhistoriske udvikling og fremskridt paa videnskabens kunstens industriens og handelens omraader fra tidligste tid til vore dage* il già citato articolo, dal titolo *Bygningskunsten og de tekniske Kunster*⁸⁶⁷. In tale scritto, Klein restituisce una personale visione sullo sviluppo della storia dell’architettura, con l’intento anche di dimostrare che l’arte costruttiva ha un significato storico-culturale. L’architetto è fortemente convinto che essa si sviluppi in un costante interazione tra costruzione e decorazione, nel tentativo di unirsi per la creazione di un sistema armonioso. L’idea della simbiosi delle arti risente delle influenze accademiche: l’Accademia di Copenhagen si spende continuamente a favore della realizzazione di un’opera d’arte totale.

Ancora nel medesimo saggio, Klein tenta di delineare le origini dell’architettura sostenendo che: "È vero che la capanna è il primo edificio, ma non dobbiamo trascurare il fatto che la diffusione dei templi si svolge contemporaneamente ad essa"⁸⁶⁸. Secondo Klein, le costruzioni hanno caratteri permanenti, per cui, anche se i singoli monumenti di un determinato periodo scompaiono, rimangono nelle influenze teoriche dei seguenti sviluppi architettonici, vivendo intrinsecamente nelle forme degli edifici di epoche successive. Il punto di partenza dell’architettura per Klein è da ricercare nelle costruzioni indiane, ma indaga anche l’architettura egizia, perché può datarla con relativa certezza e definirne ogni processo⁸⁶⁹. A differenza dell’architettura del tempio indiano, riccamente decorata, quella egizia è più rigorosa e semplice. Gli stili di costruzione indiano, egiziano e, inoltre, babilonese, assiro e persiano sono descritti in termini naturalistici. In Oriente l’apparato decorativo è molto ricco e prevale spesso sulla

⁸⁶⁶ *Ivi*, pp. 112-118 [T.d.A].

⁸⁶⁷ Klein, Vilhelm, *Bygningskunsten og de tekniske Kunster*, op. cit., pp.111-295 [T.d.A].

⁸⁶⁸ *Ivi*, p.215 [T.d.A].

⁸⁶⁹ Lund Jørgensen, Mette; Thule Kristensen, Peter, *Arkitekten Vilhelm Kleins skrifter og historicismen i Danmark*, op. cit., p. 70 [T.d.A].

costruzione, mentre è più moderato nell'Asia Occidentale, e comunque è presente anche in Egitto.

Quindi per Klein, la storia dell'architettura occidentale ha inizio con le colonne di Persepoli, considerate momento di transizione tra indiano e greco; idea sostenuta attraverso il confronto tra le architetture. Superato lo stile greco e romano, Klein approda alla trattazione del controverso stile romanico che, secondo il teorico, non si sviluppa come un unico stile, ma piuttosto con diverse accezioni, incluso lo stile bizantino e quello "italiano". I bizantini riprendono l'uso della volta, ma non hanno delle solide colonne per sostenerla, pertanto lo stile romanico ha il compito di "posizionare le volte bizantine nelle basiliche italiane"⁸⁷⁰. Dunque l'autore dimostra di conoscere il dibattito contemporaneo riguardo all'arte medioevale e bizantina, che in Germania porta alla definizione del *Rundbogenstil*⁸⁷¹.

Passando per lo sviluppo del gotico, Klein sottolinea quanto la matematica influisca nelle opere costruttive, divenendo parte integrante del sistema decorativo, così come ad esempio avviene per l'arco rampante, per i contrafforti e per le alte volte. "Il gotico ebbe origine in Francia, si diffuse in Germania, in Inghilterra e in Scandinavia, in misura minore in Italia, dove l'antica tradizione ha invece dato origine allo sviluppo del Rinascimento. Klein preferisce il primo Rinascimento italiano per la sua leggerezza, semplicità e purezza nelle linee, mentre il Rinascimento successivo è descritto come più banale e ripetitivo, un'architettura di transizione dettata in gran parte, ad esempio, dalle istruzioni di Vignola. Ciò contribuisce alla formazione dello stile successivo, il Barocco, che Klein considera una moda proprio come lo "stile di parrucca", cioè il Rococò"⁸⁷². Dunque, l'architetto riconosce le radici francesi delle forme del Gotico, che, come visto nel paragrafo 2.4, potevano ricollegarsi alla Danimarca per le origini danesi dei Normanni. Dopo aver ripercorso le tappe della storia dell'architettura, nel 1892 Klein inizia la redazione del primo di tre importanti manoscritti, dal titolo *Arkitektportrætter*, al quale fanno seguito *Blade af Vrøvlets Historie, To tidsaldre*. Nel 1908, quando decide di far conservare i tre scritti, Klein asserisce: "Ho una pila di allegati che quasi nessuno leggerà, ma che dovrebbero essere conservati, in quanto sono la prova che le mie dissertazioni sono vere, anche se è, a dir poco, un po' soggettive [...]. Vi esorto a decidere, se questi manoscritti debbano essere conservati presso la Biblioteca reale, in quanto è un contributo alla storia del tempo che un giorno potrebbe avere un significato poiché sono veritieri"⁸⁷³.

Il primo scritto ritrae gli architetti danesi del XIX secolo e la condizione accademica, oltre che lo sviluppo storico dell'architettura. L'istituzione dell'Accademia di Belle Arti è descritta come luogo in cui si esercita una dittatura professionale, legata troppo spesso ai modelli tradizionali e in cui si privilegia l'omogeneità a causa della mancanza di un libero e aperto scambio di idee verso nuovi modi del costruire. A questo, si aggiunge un collegio di professori poco impegnato e interessato, occupato solo dall'eterna lotta per posizioni, potere e privilegi.

⁸⁷⁰ Klein, Vilhelm, *Bygningskunsten og de tekniske Kunster*, op. cit., p.168 [T.d.A].

⁸⁷¹ Curran, Kathleen, *The romanesque revival, religion, politics and transnational exchange*, op. cit., p. XXVI.

⁸⁷² Lund Jørgensen, Mette; Thule Kristensen, Peter, *Arkitekten Vilhelm Kleins skrifter og historicismen i Danmark*, op. cit., p. 79 [T.d.A].

⁸⁷³ *Ivi*, p. 56 [T.d.A].

Nel secondo manoscritto, redatto tra il 1905 e il 1906, Klein mette in luce casi di broglio e favoritismi nella selezione dei progetti in alcune opere realizzate nella capitale danese, quali ad esempio la ricostruzione del terzo palazzo di Christiansborg e la Marmorkirken.

Infine nell'ultima pubblicazione, datata 1907, Klein parla della nuova generazione di architetti a lui contemporanei, tra i quali Martin Nyrop, Hack Kampmann e Martin Borch, accomunati dalla ricerca architettonica volta ad uno stile nazionale, determinando la nascita del Romanticismo Nazionale.

Differentemente dagli architetti impegnati nello studio dell'architettura medioevale dell'Italia Centro Settentrionale, la carriera di Klein è segnata dallo studio delle forme del Rinascimento italiano, al quale si avvicina anche dopo la riforma accademica del 1864. Grazie a tale circostanza, si permette agli studenti di approfondire l'architettura del Medioevo e del Rinascimento. Klein dunque riprende la lezione di architetti quali Alberti, Brunelleschi, Serlio, Palladio e Scamozzi, ma senza alcun dubbio assorbe anche nella produzione pratica le teorie del Vignola riguardo le regole di proporzione e ritmo, derivanti dallo studio della musica. In una nota del suo secondo manoscritto Klein scrive: "A quel tempo, Rasmus Nielsen aveva studiato a fondo questa domanda e aveva provato a stabilire una certa legge per l'architettura proprio come per la musica e in parte per la poesia. Dopotutto, Vignola aveva iniziato così [...]. Credo che questi studi mi abbiano dato un vantaggio personale non insignificante"⁸⁷⁴.

L'architetto sceglie spesso modelli del primo rinascimento italiano, nell'autobiografia sottolinea una poca conoscenza da parte dei maestri dell'accademia riguardo tale a tema fino alla riforma del 1864; unico materiale bibliografico a loro disposizione è *Architecture toscane: palais, maisons, églises et autres Édifices publics et privés principalement de 15e, 16e et 17e siècles* di Auguste Famin del 1806⁸⁷⁵ che era stato introdotto da Hetsch nel 1837.

Ancora, l'architetto racconta: "Ricordo che, verso il 1852, mi fu affidato il compito di comporre un ufficio postale, e il maestro Nebelong mi consigliò di farlo in "Stile fiorentino". Ma quando chiesi cosa significasse, non aveva niente da mostrarmi; ha semplicemente spiegato che la costruzione dovrebbe avere una cornice e un possente basamento. Inoltre, le finestre dovrebbero essere arrotondate e le colonne larghe. Dopo aver preparato quella "ricetta", ho creato un ufficio postale che ha persino ottenuto complimenti. Ma non avevo mai visto un palazzo fiorentino, e questo fu la prima esperienza, solo dopo ho cercato nella biblioteca e ho scoperto il volume *Architecture Toscane*⁸⁷⁶. Il progetto che Klein realizza è su tre piani e ha una pianta a doppio T, nella cui parte centrale vi sono il vestibolo e i corpi scala. Per la facciata esterna Klein propone tre grandi portali di ingresso: la fascia basamentale è caratterizzata da un forte bugnato e delle monofore; nei successivi livelli vi è un rivestimento liscio con delle bifore, peculiare riferimento ai palazzi fiorentini.

Sulla scia degli studi sul Rinascimento fiorentino, Klein scriverà: "Questo lo devo considerare un punto di vista assolutamente riprovevole; non si può, impuniti, scavalcare uno sviluppo culturale di cinquecento anni [...]. Due sono le caratteristiche del Rinascimento italiano. La cosa più

⁸⁷⁴ *Ivi*, p.73 [T.d.A].

⁸⁷⁵ Karge, Henrik, *Renaissance: mutations d'un concept et «invention» d'un style*, op. cit., p.39.

⁸⁷⁶ Vilhelm Klein, *Architektportraiter*, op. cit., p.139 [T.d.A].

sorprendente è che sviluppa un sistema di forme completamente nuovo come, ad esempio le cornici per il Palazzo Riccardi, le licenze di Palazzo Rucellai, le finestre quadrate ecc.; il secondo è che introduce una maggiore finezza sia nella semplicità sia nella distribuzione delle superfici come motivo architettonico, non c'è grande differenza nei giardini del Palazzo del Bargello o di quello Riccardi, ma le condizioni ritmiche e l'esecuzione sono differenti, uno è più semplice, l'altro intriso di cultura; uno medievale, l'altro rinascimentale. Non possiamo accontentarci delle forme del Medioevo: tutti devono concordare sul fatto che il Bargello è interessante, si potrebbe dire, un edificio che ogni studente di architettura potrebbe voler emulare. Ma se hai un minimo di senso critico, presto scoprirai che ciò non può che essere un'idea utopica. Infatti, le giovani generazioni, ammettono che un edificio deve adattarsi al clima del nostro paese e alle peculiarità delle persone; e non si può nemmeno negare che le condizioni a Firenze siano diverse da quelle di Copenhagen, e questo è stato in misura ancora maggiore 656 anni fa, quando fu iniziato questo Palazzo. Niente al suo interno è davvero adatto a noi"⁸⁷⁷.

Dunque, pare che Klein apprezzi le forme del Rinascimento perché frutto di una cultura umanistica e perché alla base vi è una ricerca dell'armonia e della semplicità. Al contrario le forme del Medioevo fiorentino non possono essere adottate perché le condizioni che le avevano generate non corrispondono alle esigenze contemporanee.

D'altro canto Klein è contrario al tardo classicismo. "Per un lettore contemporaneo, può sembrare paradossale che Klein, da un lato, abbia elogiato l'antica architettura greca come una fusione bella, armoniosa e organica di costruzione e decorazione, respingendo dall'altro il tardo classicismo, che fondamentalmente si basava sullo stesso valore estetico. La spiegazione di Klein appare indirettamente dal suo punto di vista architettonico: mentre il principio dell'architettura greca dell'antichità era dinamico, il tardo classicismo era come irrigidito nei dogmi sugli ideali eterni e immutabili dell'estetica"⁸⁷⁸. Dunque, lo storico essenzialmente è ostile all'uso sterile e ripetitivo del tardo classicismo, al quale non sono apportate modifiche, in qualità di verità assoluta di bellezza. Klein sostiene che bisogna prendere "Il punto di partenza dalle forme del passato che potrebbero adattarsi o essere applicate a nuove condizioni temporali, e si dovrebbe preferibilmente scegliere forme che si può già dire che abbiano un tocco nazionale"⁸⁷⁹.

Per il Danese, le forme eclettiche sono un punto di partenza naturale per qualsiasi disegno ed è compito dell'architetto scegliere le forme che meglio si adattino, anche se non tutte sono convenienti. Per Klein, l'architettura del Rinascimento contiene una collezione originale di esempi, ritenendola "come una fase di transizione necessaria, in parte per educare il pubblico, in parte come mezzo per la mia educazione e quella degli altri architetti"⁸⁸⁰. Le riflessioni di Klein si ricollegano agli scritti di Burckhardt e alla definizione di uno stile del Rinascimento nel quale si individua il momento, storico e artistico, di transizione tra l'antichità e la modernità.

⁸⁷⁷ Vilhelm Klein, *Arkitektportraiter*, op. cit., pp.203-204 [T.d.A].

⁸⁷⁸ Lund Jørgensen, Mette; Thule Kristensen, Peter, *Arkitekten Vilhelm Kleins skrifter og historicismen i Danmark*, op. cit., p. 135 [T.d.A].

⁸⁷⁹ Klein, Vilhelm, *To tidsaldre*, Archivio della biblioteca nazionale danese, D11050, p. 16 [T.d.A].

⁸⁸⁰ *Ivi*, p. 5 [T.d.A].

Klein è spesso contraddittorio e ambivalente: nella sua ricerca architettonica punta alla creazione di uno stile nazionale, vicino alle costruzioni del passato, ma al contempo considera l'architettura danese del XVI secolo poco sviluppata e quella barocca non degna di nota.

“Quando chiudo questa Galleria dei ritratti con una mia immagine, non è per il gusto di esaltarmi, ma essenzialmente per il bene degli altri di cui ho scritto. Perché coloro che sono venuti a leggere questi documenti potrebbero forse pensare che io sia spesso severo nei miei giudizi; avrebbero quindi facilmente l'impressione che potrei mettermi molto in alto, cosicché la vanità o l'autostima hanno dettato le mie affermazioni. Questo è un malinteso, non sono affatto invidioso, ma al contrario sono molto contento di questo ruolo. Quando ho giudicato rigorosamente, non è perché ho pensato che avrei potuto fare questo o quello meglio di altri; è perché ho pensato che si sarebbe potuto fare di più”⁸⁸¹.

Nella tradizione, l'immagine di Klein è fortemente sminuita: non si è compreso l'importante ruolo da lui rivestito nel passaggio tra l'estetica hegeliana e l'estetica moderna. In realtà, l'architetto è a favore del progresso sia come storico dello stile, sia come critico che come sostenitore dell'industria dell'arte. La sua fiducia si riflette negli esperimenti con nuovi materiali e forme costruttive, nelle sue idee educative e nel sostegno all'emancipazione delle donne.

3.6. 1 Dalla teoria alla pratica: la ricerca dell'armonia

Oltre ai suoi numerosi scritti, il pensiero di Klein è rintracciabile nelle opere su cui mette mano. Tra le prime, vi è l'edificio dell'esposizione dell'industria nordica, il Tivoli Slottet e il padiglione per la mostra di arte francese.

Klein, inoltre, sarà legato alla figura dell'industriale Jacobsen per il quale, come si vedrà nel capitolo 4.6, realizza la sala di cottura dell'impianto industriale, dove riprende ancora modelli conosciuti durante il viaggio di apprendistato.

Tra il 1866 e il 1873 il Danese realizza alcune ville che risentono della ricerca architettonica domestica di Bindesbøll e soprattutto di Herholdt.

Parallelamente ai progetti realizzati che verranno qui analizzati, nel quarto capitolo si tratteranno le proposte presentate da Klein per i grandi concorsi tenuti nella capitale danese nella seconda metà del XIX secolo; in particolare quelli del teatro reale, del progetto per la ricostruzione del terzo Palazzo-Parlamento di Christiansborg e quello per il municipio. Klein non otterrà nessuno di tali incarichi, poiché non si attiene alle linee espressamente richieste dalle varie commissioni. Nella bozza per il municipio, le cui forme anticipano tanto il vicino Tivoli slottet quanto il porticato della Ny Carlsberg Glyptotek, Klein dimostra di aver scelto dei modelli che non sono quelli di stampo classico, bensì riprende le forme dei castelli medievali danesi e italiani che aveva studiato durante le campagne di studio estivo con Herholdt. Questo, secondo l'idea dell'autrice, potrebbe avere due significati strettamente connessi: uno ideologico e l'altro politico. Il municipio è chiamato ad essere l'espressione di un ritrovato potere democratico, per cui poco si addicono gli archi, il bugnato, le colonne e le lesene, utilizzati invece per i grandi e monumentali progetti di

⁸⁸¹ Vilhelm Klein, *Architektportraiter*, op. cit., p. 132 [T.d.A].

edifici simbolo del potere monarchico. A questa conclusione, l'architetto arriva anche attraverso lo studio sistematico della architettura storica, sostenendo che i modelli adoperati devono sempre tener conto delle mutate esigenze e condizioni culturali, altrimenti si corre il rischio di non restituire la realtà e di essere legati a forme del passato che nulla hanno a che vedere con la contemporaneità. Dunque, Klein adopera elementi tratti dalla tradizione danese in quanto depositari di valori identitari reputati consoni all'edificio del municipio, simbolo del nuovo potere democratico.

❖ Edificio dell'esposizione dell'industria e dell'arte nordica del 1872

Una delle prime esperienze in cui Klein può sperimentare praticamente le teorie elaborate è l'edificio dell'esposizione nordica⁸⁸², già costituita nel 1867. La mostra del 1872 viene incoraggiata per dimostrare l'avanzamento industriale, per pubblicizzare prodotti scandinavi e per rafforzare il legame delle nazioni nordiche cioè tra Norvegia, Danimarca e Svezia.

Nei fatti, già la prima mostra industriale del 1852, per la quale Hetsch aveva progettato un edificio posticcio su Ridebanen, all'interno del palazzo di Christiansborg, aveva avuto come fine la dimostrazione dello sviluppo industriale e quello di impartire le nuove tecniche. Dunque, le mostre sono una propaganda nazionale, con le quali si pone l'accento sulla questione di un moderno avanzamento produttivo. Tale argomento era stato al centro della politica economica a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, quando la monarchia assoluta danese favorisce, insieme alla fondazione della Regia Accademia e del Teatro Reale, la produzione artigianale e industriale. Alla stessa Accademia era affidato il compito di migliorare la preparazione degli artigiani, con l'obiettivo di diffondere il buon gusto e di promuovere i prodotti danesi a livello sovranazionale.

Nel 1867 risulta ancora aperto il dibattito circa l'area da destinare per i padiglioni espositivi della mostra del 1872 e riguardo a un edificio principale permanente da adoperare come sede dell'associazione e dello sviluppo industriale⁸⁸³. Quindi, si ritiene opportuno utilizzare la zona a sud del passaggio di Vesterbro, nelle vicinanze del parco di divertimenti Tivoli, ben servita grazie alla stazione ferroviaria. L'associazione conclude il contratto con il Ministero per fittare i terreni per trent'anni; dopodiché bandisce un concorso pubblico per la realizzazione del palazzo delle esposizioni, vinto da Klein nel 1867.

Vilhelm Klein prevede un grande palazzo in mattoni rossi per l'esposizione dell'industria e dell'arte scandinava del 1872, definita anche come quella nordica. Si decide che l'edificio dovesse seguire lo stile delle Esposizioni Europee dall'Associazione Industriale.

L'architetto presenta diverse proposte per soddisfare la commissione, in particolare per risolvere quello che Klein definisce essere il fulcro di tutta l'opera: il vestibolo. Il progetto per l'esposizione, è in stile rinascimentale secondo una rilettura dei canoni classici, in realtà si riferisce all'edificio

⁸⁸² Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., pp.88-97.

⁸⁸³ *Ivi*, p.89 [T.d.A].

delle esposizioni industriali, vincitore della medaglia d'argento nel 1857, che Klein aveva disegnato durante lo studio all'Accademia. Le piante dei disegni accademici e quelli per la mostra del 1872 sono pressoché uguali, con una forma rettangolare che racchiude due corti coperte su cui è possibile affacciarsi attraverso una serie di archi⁸⁸⁴. Punto focale è il vestibolo d'ingresso che permette il collegamento con i quattro elementi angolari. Le vicende che riguardano il progetto per il padiglione espositivo sono testimoniate dallo stesso Klein nell'autobiografia⁸⁸⁵, e in due opuscoli stampati in occasione della mostra. Nel primo, vengono fornite informazioni riguardo alla storia della capitale e delle imprese operanti in città, nel secondo, vi è l'aggiunta della descrizione del padiglione espositivo.

L'edificio presenta una pianta rettangolare, una lunga cortina verso Vesterbrogade la quale è caratterizzata dalla ripetizione di archi intervallati da lesene al primo livello, e finestre al secondo. Il ritmo armonico della facciata è interrotto solo dal grande portale di ingresso posto nel centro della cortina e dai blocchi angolari. Klein descrive la presentazione puntuale degli interni: "Attraverso il portale splendidamente scolpito [...] si entra nel grande e bellissimo vestibolo sviluppato a tutt'altezza. Esso costituisce un elemento centrale in tutto l'edificio e pertanto si è cercato di renderlo il più bello e il più magnifico possibile. Il soffitto è adornato con stelle bianche su un cielo azzurro, e con arabeschi, viti e altre ghirlande, con i loro bellissimi pilastri corinzi che si torcono su entrambi i lati degli archi. I colori più importanti nella decorazione della sala sono il blu, il bianco e il rosso. Il suo ornamento più bello, tuttavia, è l'enorme statua del vescovo Absalon di Bissen, che con la mitra e l'asta sembra spingerci verso il cortile interno. Un grande portale, come quello da cui si entra, si affaccia sul lato opposto del vestibolo verso il cortile interno [...] coperto da un enorme lucernaio di 10.000 metri quadrati con 16.000 vetri [...] il fitto tessuto di sbarre di ferro bianche è sorretto da trenta sottili colonne corinzie, e il loro colore bianco associato al tono grigio chiaro in cui sono decorate le pareti della sala, e la luce incidente su di esse, creano un'atmosfera particolare. Dalla balaustra, da entrambi i lati, una scala conduce a diverse sporgenze, su cui sono sistemate le panchine, adornate con statue e gruppi scultorei, giù nella corte. [...] girando sul lato opposto del Vestibolo da un lato, si trova l'opera di Walter Runeberg "Apollo e Marsia", sull'altro quello di Steins Matthæus; tuttavia, non scendiamo ancora le scale, ma godiamo del panorama che si ha di fronte: sul frontone del partito centrale opposto vediamo una magnifica decorazione, raffigurante i tre regni nordici la Skjoldmøer. La sala costituisce la parte centrale dell'edificio e da cui è possibile accedere al piano inferiore attraverso sessantadue archi aperti. Inoltre, gli altri piani formano gallerie continue senza pareti intorno ad esso, e al fine di poter godere della panoramica della sala non ci sono vetri nelle aperture delle finestre, ma vi è un'elegante ringhiera dorata, rivestita in velluto rosso, dietro alla quale sono posizionati piccoli sgabelli [...]. La sala stessa accoglie, come abbiamo visto, le creazioni del settore artistico"⁸⁸⁶.

⁸⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁸⁵ Inv. nr. 13398 a-n bl. 71-78d.

⁸⁸⁶ *Illustreret Veiviser for Kjøbenhavn og Omegn under den nordiske Konst- og Industriudstilling i Kjøbenhavn 1872*, p. 113.

Tanto nella descrizione quanto dei disegni e nelle fotografie, è evidente che l'esibizione, la prima grande del suo genere in ambito scandinavo, sottolinea la scelta di uno stile legato ancora alla matrice dell'antico, riletto attraverso i canoni rinascimentali: nella facciata, con la ripetizione armonica di archi che riprende quella dei grandi palazzi rinascimentali e degli anfiteatri romani; nell'alto portale di ingresso che potrebbe essere anch'esso un riferimento alle costruzioni rinascimentali, nel vestibolo, che diventa così l'elemento centrale di tutta la composizione architettonica; negli interni, caratterizzati da grandi arcate nei colori dell'azzurro e del bianco; infine, nelle sale espositive vere e proprie, dalle grandi colonne, dai fregi, dalle statue e da fontane.

Secondo le stime, alla mostra partecipano ben 3.673 espositori e un gran numero di visitatori, oltre mezzo milione, diventando la più grande del suo genere nel Nord Europa⁸⁸⁷. Con tale progetto, parte dell'ambiente artistico danese dichiara di rintracciare ancora alla fine del XIX secolo nella matrice dell'antico un carattere di nazionalità, in cui il passato e il futuro si incontrano e coesistono grazie all'utilizzo delle nuove tecniche costruttive e alle esposizioni di moderni macchinari industriali.



Vilhelm Klein, Vista del palazzo dell'esposizione da Vesterbrogade, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13398b.



Vilhelm Klein, Vista del palazzo dell'esposizione da Vesterbrogade, foto, 1872, kbh-museum-82705.

⁸⁸⁷ <http://jdpecon.com/expo/wfcopenhagen1872.html/> (marzo 2019).



Vilhelm Klein, Interni del palazzo dell'esposizione da Vesterbrogade, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13398j; ark_13398k.

❖ Tivoli Slottet

Alla fine della grande esposizione nordica del 1888, si decide di costruire un museo d'arte e dell'artigianato dopo l'avvenuto drenaggio del fossato che faceva parte delle fortificazioni cittadine. Nel 1892 Klein è impegnato nel progetto del *Kunstindustrimuseet*, oggi chiamato il Castello di Tivoli, tra il terreno dell'associazione industriale, il parco di divertimenti Tivoli e il grande palazzo espositivo del 1872. Per l'esterno, l'architetto ritiene opportuno utilizzare uno stile noto come *Rosenborg* con bovinde e mattoni rossi. In realtà, Klein riutilizza, secondo l'ipotesi dell'autrice, per tale edificio il progetto proposto nello stesso anno per il concorso del municipio⁸⁸⁸. Sebbene l'esterno derivi dalla tradizione dei castelli rintracciati già nei taccuini accademici della ricognizione del patrimonio danese, gli interni sono ancora d'ispirazione italiana e sembrano ricreare una corte coperta di un palazzo Rinascimentale. Anche per questo progetto, l'elemento principale è la corte rettangolare porticata, coperta da un lucernaio. La corte è caratterizzata da tre archi a tutto sesto su due livelli sul lato corto, e quattro arcate tamponate, sul lato lungo. Gli archi sono intervallati da colonne aggettanti con il particolare elemento del pulvino al di sopra dei capitelli. Le colonne, al piano terra sono lisce di granito rosso, verde e giallo e al secondo sono bianche e scanalate.

Klein è incaricato anche di acquistare le opere per gli interni, quindi proponeva di utilizzare metà fondi per comprare oggetti e l'altra per realizzare delle sale: "copie di stanze di epoche diverse, disposte in modo che, superandole, si ottenesse una visione coerente dell'arte decorativa, sviluppata dall'antichità ad oggi"⁸⁸⁹.

⁸⁸⁸ Cfr. paragrafo 4.5.

⁸⁸⁹ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., p. 240 [T.d.A].



Vilhelm Klein, Esterno del Tivoli Slottet.



Vilhelm Klein, Interno del Tivoli Slottet, Foto del 1924, kbhbilleder, kbh-museum, 16224.

❖ L'edificio per l'esposizione dell'arte francese del 1888

Klein ricopre ancora un incarico per un edificio espositivo, nella fattispecie quello dell'arte francese. Nel 1888 il ricco birraio Carl Jacobsen entra nel comitato organizzativo dell'esposizione nordica, il cui progetto, come vedremo, sarà realizzato da Nyrop⁸⁹⁰. Il birraio, mecenate e amante dell'arte, nonché fondatore del Ny Carlsberg Glyptotek, suggerisce di costituire un edificio per l'esposizione d'arte contemporanea francese, come ulteriore attrattiva alla mostra, nelle immediate vicinanze del padiglione principale. Non tutti supportano tale idea poiché considerata sfavorevole per le vendite delle opere dei pittori danesi. Tuttavia, il Comune rilascia il permesso di costruire su Halmtorv, proprio di fronte l'esposizione⁸⁹¹, e anche il governo danese vede in questa iniziativa una grande opportunità, fornendo così una nave della marina per il trasporto delle opere d'arte francesi in Danimarca. Il padiglione progettato da Klein è caratterizzato da una facciata con un portico e sei colonne ioniche, ma l'innovazione risulta evidente nella disposizione delle opere d'arte, posizionate in ambienti con colonne corinzie aperte e lucernai che filtrano la luce. Klein riesce attraverso tale opera a schematizzare le caratteristiche di un edificio espositivo.

Dunque, il maggiore apporto della figura di Klein nella fortunata relazione tra l'architettura italiana e quella danese è l'aver approfondito – analogamente a ciò che avviene in Europa – i modelli della trattatistica rinascimentale, partendo dallo studio delle costruzioni di grandi interpreti, come Serlio, Palladio, Vignola e Sanmicheli.

Pur riconoscendo Bindsbøll e Herholdt come suoi maestri, per i quali lavora simultaneamente, Klein non riesce a superarli. Egli condivide con il primo l'idea dell'uso libero degli stili storici per la creazione di uno stile personale e originale, pur restando rigidamente legato alla ricerca teorica che sposta la sua visione verso Hetsch. Da Herholdt l'architetto trae le conoscenze riguardo al patrimonio costruttivo danese, rimanendo comunque troppo vincolato agli aspetti teorici.

⁸⁹⁰ Jacobsen, Carl, *Ny Carlsberg glyptoteks tilblivelse*, Copenhagen, Nielsen e Lydiche, 1906, pp.39-42 [T.d.A].

⁸⁹¹ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., p. 158-159 [T.d.A].

3.7 Vilhelm Dahlerup

Con l'obiettivo di voler ricostruire la fortunata influenza della cultura architettonica italiana nei progetti realizzati nella capitale danese, risulta importante la produzione di Vilhelm Dahlerup⁸⁹². Egli è inserito dai contemporanei nella fazione definita degli *Europeisti*⁸⁹³, così chiamati, poiché assumono a modello quelli architettonici italiani del tardo Rinascimento e delle prime costruzioni barocche. Gli "Europeisti" ritengono che lo scopo dell'arte costruttiva è quella di suscitare emozioni e che gli edifici devono diventare quinte sceniche per la città. Infatti, Dahlerup connota il volto di una capitale nuova e moderna con due opere: il teatro reale e lo Staten Museum for Kunst.

Egli è coetaneo di Vilhelm Klein; i due, pur avendo differenti concezioni artistiche, lavorano insieme nel nuovo impianto industriale, commissionato dal ricco birraio Carl Jacobsen. Per il birraio, Dahlerup progetta gli edifici industriali tramite i quali svela l'anima eclettica e dà prova di conoscere le tecniche costruttive delle città dell'Italia Settentrionale e di riprendere le teorie del Rundbogenstil.

Dahlerup nasce il 4 agosto del 1836 e nel 1853 entra alla scuola di disegno. Studia all'Accademia insieme a Vilhelm Klein, a Carl Wassel e ai fratelli Ove e Vilhelm Petersen. Molti progetti sono

⁸⁹² Rosen, Anton, *Jens Vilhelm Dahlerup*, in «*Gads danske Magasin*», n. I, Copenhagen, 1907, p.489.

⁸⁹³ Per la storiografia, gli architetti europeisti "hanno visto lo scopo dell'architettura nel creare un'atmosfera. Ma per raggiungere questo scopo hanno usato mezzi più vicini alla realtà teatrale". Millech, Knud, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, op. cit. p.165 [T.d.A].

Tra essi vi è Ferdinand Meldahl (1827-1908), il quale definisce gli intenti dell'architettura durante le lezioni presso l'Accademia, asserendo: "L'atmosfera di tutto l'edificio, che sia esso monumentale o che salti fuori da una capanna all'ombra di un cespuglio di rose, che sia decorato dal marmo abbagliante o da pareti muschiose, sia che viva sotto travi indurite o che si libra sotto cupole dorate; lo stato d'animo, signori! Tutto dovrebbe servire a suscitare uno stato d'animo! Pensa sempre alle atmosfere! Se non riesci a provocare emozioni con la tua arte, tutto è vano" o ancora "Le costruzioni sono le splendide incarnazioni dell'abbigliamento festivo delle idee dell'umanità". *Ibidem*.

Gli architetti del filone europeista quindi pensano che la facciata sia la parte più rappresentativa dell'edificio, considerata come la maschera che nasconde le funzioni dell'architettura. Inoltre, hanno anche la volontà di progettare una moderna capitale al passo di Parigi e Vienna. Contrariamente, Vilhelm Klein è molto critico riguardo ai suoi contemporanei e ritiene sterile il dibattito tra architetti nazionalisti e quelli europeisti, proponendo invece uno studio approfondito della storia dell'architettura, concentrandosi in particolare sul periodo rinascimentale. A tal proposito asserisce: "Quando, negli ultimi anni, si sono riprese le forme dello stile Barocco, questo è in parte conseguenza della perdita di vista degli insegnamenti del Rinascimento. Il disprezzo per tale stile può anche avere un secondo motivo, la generazione più giovane sostiene che l'arte deve essere nazionale: questa non può essere ricercata all'estero, così si studiano le forme architettoniche trovate in Danimarca. Stranamente, però non comprendono che queste forme non sono altro che una degenerazione del Rinascimento italiano. Non seguono le teorie di Vignola però copiano i suoi allievi danesi, ad esempio Eigtved, con i quali la parte più importante della "Musica delle proporzioni" rinascimentale è scomparsa, e quindi non c'è traccia di nulla di nazionale in loro, provengono tutti dallo stesso stampo utilizzato in Europa. Devo essere l'ultimo a sforzarmi per mantenere l'eredità dei Padri, ma ciò non serve a niente." Vilhelm Klein, *Arkitektportraiter*, op. cit., p. 207 [T.d.A]; Lund Jørgensen, Mette; Thule Kristensen, Peter, *Arkitekten Vilhelm Kleins skrifter og historicismen i Danmark*, op. cit.

Come si evince, Klein insiste sul corretto uso delle forme storiche, quale anche quelle del Rinascimento. Klein critica coloro i quali riproducono le forme degli architetti danesi di inizio Settecento e critica gli architetti che ricercano le forme nella tradizione danese, come fanno i seguaci di Herholdt che, nel tentativo di sviluppare una scuola di pensiero e uno stile nazionale, diventano eclettici. Un eclettismo che manca di una ricerca e conoscenza storica accurata. Tali teorie però lo fanno avvicinare al rivale europeista Ferdinand Meldahl.

realizzati a quattro mani insieme a Ove. Tuttavia, Dahlerup esprime maggiore affinità con Wassel, con il quale presenta un lavoro per un museo di arte ad Amburgo.

Nel periodo dell'apprendistato accademico sono individuabili gli insegnamenti di Johan Daniel Herholdt, il quale sostiene l'importanza dello studio del patrimonio architettonico danese. Infatti, nel taccuino di viaggio del 1854 Dahlerup disegna chiese e castelli scandinavi. Giunto in Inghilterra, il Danese visita la cattedrale di York e di Westminster, raffrontando alcune sezioni di colonne e pilastri con quelli di St. Denis.

Si riconosce in Dahlerup l'influenza di Gustav Friedrich Hetsch, che propone agli allievi lo studio dei modelli pompeiani e antichi nelle scuole di architettura e di artigianato danese. Inoltre, l'attenzione di Dahlerup verso gli arredi deve essere ricollegata alle coeve teorie di Semper sulla decorazione, pubblicate nel *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten: Praktische Ästhetik*. Lo studio e la riproduzione da modelli, su cui si basava l'insegnamento accademico, permettono agli studenti di entrare in contatto con celebri esempi e agli stipendiati di conoscere in anticipo le opere da vedere durante il viaggio. La pratica del disegno da modelli è ancora diffusa nella seconda metà del XIX secolo. Infatti, durante gli anni accademici, prima del viaggio di apprendistato in Italia del 1856, Dahlerup disegna un dettaglio di candelabro originariamente conservato presso il Museo Borbonico di Napoli, pubblicato nelle *Antichità di Ercolano Esposte* e già ampiamente conosciuto e riprodotto fisicamente a Copenhagen. Solo per l'esempio del tripode citato sono riscontrati numerosi disegni riportati durante la visita al museo napoletano da parte di Niels Sigfred Nebelong⁸⁹⁴, di Harald Conrad Stilling⁸⁹⁵ e di Laurits Albert Winstrup.⁸⁹⁶ Ciò non solo avvalorava l'idea che il modello viene prima conosciuto attraverso le pubblicazioni e poi riprodotto dopo la conoscenza dal vero, ma anche quanto siano importanti le pubblicazioni e le stampe nelle scuole dell'Accademia.

Hetsch nutre profonda stima per Dahlerup, apprezzamento espresso dal maestro in una serie di corrispondenze epistolari. Ad esempio, Hetsch raccomanda l'allievo presentandone le grandi capacità progettuali, scrivendo in una seconda lettera datata 29 marzo 1856: "Caro William, grazie per la tua lettera del 25 marzo, quasi nessuno può gioire di più dei tuoi progressi presso l'accademia di quanto lo sia io, e sono lieto che tu mi ricordi sinceramente, come ricordi pure il lavoro svolto in quei giorni in cui sei venuto qui da me; ora posso dirtelo, e te lo meriti, negli anni di insegnamento non ho mai avuto nessun alunno che abbia compiuto progressi con maggiore risolutezza, diligenza, perseveranza come hai fatto tu, e tuttavia hai mantenuto la mente libera da ogni presunzione e, anche questo deve accompagnarti per tutta la vita!"⁸⁹⁷.

Le riconosciute abilità di Dahlerup sono premiate durante il periodo accademico con la vittoria di numerose medaglie: quella del 1857 per la piccola di argento, per la quale lo studente progetta un edificio per le aste; la medaglia d'argento del 1858 per il progetto di una banca; ancora nel

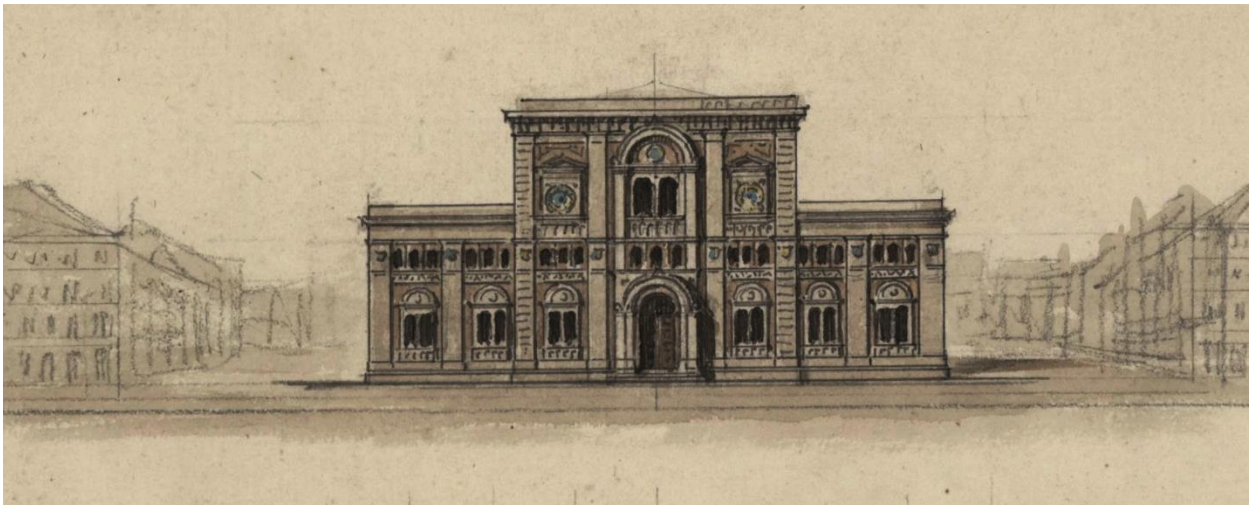
⁸⁹⁴ ark_17825-17826-17827.

⁸⁹⁵ ark_17646e; ark_17646g.

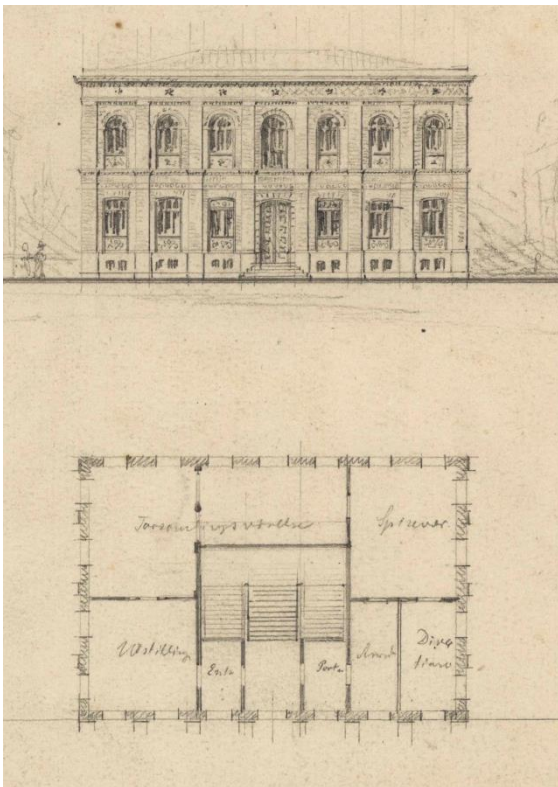
⁸⁹⁶ ark_6097.

⁸⁹⁷ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, Copenhagen, H. Hagerups, 1907, p.8 [T.d.A].

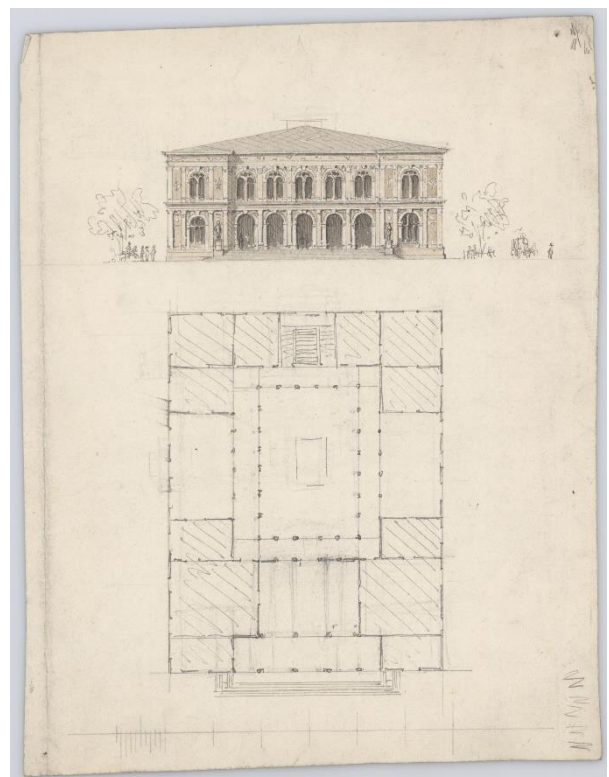
1859 per un padiglione a St. Annæ plads; la grande medaglia d'oro del 1861 per una sala per le feste nazionali in stile greco.



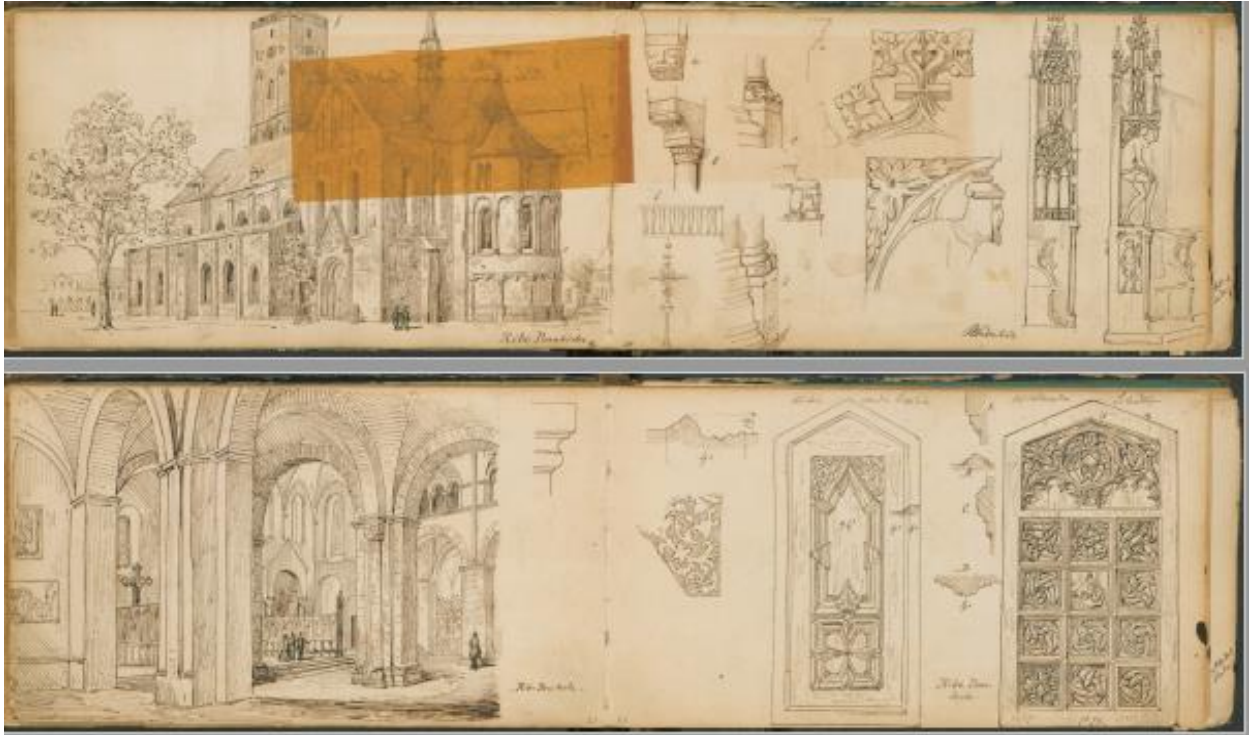
Vilhelm Dahlerup, Progetto Accademico, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11627.



Vilhelm Dahlerup, Progetto Accademico, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11628.



Vilhelm Dahlerup, Progetto Accademico, villa Vittoria firenze(?), Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11626.



Vilhelm Dahlerup, Cattedrale di Ribe, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53691.



Vilhelm Dahlerup, Aalborg, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53691.



Vilhelm Dahlerup, Aalborg, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53691.



Vilhelm Dahlerup, Castello di Katholm, 1863, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53690.

Dopo la vittoria della grande medaglia d'oro, Dahlerup ottiene la borsa di studio con la quale visita la Francia. Abbandonata Parigi, il giovane architetto raggiunge l'Italia, dove resta dal 1864 al 1866. Il soggiorno nella Penisola non durerà tre anni, ma due, poiché gli è negata la borsa dell'ultimo anno, in quanto, come si legge nel protocollo datato 24 aprile del 1866, "il comitato non ha trovato il motivo per estendere una somma maggiore, dal momento che la sua attività (quella di Dahlerup) sul viaggio non è stata resa nota"⁸⁹⁸. Secondo il biografo Andreas Bruun, a tale decisione contribuiscono anche i colleghi rimpatriati, i quali raccontano che a Parigi Dahlerup fosse dedito più al divertimento che allo studio.

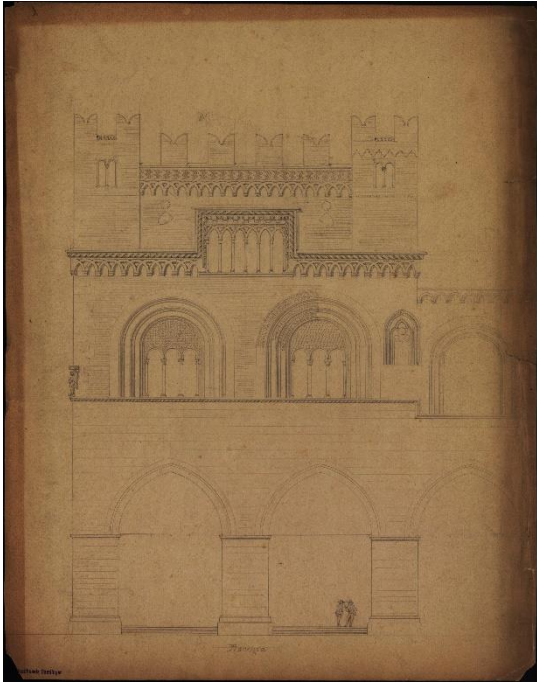
Spesso nei resoconti Dahlerup propone, in fogli unici, facciate provenienti da diversi monumenti e città, forse per confrontarli e per comprendere l'evoluzione storica e architettonica. Inoltre, il viaggio di apprendistato è fondamentale per il Danese, in particolare per lo studio della tipologia della loggia e dell'arco, che saranno gli elementi centrali della composizione per la facciata del teatro reale di Copenhagen. "Tra i disegni di viaggio di Dahlerup del 1864 e il 1866 vi sono un gran numero di riproduzioni di logge. Nell'aprile 1866 studiò approfonditamente l'architettura del palazzo a Genova, non da ultimo quella di Palazzo Doria Spinola. Nell'estate di quell'anno, Dahlerup sta lavorando al disegno e alla misurazione di Villa Madama a Roma e della sua famosa loggia. E probabilmente ebbe anche l'opportunità di vedere la Loggia di Raffaello in Vaticano. Il motivo delle logge si trova anche nei piccoli taccuini. Dahlerup ha rapidamente delineato le tre arcate della taverna di Valadier e le scale sul lato est di Piazza del Popolo verso il Monte Pincio"⁸⁹⁹. Lo studio della tipologia della loggia e la facciata della chiesa di Santa Maria della Sapienza di Napoli saranno i modelli per il prospetto del Teatro reale di Copenhagen. Ciò non può che rafforzare l'idea secondo la quale il viaggio di apprendistato permette agli architetti viaggiatori di raggiungere una più profonda conoscenza dell'arte del costruire, garantita dallo studio di edifici di notevole qualità architettonica. "Naturalmente, sui meravigliosi terreni della Grecia meridionale italiana, Dahlerup cerca e trova i suoi ideali. Ha vissuto i suoi studi in un momento in cui il Rinascimento italiano era in piena rifioritura, sia qui sia all'estero. Il fatto che sia diventato l'ultimo grande emulatore del Rinascimento italiano non è sicuramente una coincidenza; poiché attraverso la sua prima grande opera, il nostro Teatro Nazionale fu ancora più istruito in questo stile [...] amava i grandi edifici di Roma e Napoli"⁹⁰⁰.

Ritornato in Danimarca, Dahlerup abbandona il Gotico per il Rinascimento italiano, che lo ha fortemente affascinato, riprendendo le teorie di Semper sulla visione teatrale e decorativa dell'architettura e sulla «riscoperta» della tecnica dello sgraffito. Per tale motivo, la critica danese, tra cui anche Klein come già anticipato, lo considererà un'*europaista*, poiché pur facendo uso gli stili storici utilizzerà un eclettismo di forme legate alla cultura architettonica italiana e alla tradizione rinascimentale. Secondo Klein, tale eclettismo si traduce nella produzione di copie che mancano della volontà di esprimere nuovi valori.

⁸⁹⁸ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit., p.34 [T.d.A].

⁸⁹⁹ Nørting, Ole, *Apollons mange masker, Det kongelige teaters udsmykning og Kunstsamling*, op. cit., p. 31 [T.d.A].

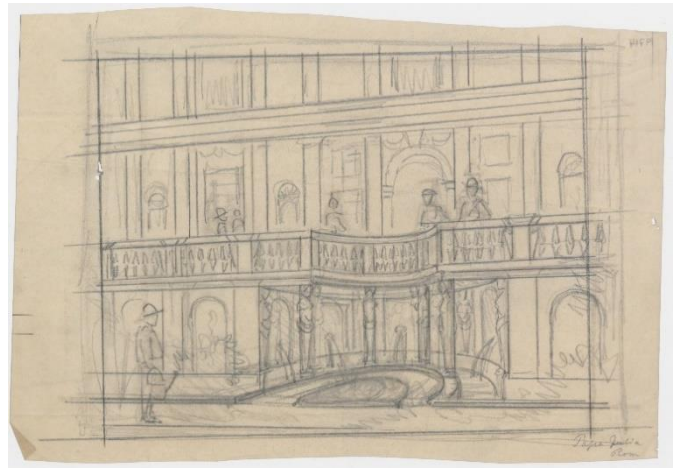
⁹⁰⁰ Rosen, Anton, *Jens Vilhelm Dahlerup*, op. cit., p.490 [T.d.A].



Vilhelm Dahlerup, Palazzo Gotico di Piacenza, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19825.



Vilhelm Dahlerup, Cortile della chiesa di San Paolo fuori le Mura, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19792a.



Vilhelm Dahlerup, Villa Giulia, Roma, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19714.



Vilhelm Dahlerup, Palazzo Doria Spinoza, Genova, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19818b.

A partire dal 1879, Dahlerup è chiamato dal birraio Carl Jacobsen alla realizzazione del nuovo impianto industriale e con il quale avvia un lungo rapporto lavorativo. Ancora una volta, le vicende son trattate qui brevemente per poi descrivere nel paragrafo 4.6 l'importante ruolo rivestito dalla famiglia Jacobsen nella capitale danese e nel rapporto con l'Italia. Per l'edificio industriale, Carl sceglie non i pupilli di Hetsch, che ancora seguivano la matrice classicista, bensì i sostenitori dei nuovi stili eclettici. Il progetto viene finito nel 1881 e realizzato nel 1883 con l'intervento di Vilhelm Dahlerup, Hack Kampmann⁹⁰¹ e Vilhelm Klein. L'intero impianto riprende le forme dell'architettura romanica del Nord Italia, vicine a quelle del Rundbogenstil. Come altri, anche Dahlerup vede l'Italia come luogo di grande fascino e dalla quale trarre modelli architettonici. Il danese arriva a tale conclusione dopo una serie di viaggi durante i quali conosce molte nazioni europee, tra cui l'Inghilterra e la Spagna, ma anche gli Stati Uniti.

3.7.1 Quinte sceniche per la capitale danese di fine Ottocento

❖ Palazzo amministrativo della Nordre Toldbod

Tra i primi progetti di Dahlerup, i cui modelli sono riconducibili all'esperienza del viaggio di apprendistato italiano, vi è l'edificio del 1868 per l'Autorità Portuale di Copenhagen⁹⁰². La costruzione segna il confine occidentale dello spazio della banchina del Nordre Toldbod, realizzato precedentemente sui disegni di Gustav Friederich Hetsch. Il progetto proposto è ispirato all'architettura rinascimentale italiana, in particolare al disegno iniziale⁹⁰³ di Raffaello per il Palazzo Pandolfini di Firenze⁹⁰⁴ e al Palazzo Barberini a Roma⁹⁰⁵. Con quest'ultimo, secondo l'ipotesi dell'autrice, il progetto ha poco in comune sia dal punto di vista compositivo sia planimetrico. L'edificio per la dogana è composto, come quello fiorentino, da due piani e un corpo

⁹⁰¹ Hack Kampmann nasce nel 1856 e nel 1882 vince la piccola medaglia d'oro con dei bagni pubblici in stile rinascimentale italiano. Nel 1884 Kampmann si aggiudica la grande medaglia d'oro grazie al progetto per il municipio di Copenhagen, che gli permette di compiere il viaggio d'istruzione. Particolare importanza nel suo viaggio di studio è la ricostruzione della domus del Fauno a Pompei, inoltre come pezzo finale della scuola di prospettiva presenta il tempio di Poseidone a Paestum. Kampmann lavorerà spesso con Nyrop con il quale, secondo Millech, condivide il senso dell'architettura. Tuttavia i due hanno una diversa percezione della figura dell'architetto. Per Nyrop, l'architetto è un gentiluomo, per il secondo è un autocrate. Il progetto per il municipio di Nyrop innesca un nuovo modo di vedere l'architettura, come imitazione storica libera per raggiungere uno stile nazionale. Infatti anche Kampmann sostiene che la ripresa delle forme del passato deve avvenire solo se attraverso esse si giunge a esprimere valori e idee della contemporaneità. Nyrop descrive Kampmann con tali parole "Ricordo la sua giovinezza, la sua bellissima indole caratterizzata dalla purezza esteriore e interiore, il suo felice coraggio giovanile. Kampmann poi diventò uno degli uomini più importanti tra noi, eccellente nelle sue capacità innate e nei suoi forti sentimenti per la Danimarca e tutto ciò che è danese" Millech, Knud, *Hack Kampmann 1856-1920, op. cit.*

⁹⁰² Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed, op. cit.*, pp.43-46[T.d.A]

⁹⁰³ Non è chiaro se il palazzo fiorentino sia un'opera compiuta a metà, vista la posizione del portale posto tra l'edificio e un corpo basso a un solo piano. Lo stesso Vasari parlava di un progetto incompleto. Inoltre, la prima raffigurazione iconografica del palazzo come lo si vede oggi risale solo al 1779, mentre planimetrie più antiche non riportano una pianta come quella attuale. In ogni caso, il fabbricato alla destra del portone è un'aggiunta settecentesca.

⁹⁰⁴ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed, op. cit.*, p.46 [T.d.A]

⁹⁰⁵ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOVB. 1919, op. cit.*, p.18.

più basso coronato da una balaustra. Riprendendo il modello della facciata di Palazzo Pandolfini, il prospetto realizzato da Dahlerup è diviso dal portale centrale, sottolineato dal bugnato liscio e da sei aperture per livello. Dal punto di vista planimetrico, la pianta quadrata ha due direttrici perpendicolari tra loro, su cui si sviluppano gli ambienti: una è in corrispondenza del grande portale occupato dall'ingresso e da uno scalone monumentale; l'altra, invece, è determinata da un lungo corridoio nel mezzo del lato corto. Dunque, ancora agli albori degli anni Settanta del XIX secolo, la Danimarca riconosce per un edificio di rappresentanza esempi dell'illustre tradizione



Wilhelm Dahlerup, Palazzo amministrativo della Nordre Toldbod, 1868, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11439h.

❖ Det Kongelige Teater

La fascinazione dell'architettura italiana è leggibile anche nel progetto del Teatro reale di Copenhagen, al quale sarà dedicato un intero paragrafo nel quarto capitolo con l'intento di definire le situazioni al contorno e le lunghe vicende costruttive. Se la dogana, è legata alle teorie rinascimentali, l'edificio del teatro reale Dahlerup vira verso modelli più propriamente barocchi. Nel 1870 è pubblicato il bando di concorso per un nuovo edificio nel lotto verso Kongens Nytorv, in cui era ancora presente la vecchia costruzione iniziata da Eigtved e più volte modificata. Il nuovo Teatro deve rappresentare una nuova e moderna capitale. Il concorso è tanto rilevante che rispondono un gran numero di architetti danesi. Solo nel 1871 viene dichiarato vincitore Dahlerup con un progetto che, dal punto di vista planimetrico, è composto da tre elementi: il teatro reale dalla pianta a forma di ferro di cavallo, un edificio intermedio e un magazzino. Dahlerup si occupa principalmente della decorazione interna, della composizione degli alzati esterni e del prospetto principale. Quest'ultimo è caratterizzato dalle tre arcate su due livelli e due avancorpi che, secondo alcuni critici, ha come modello la chiesa di Santa Maria della Sapienza⁹⁰⁶, visitata dall'architetto e della quale restituisce un acquerello durante il suo viaggio

⁹⁰⁶ Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, op. cit., p.165[T.d.A]; Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, op. cit., p.61.

in Italia⁹⁰⁷. In accordo con tale tradizione, l'architetto propone la facciata con un alto basamento, mentre gli angoli e i marcapiani sono evidenziati da un bugnato. La sezione centrale è completamente dominata dalle tre arcate d'ingresso che non sono dotate di dettagli decorativi distintivi. Il piano nobile è caratterizzato da tre serliane, che reggono il cornicione continuo della facciata e il fregio sovrastante. Come si vedrà nel paragrafo 4.3, tanto l'esterno, in cui è evidente lo studio della tipologia del porticato e della loggia, quanto l'interno, con la decorazione a grottesche, dimostrano l'approfondimento di tali questioni da parte di Dahlerup durante l'apprendistato italiano.

❖ Statens Museum for Kunst

Come il teatro reale, anche il Museo Nazionale di Arte è terminato tra il 1889 e il 1896⁹⁰⁸. Dahlerup attinge ancora una volta alla tradizione italiana per realizzare un monumentale edificio. La decisione di costituire una collezione pubblica d'arte viene presa dall'allora ministero della cultura dopo il secondo incendio di Christiansborg. L'incendio del Palazzo Reale e la distruzione di rilevanti opere porta alla riflessione sull'importanza della tutela delle opere pittoriche e architettoniche e della conservazione del passato nazionale danese. La rivalutazione del proprio passato e la volontà di ricostruire un'identità deve leggersi nell'ottica delle teorie romantiche nazionali proprie di tale periodo, che promuovono anche le idee di democratizzazione del sapere⁹⁰⁹.

Dunque, l'incendio del Palazzo Reale è solo una presa di coscienza della necessità di dover conservare la storia artistica del paese anche per la creazione di un'identità nazionale. Proprio da tale episodio si decide di progettare un museo, per la collezione della *Den Kongelige Malerisamling*, ovvero *La collezione reale di arte*, fino a quel momento ospitata nel castello Parlamento di Christiansborg e ad uso privato. Ad essa si aggiungono le seguenti collezioni di dipinti e di scultura: *Skulptursamlingen*, *Den Kongelige Kobberstikksamling* e la *Den Kongelige Afstøningsamling*⁹¹⁰.

Il luogo prescelto è l'area di sedime del vecchio bastione delle demolite mura difensive, qui Dahlerup e l'architetto Georg Møller costruiscono un museo sulla scorta dell'esperienza di quelli europei. Dallo studio dei disegni d'archivio, è possibile sostenere che alla versione definitiva del progetto si giunge attraverso diverse proposte avanzate dal 1885 al 1889. Nelle diverse bozze, l'impianto planimetrico viene mantenuto pressoché uguale: l'edificio presenta una pianta rettangolare caratterizzata da due corti interne e da tre avancorpi, due laterali e quello centrale⁹¹¹. L'ala centrale di ingresso è il fulcro dell'intero museo, ideato come un atrio a

⁹⁰⁷ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOV. 1919*, op. cit., p.18 [T.d.A].

⁹⁰⁸ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., p.175 [T.d.A].

⁹⁰⁹ In Danimarca si creano musei per ospitare collezioni di opere d'arte private che vengono donate allo Stato, come nel caso della Ny Carlsberg Glyptotek della famiglia Jacobsen.

⁹¹⁰ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nørrevold, Østervold og Kastellet*, op. cit., p. 324 [T.d.A].

⁹¹¹ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit., pp.79-84 [T.d.A].

tutt'altezza con la grande scala monumentale, eliminata poi durante la ristrutturazione del 1966⁹¹², che lo collega alla loggia che corre lungo i quattro lati del piano superiore. L'ambiente è coperto da una volta cassettonata e da un lucernaio. Tra le diverse bozze vi è anche l'idea di coprire le corti interne con strutture vetrate e di realizzare una terrazza nella lunghezza dell'intera facciata laterale verso Østre park, al fine di fornire luce ai locali e alle sculture.

Nella bozza del 1885 l'edificio è caratterizzato da un avancorpo centrale con nicchie e statue al secondo livello. L'ingresso è sottolineato da una loggia a tre archi che regge, al secondo piano, quattro colonne sormontate da trabeazione⁹¹³. La lunga facciata presenta un bugnato ed è scandita da cinque aperture per piano. Anche in questa versione l'edificio è rialzato rispetto al piano stradale, e vi si accede mediante uno scalone monumentale con due rampe laterali.

Già nel progetto del 1888, il corpo centrale dal grande arco di ingresso è collegato alle ali laterali con bracci più bassi. La facciata è costituita da tre avancorpi, uno centrale e due nelle estremità terminanti con festoni, ed è caratterizzata dalla ripetizione degli archi intervallati da lesene corinzie e tondi tra gli archi. Tale bozza pare richiamare le architetture del primo Rinascimento.

I due architetti giungono al progetto finale e decidono di posizionare l'edificio trasversalmente nell'angolo tra Sølvgade e Øster Volgade, al fine di creare una vera e propria quinta scenica. Idea che è possibile realizzare perché il museo viene collocato al di sopra del vecchio bastione. In tal modo, la costruzione pare avere un carattere imponente. Il monumentale edificio è caratterizzato da una lunga facciata con un arco di trionfo nel mezzo, che, secondo l'ipotesi dell'autrice, deriverebbe dall'reinterpretazione rinascimentale di modelli antichi. Quindi i riferimenti di Dahlerup potrebbero essere stati la chiesa di Sant'Andrea a Mantova dell'Alberti e il cortile del Belvedere in Vaticano, nel quale spicca il *Nicchione* detto "della Pigna" di Pirro Ligorio⁹¹⁴.

In tal modo, si potrebbe pensare che gli architetti vogliano allegoricamente presentare la costruzione come un trionfo dell'Arte. Inoltre, anche la scalinata per mezzo della quale si giunge al portale di ingresso potrebbe simboleggiare l'arduo percorso da compiere per raggiungere le opere d'arte e la concezione dell'Arte stessa. In tal senso, il critico danese Bo Bramsen asserisce: "Non è l'arte che sorge, ma l'umile spettatore che si eleva alla casa dell'arte. Egli, rivolto verso i gradini più alti, può vedere una delle viste più bella della città, verso Kongens Have, la caserma di Jardin e le eleganti guglie di Rosenborg, prima di andare a lasciarsi inghiottito nelle sacre sale dell'arte e nell'imponente portico con la scala"⁹¹⁵. Secondo il critico, Dahlerup riesce a realizzare un vero e proprio tempio dell'arte, che si innalza creando un senso di imponenza sull'animo del visitatore, il quale è piccolo rispetto all'Arte.

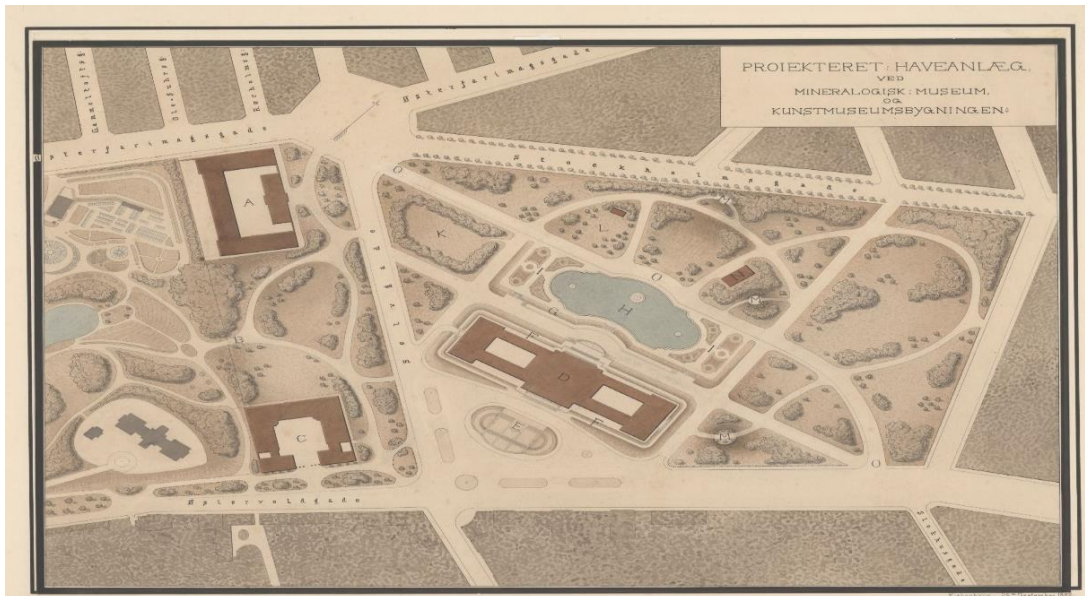
⁹¹² Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nørrevold, Østervold og Kastellet*, op. cit., p. 328 [T.d.A].

⁹¹³ *Ivi*, p. 325 [T.d.A].

⁹¹⁴ Strozzi, Yuri, *Pirro Ligorio e la Loggia del Nicchione in Belvedere*, Amendola, Adriano (a cura di) *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 97-120.

⁹¹⁵ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nørrevold, Østervold og Kastellet*, op. cit., p. 324 [T.d.A].

La facciata realizzata in mattoni rossi conferisce un tono naturale, nonostante il suo carattere teatrale e monumentale. Essa è adornata con rilievi, statue, decorazioni e grandi medaglioni con motivi mitologici. Alla fine della realizzazione, l'opera è giudicata troppo rigida verso Sølvgade e poco spaziosa per le collezioni che man mano sono destinate a confluire nell'edificio. I sovrani, infatti, avevano acquisito numerosi quadri olandesi e la collezione di gessi di opere famose, custodita all'accademia, aumentava nel tempo. Le critiche risultano quasi infondate, avendo l'architetto rispettato le dimensioni dichiarate nel bando e i fondi economici a disposizione. Dunque, nei diversi progetti, Dahlerup, in pieno accordo con la temperie culturale, rintraccia nell'architettura del Rinascimento delle forme da adoperare per i palazzi dai caratteri nazionali. Il danese fa frutto dell'esperienza degli studi riguardo all'architettura rinascimentale italiana, la quale è conosciuta grazie alla rilettura dei trattati e all'osservazione diretta dei grandi e importanti palazzi italiani degli anni di apprendistato. Inoltre, Dahlerup riesce a mettere in pratica gli insegnamenti del direttore dell'Accademia, Ferdinand Meldahl, secondo il quale le architetture, intese come quinte sceniche, devono necessariamente suscitare un'emozione nello spettatore.



Vilhelm Dahlerup, Proposta per il Parkmuseerne e posizionamento dello Staten Museum for Kunst,1892, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11656d.



Vilhelm Dahlerup, Prospetto dello Staten Museum for Kunst,1887, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11646e.

3.7.2 Gli incarichi per Carl Jacobsen

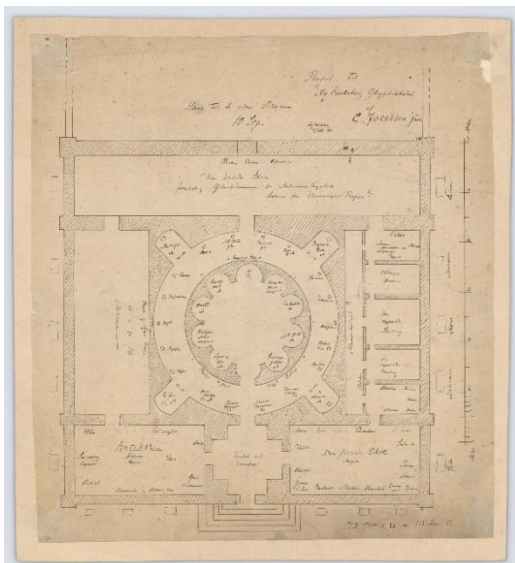
❖ Ny Carlsberg Glyptotek

Contemporaneamente alla realizzazione dello Staten Museum for Kunst, Dahlerup è chiamato alla redazione dei piani per la Ny Carlsberg Glyptotek⁹¹⁶, il museo statale formatosi dopo la donazione delle collezioni private di Carl Jacobsen⁹¹⁷. Le vicende che portano alla costruzione del museo hanno inizio l'8 marzo 1888, quando Jacobsen dona la collezione allo Stato danese e alla città di Copenhagen, a condizione che le istituzioni forniscano un edificio consono all'oramai grande e privata raccolta di opere antiche. Il sito scelto dalle istituzioni è situato a sud dei Giardini di Tivoli, sulle antiche fortificazioni della città recentemente demolite, in particolare sul Bastione di Holcks. Jacobsen non è concorde con la scelta del luogo, poiché lo ritiene troppo lontano dal centro cittadino e troppo vicino al rumoroso parco di divertimenti Tivoli; ovviamente avrebbe preferito un lotto sulla nuova piazza, non molto lontano, dell'emergente municipio. È comprensibile la visione di Jacobsen nel ritenere inadeguato il luogo, in quanto, considerando il materiale fotografico d'epoca, l'isolamento dell'edificio, delimitato solo dal grande canale e da ampie aree vuote, dà l'impressione di un'opera monumentale circondata da lotti ineditati. Dal punto di vista dei modelli ideologici, Dahlerup si confronta con la Gliptoteca di Ludwig I a Monaco, a cui anche il celebre scultore danese Bertel Thorvaldsen aveva contribuito. Dal punto di vista compositivo, la facciata è caratterizzata da mattoni rossi, colonnine di granito levigato e statue, e s'ispira all'Ospedale civile di Venezia e alla Basilica di San Marco⁹¹⁸. La scelta di tali riferimenti è da ricondurre anche alla nuova fortuna critica della laguna in tutta Copenhagen dovuta agli artisti danesi che, giunti nella città dei Dogi, ne restano affascinati. Il primo progetto per il museo redatto da Dahlerup è del 1884 e ha quattro ali che si aprono verso una corte quadrata interna coperta da una possente cupola in mattoni d'ispirazione romana. La composizione planimetrica pare risentire dei progetti proposti da Hetsch per il riutilizzo della Marmorkirken per la forma quadrata in cui si iscrive un elemento circolare ed evidentemente generati dall'uso della sezione aurea e su rapporti di simmetria. Purtroppo, per mancanza di fondi il primo edificio, effettivamente realizzato, è caratterizzato da una pianta a C. Le variazioni che Dahlerup è costretto ad apportare al progetto non lo soddisfano, sia per l'eliminazione della cupola, ritenuta l'elemento unificatore dell'intera composizione, sia per la riduzione qualitativa dei materiali. Per

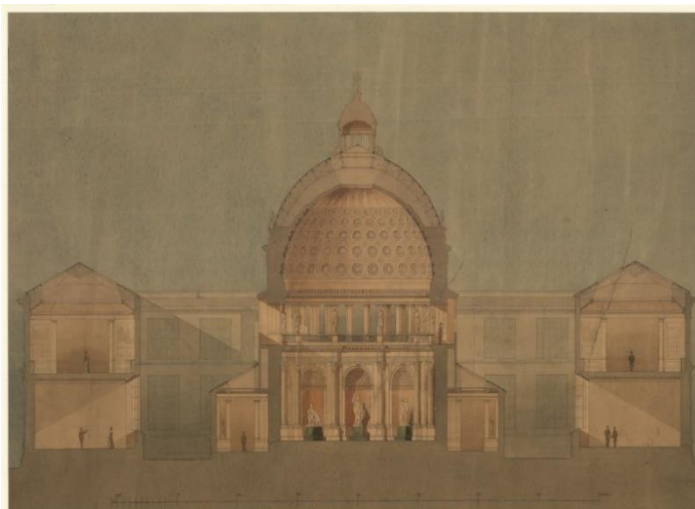
⁹¹⁶ Jacobsen, Carl, *Ny Carlsberg glyptoteks tilblivelse*, op. cit.; Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit., pp.85-96 [T.d.A]; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, op. cit.; Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., p.175 [T.d.A].

⁹¹⁷ Cfr. 4.6.2 e 4.6.3. Appassionato di arte antiquaria, Carl aveva comprato e posizionato nella propria abitazione privata un gran numero di statue, sculture e busti provenienti per la maggior parte dall'Italia e dalla Grecia grazie all'appoggio dell'archeologo tedesco Wolfgang Helbig. La continua crescita della collezione costringe il birraio ad ampliare più volte la residenza. Nel 1882 Jacobsen crea un giardino d'inverno, dove le sculture presto superano numericamente le piante ed è consentito l'accesso al pubblico.

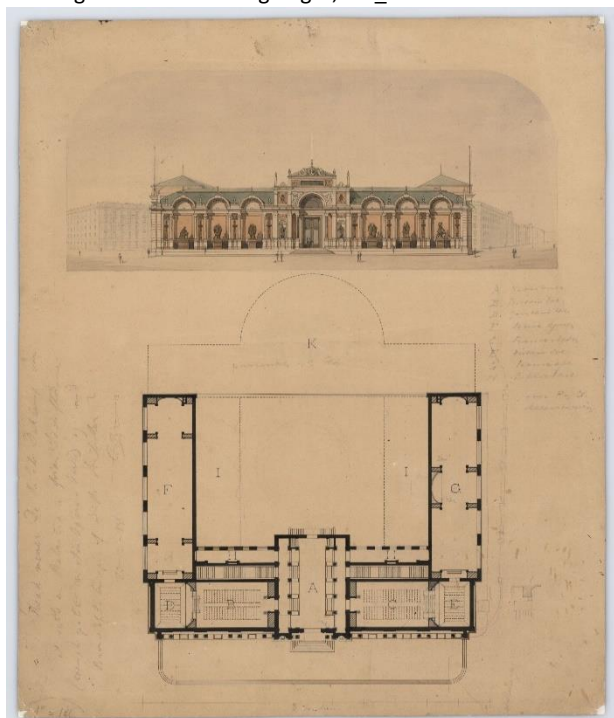
⁹¹⁸ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit., p.84 [T.d.A].



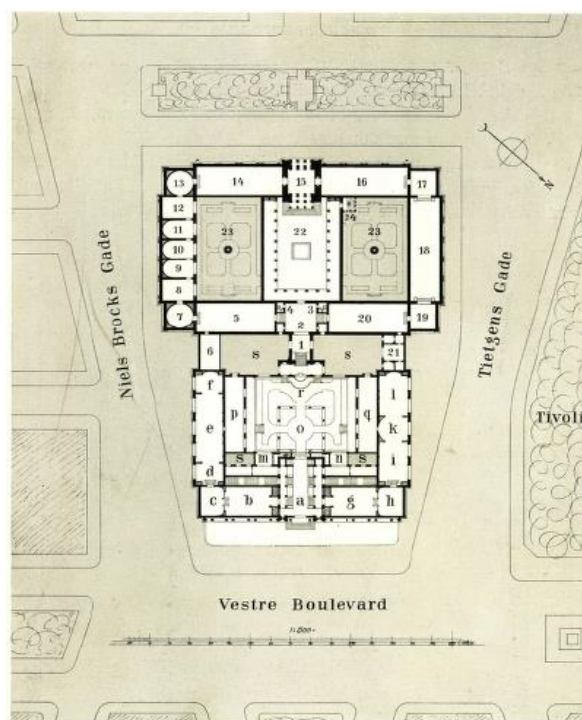
Vilhelm Dahlerup, Proposta preliminare per la Ny Carlsberg Glyptotek ,1884, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11417.



Vilhelm Dahlerup, Progetto preliminare della Ny Carlsberg Glyptotek ,1888, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11421a.



Vilhelm Dahlerup, Ny Carlsberg Glyptotek, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11424c.



Pianta finale della Ny Carlsberg Glyptotek con l'ampliamento di Hack Kampmann, tratto da Ny Carlsberg glyptoteks Tilblivelse.

quest'ultima ragione viene imposto a Dahlerup l'uso della muratura e della pietra calcarea, al posto del granito, nelle facciate laterali. È solo nella seconda fase del museo, durante l'ampliamento di Hack Kampmann nel 1899, portato poi a compimento nel 1901, che Jacobsen acconsente alla realizzazione della cupola a copertura della corte interna, prevista nel primo progetto da Dahlerup. Pensata in muratura, la cupola è invece costruita in ferro e vetro⁹¹⁹, come un giardino interno con piante e fiori, ed è un luogo centrale di riposo e ristoro per i visitatori. A

⁹¹⁹ Curcio, Simonetta, *L'architettura del ferro. La Danimarca 1815-1914, op. cit.*, pp.78-84.

questo punto il progetto del museo è seguito da Dahlerup e da Kampmann. Il giardino d'inverno diventa il fulcro del vecchio edificio, ma Jacobsen punta su una grandiosa sala per le feste come centro nella nuova costruzione. L'aggiunta prevista da Kampmann consiste da una pianta rettangolare e da un corpo intermedio, ovvero la sala delle Feste, che così viene a costituire due piccole corti interne. La sala delle Feste termina in facciata, con due colonne grigie e un architrave con forma piramidale, che riprende il Mausoleo di Alicarnasso. Ai lati vi sono bassorilievi che rappresentano la città e lo Stato, il donatore e la donatrice. In cima alla piramide, invece, c'è la statua di Minerva con una figura della dea della vittoria tra le mani. La statua di Minerva potrebbe riprendere a modello l'opera scultorea conosciuta come l'Atena di Velletri, e ai piedi due copie dei cavalli di San Marco a Venezia. All'interno, la grandiosa sala delle feste è arricchita da ventiquattro colonne, da pilastri di marmo, importato direttamente da Livorno, e numerose statue di imperatori. Le cornici delle porte, invece, sono in granito svedese e norvegese. Il pavimento è intarsiato con marmo levigato e al centro vi è il mosaico raffigurante Europa. L'edificio dimostra di avere quindi due anime completamente differenti, che rispecchiano le diverse ricerche teoriche degli architetti: la ripresa dei modelli italiani del '500 e il '600 dell'europeista Dahlerup, e il Romanticismo nazionale di Kampmann.

❖ Jesuskirke a Valby

Contemporaneamente alle opere pubbliche, il ricco birraio e mecenate Carl Jacobsen promuove la costruzione della Chiesa del Gesù⁹²⁰, per la quale sceglie l'apprezzato Dahlerup. L'edificio religioso è chiamato ad essere anche un mausoleo per la ricca famiglia di produttori di birra. Per tale ragione, la committenza di Carl influenza lo stile utilizzato da Dahlerup per la chiesa. Come si vedrà nel paragrafo 4.6, Carl, a differenza del padre, non predilige l'architettura di matrice greca e romana, ma preferisce le forme tratte dalle architetture della città di Ravenna, sulla scorta degli studi volti alla rivalutazione del passato bizantino di matrice italiana insieme a quelli del passato longobardo⁹²¹. Ravenna è visitata da Carl insieme al padre nel 1862; essa sortisce un grande fascino su di loro, per cui scrive: "Se mai edificherò una chiesa, deve essere costruita come le chiese di Ravenna"⁹²². Tale pensiero è chiaro quando Carl sceglie il modello ravennate per la chiesa nella collina di Valby. Secondo l'idea del birraio, deve essere "la chiesa più bella di Copenhagen" e "la prima e la più importante"⁹²³. Jacobsen compra una serie di fotografie delle chiese di Ravenna, proponendole all'architetto come matrice di progetto. Dunque Dahlerup è in parte condizionato dalle volontà del birraio; infatti in un primo momento l'architetto sembra abbia l'intenzione di riprendere a modello la cattedrale di Poitiers, com'è evidente nei disegni precedenti.

⁹²⁰ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit., pp.70-77; Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, op. cit., p.148; Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., pp.175-181 [T.d.A].

⁹²¹ Di tali teorie si è trattato nel paragrafo 2.1.

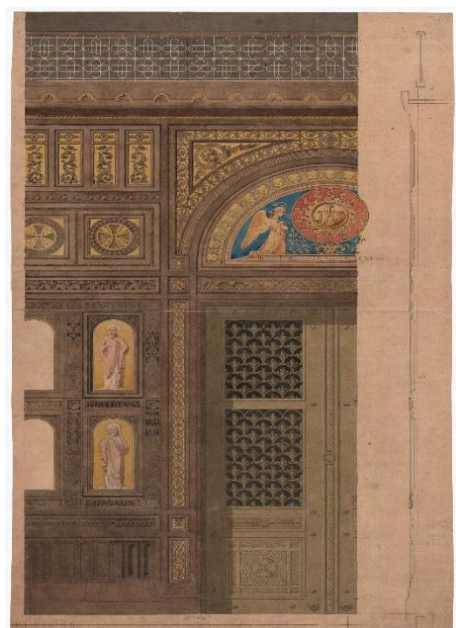
⁹²² Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., p. 175 [T.d.A].

⁹²³ *Ibidem*.

I disegni originali della Jesuskirke sono esposti tra il 1882 e il 1883 nel palazzo dell'Accademia di Charlottenborg⁹²⁴. Essi suggeriscono l'idea di una chiesa molto più grande e costosa con due torri. Carl propone un campanile indipendente, oltre che una riduzione della parte decorativa⁹²⁵. Inoltre, l'orientamento della chiesa non rispetta il solito est-ovest, avendo l'ingresso principale a nord e il coro a sud. Dunque, la chiesa realizzata si presenta in facciata con un nartece a tre archi, al di sopra dei quali è posto un rosone. Entrando, una volta superato il buio vestibolo, sembra di essere in una chiesa bizantina grazie ai giochi di luce e alla ricchezza degli ornamenti e dei colori. La navata principale al piano terra è divisa dalle due laterali mediante undici colonne: le cinque portanti sono di maggior diametro, intervallate da altre di granito rosso di diametro minore soltanto nel piano terra. Nella decorazione di tale navata si ritrovano i racconti del Nuovo Testamento insieme a tipiche citazioni di storici pagani. Al secondo livello, dalla tribuna della chiesa ci si affaccia sulla navata centrale attraverso le cinque colonne per lato, in asse con quelle del piano inferiore. Alla fine della navata centrale, dopo un elemento voltato, si arriva al coro circolare con le otto colonne; da esso si accede alla cripta coperta da una volta a botte. Jacobsen, come sempre, prevede materiali pregiati: per l'altare utilizza il cedro del Libano; per la croce legno di ulivi proveniente dai vari luoghi sacri cristiani; per le colonne in granito, invece, il materiale arriva dalla Svezia e da Bornholm.



Vilhelm Dahlerup, Facciata della Jesuskirke, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11366c.



Vilhelm Dahlerup, Decorazione della Jesuskirke, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11368l.

L'idea di una chiesa dalle forme romaniche e bizantine deve essersi inserita nel dibattito europeo contemporaneo, in particolare in quello tedesco. Negli stessi anni Ludwig II di Baviera fa decorare la sala del trono a Neuschwanstein su modello delle basiliche siciliane, e fa disegnare nel 1870 da

⁹²⁴ *Ivi*, p. 176 [T.d.A].

⁹²⁵ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit., p.76.

Georg Dollmann un palazzo in stile bizantino. Già prima, nel 1851 l'architetto Heinrich Hübsch realizza un disegno per una chiesa cattolica a Karlsruhe riprendendo tali forme. Dunque, tali teorie influenzano Dahlerup nella redazione del disegno. In particolare, si ritrovano elementi di continuità tra il progetto del Danese e il disegno di Hübsch, specialmente nei tre archi della facciata. Inoltre, nella capitale danese le forme tratte da modelli delle architetture bizantine italiane e del *Rundbogenstil* possono rintracciarsi nel progetto di Christian Hansen, fratello di Theophilus, per l'ospedale comunale di Copenhagen, realizzato tra il 1862 e il 1863⁹²⁶.

Dunque, la chiesa del Gesù appare unica nel suo genere, esempio di eclettismo in cui vengono riprese le forme dell'architettura romanica del Nord Italia. Inoltre essa è un monumento autocelebrativo, una sorta di cappella simbolo della religiosità di Carl e Otilia. Nella forma basilicale della chiesa si può rintracciare l'ammirazione per le cattedrali dell'Europa del Sud, dei palazzi e dei templi romani.

Dunque, a partire dalla rilettura critica degli studi accademici e la pratica professionale di Dahlerup si può sostenere che egli, sulla scorta del dibattito architettonico contemporaneo che si pone alla ricerca di uno stile nazionale identitario, si avvicinerà alle teorie di Semper e di altri esponenti e adotterà modelli aulici provenienti dall'architettura rinascimentale italiana per le grandi costruzioni. Tuttavia, il Danese è altresì profondamente legato alle indagini effettuate sul patrimonio architettonico locale e storico italiano che lo porterà ad adottare altre forme quali quelle dell'architettura romanica del Nord Italia.

⁹²⁶ Nel centro della facciata Hansen evidenzia l'entrata con un grande arco a tutt'altezza, che attraverso le aperture dimostra la suddivisione dei piani. Al secondo piano la costruzione ospita una chiesa coperta da una cupola. Tali influenze derivano dalle opere realizzate a Vienna dal fratello. Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., pp.100-101.

3.8 Martin Nyrop: il padre del Romanticismo Nazionale

Dalla seconda metà dell'Ottocento, in Danimarca, in campo architettonico si sviluppano due filoni ideologici, il cui fine è l'individuazione di uno stile nazionale: da un lato gli europeisti, dall'altro coloro i quali partono da una profonda conoscenza delle tecniche tradizionali danesi e italiane. Tra questi ultimi s'inseriscono Hack Kampmann e Martin Nyrop, definiti i padri del Romanticismo nazionale danese. Nyrop assorbe, tramite il maestro Hans J. Holm⁹²⁷, gli insegnamenti di Johan Daniel Herholdt. Gli esponenti del Romanticismo nazionale ritengono fondamentale la conoscenza e l'uso in architettura del patrimonio culturale e delle tecniche tradizionali danesi commiste a quelle italiane per cui è data importanza al mattone come materiale da costruzione, inoltre essi aprono la strada al trattamento più libero degli elementi storici⁹²⁸. Tali architetti affermano che l'esterno dell'edificio deve corrispondere alle funzioni interne, sostenendo la necessità di un'onestà strutturale. Dunque, Nyrop fa proprie tali concezioni e conosce le basi teoriche degli architetti definiti europeisti, poiché lavora presso lo studio di Dahlerup.

L'inclinazione verso le tecniche tradizionali medievali danesi da parte di Nyrop è da riferirsi probabilmente anche alla cultura familiare, in quanto i suoi avi avevano prestato servizio come sacerdoti in Danimarca e in Norvegia per cinque generazioni. Quindi gli avi ben conoscevano la cultura locale e avevano creato una biblioteca, un patrimonio con cui l'architetto ha familiarità.

Già durante gli anni scolastici nella cittadina di Sørø, Nyrop dimostra di non essere incline alle forme del Rinascimento, basate sulla trattatistica tradizionale italiana o alla matematica, ma di essere più vicino ai modelli tradizionali danesi, ragion per cui viene definito un *Maestro delle pietre*⁹²⁹. Il Danese frequenta le lezioni serali alla Scuola tecnica di Copenhagen, dove riceve elogi per la diligenza e il progresso nel disegno. Nel gennaio 1870 il giovane architetto entra all'Accademia Reale di Belle Arti, dove tengono lezioni Jørgen Roed, i professori di architettura Ferdinand Meldahl e Christian Hansen e i loro assistenti Ludvig Fenger e Hans J. Holm.

Meldahl e Hansen hanno punti di vista molto differenti riguardo alla concezione dell'opera architettonica, in quanto il primo è un europeista, mentre il secondo è vicino ai modelli tedeschi e promotore dell'uso dello stile bizantino nelle forme del Rundbogenstil. Tuttavia, Nyrop ammira Holm, poiché promuove escursioni nella stagione estiva in cui i giovani architetti possono studiare i vecchi edifici, e avvicina gli studenti dell'Accademia alla tradizione architettonica danese. Nyrop fa tesoro di tale esperienza e, nel 1872, apprende le tecniche costruttive utilizzate a Lund, in particolare nella famosa cattedrale della stessa città, la quale diventa un simbolo del mito medievale del "Grande Nord".

⁹²⁷ Hans J. Holm nasce nel 1835 e studia alla scuola tecnica prima di entrare all'Accademia di Belle Arti, dove diventa il pupillo di Herholdt e delle cui idee è diretto continuatore. Dal 1866 al 1879 Holm è assistente alla didattica dell'arte architettonica e alla scuola modello dal 1867 al 1870; assume poi la carica di professore dal 1883 al 1908. Dal materiale conservato presso l'Archivio della Biblioteca di Arte danese, risulta che, quando giunge in Italia grazie alla borsa di studio, l'architetto ha interesse nell'approfondire dettagli di elementi decorativi e strutturali. Nel 1877 il Danese è incaricato al progetto della Biblioteca reale il cui modello d'ispirazione proviene dall'architettura veneziana.

⁹²⁸ Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, op. cit., p.25.

⁹²⁹ Funder, Lise, *Dansk Teaterbyggeri 1870- 1910*, op. cit., p.12.

Nell'ottica di conservazione delle testimonianze del passato, Nyrop si occupa insieme a Holm del restauro il grande castello di Kronborg a Helsingør, famoso perché il drammaturgo inglese William Shakespeare vi ambientò il suo dramma Amleto, e perché il castello accoglie la statua della figura di Ogier il Danese⁹³⁰. Secondo la leggenda, Ogier dorme ancora all'interno dell'edificio, e si sveglierà quando la Danimarca sarà in grave pericolo, per salvare la nazione.

Gli interventi di restauro si rendono necessari, poiché il castello, trasformato in una caserma nel 1795, aveva subito varie modifiche e demolizione di parti come pannelli, soffitti e caminetti; solo la chiesa non era stata oggetto di trasformazioni. "A nessuno sembrava interessare l'edificio in quanto tale. Il Ministero della Guerra e il reale ispettorato edile – nonostante le tristi esperienze di Frederiksborg – sembravano non aver fatto nulla per la conservazione del castello"⁹³¹.

Holm, a metà degli anni Settanta del XIX secolo, chiede all'Accademia di effettuare un rilievo dell'intero castello, al fine di poterlo ricostruire in caso di incendi, poiché per altri castelli, come ad esempio per quello di Frederiksborg⁹³², non si possedeva materiale sufficiente da utilizzare a supporto della ricostruzione.

Dunque, il giovane allievo conosce le differenti teorie delle due ricerche architettoniche sviluppate in ambito copenhagense, infatti nel 1874 Nyrop entra allo studio di Dahlerup, per il quale lavora per cinque anni. Nel 1878 l'architetto segue il maestro come aiutante a Parigi per l'organizzazione del dipartimento danese all'esposizione mondiale per l'agricoltura e l'artigianato⁹³³. Questa è un'esperienza di grande importanza, poiché sarà il precedente di riferimento per il progetto del padiglione dell'esposizione nordica per l'agricoltura e l'arte del 1888.

Durante gli anni accademici Nyrop gareggia per la piccola medaglia d'oro nel 1876. Il giovane vince il premio con un progetto per un museo di scultura antica e moderna⁹³⁴. Dopo la vittoria della piccola medaglia, Nyrop partecipa, nel 1880, alla grande medaglia d'oro per una *Borsa per una grande capitale*. Vinta la grande medaglia d'oro, Nyrop può compiere il viaggio all'estero. Partito dalla Svezia, l'architetto raggiunge Amburgo, continua verso Berlino, poi verso Dresda, dove conosce le opere di Semper, e infine si mette in contatto con Theophilus Hansen⁹³⁵, impegnato nella realizzazione del Parlamento a Vienna. Tappa finale del viaggio è l'Italia: a Trieste Nyrop visita l'edificio dell'Arsenale del maestro Christian Hansen, spostandosi poi a Venezia dove incontra l'architetto connazionale Hack Kampmann. Nel resoconto di viaggio si trovano disegni dei mosaici della chiesa di San Marco e dettagli e decorazioni dei palazzi veneziani. Gli architetti si soggiornano poi a Padova e a Ferrara; qui Nyrop è interessato alle case costruite in mattoni, che crede di poter utilizzare come modello una volta tornato in patria⁹³⁶. La tappa italiana

⁹³⁰ Secondo la leggenda è figlio del re danese Geoffrey, celebre perché compare nelle francesi *Chanson de geste* del XII secolo.

⁹³¹ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop 1849- 11. novb. 1919, op. cit.*, p.72 [T.d.A].

⁹³² Cfr. paragrafo 4.6.

⁹³³ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.18 [T.d.A].

⁹³⁴ Cfr. paragrafo 1.4.2, Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOV. 1919, op. cit.*, 21 [T.d.A].

⁹³⁵ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.14 [T.d.A].

⁹³⁶ Cfr. paragrafo 2.1.

fondamentale è Ravenna, dove Nyrop trascorre due giorni al Mausoleo di Teodorico, studiando e rilevando con particolare cura i dettagli della costruzione. Questo edificio, come le altre chiese cristiane a Ravenna, sorprende tanto l'architetto da arrivare a scrivere: "C'è così tanta materia originale che ti prende un grande desiderio di lavorare nella stessa direzione e provare a fare qualcosa in tale stile, perché penso che si adatti meglio al nostro tempo di qualsiasi altre forme"⁹³⁷.

Successivamente, Nyrop si sposta a Bologna, a Pisa e a Firenze, prima di giungere a Roma, fa una deviazione verso Siena e San Gimignano. Le città toscane offrono a Nyrop un repertorio di forme e di modelli da adoperare nel Municipio di Copenhagen, poiché i palazzi comunali e dei capitani sono visti come simbolo del potere democratico affidato alla popolazione. Dunque, attraverso un modello ideologico e compositivo, l'architettura riesce a diventare il manifesto delle idee liberal-democratiche, opposte al potere monarchico.

Nyrop giunge nella capitale del Regno oramai unificato d'Italia: qui gli edifici paleocristiani attirano l'attenzione dell'architetto "per la contraddizione tra la semplice ricchezza architettonica e il pittoresco splendore"⁹³⁸. Il viaggio continua verso Salerno e Paestum alla volta della Grecia. A maggio, Nyrop torna in Italia e si reca a Pompei per studiare le decorazioni e le domus, spostandosi poi verso Capri. In autunno, il Danese ritorna verso le città del Nord Italia, dove, in occasione del suo compleanno, soggiorna nella pensione Leone d'Oro di Mantova. Partiti da Genova, visita pure Barcellona e poi Parigi. La Francia non sortisce lo stesso fascino dell'Italia, in quanto Nyrop asserisce: "Le chiese che ho visto in Francia sono le costruzioni più tristi che io abbia mai visitato"⁹³⁹.

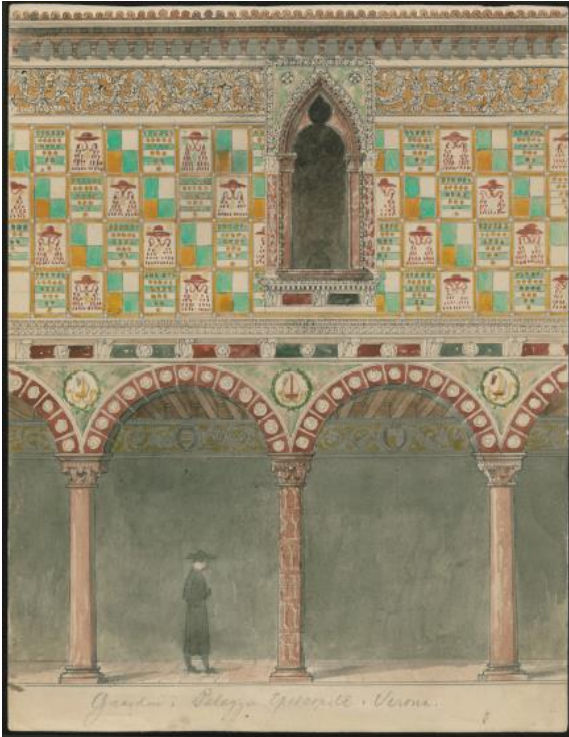
Tornato in patria, Nyrop sogna di creare un'architettura colorata e decorata non solo con pitture, ma anche tramite l'utilizzo dei materiali edili. Il vero punto di svolta, dunque, avviene dopo il viaggio in Italia e con il contatto con il patrimonio costruito dell'Italia, famoso per il trattamento della tessitura muraria.

Nel frattempo dal 1883 fino al 1893, Nyrop, pur non essendo un membro accademico, diventa assistente di Holm. In tal modo, il Danese può influenzare la nuova generazione di studenti sia attraverso le lezioni sia durante l'estate con le escursioni di studio. In questo periodo Nyrop, dal

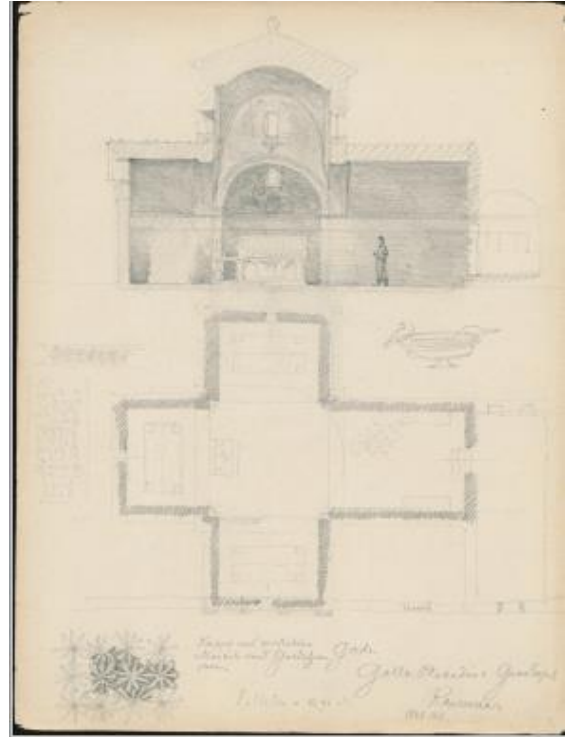
⁹³⁷ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.15 [T.d.A].

⁹³⁸ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOVB. 1919, op. cit.*, p.23 [T.d.A].

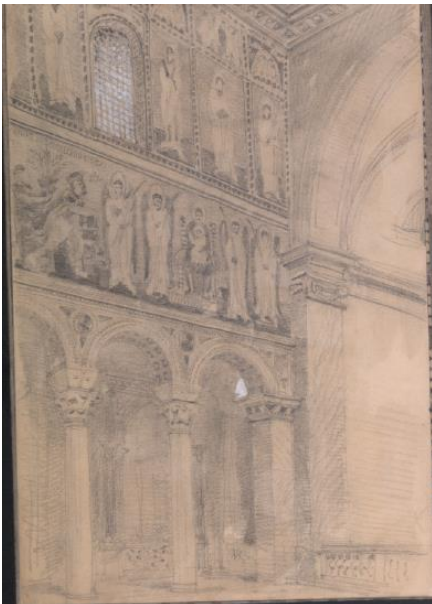
⁹³⁹ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.15 [T.d.A].



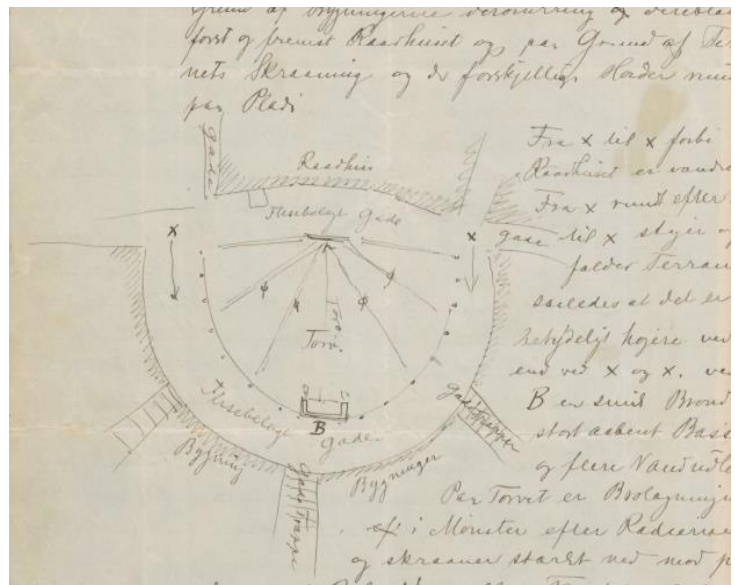
Martin Nyrop, Palazzo Episcopale, Verona, 1881, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53681.



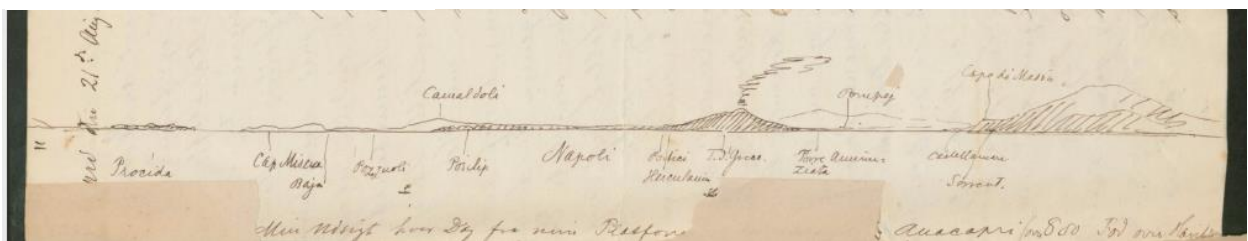
Martin Nyrop, Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna, 1881, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53682.



Martin Nyrop, Chiesa di Sant'Agata, Ravenna(?), Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53882.



Martin Nyrop, Studio piazza del Campo, c. 1881, Siena Rejsebog, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53807.



Martin Nyrop, Napoli, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53807.

1883 al 1889, è incaricato per il progetto per la scuola superiore popolare di Vallekilde⁹⁴⁰. L'edificio di Nyrop riprende le ville rurali e le fattorie caratterizzate dai colori vernacolari, del rosso e giallo per gli esterni e dagli interni in legno, della tradizione nordica. La scuola è fondata nel 1865, da un teologo seguace delle teorie di Nicolai Frederik Severin Grundtvig⁹⁴¹ (1783 – 1872). Grundtvig sosteneva l'idea dell'illuminazione popolare, fornita attraverso una scuola popolare, che enfatizzava l'insegnamento della vita e della storia, della lingua e della letteratura locale, e metteva in risalto il tesoro culturale delle antiche canzoni e poesie popolari⁹⁴². Lo stesso Nyrop esprime la sua passione per la poesia e per le canzoni medievali danesi⁹⁴³ dalle quali partire per le individuazioni di radici culturali. In campagna, questo movimento delle cooperative e le Scuole popolari per adulti, le cosiddette *højskoler*, ebbero un'importanza decisiva in quanto prepararono i contadini alla vita politica. Per Nyrop la realizzazione degli edifici della scuola, grazie alla quale può entrare in contatto con tali ideologie, è un momento decisivo per la propria vita privata e artistica. Da questa vicenda le opere di Nyrop sono un manifesto delle idee e valori politici di democrazia e di unità nazionale. Dunque per Nyrop sia la cultura sia l'architettura devono necessariamente nascere dalla rivalutazione e dallo studio del patrimonio culturale e vernacolare danese⁹⁴⁴.

Dopo la realizzazione dell'edificio scolastico e prima del progetto del Municipio di Copenhagen, Nyrop è scelto per la realizzazione del padiglione della mostra nordica industriale, agricola e artistica del 1888. Le forme e i materiali di questo progetto, che lo consacreranno come padre del Romanticismo nazionale, sembrano allontanarsi dalle tipologie espositive europee, caratterizzate per lo più da materiali quali ferro e vetro. È certo che Nyrop conosce le nuove tecnologie grazie alla partecipazione con il maestro Dahlerup alla mostra parigina del 1878 e al viaggio in Inghilterra, avvenuto nell'estate del 1885, quando visita Liverpool e Londra.

Dal 1882 al 1905 Nyrop è impegnato nella lunga progettazione del Municipio di Copenhagen, che lo induce a compiere un secondo viaggio in Italia nel 1903, visitando Siena, con il fine di recepire ispirazione per gli interni dell'edificio copenhagense. Durante questo viaggio Nyrop si scaglia contro le famose guide Baedeker⁹⁴⁵, a cui si affidano i viaggiatori europei. Infatti, in una lettera Nyrop scrive: "Una persona inaffidabile, divertito a trovare i nomi ai pittori che hanno dipinto affreschi più o meno significativi. Sia lui sia le guide locali hanno fatto ogni sforzo per educare i viaggiatori ad interessarsi di questi dettagli e dimenticare l'integrità dell'opera, quindi le persone dovrebbero essere educate a guardare e studiare l'intero complesso architettonico all'esterno o

⁹⁴⁰ *Ivi*, p.26-33 [T.d.A].

⁹⁴¹ Cfr. Premessa. Max, Lawson, *N. F. S. Grundtvig (1783–1872), Prospects: the quarterly review of comparative education, op.cit.*, pp. 613–623.

⁹⁴² Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.24 [T.d.A].

⁹⁴³ *Ibidem*.

⁹⁴⁴ L'identità danese è profondamente radicata nella lingua e nella discendenza, nel sangue, più che nel suolo. In altre parole la Danimarca appartiene al gruppo dei paesi europei etno-nazionali dove la cultura ha la priorità rispetto allo stato nel definire la nazione politica. Cfr. Brubaker, Rogers, *Cittadinanza e nazionalità in Francia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁹⁴⁵ A partire dalla prima metà del XIX secolo, Baedeker rivoluziona la letteratura di viaggio e rese i lettori tedeschi indipendenti dalle guide straniere. Le sue guide maneggevoli, con la tipica rilegatura rossa, fornivano consigli utili per visitare la Germania, l'Austria, la Svizzera, l'Italia.

all' interno⁹⁴⁶. Dunque, Nyrop critica apertamente le famose guide perché conducono il viaggiatore ad interessarsi al particolare, mentre per il Danese è importante tenere conto dell'intero complesso architettonico. Evidentemente, solo in tal modo si potrebbe arrivare a comprendere il senso dell'architettura in cui vi è una sintesi tra le arti.

L'architetto cerca opere immerse nella natura, e nella stessa lettera testimonia di essersi spostato da Firenze: "fino a Vallombrosa, in alta quota, dove abbiamo trascorso cinque giorni nella foresta con sottobosco completamente in fiore: rose selvatiche, clematide e un'aria pulita e fresca come in Danimarca"⁹⁴⁷.

Dal punto di vista teorico, Nyrop sostiene sempre che né la struttura né i materiali dovrebbero essere mascherati: l'architettura è per lui intesa come unione dei due elementi, dunque è il materiale che determina il carattere e l'essere di un edificio. Tale concezione è ripresa dalle teorie di Hetsch e di Herholdt, i quali sostengono che i materiali di cui è costituito un edificio dovrebbero determinare la sua forma principale e i suoi dettagli⁹⁴⁸, né tantomeno dovrebbero coprire o modificare l'aspetto architettonico o, ancora, essere costosi. Come Hetsch, Nyrop sostiene l'importanza dell'artigianato e del legame con l'architettura.

Nyrop segue la lunga tradizione, intrapresa da Bindesbøll e da Herholdt, della ricerca dell'architettura domestica danese. In tal senso, l'architetto è particolarmente accorto al contesto e al clima rigido danese nei fatti asserisce: "per avere maggiore luce e l'aria non sarebbe opportuno progettare logge fuori dalle finestre poiché ne impediscono il passaggio della luce. È preferibile non creare un soggiorno- salone o una cucina in cui sia posta la porta d'ingresso. Inoltre, sarebbe bene eliminare le decorazioni inutili e non forzare la simmetria a spese della funzione"⁹⁴⁹. Nyrop riprende gli insegnamenti di Herholdt riguardo alla progettazione delle abitazioni domestiche e ritiene più importanti i concetti di funzionalità. In tal senso, le idee di simmetria e di decorazione devono essere subordinate alla funzione. Dunque, con Nyrop la progettazione domestica danese si avvia verso il razionalismo funzionale che tiene conto del contesto, del clima e parte dalle tecniche tradizionali. Inoltre, Nyrop, come la generazione precedente, promuove valori di democrazia e di unità nazionale attraverso la propria architettura. Architettura che parte dallo studio della letteratura, della storia e delle tecniche costruttive danesi. Inoltre, alla ricerca delle radici nazionali⁹⁵⁰, gli studiosi e gli architetti arrivano a trovare profondi legami con il patrimonio costruttivo medievale italiano.

⁹⁴⁶ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOVB. 1919, op. cit.*, p.44 [T.d.A].

⁹⁴⁷ *Ibidem*.

⁹⁴⁸ Hetsch, Gustav Friedrich, *Bemærkning angående Kunst, Industri og Håndværk, op. cit.*; Herholdt, Johan Daniel, *Veiledning i Husbygningskunst*, Copenhagen, Ottoschwartzs forlag, 1875.

⁹⁴⁹ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOVB. 1919, op. cit.*, p.60 [T.d.A].

⁹⁵⁰ Ricerche già evidenziate nel secondo capitolo.

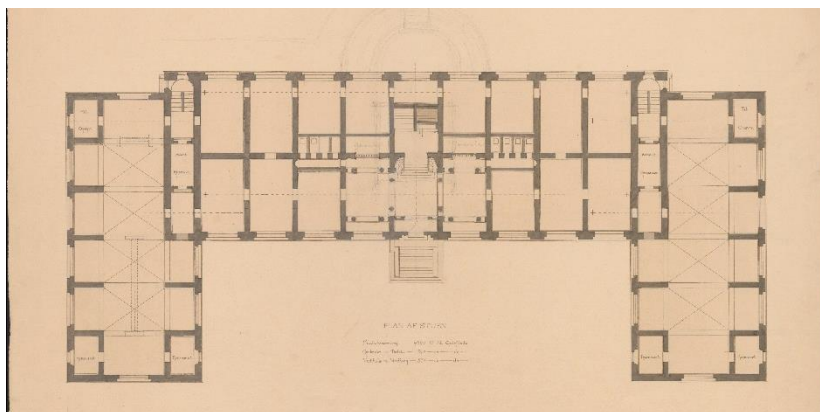
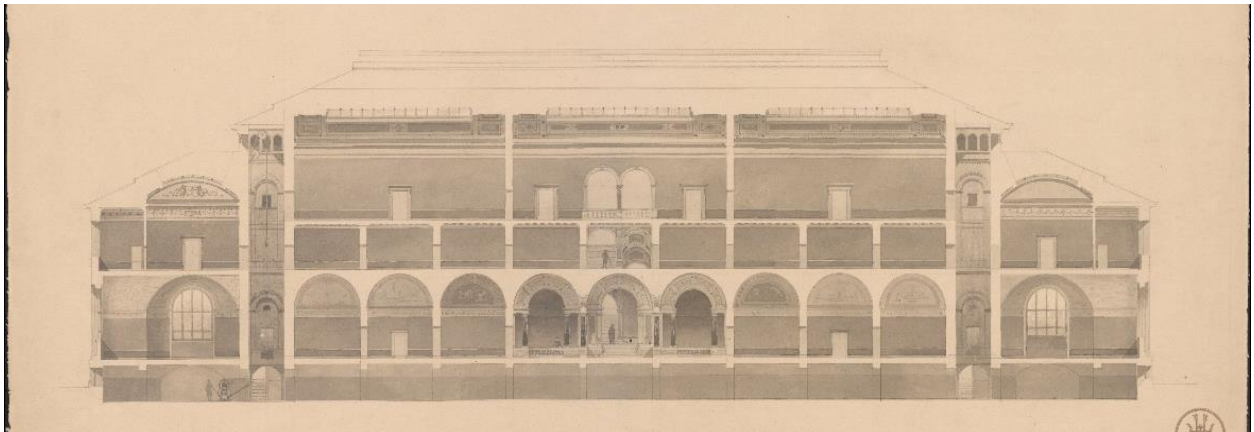
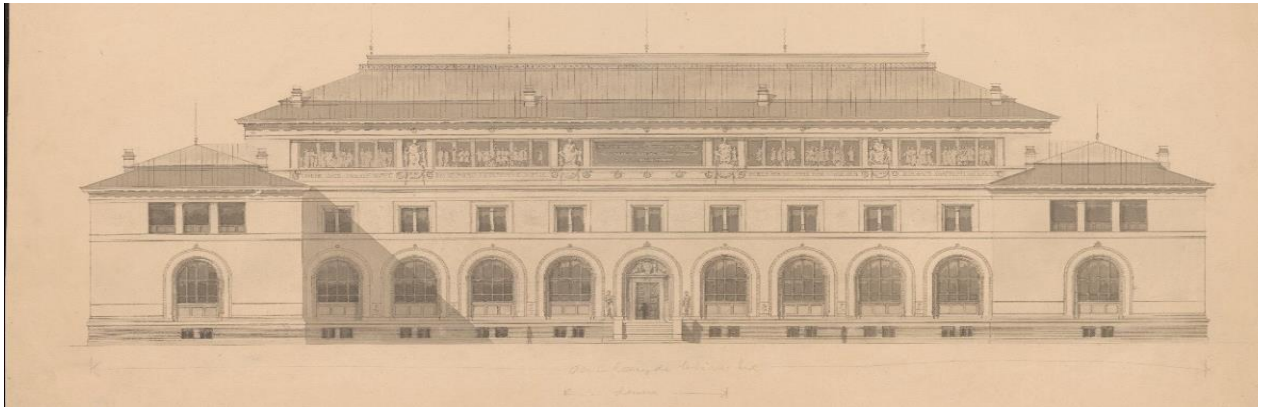
3.8.1 Identità e unità nazionale: le radici longobarde della Danimarca

❖ Proposta per lo Staten Museum for Kunst

Lontano dalla visione architettonica del maestro Dahlerup, Nyrop nel 1885 partecipa al concorso per lo Staten Museum for Kunst di Copenhagen, realizzato poi dal primo⁹⁵¹. Tuttavia, secondo l'ipotesi dell'autrice, importante è la bozza, poco conosciuta, presentata da Nyrop per il museo negli anni immediatamente successivi al ritorno del viaggio in Italia. Questo perché il progetto pare generato dall'iterazione di un unico elemento: l'arco a tutto sesto, che richiama quelli della tradizione longobarda e del Mausoleo di Teodorico a Ravenna, tanto apprezzato dal giovane stipendiato.

L'edificio proposto è caratterizzato da un corpo di tre piani e due ali laterali più basse, coperto da tetti a falde. La facciata principale è collocata nel mezzo del parco e non verso la futura Georg Brandes Plads, contrariamente a ciò che invece fa Dahlerup. Il prospetto è caratterizzato da nove archi vetrati a tutto sesto nel corpo centrale e uno per lato negli avancorpi o ali laterali. Ai livelli superiori vi sono invece delle aperture bipartite e poi un lungo fregio. Nelle due laterali vi è la ripetizione di quattro archi e due finestre. Dal punto di vista della composizione planimetrica, al piano inferiore, gli archi delle facciate longitudinali si iterano fino a metà della pianta. Essi creano nove ambienti per lato coperti da volte a botte e sono collegati tramite aperture nella seconda e ottava sala; le tre sale centrali ospitano il vestibolo di ingresso e le scale. Dalla due sale poste all'estremità si accede alle altrettante ali laterali, determinate allo stesso modo dalla ripetizione delle volte. Dalle bozze preparatorie si evince che tutte le singole sale dovevano essere decorate con stucchi. Pur restando irrealizzato, il progetto pare già dimostrare la vicinanza a forme architettoniche conosciute durante il viaggio di apprendistato italiano. Il museo doveva raccogliere l'arte nazionale danese per cui Nyrop, secondo l'autrice, propone le forme del famoso arco del mausoleo di Teodorico. L'adozione di tale modello pare riprendere quelle teorie, a cui Nyrop spesso si rifà, secondo le quali da Teodorico si definiscono le prime forme dell'architettura germanica e nordica. Inoltre, nell'iterazione di archi, secondo l'ipotesi dell'autrice, il progetto presentato da Nyrop potrebbe aver voluto richiamare l'altro celebre museo copenhagense, ovvero quello di Bindsøll. Infatti, Bindsøll per la sua costruzione itera e ripropone su più scale il motivo dei portali. In tal modo, Nyrop avrebbe potuto mostrare riconoscenza al celebre architetto e porsi in continuità con le idee artistiche e politiche del maestro; da un lato, per la rivalutazione del passato medievale, dall'altro, per la definizione di uno stile nazionale che esprima valori di democrazia e che sia simbolo della cultura locale, il cui fine ultimo è pure la realizzazione di un'opera d'arte totale.

⁹⁵¹ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOVB. 1919, op. cit., p.29 [T.d.A].*



Martin Nyrop, Proposta per lo Staten Museum For Kunst, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3026i;; ark_3026f; ark_3026g; ark_3026c.

❖ Il palazzo delle esposizioni industriale del 1888

Contemporaneamente alla proposta incompiuta di Nyrop dello Staten Museum for Kunst, l'architetto viene incaricato alla redazione dei piani per il palazzo delle esposizioni in cui riesce ad esprimere valori identitari e democratici. Come la mostra del 1872, l'esposizione nordica per l'industria, l'agricoltura e l'arte del 1888⁹⁵² si svolge nella zona poco sviluppata ad ovest della città, vicino Tivoli. L'area scelta ha un significato simbolico, poiché è in prossimità della porta occidentale delle antiche fortificazioni, considerata da secoli il punto zero per tutte le misurazioni stradali dell'isola della Zelanda. Quindi, la mostra prende forma in un contesto urbano di grandi trasformazioni. A Nyrop è assegnato il compito di redigere il progetto principale, tuttavia l'architetto si avvale dell'aiuto di altri collaboratori, i quali asseriscono che: "la mostra consisteva in molti dipartimenti ed edifici, e Nyrop ha condiviso il lavoro tra di noi in modo che ognuno avesse un edificio di cui occuparsi"⁹⁵³.

Nyrop a partire dai progetti preliminari propone un grande edificio in legno. In tal senso il Danese si discosta dagli altri edifici e padiglioni espositivi che aveva avuto modo di conoscere durante i viaggi già citati in Francia e in Inghilterra. La scelta viene giustificata da Nyrop sia per motivi di economia sia perché si sente tanto architetto quanto carpentiere. L'architetto infatti asserisce: "Ero convinto che con la stessa somma sarebbe stato possibile ottenere un risultato migliore con un edificio in legno rispetto a uno in ferro. Inoltre amavo il mestiere del falegname, quindi ho voluto contribuire al riconoscimento che merita questo bellissimo lavoro, che ai nostri giorni viene spesso screditato"⁹⁵⁴.

La mostra è promossa nel 1883 dal direttore della fabbrica reale di porcellane Philip Schou, il quale ha intenzione di porre l'accento sulla questione dell'industria artistica e di risvegliare un senso di unità nazionale nell'animo della popolazione danese⁹⁵⁵. Dal punto di vista urbanistico, si ritiene opportuno posizionare alcuni padiglioni nel parco di divertimenti di Tivoli e occupare i terreni che, con decisione contestuale, saranno utilizzati per il futuro municipio. La scelta ricade su tali luoghi anche perché è necessaria una nuova cortina di edifici per chi giunge nella capitale, dopo che l'eliminazione delle mura a partire dal 1856 aveva lasciato un grande vuoto urbano. Martin Nyrop è chiamato nel 1885 a redigere il piano e i disegni per i padiglioni espositivi. Il progetto principale occupava l'intera area dell'attuale Municipio e della stazione dei vigili del fuoco, tra la piazza del municipio fino a Stormgade. Esso è delimitato da un lato, dal grande viale appena realizzato e dal palazzo dell'esposizione industriale del 1872 progettato da Vilhelm Klein, e dall'altro da Ny Vestergade. Inoltre, sono previste un gran numero di costruzioni più piccole, che Nyrop decide di posizionare lungo i bordi esterni, definendo un confine con gli edifici stessi; sono previsti ingressi sulla strada, tramite i quali si permette l'accesso all'area espositiva.

⁹⁵² Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, *op. cit.*, pp.152-160.

⁹⁵³ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOV. 1919*, *op. cit.*, p.82 [T.d.A].

⁹⁵⁴ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop*, *op. cit.*, p.18 [T.d.A].

⁹⁵⁵ Falberg Jensen, Nicolai, *Den nordiske Industri, Landbrugs og Kunstudstilling i København i 1888*, *Erhvervshistorisk Årbog*, 1, 2015, pp.54-69.

Il padiglione principale, prendendo in prestito il linguaggio dell'architettura ecclesiastica, ha una pianta a croce latina con navate laterali più basse rispetto alla centrale, coperta da un tetto, parzialmente vetrato, a due falde. Inoltre, il padiglione è costituito da un'iterazione di archi, che garantiscono profondità e sviluppo in lunghezza, interrotto solo nel mezzo della facciata longitudinale dal monumentale ingresso dell'area espositiva russa. L'edificio è destinato ad ospitare nel centro i prodotti danesi, nella navata laterale verso Tivoli quelli norvegesi e nell'altra quelli svedesi; continuando nel lungo edificio, si incontrano poi i prodotti delle nazioni straniere. La facciata principale è caratterizzata da un vestibolo, a forma di nartece con tre archi sui modelli ecclesiastici romanici, terminante su entrambi i lati con edifici indipendenti. Nell'incrocio tra i due bracci si sviluppa una cupola in legno, alta cinquantasei metri e con un diametro di ventisette metri, il cui modello è quello del battistero di Pisa⁹⁵⁶. La calotta vetrata risulta nascosta da una lanterna di fragili archi di legno, poi completata da una corona, al centro della quale è collocata l'asta per la bandiera danese, simbolo d'identità nazionale. Nella parte superiore è realizzata una decorazione con le armi dei tre paesi scandinavi e con le tre torri, stemma di Copenhagen. Gli altri prospetti sono caratterizzati da grandi aperture che riprendono le forme dell'architettura ecclesiastica romanica, già utilizzate da Johan Daniel Herholdt nella stazione ferroviaria.

All'ingresso è eretta una piccola torre che, oltre a un effetto decorativo, funge anche da collegamento tra la sala e gli edifici espositivi bassi. Lungo il lato ovest, sull'attuale H. C. Andersen Boulevard, è posizionata la passeggiata floreale, che si estende fino al dipartimento dell'orticoltura e ai padiglioni per l'esposizione ittica e per l'artigianato, previsti all'interno di Tivoli. Alla fine della costruzione principale è progettato un piccolo ponte che collega i restanti padiglioni: quelli dell'industria danese, dell'industria militare e la grande sala macchine. Sul retro vi è un'area allestita per spettacoli sportivi e di animali.

Per quanto riguarda i modelli progettuali, essi sono una sintesi di elementi rurali del Medioevo nordico e italiano, attraverso cui Nyrop aveva intenzione di creare un'architettura moderna, incarnazione del sentimento nazionale danese. Questo perché già da alcuni decenni, per ricostruire un'identità nazionale, era avvenuta una profonda rivalutazione del passato medievale. Si sviluppa così un senso di nostalgia per il periodo in cui la Danimarca era stata una grande potenza e aveva controllato tutto il mare nordico e baltico⁹⁵⁷. Simbolo di tale egemonia sono le costruzioni navali, dalle quali Nyrop riprende i forti colori. Nyrop si riallaccia alla tradizione non solo per l'uso del legno, ma anche attraverso i colori adoperati, quali il marrone, il verde, ma anche il rosso, poiché considerato "un colore festoso"⁹⁵⁸. All'interno, nella parte superiore della galleria, è utilizzato il bianco, "per il suo effetto corroborante", ma anche perché riesce a creare un netto contrasto con le altre parti costruttive, e infine l'oro, con il quale si ritiene di aumentarne l'eleganza. Con tale progetto, Nyrop riesce a dimostrare che un edificio può avere

⁹⁵⁶ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOVB. 1919, op. cit.*, p.32; Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.20 [T.d.A].

⁹⁵⁷ Kolb, Lise, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities, op. cit.*, p. 383.

⁹⁵⁸ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOVB. 1919, op. cit.*, p.34 [T.d.A].



Rasmus Carl Rasmussen, Padiglione della mostra del 1888 di Martin Nyrop, 1888, Københavns Museum.



Martin Nyrop, Padiglione della mostra del 1888, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3028g



Vista a volo d'uccello sulla mostra del 1888, Det Kgl. Biblioteks billedsamling, DT135565.

qualità architettonica anche se è caratterizzato principalmente dalla componente strutturale e dal materiale lasciato a vista.

D'altro canto, l'architetto riprende elementi dell'architettura romanica, dalla cupola del Battistero di Pisa alle forme del Mausoleo di Teodorico a Ravenna⁹⁵⁹. Dunque, l'adozione di forme provenienti dalle cattedrali di Lund e di Roskilde e dalla tradizione italiana potrebbe avere un significato simbolico di voler unire in un unico progetto le due tradizioni costruttive danesi: quelle provenienti dal mondo longobardo e quelle normanne.

Dopo la redazione dei progetti preliminari da parte di Nyrop, cinque dei più prestigiosi carpentieri del paese dichiarano che i disegni dimostrano problemi e carenze strutturali. Tuttavia, tali considerazioni non impediscono la realizzazione dell'opera che, al contrario, una volta realizzata è giudicata di buona qualità. A Nyrop vengono riconosciute abilità e gusto artistico per aver presentato un progetto unico nel suo genere, con il quale dimostra di aver finalmente risposto alla ricerca dello stile nazionale con una sintesi tra architettura vernacolare danese e tradizione romanica-longobarda italiana.

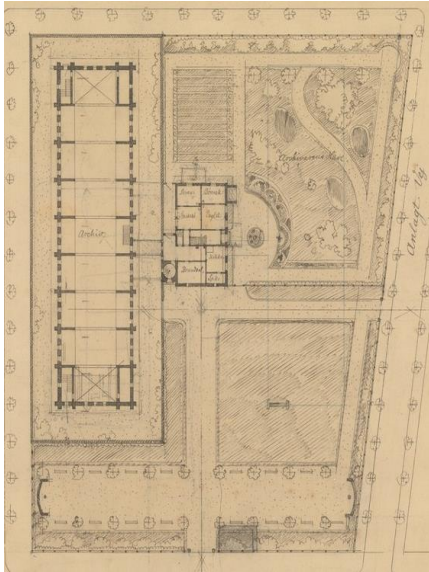
Attraverso un edificio espositivo si riuscì a creare qualcosa di originale sia per i modelli sia per i materiali. Elementi che qualche anno dopo avrebbero segnato la storia dell'architettura danese con un edificio permanente: il municipio. Grazie al padiglione espositivo, Nyrop ottiene una grande fortuna artistica, in quanto riesce a esprimere caratteri di identità nazionale e a risvegliare il senso di appartenenza comunitaria. Fino a quel momento, vi era stata certamente una ricerca e una ripresa di modelli e tecniche tratti dalla tradizione costruttiva danese, in particolare per la questione abitativa, ma mai erano stati utilizzati in una grande e rappresentativa costruzione pubblica.

❖ Landsarkiv

Tra il 1891 e il 1893, Nyrop è chiamato alla realizzazione dell'archivio territoriale di Copenhagen. Il complesso di edifici di Nyrop sorge sulla Jagtvej ed è formato da due edifici, l'archivio e gli ambienti amministrativi, collegati tramite una galleria al primo piano retta da un arco ribassato⁹⁶⁰. Il primo edificio ha una forma rettangolare stretta e molto lunga, la cui pianta è divisa in nove moduli leggibili all'esterno grazie ai contrafforti e alle tre grandi aperture sottolineate dagli archi per ogni modulo; sul prospetto longitudinale vi è la ripetizione di un solo modulo. Il secondo corpo è caratterizzato da una stretta torre, contenente le scale, e gli uffici illuminati da quattro grandi finestre. Per le facciate, Nyrop riprende le architetture religiose medievali che ha avuto modo di conoscere durante il viaggio nel Nord Italia, caratterizzate dall'uso dei mattoni rossi, dalla decorazione nella tessitura muraria, da contrafforti e da portali dalle forme dell'arco acuto. Per l'architetto l'idea della verità strutturale è fondamentale: ciò è evidente nei contrafforti che costituiscono la struttura portante. Essi, fuoriuscendo dalla facciata, diventano quasi un elemento decorativo.

⁹⁵⁹ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.20 [T.d.A].

⁹⁶⁰ Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOV. 1919, op. cit.*, p.32 [T.d.A].



Martin Nyrop, Landsarkiv, 1891, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_5724a; ark_5724h.

❖ Municipio di Copenhagen

In continuità con le forme e i modelli dell'edificio della mostra, Nyrop realizza il municipio, una delle opere più importanti realizzate a Copenhagen negli ultimi decenni del XIX secolo. Con tale costruzione Nyrop riesce ad occupare un posto privilegiato nella storia dell'architettura danese. Analogamente come si è fatto con altre opere, anche per il municipio si è ritenuto opportuno dedicare un intero paragrafo nel quarto capitolo, allo scopo di ricostruire non solo le vicende al contorno, la gara di schizzi e il concorso, ma anche di inquadrare la ripresa dei palazzi del Capitano e dei Priori italiani come modelli democratici del potere in un discorso più ampio.

Il progetto di Nyrop per il municipio è caratterizzato da forme nuove che ancora riprendono contemporaneamente le tecniche costruttive italiane e danesi, come nel padiglione espositivo. Vinta ancora la battaglia contro l'accademismo ottocentesco, rappresentato fisicamente da Meldahl, il municipio diventa una monumentale architettura in mattoni rossi con un tetto a falde e una grande torre coronata da una guglia di rame. L'architettura diventa il simbolo ideologico di democrazia e di partecipazione popolare.

Il progetto presenta una pianta a forma rettangolare, che si estende come previsto dalla piazza del municipio con due corti interne, delle quali una è coperta in ferro e vetro. La corte coperta diventa il fulcro dell'intera composizione e il modello di riferimento è tanto una piazza medievale quanto un cortile interno di un edificio rinascimentale italiano. Entrambi elementi che Nyrop aveva studiato durante il viaggio di apprendistato in Italia. Allo stesso modo tutti i dettagli interni ed esterni testimoniano la profonda conoscenza dei modelli: gli archi della corte richiamano l'architettura romanica; i mattoni rossi riprendono l'antico materiale delle cattedrali di Roskilde; gli elementi decorativi sono tratti dall'architettura di Ravenna, di Siena e di Lund. Inoltre, l'idea che il municipio dovesse essere il simbolo di una nazione democratica non è evidente solo nel progetto, che non a caso riprende il modello del Palazzo Pubblico di Siena, ma anche nelle

iscrizioni, tra cui quella più significativa è “Saa er by som Borger” ovvero “La città è ciò che sono i cittadini”.



Martin Nyrop, Prospetto della corte interna del municipio, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_3776e.

Dunque, con Nyrop termina il capitolo dedicato agli architetti, artisti e scultori che, a partire dalla fondazione dell'Accademia del XVIII secolo, sono profondamente influenzati dal viaggio di apprendistato in Italia. Tale esperienza li condurrà alla definizione di uno stile personale grazie ai modelli conosciuti durante la visita nella nostra penisola.

Nyrop, massimo esponente del Romanticismo Nazionale danese, dimostra quanto la cultura architettonica e lo studio delle costruzioni storiche italiane influenzino quella danese. Egli, partendo dalla conoscenza e dall'utilizzo delle tecniche costruttive tradizionali locali, giunge alla definizione di uno stile nazionale che rintraccia radici nel passato storico e architettonico italiano. Più volte nel corso della storia dell'architettura danese vi è il tentativo di ricreare una piccola Italia nelle fredde terre della capitale danese, attraverso le opere costruite o conservando lo stile di vita sperimentato nelle calde e soleggiate terre del Sud Europa, ricordato con nostalgico sentimento. Le ripercussioni del viaggio vanno al di là dell'influenza dell'architettura: vi è, infatti, la volontà di creare una cultura e un'identità locale che si rifaccia a quella italiana, tanto apprezzata.

La trattazione si conclude con la fine del XIX secolo. Tuttavia, si deve sottolineare che anche durante il XX secolo il legame culturale tra Danimarca e Italia continua.

Capitolo 4. La matrice italiana nei grandi progetti danesi

Premessa

Nel quarto capitolo vi è la volontà di rintracciare nelle grandi opere nazionali, che segnano la storia dell'architettura danese del XIX secolo, il legame profondo tra la tradizione costruttiva danese e quella italiana. Relazione che verrà messa in evidenza riportando i concorsi, le gare bandite e i grandi cantieri del XIX secolo. In tal senso, si individueranno quattro progetti che mobilitano gli architetti nella capitale.

All'indomani della sconfitta subita dalla Danimarca contro la flotta britannica e il bombardamento del 1807⁹⁶¹, Copenhagen si appresta a una trasformazione politica e socio-culturale. Avviene l'abolizione della monarchia assoluta e la proclamazione della Costituzione concessa da Federico VII di Danimarca (1808–1863) nel 1849; ciò segna l'inizio del potere affidato alle ricche famiglie e la comparsa della social democrazia di fine Ottocento. Lo stesso sovrano Federico VII prevede un rinnovamento urbanistico che porterà all'eliminazione delle mura difensive e al progressivo riempimento del fossato, che faceva parte delle fortificazioni dell'anello bastionato della città. L'imponente intervento urbanistico permetterà la creazione di ampi boulevard e nuove aree di espansione in cui sono realizzati i grandi edifici di cui si tratterà. Quindi, nel corso del XIX secolo, in queste aree vengono progettati e portati a termine: il piano per il parco di divertimenti di Tivoli, la stazione centrale di Copenhagen, la Ny Carlsberg Glyptotek, il nuovo Municipio e poi lo Staten Museum For Kunst. Inoltre, l'eliminazione delle mura permette l'estensione della città verso la campagna e verso il sobborgo di Frederiksberg in cui si sviluppano gli impianti industriali della famiglia Jacobsen e le ville per artisti e architetti.

⁹⁶¹ Smith, Claus M., *Bourgeois Architecture*, op. cit., p.53 [T.d.A].

4.1 Dai primi giardini pubblici al Copenhagen Tivoli Vauxhall tra spazi ludici e identità nazionale

Nel contesto di grandi mutamenti politici, economici e culturali, la popolazione danese richiede dei luoghi di quiete, quali i parchi di intrattenimento. In Danimarca, l'apertura al pubblico di parchi avviene già nel XVIII secolo, essi iniziano a essere frequentati assiduamente e a trasformarsi in parchi di intrattenimento. Dunque, l'istituzione del parco di divertimenti del Tivoli Vauxhall di Copenhagen, di cui si tratterà a breve, riflette la trasformazione sociale, politica e urbanistica che vive la capitale danese a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo.

4.1.1 Le prime esperienze

Nei parchi di intrattenimento pare riprendersi il *topos* letterario romantico della nostalgia di terre ed età lontane. Nostalgia che in architettura si traduce nella proliferazione di varie mode: dalla pompeiana, all'egizia fino all'etrusca. Il distacco dalla realtà e l'evasione ben possono avvenire nei *pleasure gardens* e nei parchi di divertimento. Contemporaneamente il visitatore elude la vita quotidiana attraverso i giochi e lo stupore e può fare esperienza dell'esotico mediante le stravaganti architetture, sperimentare la magnificenza del mondo classico o ancora entrare in edifici vernacolari cinesi. In Danimarca, come in Europa, i parchi per il diletto affondano le radici nei modelli dei giardini barocchi italiani. Nella tradizione europea, hanno grande fortuna Villa d'Este a Tivoli, per le attrazioni quali fontane e giochi e, quelli della villa di Pratolino, in prossimità di Firenze, per gli automi posizionati all'interno del parco⁹⁶².

⁹⁶² In Europa, nel XVI secolo, i modelli privilegiati saranno quelli di Pratolino a Firenze e Villa d'Este a Tivoli. Tali modelli godranno di grande fortuna tanto da essere metabolizzati nella trattatistica contemporanea e da diventare il punto di partenza dei primi *pleasure gardens* o *Vauxhall*.

Nel 1569, il granduca Francesco I compra e trasforma il parco di Pratolino alle porte di Firenze che "Significò un nuovo modo di concepire l'arte dei giardini non solo per la Firenze del XVI secolo ma per tutta la cultura europea, anticipando persino temi che avrebbero avuto compiuta definizione nel XVIII e XIX secolo" [Zangheri, Luigi, *Lo splendore di Pratolino e Francesco I de' Medici*, Vezzosi, Alessandro (a cura di), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Mazzotta, Firenze, 1986, p.15]. Lo storico John Dixon Hunt *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture* chiarisce il legame culturale esistente fra i *pleasure gardens*, in particolare il Vauxhall di Londra, del XVII e XVIII secolo, e i giardini manieristi tra cui quelli di Pratolino. Hunt sostiene che il giardino manierista è già considerabile un giardino dello spettacolo e del gioco, il cui fine principale è il divertimento. [Dall'Ara, Enrica, *Costruire per i temi del paesaggio? Esiti spaziali della semantica nei parchi tematici europei*, Tesi di dottorato, Firenze, Firenze University press, 2004, p.23.] Si potrebbe sostenere che nei giardini di Saint-Germain-en-Laye avvenga la sintesi delle due esperienze italiane, quando nel 1597 il re Enrico IV di Francia decide di restaurare il castello. Il sovrano incarica l'architetto Etienne du Perac, il quale era stato a lungo in Italia, in particolare a Villa d'Este a Tivoli, dove si era impegnato nello studio delle attrazioni della villa, della quale peraltro aveva pubblicato illustrazioni del cortile del Belvedere, dedicandole a Caterina de' Medici. Inoltre, Du Perac è affiancato da Tommaso Francini, allievo del Buontalenti, dunque conoscitore degli automi di Pratolino, e infine da Claude Mollet. All'indomani della progettazione dei giardini francesi, Mollet pubblica un trattato sui giardini all'italiana dal titolo *Theatre des plans et jardinages* nel 1652. Fortunata è la pubblicazione di tale opera, infatti per i giardini del castello a Vaux le Vicomte, gli architetti Luis Le Vau, André Le Notre e Charles le Brun riprendono gli scritti di Claude Mollet. Ciò perché Mollet "Nel suo libro arriva ad una definizione tipizzata dell'impianto del giardino che viene impostata sulla compresenza di parti a prato molto in voga nel secolo XVII e basati su complicati disegni realizzati prevalentemente con tralicci e rampicanti, di boschetti solcati da sentieri che si incrociano e di viali alberati

I primi parchi pubblici e poi di divertimento ottocenteschi, come luogo di svago e per il tempo libero, iniziano a comparire nel Settecento, periodo in cui vengono progettati i parchi naturalistici aperti al pubblico e in cui sono presenti delle fonti di acqua salubre. I cittadini giungono in tali luoghi per trascorrere del tempo a contatto con la natura e per bere acqua incontaminata. I parchi, con il passar del tempo, si trasformano in *pleasure gardens*⁹⁶³. Nei fatti, “l’origine di questa particolare tipologia si lega alla presenza, in prossimità delle città, di taverne nel verde e di siti agresti in cui sgorgano acque curative che, per accrescerne il richiamo, vengono abbelliti con giardini. Nel corso dei secoli XVII e XVIII questi luoghi vanno acquisendo caratteristiche ricreative che travalicano quelle puramente terapeutiche: divengono cioè località di incontro alla moda, conosciute più per i circoli sociali che le frequentano che per la qualità delle acque. Sono fonti termali, ma insieme luoghi di svago e ricreazione, di incontro, di passeggio nel verde”⁹⁶⁴.

che si dipartono a patte d’oie, motivo quest’ultimo che il figlio André applicherà al parco St. James a Londra”. [Zoppi, Mariella, *Storia del giardino europeo*, Roma, Laterza, 1995, p. 138.] André Mollet, figlio di Claude, diventato giardiniere di Cristina di Svezia, pubblica a sua volta un trattato dal titolo *Le jardin du plasir* nel 1651, che appare a Londra nel 1670 con il titolo *The garden of pleasure*. Mollet figlio lavora poi nella Wilton House oltre che a St. James a Londra, luoghi in cui può mettere in pratica le teorie espresse nel trattato e, quindi realizzare parchi con attrazioni e spettacoli teatrali.

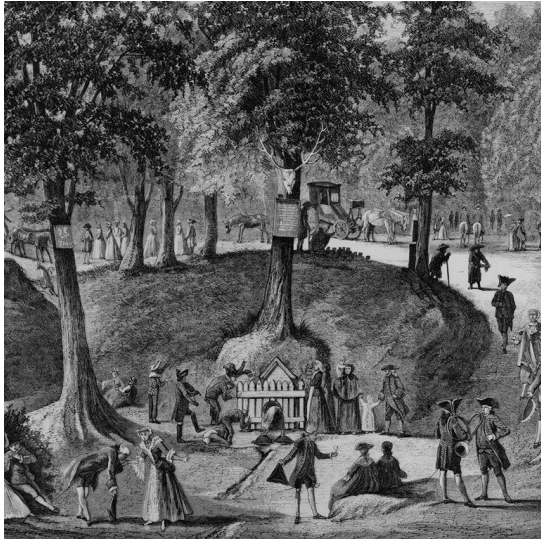
A partire dal 1730 si diffondono in Inghilterra, i primi veri e propri parchi di divertimenti su iniziativa privata; essi si sviluppano come giardini paradisiaci per via dei giochi, delle attrazioni e dei fuochi pirotecnici, e caratterizzati da una struttura regolare divise con situazioni spaziali differenti. Fondamentali per tale evoluzione sono pure le teorie del francese Jacques-Francis Blondel (1705-1774), primo architetto a teorizzare nel 1750 i prototipi degli impianti per i parchi divertimenti in *Cours d’architecture* in cui suggerisce come costruire al meglio padiglioni, rifugi e Vauxhall. Il termine dei Vauxhall, secondo l’ipotesi dell’autrice, potrebbe derivare dai giardini del castello francese a Vaux. Il nome Tivoli avviene in onore della città italiana e ciò accade tra altre esperienze anche ad Amburgo, dove a partire dal 1807 nasce una fiera, Amburger Dom o Amburger Tivoli nel quartiere di St. Pauli, con giochi, giostre, carosello e animali esotici a ridosso delle mura medievali. Tutt’oggi vi è ancora, oltre la fiera che si tiene tre volte l’anno, inoltre vi è un teatro per spettacoli chiamato Smidtz ’s Tivoli. Anche nella città di Firenze, nel 1869 viene aperto un parco chiamato Tivoli. Esso è posto al di fuori delle mura e si ritrovano una sala da concerto, un caffè Chantant e padiglioni. Il parco fiorentino ha grande fortuna anche in ambito tedesco, infatti, nel 1565 il granduca Francesco I invia all’imperatore Massimiliano II venti piante e mappe del giardino di Castello, e due giardinieri da impiegare a Vienna nei lavori al grande parco della Neugebäude. Con molta probabilità il modello del parco appena trasformato dal granduca viene ripreso in quello per la caccia istituito negli stessi anni dall’imperatore Massimiliano II a Vienna. Il giardino viennese è aperto al pubblico nel 1766 ed assume il nome di “Prater” ovvero Prato. All’interno del parco, reso pubblico, l’imperatore Giuseppe II permette la costruzione di sale da tè, di attrazioni e di giochi.

A sua volta a Napoli nella villa Favorita, Leopoldo di Borbone ridisegna i giardini della villa in cui “il punto di forza della splendida villa erano i giardini, abbelliti con erme di marmo, chioschi, panchine e serre, una pagoda cinese e un laghetto posto all’ombra di piante rare. Nel 1799 la villa fu ingrandita con l’ampliamento del parco fino al mare e l’acquisizione della Casina dei Zezza. Leopoldo ordinò la costruzione di nuovi corpi di fabbrica, scuderie, depositi di giostre per divertimenti che, in seguito nel 1823, aprì al pubblico proprio come aveva fatto suo zio, l’imperatore d’Austria Giuseppe II (Vienna, 1741 - 1790), fratello della madre Maria Carolina, con il Prater. Il parco della villa vesuviana era visitabile dalla gente comune la domenica e i giorni festivi, così che anche i napoletani potessero godere dei «molti giuochi ed esercizi che imitò dalla Germania”.

[Masi, Maria Carmela, *I modellini lignei delle giostre di Leopoldo di Borbone per il Parco di Villa Favorita a Resina*, Caserta, 2018. https://www.academia.edu/36705600/I_modellini_lignei_delle_giostre_di_Leopoldo_di_Borbone_per_il_Parco_di_Villa_Favorita_a_Resina] La matrice del parco mediceo è rintracciabile nei giardini francesi già citati e in molti altri tra cui quelli: di Rodolfo II a Praga, i giardini di Fointainebleau, di Lussemburgo, di Somerset House, di Richmond, di Wilton House e quelli reali di Spagna e nell’Hortus Palatinus di Heidelberg. Dunque, le esperienze di Villa d’Este e Pratolino gettano le basi per i parchi d’intrattenimento europei del XVIII e del XIX secolo.

⁹⁶³ Panzini, Franco, *Per i piaceri del popolo: l’evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX Secolo*, Bologna, Zanichelli, 1993.

⁹⁶⁴ *Ivi*, p.97.



Kirsten Piils kilde, Bakkens historie, 1755, københavns-bymuseum.

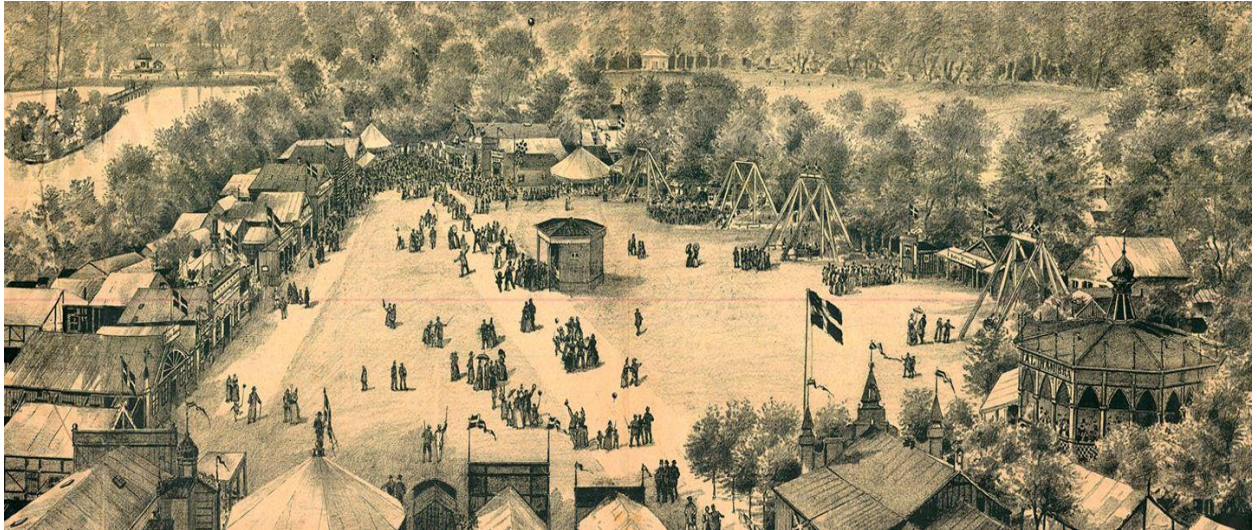


Christian August Lorentzen, En gøglertrup ankommer til Dyrehavsbakken, 1798-1800, <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS8662>.

Analoghe esperienze si sviluppano anche in alcune cittadine della Danimarca⁹⁶⁵. Un esempio dell'evoluzione da parco aperto al pubblico, che si trasforma in *pleasure gardens*, può essere quello della cittadina di Klampenborg, non lontana da Copenhagen. Nel 1781 si apre al pubblico il parco reale di *Dyrehaven*⁹⁶⁶ – il parco dei cervi – in cui è presente una fonte di acqua: la Kirsten Piil Kilde. Essa diventa, ben presto, il luogo di ritrovo degli infermi per le proprietà curative delle acque e poi finisce per diventare un piacevole posto di svago per i viaggiatori nella bella stagione estiva. Dunque, tale esperienza diventa una vera e propria consuetudine tanto che, il 2 luglio, si inizia a celebrare la festa per il giorno di mezza estate, nella stagione chiamata “della fontana”. Per tale ricorrenza, arrivano venditori da ogni luogo e la popolazione allestisce tende per godere della natura. La festività è inaugurata con brindisi di bicchieri d' acqua, accompagnati dal consumo di grandi quantità di cacciagione, vini e dolci e i partecipanti sono allietati da musica, da giochi, da canti, da funamboli e da acrobati. Tale usanza porterà alla creazione del primo vero parco di divertimenti della Danimarca: il *Bakken*.

⁹⁶⁵ Un esempio di questo tipo in Danimarca è Sølyst, una casa di campagna nella cittadina di Klampenborg, poco lontana dalla capitale. Dal 1784, il proprietario ne consente l'accesso al parco dove, quattro anni prima, aveva fatto costruire un memoriale per la moglie dell'ex primo ministro il conte H.E. Schimmelmann. Il monumento per la defunta prima moglie, morta di tubercolosi, presenta ancora oggi un'urna posta su di un pilastro, il cui basamento funge da fontana da cui sgorga acqua. Il luogo viene scelto sia perché in prossimità di una piccola sorgente vicino alla strada principale sia perché era stato un ristoro per la donna nelle passeggiate lungo la campagna circostante. Una volta aperto al pubblico diventa meta di pellegrinaggio per la ricca borghesia danese. Dopo l'apertura al pubblico del citato parco nascono situazioni simili in altre cittadine quali Sophienholm, Dronninggaard e Frederiksberg nelle quali le fonti di acqua, considerate quasi miracolose, attirano sempre più la popolazione.

⁹⁶⁶ Floryan, Margrethe, *Gardens and garden life, op.cit.*, pp.117-119.



Bakken, 1889, <https://www.bakken.dk/om-os/bakkens-historie/bakkens-historie-kapitel-8/>.

A seguito di tali esperienze nella capitale danese nascono i primi viali alberati con aree a giardino e piccoli edifici privati, quali caffè e ritrovi, in cui è possibile assistere a spettacoli teatrali e a vari intrattenimenti. Per cui, a Copenhagen, dagli inizi del XIX secolo nel viale di Frederiksberg Allé si sviluppano numerosi giardini di piacere e strutture di intrattenimento. Tra il 1804 e il 1805 è costruito un Vauxhall a Vesterbro contenente una sala da ballo, circondata da due ristoranti, e un giardino illuminato da lampade di vetro colorate. Dopo l'eliminazione delle antiche mura di difesa della città si assiste a una proliferazione di tali strutture. Tra il 1841 e il 1842 a Frederiksberg Allé, al civico numero 9, si sviluppa l'Alleenberg⁹⁶⁷ una sorta di luogo del diletto che resta un interessante parallelo con il futuro parco di divertimenti di Tivoli a Copenhagen. Tale luogo è finanziato dal produttore e importatore di cioccolato Christian Kelhet, il quale rileva la proprietà nel 1841. Il ricco copenhagenese costruisce nel giardino ventidue piccoli edifici, di cui uno in stile cinese, una gola da lancio con due cigni e un teatro, insieme ad altre attrazioni. Per aumentarne la popolarità, il ricco imprenditore promuove sui giornali locali l'apertura al pubblico delle nuove attrazioni. La presenza di eleganti costruzioni di legno, come nell'impianto originale di Tivoli, fa presupporre l'esistenza di un progetto dettagliato, probabilmente realizzato per mano dell'architetto Harald Conrad Stilling⁹⁶⁸, il quale si occuperà del piano per il Vauxhall Tivoli di Copenhagen. Tale supposizione nasce altresì dal fatto che il padiglione cinese poligonale ricorda le forme del Carosello del parco di divertimenti di Tivoli, per cui s'ipotizza vi sia un disegno comune tra il Tivoli e l'Alleenberg⁹⁶⁹.

⁹⁶⁷ Haugsted, Ida, *Tryllevarden Tivoli: Arkitekten H. C. Stilling's bygninger og den ældste have*, Copenhagen, Museum Tusulanums Forlag, 1993, pp. 70-71 [T.d.A].

⁹⁶⁸ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, op.cit., p.144-145 [T.d.A].

⁹⁶⁹ Haugsted, Ida, *Tryllevarden Tivoli: Arkitekten H. C. Stilling's bygninger og den ældste have*, op.cit., p. 71 [T.d.A].



In alto a sinistra: Allenberg, 1878, frb-arkiv-3638. In alto a destra: Sommerlyst, 1889, frb-arkiv-3628. In basso a sinistra: Sommerlyst, 1901, kbh-museum-2995. In basso a destra: Alhambra, 1865, frb-arkiv-6658.

Tra i più famosi luoghi nella citata strada, vi è anche il Sommerlyst, un grande giardino di piacere, il cui l'edificio principale viene ricostruito nel 1850 dallo stesso H.C. Stilling⁹⁷⁰. In facciata, secondo l'ipotesi dell'autrice, la costruzione sembra richiamare il primo livello della villa La Farnesina a Roma e della Villa Saraceno di Andrea Palladio per la ripetizione degli archi e nei due corpi chiusi negli angoli. Ad avvalorare tale ipotesi, specialmente il secondo riferimento, è il fatto che nello stesso anno l'architetto Niels Sigfred Nebelong riprende a modello la villa italiana per quella del birraio Jacobsen nella Gamle Carlsberg⁹⁷¹. La celebre opera italiana è conosciuta in ambito accademico ed evidentemente diventa un esempio da seguire a metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento nel momento in cui inizia ad esserci una riflessione riguardo all'architettura rinascimentale italiana. Nella stessa Frederiksberg Allé, nel 1857, dopo aver fondato il Tivoli, Georg Carstensen⁹⁷², apre un complesso di intrattenimento in stile moresco

⁹⁷⁰ <https://kbhbilleder.dk/frb-arkiv/117> (marzo 2019).

⁹⁷¹ Cfr. paragrafo 4.6.1

⁹⁷² Carstensen nasce nel 1812 ad Algeri. Durante i suoi viaggi, Carstensen, ha l'opportunità di visitare il Vauxhall di Londra e il Tivoli, Jardin-Turc, Bazar, Nuit-venetienne di Parigi. Dalla capitale francese parte per gli Stati Uniti dove

chiamato Alhambra⁹⁷³. Esso contiene la più grande sala da concerto di Copenhagen che può ospitare fino a duemila persone. L'edificio viene demolito già nel 1870 a causa di scarsi incassi.

4.1.2 La fondazione del Tivoli Vauxhall di Copenhagen

Il parco di divertimenti del Tivoli Vauxhall di Copenhagen non è il primo nel suo genere in Danimarca, infatti altri luoghi ameni nascono per il diletto della popolazione.

Per la questione della fondazione del celebre parco copenhagense, sono rilevanti alcune iniziative promosse dall'imprenditore e fondatore di Tivoli Georg Johan Bernhard Cartensen⁹⁷⁴. Egli, dopo un lungo viaggio in Europa e in America, grazie al quale conosce i più importanti Vauxhall europei, torna a Copenhagen e inizia a pubblicare le riviste letterarie-artistiche *Portfolio* (1839-1841) e il *Figarò* (1841-1842). Gli abbonati sono invitati a partecipare gratuitamente a grandi feste serali che si svolgono nei parchi della capitale danese, tra cui Kongens Have, Classens Have e nelle scuderie del Palazzo Reale di Christiansborg. L'intrattenimento è garantito da luci, da musiche e da fuochi pirotecnici. Nei fatti, nel 1841 Cartensen pubblicizza sul *Figarò* un concerto dal titolo *Figaro Vauxhall* per il matrimonio del principe ereditario Federico VII a Kongens Have⁹⁷⁵. Per tale evento sono riprodotti oltre settanta componimenti di Rossini, Strauss, Lanner e, nelle pause, vengono cantate delle canzoni popolari danesi. Inoltre, il parco del castello di Rosenborg è appositamente illuminato da migliaia di lampade dalle forme orientali. Lo spettacolo è ripetuto il 22 settembre dello stesso 1841 per il compleanno del re Cristiano VIII. Per l'occasione è stampato un programma, disegnato da Harald Conrad Stilling, sul cui frontespizio vi è la riproduzione del castello rinascimentale di Rosenborg⁹⁷⁶.

All'indomani della fortuna di questi eventi, Cartensen chiede al sovrano la concessione di un lotto per costruire un parco di divertimenti – un Vauxhall – a Copenhagen. A sostegno della richiesta, l'imprenditore può contare sull'appoggio e man forte degli artigiani e industriali che fanno parte dell'associazione industriale fondata nel 1838, ma anche del birraio Jacob Christian Jacobsen.

Il sovrano accoglie la richiesta per la realizzazione del parco, che assumerà il nome di *Copenhagen Tivoli Vauxhall*. Pur approvando la proposta dell'imprenditore, il monarca sottolinea la necessità del rispetto di alcune condizioni per la scelta del luogo al fine di garantire la sicurezza cittadina, e inoltre precisa che il sito dovrà essere di accesso pubblico. Dall'autorizzazione del re Cristiano VIII, avvenuta nell'aprile del 1842, Cartensen impiegherà un anno perché è alla ricerca di un luogo confacente alle proprie idee per il nuovo parco di intrattenimento. Il ricco imprenditore ritiene necessario che esso sia posto nelle vicinanze del centro cittadino e dotato di grandi quantità di acqua, di luce, di aria e di spazi verdi, dove possano tenersi spettacoli teatrali e fuochi pirotecnici.

resta dal 1837 al 1838, e torna infine a Copenhagen nel 1839. Haugsted, Ida, *Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stillings bygninger og den ældste have*, op.cit., pp. 10-11.

⁹⁷³ Panzini, Franco, *Per i piaceri del popolo: l'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX Secolo*, op.cit., p.118.

⁹⁷⁴ Haugsted, Ida, *Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stillings bygninger og den ældste have*, op.cit., pp. 10-11.

⁹⁷⁵ *Ivi*, p.20.

⁹⁷⁶ Olsen, Lars Hedebo; Prytz Schaldemose, Anne, *Tivoli: a garden in the city*, Copenhagen, Gyldendal, 2018.

Il futuro successo del parco è decretato dalla capacità imprenditoriale dimostrata dal fondatore Cartensen e dall'intuizione della necessità di una progettazione per il grande complesso. Il fondatore, come detto, è convinto che, per un buon funzionamento del parco, è necessario offrire divertimento a buon mercato e, che il Tivoli deve avere padiglioni eleganti. Per cui, Cartensen costituisce una società per azioni pubblica al fine di avere disposizioni finanziarie per costruire un parco di divertimenti con numerosi intrattenimenti. Egli, poi, pubblicizza la sua iniziativa sui giornali locali per l'acquisto di abbonamenti per l'ingresso al parco, i cui proventi sarebbero serviti come fondi per la costruzione del primo impianto. Il Tivoli diventa così una delle prime iniziative copenhagensi di cui si fa carico la classe borghese per le grandi trasformazioni urbanistiche. Infatti, il parco viene realizzato negli anni in cui le mura bastionate iniziano a essere demolite e il fossato a essere drenato.

La scelta dell'area per il nuovo parco, come per le esperienze europee, ricade sul grande terreno delle mura difensive di Copenhagen tra Vesterport e Tømmerpladsen, poiché il luogo è di facile accesso per i pedoni e per le carrozze, caratteristiche desiderabili per un giardino popolare. Il lotto è posto in prossimità delle mura della città in cui è presente il grande canale di Stadgraven, ovvero il fossato delle fortificazioni dell'anello bastionato della città, e un'isola di avvistamento militare⁹⁷⁷. Tale isoletta, collegata tramite un ponte, aumentava l'idea di pittoresco e di evasione dalla quotidianità. La componente architettonica del parco è affidata a Stilling il quale, grazie all'istruzione accademica del maestro tedesco Gustav Friedrich Hetsch, progetta dei semplici ed eleganti padiglioni da giardino su modello romantico e sull'idea del pittoresco.

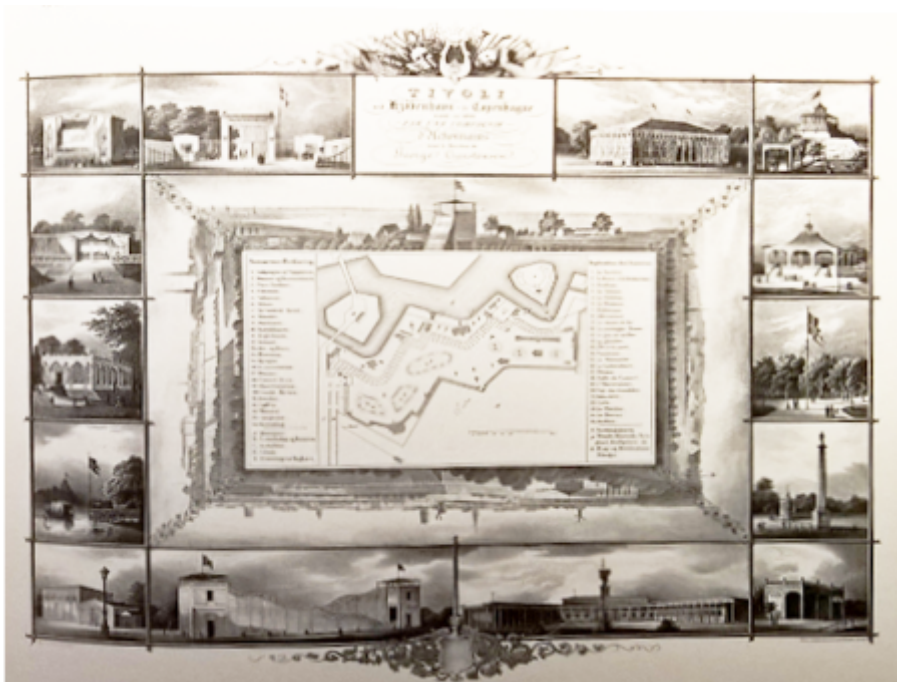
Dunque, il Tivoli era circondato dal boulevard di Vesterbrogade, dal confine a serpentina segnato da Stilling, dal grande canale di København Have e infine, dal canale delle fortificazioni. Per tale trasformazione è redatto il *Piano per la creazione di una società per un impianto Sommer-Tivoli a Copenhagen*.

Quindi, incaricato alla redazione del piano per il parco, Stilling crea un giardino romantico, facendo della natura una protagonista in cui le persone devono avere l'illusione di essere lontane dalla città. Stilling tiene anche conto delle molteplici, precedenti e coeve, esperienze europee conosciute in primo luogo grazie a Cartensen. Tra queste esperienze vi sono il *Vauxhall Gardens* a Londra⁹⁷⁸, uno dei più antichi, sviluppatosi a partire dal 1600, e quello di Parigi *Le Jardin de Tivoli* o *Tivoli Boutin* fondato nel 1773. Tali luoghi, come detto, evidentemente prendono a modello Villa d'Este a Tivoli per le rovine e per le magnifiche cascate e i giardini e il parco di Pratolino di Firenze per gli automi. Inoltre, Stilling conosce, grazie agli insegnamenti accademici, e fa riferimento al trattato di Jacques-François Blondel (1705-1774). Il francese era convinto che il giardino naturale romantico fosse più adatto per il divertimento e che gli edifici avrebbero

⁹⁷⁷ Panzini, Franco, *Per i piaceri del popolo: l'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX Secolo*, op.cit., pp.117-119.

⁹⁷⁸ Le due esperienze, quella danese e inglese, avranno, elementi comuni nell'impianto e nelle forme stilistiche, il padiglione cinese ne è l'esempio. Inoltre, come quello londinese anche il parco danese è aperto per soli tre mesi all'anno. Qui si esibiscono le migliori orchestre, tutti i padiglioni sono illuminati da lampade e si prevedono fuochi pirotecnici.

dovuto essere leggeri e preferibilmente eleganti. Inoltre, Blondel sosteneva che l'impianto doveva essere situato vicino ad una capitale in connessione con una passeggiata pubblica. Stilling già durante gli studi accademici conosce il trattato e le teorie di Blondel, il quale, tra l'altro, era stato maestro dell'architetto danese Caspar Frederik Harsdorff. L'architetto, non ha ancora compiuto il suo viaggio di formazione, purtuttavia ha una grande conoscenza di botanica e dei parchi romantici danesi, in particolare quelli di Søndermarken, di Frederiksberg Have e di Classens Have. All'interno di detti parchi, oltre a laghetti e dolci pendii, sono collocate architetture in stile orientale e piccoli templi, in armonia con la natura secondo le idee del pittoresco. Quindi, Stilling, memore di tali esperienze, progetta piccoli padiglioni espositivi sulla base della conoscenza delle architetture da giardino, delle idee del pittoresco e dei modelli anglo-cinesi. La struttura dell'impianto e il posizionamento planimetrico degli edifici e dei divertimenti delle prime stagioni è conosciuta grazie a tre planimetrie, pubblicate tra il 1843 e il 1850. Il piano più antico è il "*Copenhagen Tivoli*", disegnato e pubblicato da M. Sørensen nel 1843. Esso mostra le attrazioni della prima stagione, numerate da uno a quarantacinque. La seconda planimetria è quella pubblicata da C.A. Reitzel ed è simile a quello di Sørensen. Il definitivo piano di Stilling appare invece per la prima volta nel 1844 ed è stampato dalla principale agenzia litografica dell'epoca: la Bærentzen & Co.



Il Piano del parco, 1844, tratto da Haugsted, Ida, Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stillings bygninger og den ældste have.

La planimetria del giardino è circondata dalle prospettive dei padiglioni e dalle quattordici attrazioni. Contemporaneamente al piano è pubblicato un album litografico dal titolo, *Tivoli at Kjobenhavn - Tivoli de Copenhague etabli en 1843 par un compagnie d' Actionnaires sous la*

*Direction de George Carstensen 1843*⁹⁷⁹. Tanto è l'interesse da parte della popolazione che, solo dopo dieci giorni dall'apertura, sono acquistabili guide e libri del parco di Tivoli di Copenhagen.

Nell'impianto planimetrico di Stilling, i padiglioni⁹⁸⁰ sono posti lungo i confini del lotto con l'area centrale sgombera, come pure avveniva nell'altro parco di divertimenti danese del Bakken. Inoltre, le costruzioni sono immerse nella natura e raggruppate secondo una regolarità di cui uno maggiore e due o quattro di dimensioni ridotte. Nella prima stagione si realizzano i sette padiglioni, i ristoranti, i quattro caffè, le pasticcerie e infine le quattro giostre: il poligono di tiro, il bowling, le montagne russe e il Carosello. Dunque, nel 1843 si arriva a costruire metà progetto con edifici leggeri di legno che risentono anche degli insegnamenti del maestro Hetsch. Il Tedesco segue il processo di costruzione non solo perché membro dell'accademia di Belle Arti, ma anche perché fa parte della commissione degli industriali, che si era espressa a sostegno della costruzione.

Appena entrati dall'ingresso del parco verso Vesterbrogade si ritrova il Bazaar, che avrebbe dovuto ospitare trenta negozi e ospitare il maggiore tra i ristoranti del parco. Il giorno dopo l'apertura, nell'agosto 1843, *Aftenbladet* scrive: "La prima cosa che incontra l'occhio e fa una piacevole impressione è il grande edificio del Bazar, eretto in stile cinese e dotato di una elegante decorazione. Al di fuori corre un colonnato, da cui si accede alle varie antichità e boutique, inoltre si trova una grande sala di ristoro decorata con molto gusto"⁹⁸¹. Il padiglione consiste in un edificio colonnato con l'elemento centrale più alto rispetto alle due ali laterali, nel cui mezzo è posizionato il ristorante. Quest'ultimo è considerato dai contemporanei il più bello di Copenhagen per le eleganti decorazioni in stile pompeiano, di cui tuttavia oggi mancano disegni e bozze. A vent'anni dall'inaugurazione, l'edificio del Bazar è distrutto da un incendio, per cui, nel 1862, si rende necessaria la costruzione di un nuovo padiglione. Il nuovo edificio di Stilling sarà caratterizzato da una ripetizione di archi acuti su impronta dell'architettura normanno-siciliana, egizia e turca. In tal modo, l'architetto dimostra le ripercussioni degli studi sulle architetture medioevali effettuati durante il viaggio di apprendistato del 1852. Infatti, in Sicilia il giovane si interessa agli elementi costruttivi che rintraccia nella Martorana, nella Zisa e nella cattedrale di Monreale. Stilling può approfondire le forme dell'arte orientale durante il soggiorno in Egitto, a seguito del quale pubblica un opuscolo dal titolo *Rejse i Ægypten*.

Nella prima stagione del 1842, in prossimità del Bazar sono anche costruiti i due padiglioni del tè. Il giornale del parco di Tivoli nel 1844 sostiene che su entrambi i lati del Bazar: "sono costruiti dei padiglioni in stile toscano che presentano delle colonne reggenti archi e una piccola sala retrostante"⁹⁸². Essi si presentano come piccole costruzioni con tre archi a tutto sesto sorretti da colonne con medaglioni e decorazioni che potrebbero, secondo l'ipotesi dell'autrice, riprendere la tecnica pittorica dello sgraffito. I piccoli edifici sono completati da una balaustra con vasi e tutta la composizione potrebbe essere memoria della Loggia fiorentina dei Lanzi. Tale modello

⁹⁷⁹ Haugsted, Ida, *Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stilling's bygninger og den ældste have*, op.cit., p.81 [T.d.A].

⁹⁸⁰ *Ivi*, p.136[T.d.A].

⁹⁸¹ *Ivi*, p. 125 [T.d.A].

⁹⁸² *Ivi*, p. 183 [T.d.A].

ha grande fortuna in ambito danese, basti pensare che Bindsbøll nella proposta per il Thorvaldsens Museum⁹⁸³, definita fiorentina, propone una facciata dalla medesima scansione del padiglione di Stilling. Evidentemente, la fortuna dell'architettura fiorentina in ambito danese, come quella arabo-normanna, risente dei contemporanei studi, di cui si è parlato nel secondo capitolo, riguardo al Medioevo e al Rinascimento italiano.

Al centro del parco vi è la sala da concerto, che viene completata il 20 luglio 1843. Essa è caratterizzata da vetrate colorate, intervallate da colonne di ferro e da un soffitto dipinto in stile pompeiano da Carl Løffler⁹⁸⁴, già a quel tempo il padiglione viene soprannominato "sala di vetro". Nel 1863 l'edificio subisce trasformazioni con l'aggiunta da parte di Stilling di una facciata con archi d'ispirazione turca ed egizia che dimostrano l'influenza del *revival* orientale. Proseguendo all'interno del parco vi è il Carosello, caratterizzato da forme cinesi e da decorazioni in stile pompeiano. Nel 1843, Stilling realizza anche il teatro nel quale viene messa in scena la pantomima con Cassandro, Pierrot, Arlecchino e Colombina. In realtà, la commedia dell'arte italiana ha grande fortuna in Danimarca, poiché già dalla metà del XVIII secolo, vengono messe in scena delle commedie al Teatro Reale di Copenhagen⁹⁸⁵.

Nello stesso 1843, vengono esposti i *tableaux* in movimento, ovvero copie di gesso di sculture originali di Thorvaldsen e di Canova, che sono posizionate su una struttura rotante. L'evento è pubblicizzato sul giornale locale *Adresseavisen* il quale racconta dell'esposizione di venti figure, tra cui: Amore, Ebe ed Ercole, il Discobolo, il Genio, Romolo, due gladiatori e le Tre Grazie. L'influenza della cultura antiquaria italiana è ancora rintracciabile negli angoli del parco, poiché in prossimità del teatro e della sala da concerto, sono posti sedici piedistalli in marmo con vasi antichi e le statue di Vesta, Cerere, Flora ed Ebe. Tuttavia, dei gruppi scultorei vi sono testimonianze nelle descrizioni del parco solo fino al 1863, probabilmente dovevano essere anch'essi riproduzioni di noti calchi realizzati da Canova e da Thorvaldsen⁹⁸⁶. Inoltre, nel centro del parco vi erano delle voliere che riprendono la forma di piccoli templi monopteri.

Oltre ai padiglioni e ai giochi, il parco di Tivoli presentava una grande attrazione naturalistica: il canale di Stadgraven, oggi visibile solo nel piccolo e caratteristico laghetto, che nelle prime stagioni offriva la possibilità di fare brevi escursioni con imbarcazioni. Nel giornale *Aftenbladet* si asserisce che già durante la prima stagione sono presenti delle barche e dei moli chiamati *delle gondole, dei delfini, delle insidie e dei draghi*. Le barche indicate come gondole dovevano essere poco simili a quelle della città italiana, infatti il modello principale erano i sampan cinesi; la scelta del nome è dettata dal fatto che le famose imbarcazioni della laguna italiana erano più note rispetto a quelle asiatiche. Al centro del canale si trovava la particolare isoletta, circondata dalla natura incontaminata e dall'acqua, in cui era sistemato un padiglione esagonale. Il 26 ottobre 1848, la piccola costruzione dell'isola va a fuoco, per cui si costruisce una nuova struttura, inaugurata il 1 ° giugno 1849, il cui interno è decorato con ornamenti e modanature dorate.

⁹⁸³ Cfr. paragrafo 4.2.1.

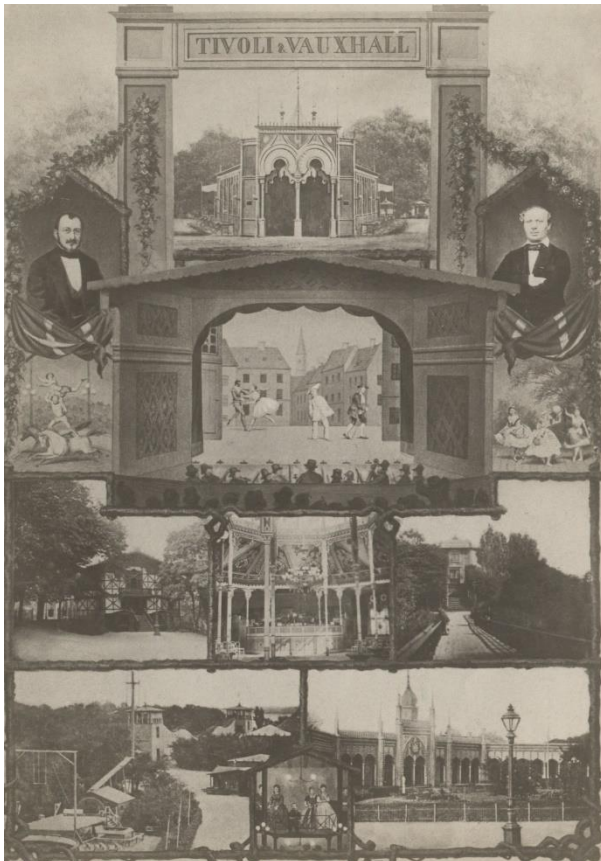
⁹⁸⁴ Haugsted, Ida, *Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stilling's bygninger og den ældste have*, op. cit., p. 150 [T.d.A].

⁹⁸⁵ Carbone, Elettra, *Nordic Italies, Representation of Italy in Nordic literature from the 1830s to the 1910s*, op. cit., p.167.

⁹⁸⁶ Haugsted, Ida, *Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stilling's bygninger og den ældste have*, op. cit., p. 101 [T.d.A].

Purtroppo, l'isola più tardi scompare per il drenaggio delle acque, e così viene persa la memoria di elementi che ancora ricordavano le antiche fortificazioni della città.

Nei primi decenni dall'apertura del Tivoli, ad aumentare il senso di evasione contribuisce uno stretto sentiero, circondato dalle acque, che correva tra il fossato e il grande canale del Københavns Have. Questo percorso era considerato una passeggiata idilliaca, poiché era circondato da cespugli e dallo scenario naturale. Inoltre, nella seconda stagione, per accrescere l'atmosfera di meraviglia il sentiero è dotato di lampade e di illuminazioni. Dunque, la componente naturale era una caratteristica peculiare del parco della capitale danese, insieme a quella architettonica. Infatti Stilling realizza dei padiglioni lignei dalle semplici forme cubiche con elementi tardo classici e decorazioni effimere.



A sinistra: Padiglioni del parco di divertimenti Tivoli Vauxhall, kbh-museum-85632. In alto a destra: Il lago di Tivoli e il padiglione della mostra del 1888, kbh-museum-82655. In basso a destra: Il padiglione dell'isola, 1880, kbh-museum-85659.

Nelle costruzioni posteriori al viaggio di apprendistato nel Sud dell'Italia e in Egitto si leggono le influenze dello studio delle forme orientali. Inoltre, tutti i padiglioni realizzati su progetto di Stilling avrebbero dovuto essere decorati, secondo le testimonianze scritte, in stile pompeiano dal pittore Carl Løffler⁹⁸⁷. La ripresa di tali modelli è da ricondurre alla moda decorativa che si propaga nella capitale danese a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento. Dunque, l'adozione di tali modelli all'interno dei padiglioni di Stilling si pone in continuità con la tradizione della "Casa

⁹⁸⁷ Haugsted, Ida, *Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stilling's bygninger og den ældste have*, op. cit., p. 76 [T.d.A].

da un posto migliore” voluta in stile pompeiano da Freund negli ambienti dell’accademia di Materialgården. Nei fine settimana, la casa del maestro viene aperta al pubblico, affinché anche la popolazione possa entrare in contatto con l’antico mondo romano. In tal modo, il maestro riesce ad avvicinare i visitatori in un luogo lontano nel tempo e nello spazio. Idea che non può non essere ancora più forte nel parco di divertimenti reso pubblico e accessibile per volontà del sovrano.

Inoltre, la casa e il contemporaneo Thorvaldsens Museum si faranno promotori di idee liberali e democratiche grazie all’uso delle decorazioni pompeiane. Modelli che, in ambito danese, come sottolineato più volte, vengono adottati dagli artisti per esprimere valori di democrazia. Dunque, secondo l’ipotesi dell’autrice, l’importanza dell’uso dei modelli pompeiani all’interno del parco non ha una finalità meramente artistica, ma anche in tal luogo è custode di un messaggio politico. In tal modo, il parco di divertimenti si fa promotore delle idee liberali e democratiche che hanno maggiore diffusione data l’apertura del parco al pubblico. La concessione dei terreni per la realizzazione del parco viene letta dai contemporanei come un espediente per distogliere l’attenzione dei cittadini dalle questioni costituzionali. Al contrario, secondo l’ipotesi dell’autrice è invece tramite l’apertura del parco che la popolazione viene ulteriormente avvicinata a questioni politiche, grazie alle rappresentazioni teatrali e alla diffusione della cultura.

A pochi anni dell’inaugurazione, risulta fondamentale il viaggio in Italia dell’imprenditore Cartensen durante il quale visita Venezia, Firenze, Roma e Napoli e qui incontra Gaetano Amici di Frascati che è assunto per i fuochi pirotecnici del Tivoli. Amici, giunto a Copenhagen, per la prima rappresentazione mostra un diorama della grotta di Posillipo⁹⁸⁸ e del Castello del Diavolo. Durante tale spettacolo, la folla è talmente stupita che inizia ad accalcarsi nelle vicinanze del luogo dove erano stati predisposti i fuochi, creando disordine, fin quasi a compromettere la chiusura del Tivoli.

L’esterno del parco è segnato per oltre trentacinque anni dal padiglione di Stilling, caratterizzato da una porta con reticolo aperto, collegato a due padiglioni delle piccole biglietterie. Nella primavera del 1879, il portale è distrutto da una tempesta, per cui si rende necessaria la costruzione di un nuovo edificio. L’incarico è affidato all’architetto Vilhelm Dahlerup, il quale realizza un padiglione dipinto con colori vivaci che resta visibile solo per dieci anni, poiché demolito per fare spazio a un nuovo portale. Nel 1879, vengono aggiunti alcuni padiglioni per mano dello stesso Dahlerup, in particolare la Tårnpavillonen, Kridthuset e l’Harmonipavillonen. La Kridthuset è un ristorante che riprende i modelli dell’architettura rurale italiana, già sperimentati nelle ville di Johan Daniel Herholdt. Il ristorante è una costruzione in mattoni dalla pianta rettangolare ed è caratterizzato dalla loggia aperta con archi verso il lago. Allo stesso tempo, Dahlerup riprogetta il teatro della pantomima dal sipario a forma di pavone con elementi tratti dalla tradizione architettonica cinese; in tale luogo i viene messa in scena ancora la commedia dell’arte all’italiana.

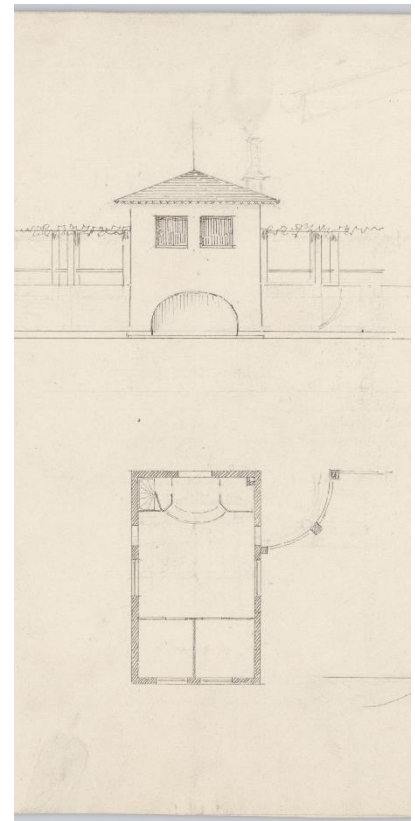
⁹⁸⁸ Rappresentazioni di luoghi italiani mediante giochi pirotecnici avvengono anche nei Vauxhall di Londra.



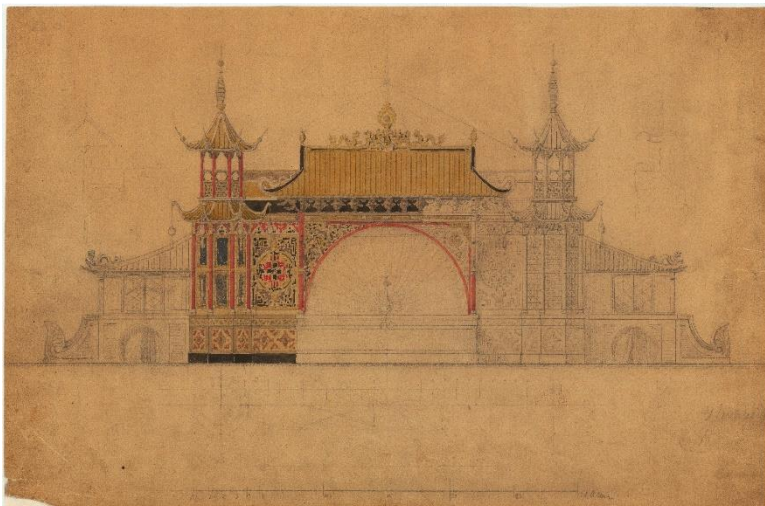
Vilhelm Klein, Proposta per la sala da concerto, 1862, Det kongelige bibliotek billedsamling, ark_13386a.



Vilhelm Dahlerup, Kridthuset, foto del 1885, kbh-museum-85625.



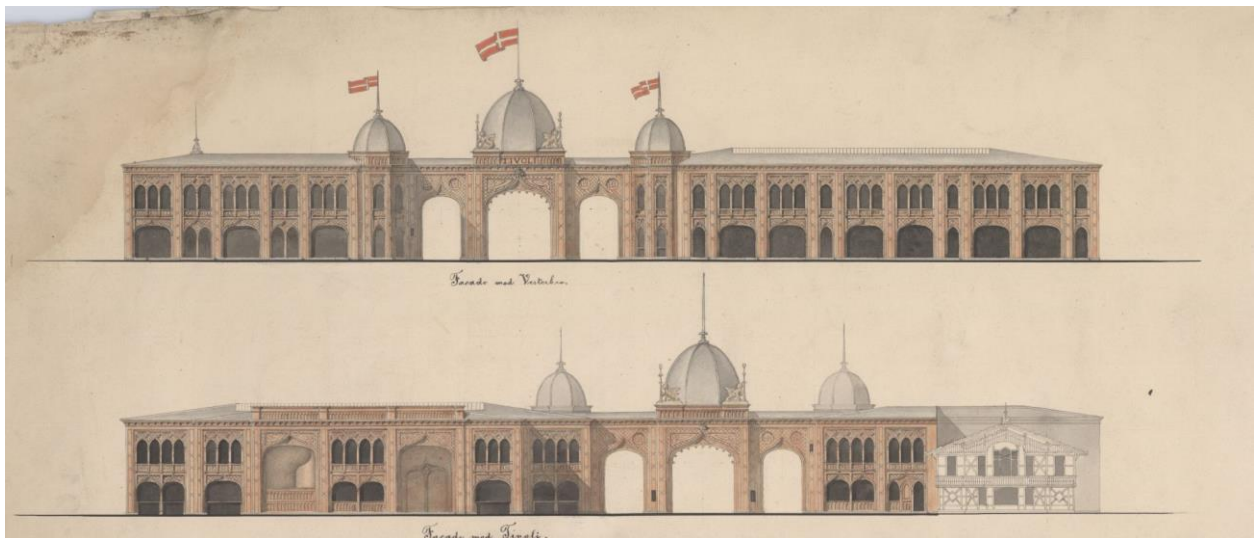
Vilhelm Dahlerup, Kridthuset, Det kongelige bibliotek billedsamling, ark_16266a.



Vilhelm Dahlerup, Teatro della Pantomima, Det kongelige bibliotek billedsamling, ark_11488a.

Evidentemente, secondo il parere dell'autrice, è di questi anni il progetto, non datato, per la facciata principale di Tivoli proposto dal giovane architetto Anton Marcellus Sørensen, il cui disegno è conservato presso l'archivio della Biblioteca Nazionale di arte danese. Nelle bozze sono

leggibili forme dell'architettura medioevale italiana con influenze normanne e veneziane sia per le statue dei leoni presenti su tetto, che sembrano riprendere il simbolo della città veneta, sia per le trifore, le quadrifore e gli archi, probabile reminiscenza di quelli dell'architettura italiana. Questo sarebbe plausibile pensando che negli stessi anni a Copenhagen si assiste a una ripresa dei modelli della città della laguna, diffusasi soprattutto grazie ai dipinti del maestro dell'accademia Wilhelm Marstrand. Elementi di architettura veneziana sono leggibili nella vicina Ny Carlsberg Glyptotek e nella Biblioteca Reale di Copenhagen. Inoltre, la ripresa dei modelli potrebbe essere letta per la vicinanza alle ricerche storiografiche riguardo allo sviluppo e alla nascita delle forme dell'arco acuto e del gotico e degli studi sull'architettura veneziana e siciliana.



Anton Marcellus Sørensen, progetto non realizzato per la porta esterna del parco, Det kongelige bibliotek billedsamling ark_8382.

Invece, l'incarico della realizzazione del nuovo ingresso, realizzato nel 1889, è affidato agli architetti Richard Bergmann e Emil Blichfeldt⁹⁸⁹. La costruzione andava, e va, a segnare la facciata lungo Vesterbrogade in continuità con l'edificio dell'esposizione dell'industria e dell'arte nordica del 1872, demolito negli ultimi decenni del XX secolo e realizzato per mano di Vilhelm Klein⁹⁹⁰. Il nuovo ingresso non si presenta più come un edificio di legno posticcio, ma solido e aulico. Dunque, esso è composto da due edifici dalla pianta rettangolare di mattoni su due livelli e, come per il vicino palazzo delle esposizioni realizzato da Klein, vengono ripresi i motivi degli archi separati da colonne binate, al primo livello, e tre archi a tutto sesto, al secondo. I due padiglioni sono collegati mediante due piccole biglietterie e un arco centrale più alto, coperto da una volta a schifo. Rilevante notare che, ancora alla fine del XIX secolo, nella capitale danese importanti

⁹⁸⁹ Emil Blichfeldt (1849-1908) studia presso l'Accademia di Belle Arti di Copenhagen, aderendo agli insegnamenti di Ferdinand Meldahl e degli architetti europeisti. Egli compie il viaggio di apprendistato a partire dal 1881. Il suo resoconto di viaggio pure è stato analizzato nel secondo capitolo al fine di comprendere i percorsi e gli interessi degli stipendiati danesi tra il 1750 e la fine del XIX secolo. Inoltre, si riporteranno i progetti concorsuali per la ricostruzione del palazzo Parlamento di Christiansborg.

⁹⁹⁰ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., pp. 268-270.

sono i modelli pompeiani, infatti l'intradosso presenta delle decorazioni a grottesche con semplici motivi geometrici in rosso e verde.



Richard Bergmann e Emil Blichfeldt, Porta esterna del parco, foto Monica Esposito, 2018.

Dunque, fino al 1880 l'impianto di Stilling non subisce notevoli modifiche. Questo perché le nuove costruzioni aggiunte si sviluppano nell'area di espansione e nel canale di Stadgraven. Il canale è oramai del tutto drenato e scompare quasi totalmente ad eccezione del cosiddetto lago di Tivoli. L'impianto originale muta drasticamente per accogliere la mostra industriale, artistica e agricola del 1888⁹⁹¹. Negli archivi della città di Copenhagen è conservato un piano *Copenhagen Summer Tivoli* realizzato nel 1891 che dimostra lo stato dei luoghi: l'area di 80.000 metri quadrati è la stessa di quella odierna, avviene il riempimento del fossato e il collegamento con l'attuale H.C. Andersen Boulevard. Ed è proprio a partire dal 1890, e da tali avvenimenti che il parco di Tivoli subisce grandi stravolgimenti. Oggi, quasi nulla è conservato del primo impianto di Stilling, poiché è andata perduta la concezione spaziale e l'idea del rapporto tra i padiglioni, la natura e l'acqua. Infatti, nei primi decenni dell'apertura del parco si riteneva necessaria la realizzazione di grandi spazi verdi e i prati e ampie visuali, in cui i padiglioni erano disposti in gruppi, e spesso gemelli, per garantire un carattere di simmetria e di ordine. L'intero piano di Stilling risente dell'ecclettismo e del pittoresco, infatti "i due ristoranti più importanti a Tivoli, erano situati lungo le linee di vista del lago, e gli edifici di Tivoli quali il bazar, la sala da concerto, sono collocati ai pendii del terreno in una sorta di anfiteatro naturale. Anche se i giardini furono definiti come un'oasi, una città da sogno orientale e una miniatura, il generale il piano è caratterizzato da una celebrazione quasi classicista di ordine e regolarità. Tutti i ristoranti erano sistemati in coppie simmetriche lungo l'asse del canale"⁹⁹².

Gli esempi a cui si rifà Stilling sono le architetture italiane, quelle di giardino danese insieme a un ecclettismo e a uno storicismo di forme.

⁹⁹¹ Cfr. paragrafo 3.8.1.

⁹⁹² Zerlang, Martin, *Orientalism and modernity: Tivoli in Copenhagen* in "Nineteenth-Century Contexts", 1997, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08905499708583441>. (Maggio 2018).



Sedivý, Karel, Il parco di divertimenti Tivoli con il padiglione delle esposizioni industriale, 1888, Det Kgl. Biblioteks billedsamling, DT023067.

Caratteristica comune dei padiglioni sono le decorazioni tratte da modelli antiquari, di cui oggi l'unica traccia è nell'intradosso dell'arco dell'ingresso principale, realizzato nel 1889.

Il grande valore aggiunto del parco è quello di aver creato un senso di unità nazionale grazie all'incontro simultaneo, al suo interno, di personaggi di differenti classi sociali. Nel parco venivano esposti prodotti provenienti dalle lontane colonie danesi, che avevano l'obiettivo di creare un "Senso nazionalistico di unica nazione danese"⁹⁹³. Dunque, analogamente, si può sostenere che l'adozione di forme tratte dall'architettura storica italiana all'interno del parco – all'indomani di studi e di approfondimenti, effettuati dagli stipendiati e da Stilling – contribuisce a creare un'identità danese.

Molteplici sono i legami tra il Tivoli e l'Italia, dalle rappresentazioni teatrali e dai fuochi d'artificio, dalla presenza di maestranze, fin poi alla vendita di prodotti alimentari italiani. Inoltre, vi sono legami rintracciabili nei modelli architettonici e ideologici già ampiamente sedimentati nella tradizione dei parchi, che si rifanno tanto a Villa d'Este a Tivoli quanto al parco di Pratolino a Firenze. Si ritrovano modelli pompeiani, portatori di valori di democrazia e liberali, e architetture posticce ed eclettiche che prendono a modello elementi della tradizione architettonica italiana e antiquaria. Stilling e Carstensen, riescono a portare a compimento il sogno di un vero giardino romantico accessibile e a realizzare un luogo incantato e illuminato da luci.

⁹⁹³ Loftsdóttir, K., *Crisis and Coloniality at Europe's Margins: Creating Exotic Iceland*, 2019.

4.2 L'eredità e il museo di Bertel Thorvaldsen

Tra gli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, Copenhagen è impegnata alla realizzazione del primo museo nazionale della Danimarca, dedicato alle collezioni donate dallo scultore Bertel Thorvaldsen⁹⁹⁴. Si tratta del decennio successivo alla sconfitta danese nella guerra contro gli inglesi, al bombardamento britannico del 1807 e alla bancarotta nazionale del 1813. Tali eventi avevano creato un sentimento di umiliazione nazionale e la volontà di un radicale rinnovamento nella società danese. In tal senso, il museo per le opere di Thorvaldsen si presenta come un'occasione di celebrazione nazionale.

Si ritiene necessario riportare le diverse bozze del Thorvaldsens Museum⁹⁹⁵ per l'importante ruolo rivestito dal celebre scultore nelle fasi decisionali. Inoltre, attraverso le proposte degli architetti si comprendono le varie personalità dell'ambiente architettonico danese, le influenze dei modelli accademici e del viaggio di apprendistato in Italia. I documenti e le lettere, per la maggior parte in lingua danese e conservati presso l'Archivio digitale del Thorvaldsens Museum di Copenhagen⁹⁹⁶, aiutano a ricostruire le problematiche relative alla decisione del luogo e alle diverse fasi progettuali.

Complessa, poliedrica e cosmopolita è la figura dello scultore danese Thorvaldsen, che vive per oltre tre decenni, tra il suo atelier e Casa Buti, a Roma. Lo scultore danese sembra essere il promotore e il *trait-d'union* nei maggiori dibattiti artistici del tempo; un esempio su tutti è quello sulla policromia nelle costruzioni greche. Nei primi decenni del XIX secolo, i viaggiatori e gli intellettuali europei conducono le campagne di scavo in Sicilia e in Grecia. Tali spedizioni fanno giungere all'idea secondo la quale, in origine, l'architettura e la scultura greca fossero colorate. A tali considerazioni si arriva anche grazie all'apporto di archeologici e di architetti danesi, nonché dello stesso Thorvaldsen. Si è pure ipotizzato, nei capitoli precedenti⁹⁹⁷, un'influenza di Thorvaldsen nella creazione in Europa dei più celebri musei policromi. Una relazione che, peraltro, avviene nel Thorvaldsens Museum.

L'idea di un museo per custodire le opere del celebre artista danese è espressa alla fine degli anni Venti dell'Ottocento, quando l'altro scultore del tempo, Antonio Canova, realizza la gliptoteca a Possagno. Lo scopo del museo, come quello di Thorvaldsen, era una celebrazione artistica e un risveglio dell'assopito nazionalismo italiano.

Già l'architetto tedesco Karl Friedrich Schinkel, dopo l'incontro con Thorvaldsen a Roma nel 1824, esprime il desiderio di ottenere dei lavori dello scultore a Berlino, per cui gli commissiona alcune

⁹⁹⁴ Melander, Torben, *Thorvaldsen e la cultura archeologica*, op. cit. p.284; Hartmann, Jorgen Birkedal, *Alcune inedite di Bertel Thorvaldsen e del suo cerchio: parte seconda: da Torino a Palermo*, Hafniae, Einar Munksgaard, 1962; Jørnæs, Bjarne, *Bertel Thorvaldsen*, Roma, De Luca, 1997, p. 224-33.

⁹⁹⁵ *Thorvaldsens Museum (a cura di) Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, op. cit.; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, op. cit., pp. 198-211; Haugsted, Ida, *New Currents*, op. cit., pp.133-134; Torben, Melander; Walther, Astrid-Louise (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, op. cit., Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark* op. cit.; Kristensen Thule, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit.

⁹⁹⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/>

⁹⁹⁷ Cfr. paragrafo 3.3.

sculture. Schinkel quindi afferma: “Memore della tua gentile accoglienza e del godimento che ho avuto alla vista delle tue meravigliose opere d'arte e della tua piacevole compagnia durante il mio soggiorno a Roma, [...]. Prima di tutto, ti confesso quanto sia grande il mio desiderio di possedere parte della tua arte nelle nostre collezioni berlinesi e che sono infinitamente dispiaciuto che questo desiderio, espresso da tante altre persone, non sia stato ancora esaudito, [...]. Se tu potessi realizzare qualche opera per noi, in modo da poterci vantare di godere di tuoi lavori, mi considererei estremamente fortunato”⁹⁹⁸.

Secondo l'amico e biografo di Thorvaldsen, Just Mathias Thiele, il Danese sembra intenzionato ad acquistare Palazzo Giraud a Roma con il fine di collocarci la propria produzione scultorea, le opere antiquarie e dipinti di artisti contemporanei⁹⁹⁹. Solo nel testamento, datato 8 agosto 1830, Thorvaldsen dispone la volontà di donare i propri lavori alla capitale danese. Lo scultore provvederà a spedirli a Copenhagen dopo essersi assicurato dell'avvenuta scelta di un luogo conforme alla loro conservazione. Inoltre, nello stesso testamento, lo scultore definisce l'obiettivo del museo: “Mi auguro che questi articoli d'arte costituiscano un museo indipendente – che porti il mio nome – al quale non debbano essere aggiunte altre collezioni e non debba essere diviso o ridotto per nessun motivo. La città di Copenhagen dovrebbe assegnare idonei locali indipendenti, in cui deve essere considerata la sicurezza contro il fuoco. Per visitare il museo si dovrebbe pagare un simbolico biglietto d'ingresso, solo gli artisti accederanno gratuitamente. È mio desiderio che gli introiti di cui sopra vengano utilizzati dagli artisti danesi, promuovendo così l'arte e aumentando la galleria nel museo da me istituito”¹⁰⁰⁰. Quindi, Thorvaldsen sostiene che le opere non dovranno essere separate per nessuna ragione e dovranno essere conservate in un unico museo, a lui intitolato. Inoltre, il danese dimostra di essere interessato alla formazione delle future generazioni, poiché decide di destinare i ricavi a giovani artisti danesi.

Una prima ipotesi riguardo alla scelta del posizionamento del museo avviene nel 1833. Infatti in quell'anno, l'influente Jonas Collin, presidente della Società di Belle Arti e zio dell'architetto Gottlieb Bindesbøll¹⁰⁰¹, promuove la competizione per il riutilizzo della rovina della Marmorkirken, la chiesa di Marmo¹⁰⁰², con una commissione presieduta dallo storico dell'arte Karl Friedrich von Rumohr. In tale occasione, il maestro di Stoccarda Gustav Friedrich Hetsch si aggiudica il primo premio. La proposta vincitrice del Tedesco è una risoluzione al duplice problema del completamento della chiesa e del luogo per il museo delle opere di Thorvaldsen. Hetsch propone un progetto ispirato al Pantheon romano con una pianta centrale e con un ricco apparato decorativo. Tuttavia, la proposta non è realizzata, poiché considerata troppo costosa. Contemporaneamente alla competizione, le opere di Thorvaldsen giungono da Livorno a Copenhagen e vengono stipate in un deposito presso l'Accademia reale di Belle Arti a

⁹⁹⁸ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m91824,nr.91>

⁹⁹⁹ Miss, Stig, *Thorvaldsens Museum. Fra Rom til København*, Torben, Melander; Walther, Astrid-Louise (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, op. cit., pp.16-24.

¹⁰⁰⁰ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m291,nr.6>

¹⁰⁰¹ Cfr. paragrafo 3.4.

¹⁰⁰² Cfr. paragrafo 3.2.

Charlottenborg. Con il trascorrere del tempo, lo scultore dimostra di essere preoccupato della condizione dei propri lavori, che ancora non hanno trovato degno luogo. Per tale ragione, Thorvaldsen scrive all'amico e allievo Ernst Hermann Freund: "Non conosco nessuno a cui potrei rivolgermi se non a te per ricevere notizie riguardo ai miei lavori rimpatriati a Copenhagen, ti chiedo cosa è stato spaccettato, cosa è rimasto chiuso, e dove sono conservati i miei lavori. Su quali opere ha inciso il trasporto, in breve ti chiedo delle notizie dettagliate, e tu, come mio amico e come colui che conosce le condizioni, dovresti essere in grado di aiutarmi"¹⁰⁰³. Alla lettera, Freund risponde in data 6 febbraio 1835 e sostiene che non tutte le opere sono in ottime condizioni, in particolar modo risultano danneggiati i gruppi in terracotta¹⁰⁰⁴. Solo il 2 ottobre del 1835, il sovrano predispone il trasferimento delle opere dall'Accademia verso il Palazzo Reale di Christiansborg, del quale si mettono a disposizione alcune sale. Dunque, dopo sei anni dal lascito testamentario di Thorvaldsen, è ancora incerto il luogo che dovrebbe ospitare le collezioni dello scultore a Copenhagen. Pertanto, a metà degli anni Trenta del XIX secolo in molti tentano di ottenere i lavori dello scultore. Ad esempio, Ludwig I di Baviera, dal quale Thorvaldsen riceve numerosi incarichi lavorativi, nutre la speranza che lo scultore possa cambiare idea e donare le opere alla città di Monaco¹⁰⁰⁵. Allo stesso modo, l'Accademia di Stoccarda propone di allestire un museo con i gessi delle opere di Thorvaldsen¹⁰⁰⁶.

Finalmente nel 1836 Jonas Collin è nominato presidente della commissione per l'istituzione del Thorvaldsens Museum, la *Comitteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*¹⁰⁰⁷. A capo della commissione, Collin promuove una raccolta di fondi e finanziamenti privati da adoperare per il futuro museo. In tal modo, il comitato diventa la forza trainante, economica e artistica, del progetto. Per pubblicizzare la sottoscrizione, in una lettera del gennaio del 1837 la commissione fa leva sul sentimento di unità nazionale di cui il museo deve diventare il simbolo: "Ma la domanda è: è giusto che il suo lavoro, che è integralmente in Danimarca, sia diviso in vari luoghi o che giaccia in scatole? e, in che modo possiamo prepararli al meglio per un degno luogo? Tutti sarebbero d'accordo nella risposta da dare alla prima domanda. Anche per un degno deposito delle Opere di Thorvaldsen ci sarà sicuramente un desiderio unanime [...]. Perché queste opere

¹⁰⁰³ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea0368>

¹⁰⁰⁴ "Il fregio è disimballato ed è posto in tre stanze all'interno del Palazzo Reale di Christiansborg. Il Cristo è nella Vor Frue Kirke e aspetta di essere posizionato. L'angelo inginocchiato, che era stato portato nella Vor Frue Kirke, è spostato a Charlottenborg nel laboratorio di sculture. Le figure in terracotta per il frontone sono state posizionate dietro l'altare della Vor Frue Kirke". Alcune delle opere risultano molto danneggiate, per cui Freund propone di far eseguire le parti mancanti a Roma. Le figure in gesso per il frontone della Vor Frue Kirke, la figura di Charlotte Amalia e i piccoli bassorilievi sono disimballati e collocati nei laboratori dell'Accademia, insieme ad altre opere (Marte, Mercurio, l'angelo inginocchiato, il fonte battesimale, Ganimede, Ganimede che sta dando da bere all'aquila, i quattro bassorilievi rotondi, i busti di marmo, la Notte). Analogamente, i lavori in marmo, come i bassorilievi per Vor Frue Kirke e l'altro gruppo di Ganimede, risultano conservati a Charlottenborg. <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m201835,nr.4>

¹⁰⁰⁵ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.60.

¹⁰⁰⁶ Miss, Stig, *Thorvaldsens Museum. Fra Rom til København*, op. cit., pp.16-24.

¹⁰⁰⁷ La commissione è costituita da artisti, da studiosi e dai rappresentanti della nobiltà terriera e dell'industria. Questi ultimi sono in seguito sostituiti dagli architetti Gustav Friedrich Hetsch e Jorgen Hansen Koch e da alcuni scultori vicini all'ambiente accademico. Collin riesce così a riunire esponenti delle fazioni politiche dei nazional-liberali e dei conservatori.

hanno un doppio significato: contengono una ricca fonte del più nobile piacere e ci avvicinano alla gloria dell'antichità e all'arte cristiana. Quando Thorvaldsen aveva modellato il suo Giasone, Roma rimase stupita nel vedere una scultura che era simile a quella degli antichi modelli. Per più di trecento anni, nella terra delle arti, il mondo antico era stato studiato, copiato ed esaltato, eppure la Scultura moderna era in crisi e lo fu fino a quando un'artista danese non le diede calma e fermezza [...]. Ma è anche un dovere sacro custodire la memoria dell'artista, trasmettere il nostro riconoscimento per il suo operato, e quindi lasciare il suo genio senza macchia e senza impedimenti alle generazioni successive. E per quanto riguarda il nostro artista, chi potrebbe essergli vicino se non i suoi connazionali? Chi potrebbe essere più felice nell'adempiere questo dovere? [...].

Immagina un edificio, eretto e decorato per ricevere tutti i pezzi dei suoi modelli. Lo spazio dovrebbe essere ben progettato e dovrebbe essere decorato con lo stesso gusto e la luce dovrebbe essere ben calcolata [...]. Se pensiamo a questo edificio come un degno monumento nazionale, al suo carattere architettonico e alla sua posizione, allora abbiamo qui la prima bozza di un museo che esalta la vita e le opere di Thorvaldsen, in tal modo il suo operato potrebbe arrivare allo spettatore. Che una simile impresa sarebbe considerata da Thorvaldsen come il più giusto riconoscimento dei suoi meriti, potremmo esserne certi, e con piacere vedrebbe il suo lavoro così allestito per essere conservato. Sarebbe un'opportunità per i nostri artisti ringraziare il loro grande Maestro, il quale voleva incentivare una collaborazione tra le varie arti e gli artigiani. [...] L'abbiamo ricevuto in quel momento, come lo riceveremmo ora, se arrivasse con la corona d'alloro, accompagnato da nuovi tesori, per arricchire la nostra capitale? Che tristezza, se dovesse scoprire che l'entusiasmo era stato rapidamente smorzato e oggi vi è indifferenza per le opere d'arte che ci venivano affidate!? Non dimentichiamo che l'uomo venerato dai potenti sovrani, come il primo artista dei nostri giorni, è nato in Danimarca, e che per la nostra dignità di nazione, dobbiamo agire in modo che nessun pentimento ricada su di noi per non aver saputo apprezzare la fortuna che ci è capitata, per cui non dovremmo permettere ad altri di acquisire la gloria che ci è dovuta [...]”¹⁰⁰⁸.

Dunque, il comitato sottolinea la necessità di realizzare un museo per le opere di Thorvaldsen non solo per collocarle in un luogo degno, ma soprattutto perché è un dovere nazionale quello di onorare l'operato di un'artista universalmente riconosciuto. In tal modo, l'edificio dovrebbe celebrare il lavoro dello scultore che tutta Europa invidia e che aveva portato in alto il nome della Danimarca. Infatti, Thorvaldsen era riuscito a raggiungere un eccellente grado di bellezza nelle sue opere, basti pensare al celebre Giasone. Infine, la costruzione del museo dovrebbe essere un simbolo di gratitudine dei numerosi giovani artisti nei confronti del maestro.

L'iniziativa ha successo e, al 25 ottobre 1838, si raccolgono 60000 rixdollari, grazie ai quali si riesce a istituire un comitato per la costruzione del Thorvaldsens Museum¹⁰⁰⁹. Contemporaneamente, Hetsch in una lettera alla Commissione propone nuovamente l'idea della trasformazione della Marmorkirken in un museo. Inoltre, il tedesco sostiene: “Per una tale costruzione del Museo

¹⁰⁰⁸ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/THMO,25a>.

¹⁰⁰⁹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.61.

Nazionale, difficilmente potrebbe esserci un posto più adatto della Chiesa di Marmo. Infatti, se delle rovine si utilizzano solo le fondamenta, tutti i materiali di risulta potrebbero essere adoperati per la realizzazione del nuovo edificio. I lotti circostanti dovrebbero essere donati dal governo e questo dovrebbe prevedere delle concessioni a coloro che vogliono costruire edifici sulle restanti parti del sito, e i proventi della vendita andrebbero in aiuto alla costruzione del Museo. Pertanto, nella costruzione del Museo in questo luogo, oltre ai vantaggi dei materiali ed economici, ci sarebbero altri vantaggi per la città [...]. Nel progetto di questo edificio, particolare attenzione deve essere prestata alla disposizione, all'illuminazione, e alla economia sia della disposizione delle stanze sia della costruzione dell'edificio, [...]. L'autore del disegno vincitore potrebbe quindi elaborarlo ulteriormente sotto la consulenza e la collaborazione di Thorvaldsen e di altri esperti¹⁰¹⁰. Dunque, Hetsch tenta di risvegliare l'attenzione pubblica e artistica, promuovendo la realizzazione di bozze per la trasformazione della Marmorkirken in un museo per i lavori donati da Thorvaldsen. L'idea di Hetsch è di terminare la grande chiesa rimasta incompiuta e effettuare una riqualificazione urbana dell'intera area a ridosso del Palazzo Reale di Amalienborg.

4.2.1 Le proposte di Gottlieb Bindesbøll del 1837

Dopo la raccolta dei fondi e la mobilitazione di personaggi che fanno della vicenda una propaganda di unità nazionale, a Roma il giovane stipendiato Gottlieb Bindesbøll, ospitato da Thorvaldsen a Casa Buti, è incaricato di essere l'interprete delle volontà dello scultore. Bindesbøll, pur nutrendo poche speranze di poter competere con i più influenti architetti della capitale, finisce per elaborare alcune proposte rilevanti e originali¹⁰¹¹ e a prendere parte alla commissione finale. Nelle proposte del periodo romano si rintracciano elementi che Bindesbøll manterrà nel progetto finale del museo, al quale si troverà casualmente a concorrere da solo. A Roma, Bindesbøll elabora un gran numero di bozze. In ordine cronologico, il primo progetto del giovane architetto è soprannominato "romano"¹⁰¹² e ancora non assume un riferimento spaziale. Esso presenta una lunga facciata con ventidue colonne ioniche di colore rosso. Del medesimo colore sono il basamento e l'architrave, il quale sorregge un fregio istoriato; nelle basi delle colonne e nei capitelli, invece, prevale il giallo. Nella facciata parallela vi sono ventotto colonne e nove nicchie contenenti statue. Superata la loggia, si accede al portico interno, con diciotto colonne su lato corto e quarantadue sul lato lungo. Dal portico e dalla loggia si giunge alle venticinque piccole celle chiuse, pensate per ospitare la collezione di dipinti e dei disegni. Dal portico si accede altresì ai quattordici piccoli ambienti contenenti statue e alla corte nella quale è posto un tempio esastilo ionico. Nella cella della costruzione Bindesbøll posiziona i modelli in

¹⁰¹⁰ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/THMO,40>

¹⁰¹¹ Il punto di partenza delle prime proposte di Bindesbøll sono i disegni di Hetsch; per cui il giovane architetto propone la sistemazione della chiesa a pianta centrale con pronao, alla quale si accede tramite una scalinata. La chiesa è circondata da un edificio a C, contenente delle piccole sale che hanno come modello il Belvedere dei Musei Vaticani, ed è caratterizzato in facciata da due propilei.

¹⁰¹² Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit, p. 67.

gesso della statua di Cristo e dei dodici apostoli, che lo scultore aveva realizzato per la Vor Frue Kirke di Copenhagen¹⁰¹³.

Riferimento per la monumentale facciata è, senza alcun dubbio, l'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel¹⁰¹⁴, progetto che Bindsbøll studia approfonditamente durante il soggiorno a Roma. In tutto il progetto l'architetto danese sintetizza gli studi sulla policromia¹⁰¹⁵, tema a cui si avvicina grazie a Friedrich Christian Gau (1790-1853) durante il suo primo viaggio in Francia¹⁰¹⁶. Inoltre, Bindsbøll conosce tali studi grazie al maestro danese Hermann Ernst Freund, a Luigi Canina¹⁰¹⁷ e allo stesso Thorvaldsen.

La seconda bozza del periodo romano, nota come la "fiorentina"¹⁰¹⁸, è descritta da Bindsbøll al fratello come "una sorta di vecchio stile fiorentino, decorato con dipinti come quelli di Michelangelo, Raffaello o il Perugino. E tutti gli amici pittori prenderanno parte all'opera dipingendone una stanza"¹⁰¹⁹. Infatti, come già sostenuto in una precedente lettera, sembra che a Firenze l'architetto comprenda l'importanza della collaborazione tra gli artisti. Nella città toscana, Bindsbøll si era sorpreso piacevolmente dalla bellezza creata dalla compartecipazione di artisti nella decorazione delle chiese e dei palazzi¹⁰²⁰. Oltre che per la decorazione artistica, Bindsbøll sembra ispirarsi a celebri costruzioni fiorentine per le due facciate principali della bozza del museo. Dunque, il giovane stipendiato riprende tanto la Loggia degli Innocenti, per la successione degli archi, quanto quella dei Lanzi per l'idea di posizionare le sculture in arcate dalle pareti rosse. La Loggia dei Lanzi potrebbe essere stata considerata da Bindsbøll un modello consono, in quanto proprio durante il periodo rinascimentale si sviluppano le prime collezioni private e si attua la rivalutazione dei modelli antichi. In tal modo, Bindsbøll chiarisce gli studi da lui effettuati sull'architettura fiorentina, la quale negli stessi anni è oggetto di rivalutazione e che egli ha potuto conoscere grazie al viaggio di apprendistato. Durante il soggiorno nella città toscana Bindsbøll resta ammaliato dalle costruzioni di Firenze, dove apprezza peraltro le belle pitture degli «artisti primitivi»¹⁰²¹ e la gestione democratica dell'antica Signoria fiorentina. Dunque, tale progetto dimostra che Bindsbøll è perfettamente inserito nel contesto culturale contemporaneo per la vicinanza agli studi sul Medioevo e sul Rinascimento e per la condivisione dell'idea che le forme dell'arte, in particolare quelle medioevali italiane, per i valori in esse insite, possano essere adottate nelle nuove costruzioni e farsi manifesto di idee democratiche¹⁰²².

¹⁰¹³ Cfr. paragrafo 3.1.2.

¹⁰¹⁴ Floryan Margrethe, *Italienische Reise*, op. cit., p.28.

¹⁰¹⁵ Cfr. paragrafo 3.3.

¹⁰¹⁶ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., p.172.

¹⁰¹⁷ *Ibidem*.

¹⁰¹⁸ Probabilmente, il disegno di Bindsbøll potrebbe essere preso in considerazione da Friedrich von Gärtner per il progetto della Feldherrnhalle, la loggia costruita tra il 1841 e il 1844, per volere di Ludwig I. Cfr. si veda paragrafo 2.1.2 per la rivalutazione e per gli studi ottocenteschi riguardo all'architettura fiorentina e alla nascita del "mito di Firenze".

¹⁰¹⁹ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea8071> Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.66.

¹⁰²⁰ *Ivi*, p.42. [T.d.A.]

¹⁰²¹ Cfr. paragrafo 2.1 e 3.4.

¹⁰²² Cfr. 2.1.2.

Nella bozza, una volta superata la loggia, si accede al porticato che apre verso un cortile, nel quale è ospitato un piccolo tempio tetrastilo ionico.

Dal punto di vista planimetrico, sono poche le differenze tra la prima e la seconda proposta di Bindesbøll; sostanzialmente vi è la riduzione degli ambienti aperti coperti da volte a botte, che diventano dieci, e dei pilastri, che ora risultano undici sul lato lungo e sei sul corto. Nella seconda bozza il tempio è tetrastilo e due lunghi corridoi sono disposti verso le facciate longitudinali con le diciassette aperture.

Infine, interessante è il terzo progetto del periodo romano. Esso è nominato il “telescopio”¹⁰²³ per via della sua forma, caratterizzata da una lunga sequenza di spazi, man mano decrescenti, in cui si prosegue linearmente dall’entrata verso l’uscita. Ogni scultura viene posta in un ambiente ed è illuminata da un lucernaio in facciata. Invece, i gruppi scultorei sono posizionati in sale più ampie. “Le sale espositive sono organizzate in base alle dimensioni, in modo che il piano assomigli ad un imbuto allungato che ha la sala di Cristo quasi alla fine come conclusione. Il museo è stato quindi costruito attorno a due principi organizzativi che prendono forma concreta nel piano: una figura a imbuto, che evoca il culto del genio e del sacro, e un aspetto più seriale in cui il visitatore si sposta da una stanza all'altra in una linea retta”¹⁰²⁴.

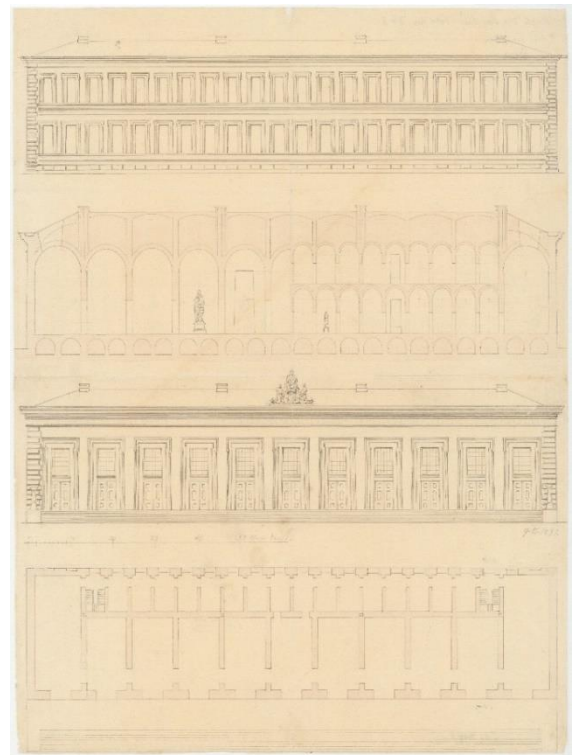
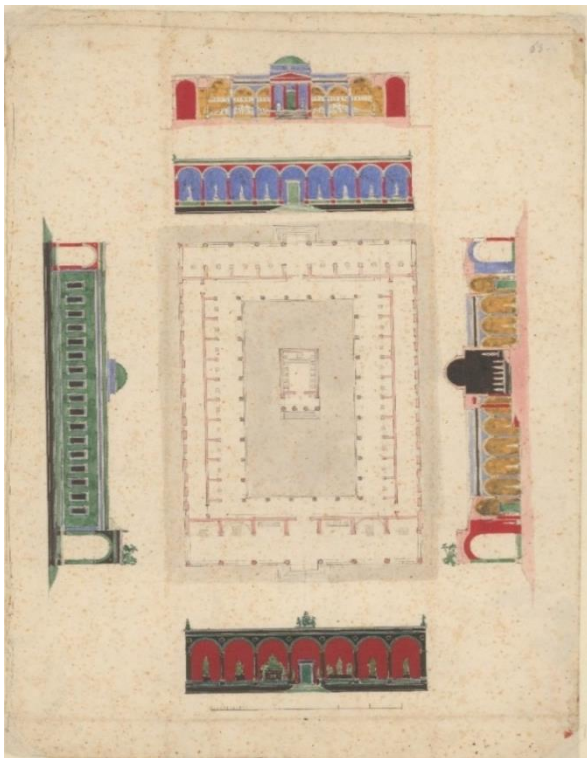
Molti altri sono i disegni che Bindesbøll realizza e sottopone al giudizio dello scultore. Dopo alcuni rifiuti, nel 1837, in una lettera al fratello, il giovane stipendiato dichiara di aver finalmente compreso le volontà di Thorvaldsen, per cui Bindesbøll proporrà una costruzione che non deve essere considerata un museo, ma un portico costellato di statue per il piacere del visitatore. Lo scopo del museo non è realizzare “uno spento splendore, ma per affinare la consapevolezza della bellezza e il significato dell’arte”. Nello stesso anno, Bindesbøll propone, in una bozza datata marzo 1837, un progetto dalla pianta rettangolare di settanta per diciotto metri. Sul lato lungo vi sono nove ampi ambienti, che occupano due terzi della larghezza, e due grandi saloni laterali; da questi si accede ai diciotto piccoli ambienti, collocati dietro ai nove della facciata principale. Bindesbøll utilizza, nella determinazione della composizione spaziale, un modulo quadrato di 6,3 metri x 6,3 metri. La facciata principale è caratterizzata dagli undici portali a tutt’altezza, sullo stesso modello di matrice antica che adopererà nel progetto finale¹⁰²⁵. Gli alzati laterali, invece, hanno ventidue aperture su ogni piano. Inoltre, i prospetti presentano un basamento, un bugnato angolare e una cornice aggettante. In una lettera allo zio Collin Bindesbøll asserisce: “Secondo i desideri di Thorvaldsen, il museo contiene solo alcuni grandi ambienti per le sue opere, e al livello superiore vi sono delle sale per le opere d’arte e per i quadri. Per una maggiore sicurezza e durata, è stata evitata tutta la lavorazione del legno in tutti i soffitti [...]. Per l’esterno ho cercato di dare un aspetto semplice ma degno di un tale monumento. Non ho riportato la decorazione interna, anche se l’ho pensata e l’abbozzata, e questo perché ci sono opinioni così divergenti su tale argomento [...]. Ho pensato che si potrebbe mettere un busto e due figure in ogni stanza, invece nelle due più grandi si potrebbe collocare un gruppo scultoreo. Ho cercato di

¹⁰²³ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p. 67[T.d.A.]

¹⁰²⁴ *Ivi*, p. 94. [T.d.A.]

¹⁰²⁵ *Ivi*, p. 67. [T.d.A.]

ottenere il minor numero di stanze e renderle tutte le più piccole possibili, eppure è diventato un grande edificio. [...]. Nel frattempo, ho svolto tanti lavori preparatori e ora conosco così bene l'opinione di Thorvaldsen che, quando avrò ancora il coraggio di ricominciare, probabilmente dovrei soddisfare i suoi desideri [...]. Non ti chiedo di chiamarlo un museo, ma un Portico per il piacere del pubblico, decorato con i lavori di Thorvaldsen. Con tali parole ho espresso l'idea dell'uomo che considera l'arte come un ornamento della vita"¹⁰²⁶.



In alto: Gottlieb Bindsbøll, Proposta del "romano",1837, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19221e.

In basso a sinistra: Gottlieb Bindsbøll, Proposta del "fiorentino",1837, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19222. In basso a destra: Gottlieb Bindsbøll, Proposta del "fiorentino",1837, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19226.

¹⁰²⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/THMO,41>

Dall'analisi delle bozze è possibile decretare la rilevanza dei progetti dell'apprendistato per la creazione di quello finale e dei modelli tratti dall'architettura italiana. Dal punto di vista planimetrico sono interessanti i primi due progetti, in quanto in essi si arriva alla definizione spaziale del museo caratterizzato da un lungo corridoio e dalla successione di stanze. Al contempo, la bozza definita "del telescopio" è interessante per la concezione della figura a imbuto e per la ripetizione delle stanze, in cui il visitatore si sposta lungo una linea retta. Nella gran parte delle bozze poi si ritrovano una serie di piccole sale espositive coperte da volte a botte, che saranno una caratteristica del museo finale¹⁰²⁷. Per quanto concerne la facciata, già nell'ultima proposta Bindsbøll prevede la ripetizione dei famosi portali a tutt'altezza, modelli ripresi dalla tradizione antiquaria, e disegnati dall'architetto durante la visita al tempio di Vesta a Tivoli. Dunque, in queste proposte, Bindsbøll giunge ad individuare singoli elementi essenziali per la definizione del progetto finale, dimostrando l'influenza della cultura architettonica e pittorica italiana a cui egli è avvicinato durante il viaggio di apprendistato e nel cosmopolita atelier romano di Thorvaldsen.

4.2.2 Il museo nella scuderia del Palazzo Reale di Christiansborg

Nel marzo del 1838 è ancora aperto il dibattito circa il posizionamento del museo. Hetsch ribadisce l'idea del riutilizzo della chiesa di Marmo¹⁰²⁸, ma risulta fortunata la proposta dell'architetto Jørgen Hansen Koch, pupillo di Christian Frederik Hansen, di utilizzare la scuderia del Palazzo Reale di Christiansborg¹⁰²⁹. La scuderia, dalla pianta rettangolare, si trova nella Slotsholmen, ovvero l'isola del castello. Sui lati maggiori, essa è delimitata a est dal castello e a ovest dal canale; su quelli minori, invece, a nord dalla chiesa del castello e, a sud, da un grande

¹⁰²⁷ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect, op. cit.*, p. 68.

¹⁰²⁸ "Manca un locale per le opere e le collezioni che Thorvaldsen ha conferito alla sua patria. Un luogo dove esse possano essere conservate e apprezzate. Personalmente ha spinto una società di uomini amanti dell'arte a invitare la nazione danese a dare un contributo comune per la realizzazione di un Museo per questi tesori d'arte. Questo invito ha suscitato le idee di usare le rovine della Chiesa di marmo. Per la costruzione di un museo, qui in città non si può pensare ad un posto più fortunato di quello che occupano queste rovine. La costruzione è libera su tutti i lati e si trova nella parte più bella di Copenhagen. Inoltre non vi è quasi alcuna prospettiva che le rovine possano essere utilizzate in altro modo. La struttura principale della Chiesa di marmo presenta una rotonda con un portico, nonché due ali laterali con torri, e questa forma di una rotonda con la luce dall'alto, sulla cui bellezza il Pantheon di Roma ci dà il miglior esempio. [...] Oltre alle rovine, la Chiesa di marmo offre un'immensa quantità di materiali che, dopo la sua demolizione, potrebbero essere nuovamente utilizzati in parte all'interno e all'esterno del museo, con un ingente risparmio economico [...]. Tuttavia, prima di presentare gli schizzi esposti, mi permetto di fare alcune osservazioni che, hanno avuto un'influenza significativa per la redazione dell'intera bozza [...]. La forma principale del disegno di base genera una piazza, i cui lati sono grandi quanto l'asse lungo della parte centrale della chiesa di marmo. Il museo, il cui diametro e altezza sono uguali al diametro dell'interno della chiesa di marmo, può essere eretto sulle vecchie sottostrutture immediatamente dopo la demolizione. [...] La cupola può essere parzialmente murata con cemento e rivestita con materiale impermeabile. Con il tetto piano è possibile utilizzare un rivestimento, se non si preferisce il più costoso rame. Si presume che tutte le forme architettoniche esterne e interne siano quanto più semplici possibili e che la bellezza dell'edificio sia semplicemente affidata alle opere d'arte, con le quali verrà adornata durante la costruzione [...]. Per completare un edificio come quello qui proiettato, sarà sufficiente un periodo da cinque a sei anni [...]". <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1838,Hetsch28.3>

¹⁰²⁹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect, op. cit.*, p. 70.

piazzale. Thorvaldsen si dice entusiasta della definitiva scelta del luogo per la posizione di prestigio e per la modesta connotazione dell'edificio¹⁰³⁰. Dopo il plauso unanime per l'utilizzo delle strutture della scuderia reale è istituito il comitato per la costruzione. L'ente è composto dagli architetti Hetsch, Bindesbøll, da Koch e da Frederik Ferdinand Friis¹⁰³¹. Essi avrebbero dovuto, attraverso una serie di proposte, lavorare simbioticamente alla realizzazione di un unico progetto. Nel 1839 Koch presenta quattro bozze in cui prevede l'inserimento delle strutture all'interno di un edificio maggiore e la trasformazione dell'edificio preesistente¹⁰³². In una riunione successiva, Bindesbøll presenta una proposta, non conservata, in cui amplia quella di Koch, aggiungendo un piano che avrebbe dovuto contenere la collezione di sculture¹⁰³³. Tuttavia, durante la riunione della commissione in data 10 aprile del 1839, Thorvaldsen, lì presente, non è in grado di indicarne uno come suo preferito¹⁰³⁴. Nella stessa occasione Hetsch abbandona la commissione, consapevole che non si sarebbe raggiunto nessun accordo¹⁰³⁵. A Bindesbøll è lasciato il compito di creare una sintesi tra le varie proposte per giungere alla definizione di un edificio che fosse monumentale ed economico. Allo stesso tempo, Koch e Friis sono chiamati a lasciare Copenhagen per rivestire altri incarichi nel Paese. Pertanto, nel maggio del 1839 Bindesbøll si occupa personalmente della redazione dei disegni finali di un'importante opera dai caratteri nazionali.

Nel giugno del 1839 si contano due proposte di Bindesbøll tra le quali è la prima ad essere approvata. Al contempo, Hetsch propone un nuovo disegno¹⁰³⁶. Infatti, il maestro di Stoccarda tenta di ottenere l'incarico una volta usciti di scena i due più esperti costruttori. La proposta del tedesco presenta un grande vestibolo a sud-est, in aggiunta alla facciata dell'edificio esistente. Tale ambiente deve contenere la sala di ingresso e il corpo scala. Da esso, si accede a un corridoio che si sviluppa attorno al cortile interno. Tramite quest'ultimo si giunge alle piccole celle e alla sala semiellittica "di Cristo", con la copertura a volta, verso la chiesa del Palazzo Reale. Secondo

¹⁰³⁰ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m28,nr.88>

¹⁰³¹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, Copenhagen, *op. cit.*, p. 71; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰³² Dallo studio dei disegni di archivio è possibile asserire che i progetti di Koch sono influenzati dall'architettura greca e presentano degli elementi comuni sia in pianta sia in alzato. Planimetricamente, le quattro proposte sono costituite da un atrio e due ambienti laterali, dai quali si accede ai grandi saloni centrali e alle piccole sale laterali. Grazie all'utilizzo di un modulo quadrato iterato l'architetto riesce a creare le sette o nove sale e i grandi saloni, costellati da una serie di pilastri e, caratterizzati dalla ripetizione di tre moduli in lunghezza e sette o nove in larghezza. Al piano superiore, i grandi ambienti centrali sono pensati o per essere grandi sale espositive a tutt'altezza o per essere ripartiti in tre ambienti più piccoli.

In alzato, per le facciate principali Koch propone in tre bozze un pronao ionico esastilo o decastilo, ospitante statue, e un prospetto caratterizzato dal solo grande portale di ingresso. Il prospetto longitudinale delle quattro proposte si presenta con il primo livello ritmato da dodici aperture e il secondo scandito, ora con aperture, ora con logge aperte intervallate da dieci pilastri. Nella prima e quarta bozza, le grandi sale espositive si innalzano nella parte centrale per creare un terzo piano. Le proposte sono rigettate a causa delle piccole sale espositive, che si dimostrano troppo strette e molto profonde.

¹⁰³³ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, *op. cit.*, p. 71.

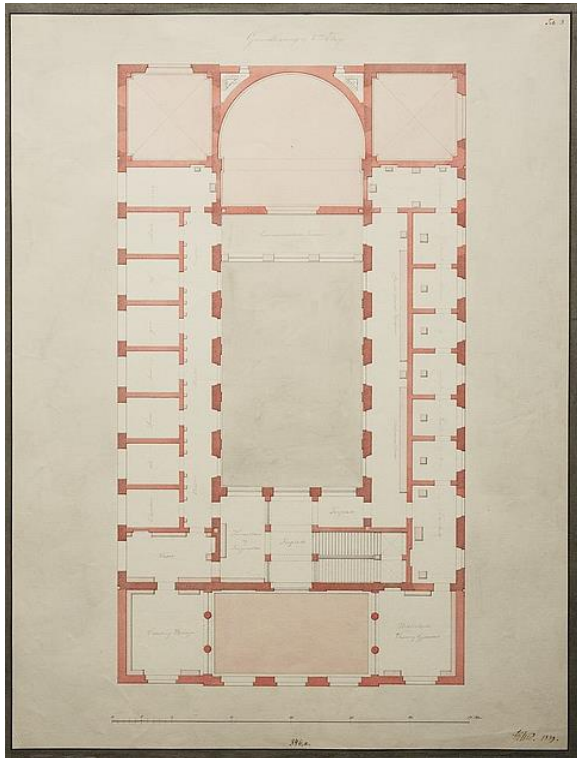
¹⁰³⁴ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, *op. cit.*, p. 210. [T.d.A.]

¹⁰³⁵ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, *op. cit.*, p. 72

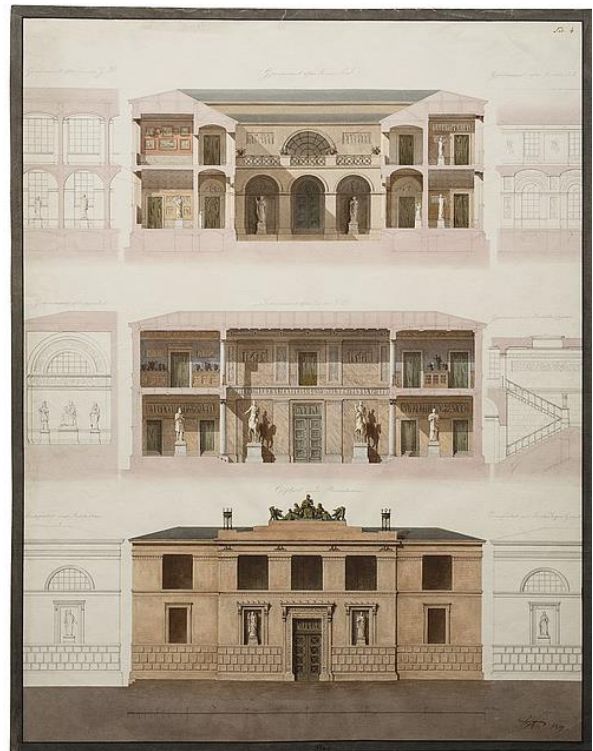
¹⁰³⁶ *Ivi*, p. 71.

l'ipotesi dell'autrice la composizione planimetrica potrebbe altresì richiamare il fortunato modello del tempio di Serapide di Pozzuoli.

Le facciate presentano un basamento in bugnato e l'ingresso in posizione centrale, un'edicola e una finestra per lato al piano inferiore e cinque aperture a quello superiore. Gli alzati laterali sono una variazione della bozza di Koch con due blocchi chiusi all'estremità, un alto basamento, nove finestre al primo livello e nove aperture intervallate da lesene al secondo. Dunque, la proposta di Hetsch si presenta come un volume dall'aspetto possente d'ispirazione antica.



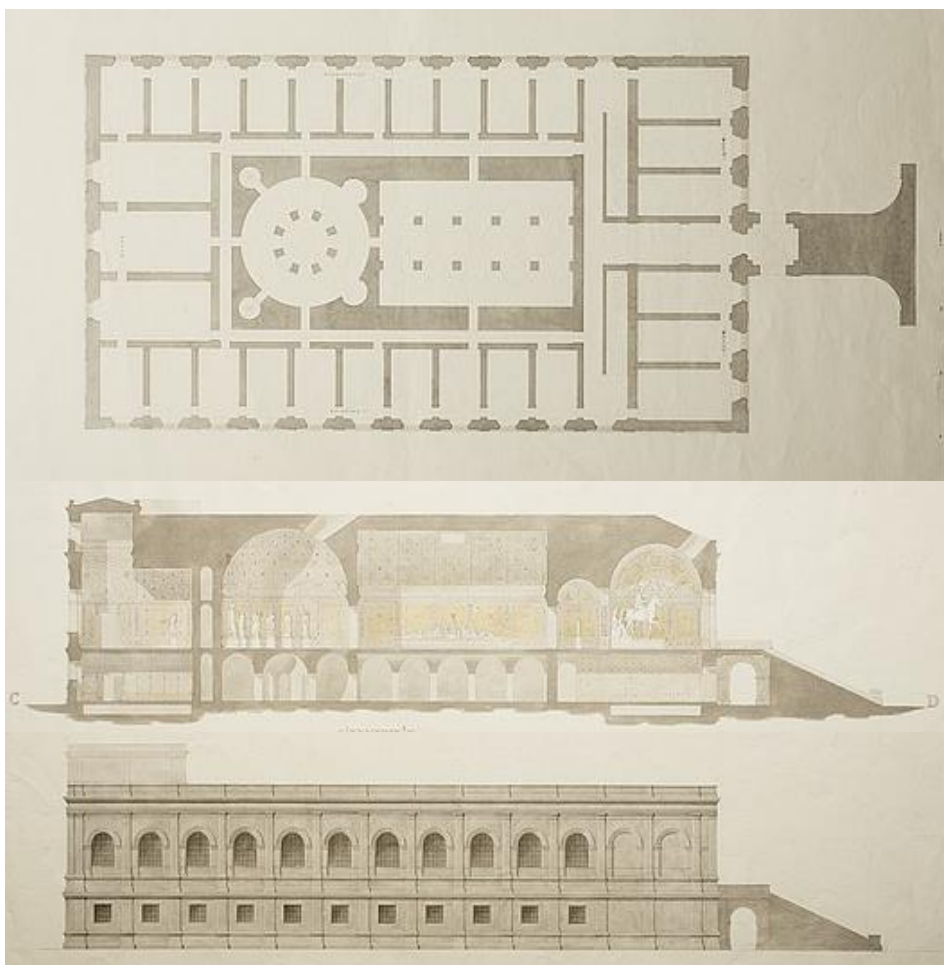
Gustav Friederich Hetsch, Pianta per l'ultima proposta per il Thorvaldsens Museum, 1839, Thorvaldsens Museum, D1615.



Gustav Friederich Hetsch, Sezione e prospetto per l'ultima proposta per il Thorvaldsens Museum, 1839, Thorvaldsens Museum, D1616.

Il secondo progetto presentato da Bindesbøll è un edificio a due piani. La facciata presenta una grande scala monumentale al centro di sette aperture arcuate intervallate da lesene; quella laterale, invece, è scandita da tredici aperture. La ripetizione di archi e lesene è un rimando, come dichiara lo stesso architetto, alla Loggia di Raffaello del Vaticano¹⁰³⁷ e risente quindi della ripetizione armonica di elementi, caratteristica dell'architettura rinascimentale italiana. Dalla sezione del progetto si comprende che tramite lo scalone si giunge al primo livello e ai sei ambienti, disposti verso la facciata principale, e poi in un corridoio parallelo alla facciata laterale. Da esso si raggiungono le dieci sale, disposte lungo le facciate laterali, e gli ambienti centrali. Quindi, prima si accede al grande salone voltato, poi alla sala voltata a pianta centrale e, infine, alle tre ampie sale. Il tutto è illuminato per mezzo di lucernai. Anche la proposta Bindesbøll è una variazione del progetto di Koch: l'architetto ne aumenta la grandezza delle sale interne.

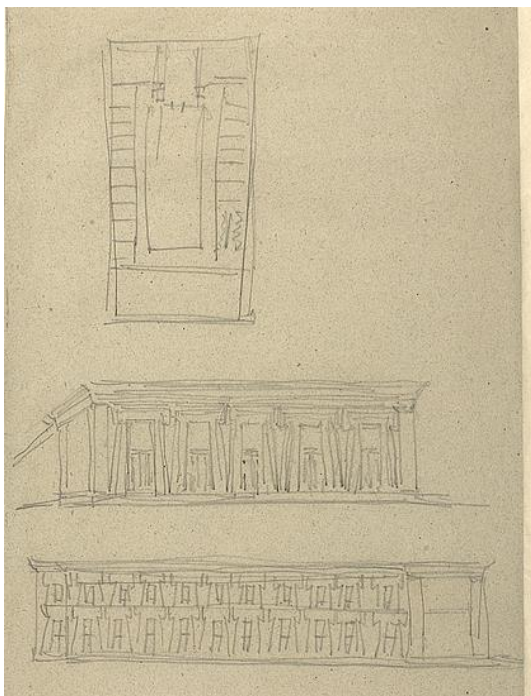
¹⁰³⁷ Ivi, p. 72.



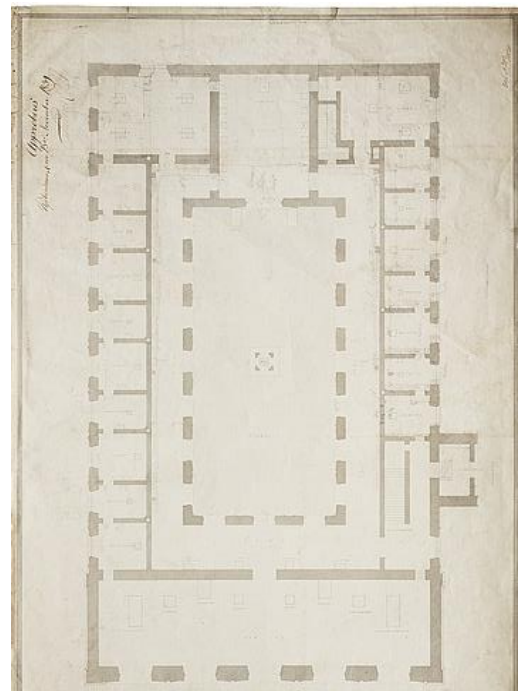
Gottlieb Bindesbøll, Pianta, sezione e prospetto della seconda proposta del Thorvaldsens Museum, giugno 1839, Thorvaldsens Museum, D1611; D1609.

Dunque, tra le due bozze di Bindesbøll la commissione approva la prima e, nella lettera del 15 giugno del 1839, Bindesbøll esplica le idee progettuali insite nel primo progetto. “1) Durante i miei studi in Italia, si è radicata in me sempre più l’idea che un museo è progettato in modo conveniente quando si sviluppa intorno ad un cortile, dove la luce può essere distribuita in modo uniforme. Pertanto, quando sono stato chiamato a lavorare per questo compito, sin da subito ho deciso di sostenere questa mia convinzione [...]. I benefici che mi sono apparsi nel mio primo schizzo e che mi hanno reso ancora più saldo nella mia decisione sono stati i seguenti: 1.) Sarebbe opportuno avere una luce da tutti i lati anche verso il castello. Solo su una parte della facciata di fronte al castello la luce sarebbe stata ridotta, ma questo ostacolo è stato superato senza difficoltà. 2.) Sarò in grado di enfatizzare le varie sezioni principali, per cui avrei anche il vantaggio di poter dare importanza ai diversi spazi in base alle opere da inserire. Gli spazi di comunicazione offriranno un luogo adeguato per i lavori di scultura, in particolare il corridoio superiore dovrebbe ospitare la collezione di busti. Pertanto, i visitatori di tutto il mondo sarebbero in grado di contemplare altre opere d'arte durante le soste tra le sale. 4.) L'arco che collega il Castello al Museo non ha bisogno di essere eliminato, in tal modo il Museo ha il vantaggio di un accesso dedicato nel vialetto laterale. Se questo passaggio fosse troppo piccolo allora si penserà alla sua demolizione. 5) Tutti le strutture sono semplici e potrebbero essere eseguite in conformità con il

nostro clima. [...]. Per quanto riguarda la scelta dello stile, le forme antiche sono così penetrate nelle opere di Thorvaldsen che il modello per questo edificio deve essere necessariamente quello dell'architettura antica[...]. Il fronte che conduce nella grande sala dovrebbe avere un passaggio aperto, in contrasto con la sala dove sono stati posti Cristo e gli apostoli. La particolarità, se lo si desidera, dell'effetto insolito prodotto in tal modo non lo temo, perché si riesce a dare armonia; è anche l'unico mezzo attraverso il quale l'edificio può essere protetto dall'isolamento di cui ha più bisogno. Il castello non perderà, quindi, le sue dimensioni"¹⁰³⁸. Il danese, dunque, sostiene l'idea, nata durante il periodo di apprendistato, per cui il museo si deve sviluppare attorno a un cortile. Grazie alla corte Bindesbøll riesce a illuminare gli ambienti interni e lasciare quasi in una penombra drammatica le sculture posizionate nel portico. L'architetto, inoltre, sostiene la necessaria coerenza stilistica tra architettura e scultura, e per tale ragione le forme di derivazione antica sono le più adatte alle opere scultoree di Thorvaldsen.



Gottlieb Bindesbøll, Schizzo della prima proposta del Thorvaldsens Museum, giugno 1839, Thorvaldsens Museum, D1754.



Gottlieb Bindesbøll, Pianta della prima proposta del Thorvaldsens Museum, giugno 1839, Thorvaldsens Museum, D1599.

4.2.3 Il progetto finale

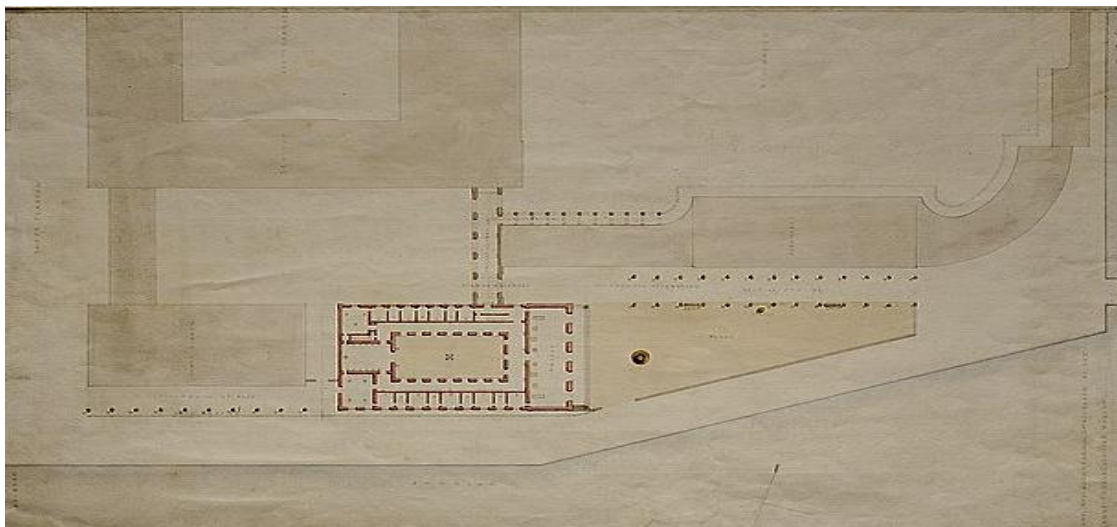
Nel novembre del 1839 il monarca Federico VI di Danimarca approva la prima proposta di Bindesbøll, alla quale verranno apportate successive variazioni, e decreta gli inizi dei lavori per il museo delle opere di Thorvaldsen nelle scuderie reale. A 39 anni l'architetto intraprende la sua principale opera: un indiscusso capolavoro, dai caratteri originali, innovativi ed eclettici, tanto nella composizione architettonica quanto nelle decorazioni.

¹⁰³⁸ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/gmlX,nr.1>

Bindesbøll utilizza le strutture già esistenti della scuderia del palazzo di Christiansborg; alle quali aggiunge a sud una sala, coperta con una volta a botte che diventa la facciata principale, e un'ala a nord, verso la chiesa del castello. In tale ala l'architetto posiziona due ambienti e la sala "di Cristo" nel mezzo.

L'esterno del museo è caratterizzato da una facciata giallo ocre – il colore è un'aggiunta successiva all'approvazione del progetto – con cinque grandi portali, che si ripetono nella facciata laterale con una dimensione ridotta. Al museo si giunge dopo aver percorso una piazza, e si è accolti da cinque portali sostenuti da un basamento composto da due alti scalini in granito che rimandando allo stilobate dei templi antichi. Dal punto di vista planimetrico, il progetto di Bindesbøll è semplice, ma al tempo stesso monumentale e moderno: una pianta rettangolare con un portico coperto, che corre lungo una corte interna e funge da deambulatorio. Grazie al portico, si giunge nella grande sala voltata disposta lungo la facciata principale, nella sala "di Cristo" e negli ambienti posti ai quattro lati dell'edificio. I quattro locali permettono di entrare nella sequenza di piccole stanze, ognuna delle quali ospita un'opera dello scultore ed è coperta da una volta a botte decorata con motivi pompeiani o grottesche. Per la concezione spaziale, Bindesbøll riprende le piccole celle delle domus romane che aveva avuto modo di studiare a Pompei. Per la disposizione delle statue, invece, l'architetto si rifà alla disposizione dell'Apollo del Belvedere a Roma¹⁰³⁹. Il riferimento è tanto importante perché l'opera viene considerata, già nel XVIII secolo, espressione del bello ideale nella statuaria greca¹⁰⁴⁰.

All'interno del museo, due sono i fulcri maggiori dell'opera di Bindesbøll: da un lato la grande sala "di Cristo", posizionata al centro verso la chiesa, e dall'altro, la tomba di Thorvaldsen nel mezzo del cortile, dove lo scultore pare riposare tra le sue opere. Dunque, Bindesbøll considera l'edificio tanto una collezione artistica quanto un mausoleo per Thorvaldsen¹⁰⁴¹.



Gottlieb Bindesbøll, Planimetria del Thorvaldsens Museum, luglio 1839, Thorvaldsens Museum, D1600a.

¹⁰³⁹ Wanscher, Vilhelm, *Artes: monuments et mémoires*, op. cit., p. 81. [T.d.A.]

¹⁰⁴⁰ Cfr. paragrafo 3.3.

¹⁰⁴¹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p.94.

Il primo piano del museo è pressoché identico a quello già descritto. Salendo la prima rampa di scale si viene accolti dalla statua dell'Ercole, e in corrispondenza della sala "di Cristo" vi è la biblioteca, mentre nelle piccole celle è sistemata la vasta collezione di opere d'arte che lo scultore aveva comprato a Roma.

D'accordo con la tesi del professore Thule Kristensen, anche se Bindesbøll fa riferimento spesso all'Altes Museum di Schinkel, la distribuzione spaziale è completamente nuova, poiché alla sala più importante del museo, ovvero la sala "di Cristo", non si giunge alla fine di un percorso prevedibile, ma quasi casualmente. Infatti, "le due progressioni inizialmente non sembrano correlate. Il percorso attraverso le piccole stanze non conduce alla sala "di Cristo" o in quella di entrata; esse in realtà sono isolate dal resto. Anche il cortile era originariamente nascosto infatti i vetri delle porte del piano principale, a parte quella centrale, di fronte alla porta dell'ingresso, erano decorati con motivi vegetali e opachi. Le sale monumentali del museo non sono il culmine di una progressione attraverso una serie di sale espositive, ma sono poste accanto a loro"¹⁰⁴². Dunque, Bindesbøll crea percorsi imprevedibili per il visitatore. Secondo l'ipotesi dell'autrice, l'intima connotazione dei piccoli ambienti decorati, oltre a creare un senso di inatteso, sembra avere l'intenzionalità di isolare il visitatore e trasportarlo, fisicamente e mentalmente, in uno spazio che rievoca un tempo lontano dalla realtà. Quindi, il visitatore pare obbligato a concentrarsi e ragionare sulla comprensione della bellezza dell'opera scultorea, quasi come se Bindesbøll volesse spingere l'osservatore a raggiungere, attraverso l'immaginazione, la concezione primordiale della scultura e a soffermarsi sull'idea del Bello Ideale. Questa ipotesi è rafforzata dal fatto che il modello di Bindesbøll per la disposizione delle opere è quella adoperata per l'Apollo del Belvedere. La collocazione della statua permette a generazioni di intellettuali di restare folgorati e attratti –prendendo in prestito le parole dello scultore danese Johan Wiedewelt – "dal magnete dell'Arte" insito nell'opera. Già a Roma, Bindesbøll dice di voler realizzare un museo, ben progettato, il cui fine è quello di far "affinare la consapevolezza della bellezza e il profondo significato dell'arte". Nello stesso periodo il maestro Freund termina e apre al pubblico, con medesimo scopo educativo, gli ambienti accademici di Materialgården, decorati in stile pompeiano¹⁰⁴³. Inoltre, pare che Bindesbøll voglia dare la stessa importanza a tutte le opere senza fare distinzioni o gerarchizzazioni; se così fosse, dimostrerebbe in misura ancora maggiore di essere uno strenuo promotore della democrazia.

Nel progetto del museo Bindesbøll mette in campo, con una sintesi magistrale, tutte le conoscenze a cui è giunto dopo il primo viaggio in Francia e dopo il soggiorno di apprendistato in Italia. L'architetto rompe con la tradizione di Hetsch e con quella di Koch: questi ancora risentono della matrice classica e dell'influenza di C.F. Hansen. Un distacco, quello di Bindesbøll, evidente nel posizionamento dell'ingresso non nel centro della facciata, bensì lateralmente verso il palazzo di Christiansborg, idea attuata dopo l'eliminazione dell'arco di collegamento con il Palazzo Reale. Per la concezione della piccola entrata, quasi nascosta, posta lungo il lato longitudinale del Museo, Bindesbøll pare riprendere la sequenza spaziale dei chiostrini delle chiese italiane: ad essi,

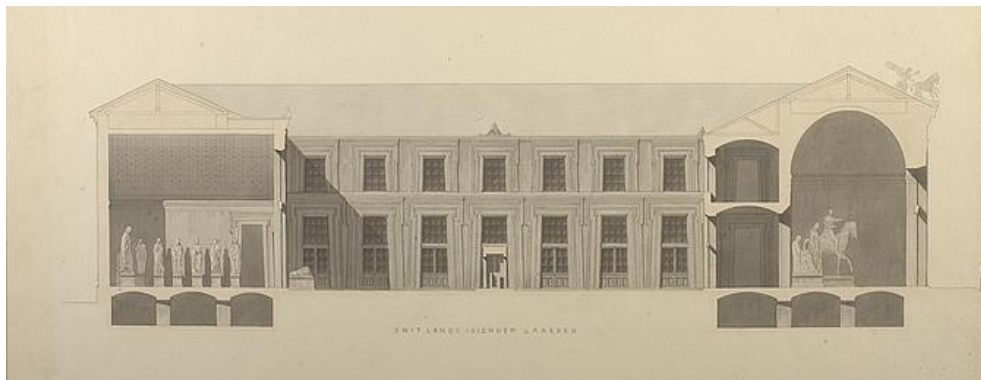
¹⁰⁴² *Ibidem.*

¹⁰⁴³ Cfr. paragrafo 3.3.2.

così come nel museo, spesso si accede per mezzo di piccoli ingressi posti perpendicolarmente agli edifici religiosi. L'eliminazione dell'arco, invece, crea un distacco fisico-architettonico, ma soprattutto ideologico tra il museo di Bindsbøll e la costruzione di C.F. Hansen. Il progetto di Bindsbøll entra volutamente in contrasto con il castello e la chiesa, che sono il simbolo del potere monarchico. Il giovane architetto promuove, attraverso il museo, idee moderne, nazionali, liberali e democratiche. Tale scissione ideologica è quindi evidenziata attraverso i prospetti policromi, contrapposti a quelli bianchi del palazzo di Christiansborg di C.F. Hansen¹⁰⁴⁴.



Gottlieb Bindsbøll, Prospetto principale del Thorvaldsens Museum, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19252a.



Gottlieb Bindsbøll, Sezione longitudinale del Thorvaldsens Museum, 1839, Thorvaldsens Museum, D809.



Gottlieb Bindsbøll, Sezione del Thorvaldsens Museum, 1839, Thorvaldsens Museum, D1597.



Dettagli di pavimentazione, Thorvaldsens Museum Danmarks Kunstbibliotek, ark_19258af; ark_19258h.

¹⁰⁴⁴ Egli aveva imposto una tassazione a tutti coloro che avrebbero utilizzato un colore diverso

Bindesbøll studia a lungo anche il posizionamento delle aperture: tanto è fondamentale la questione dell'illuminazione che, in ogni lettera, si sottolinea l'importanza della luce rispetto alle opere scultoree. Per tale ragione, nel tentativo di compensare l'effetto dell'ombra del palazzo, le aperture sulla facciata verso il fronte del Castello sono situate più in alto rispetto a quelle sul lato rivolto verso il canale. All'interno la luce non è mai diretta, ma è consentita grazie alle alte finestre che mettono in risalto l'opera in essa contenuta¹⁰⁴⁵. Ad esempio, per il fregio di Alessandro sono ricavati dei fori quadrati, soluzione che l'architetto può aver visto nella chiesa di Santa Costanza a Roma.

Discorso più ampio deve essere fatto per i portali che si ripetono in tutto il progetto. Bindesbøll potrebbe aver tratto il modello da diversi esempi: Palazzo Farnese Caprarola, Palazzo Farnese a Roma, gli ingressi delle tombe etrusche di Tarquinia¹⁰⁴⁶, l'ingresso del tempio di Vesta, i propilei di villa Borghese¹⁰⁴⁷, i grandi archi di trionfo romani, o ancora i portali del tempio di Ercole a Cori. Dunque Bindesbøll parte da un modello antico, che nella tradizione è usato singolarmente, e lo adopera in modo originale iterandolo; con tale operazione i portali diventano un elemento distintivo della costruzione. Inoltre, i portali dipinti della facciata sono impostati su un gioco di illusione, essi: "hanno una cornice composta da modanature bianche e una fascia blu che enfatizza la transizione tra le parti modellate e quelle piatte della cornice. All'interno della cornice bianca, tutti i portali hanno una superficie intonacata che si confonde con il muro circostante che ha lo stesso colore dell'ocra. Ciò crea una situazione in cui lo spettatore non è sicuro se le cornici dei portali siano costituite solo dalla modanatura bianca più esterna o include anche il muro. I portali hanno inoltre un'apertura che ha anche una cornice interna, una specie di portale all'interno di un portale. Questo interno, che contiene finestre o porte, è leggermente incassato dall'apertura del muro ed è dipinto in verde. Allo stesso modo, c'è sempre una banda orizzontale rossa sul muro sopra le cornici bianche che denota la parte superiore e che ricorda la tradizionale *taenia* rossa sopra l'arco trave di un antico tempio dorico [...]. La larghezza, ad esempio, è ridotta nei portali più piccoli per sottolineare l'utilizzo di un unico prototipo di diverse dimensioni [...]. Tuttavia regole identiche non valgono per tutti i portali dell'edificio"¹⁰⁴⁸.

Ancora, nella corte interna si ritrovano sei portali, di cui quelli del piano terra – che contengono doppie porte, sormontate da finestre – hanno maggiore altezza rispetto a quelli del piano superiore. Inoltre, Bindesbøll tenta di mettere in rilievo il prospetto della corte verso la sala "di Cristo". Infatti "la facciata del cortile della sala d'ingresso presenta una piccola sporgenza con lesene. Questa enfasi sul centro conduce verso l'estremità opposta del cortile e il grande portale della sala "di Cristo", che è quello più monumentale, in cui il motivo sembra quasi una grande

¹⁰⁴⁵ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p. 92.

¹⁰⁴⁶ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, op. cit., p. 205. [T.d.A.]

¹⁰⁴⁷ Per i portali è influenzato anche dall'amico di Thorvaldsen, l'archeologo e architetto Luigi Canina, il quale progetta i propilei del parco di villa Borghese nel 1827 in cui prevale lo stile ionico; intesi come sintesi degli ideali di bellezza dell'antichità. L'opera è d'ispirazione per Bindesbøll, poiché lo considera uno degli edifici moderni più belli di Roma. Barslev Jørgensen, Lisbet, *Thorvaldsens Museum, Symbol og Fortolkning*, Thorvaldsens Museum (a cura di) *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, op. cit., p. 11. [T.d.A.]

¹⁰⁴⁸ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., pp. 95-104. [T.d.A.]

pala d'altare ed è enfatizzato da una cornice bianca che sporge audacemente. Inoltre, il portale sale fino alla base del tetto, in contrasto con quelli a doppia altezza della sala d'ingresso [...]. Questa descrizione delle facciate mostra come Bindesbøll è stato in grado di utilizzare un unico motivo per risolvere diversi spazi, risultando in un'architettura coerente nonostante la grande variazione dello stesso tema. La coerenza emerge perché il portale ha un contorno distinto e riconoscibile che distrae la nostra attenzione da differenze e irregolarità¹⁰⁴⁹. Nella ripetizione degli elementi costruttivi, Bindesbøll dimostra di conoscere e apprezzare la concezione dell'armonia organica dell'architettura attraverso l'iterazione di un elemento in versioni più grandi o più piccole, come succede in natura. La ripetizione avviene nella composizione architettonica, tramite l'utilizzo della volta a botte e del portale, e nell'apparato decorativo. Dunque, l'operazione progettuale eseguita sui portali si ritrova con le piccole stanze o celle, che risultano, dal punto di vista architettonico, una riduzione della sala "di Cristo"¹⁰⁵⁰. A tal proposito, anche Bindesbøll è influenzato, secondo il parere dell'autrice, come Semper¹⁰⁵¹, dalle teorie naturalistiche di Georges Cuvier, secondo il quale l'essere vivente è strutturato gerarchicamente ed è caratterizzato da pochi organi principali comuni in molti organismi.

Il museo è carico di simboli; ne è l'esempio la tomba nella corte che è allineata con la dea della Vittoria posta sul tetto, e le decorazioni delle pareti della corte stessa ne aumentano il valore. I motivi principali sono di tipo floreale, tra essi vi sono le palme incrociate che rimandano alla vittoria romana e al simbolo cristiano del trionfo sulla morte. Anche la diminuzione dei cinque portali nell'ingresso ai tre portali nel corridoio, tra l'atrio e il cortile, a uno nella sala "di Cristo", con la grande volta, sembrano avere un significato religioso. "Il motivo dei portali è collegato a una narrazione sulla transizione dal mondo dei molti al mondo più isolato in cui l'uomo si trova solo davanti al suo Dio. In questo contesto, vi è la posizione della tomba di Thorvaldsen"¹⁰⁵².

Dunque, vi è un grande numero di modelli architettonici e ideologici del passato adoperati in modo originale: dai portali alle volte a botte delle terme romane, dalle piccole celle delle domus sino alla corte che ricorda i chiostri delle chiese italiane.

Bindesbøll, permeato dai coevi dibattiti riguardo alla policromia, prevede che tutto il museo sia decorato. I lavori di decorazione durano quattro anni e le ultime stanze realizzate si trovano al primo piano insieme al vestibolo, che è decorato tra il 1845 e il 1846. Nel 1843 sono chiamati a questa opera dai caratteri nazionali i più talentuosi artisti della nazione. Essi realizzano le decorazioni policrome nei corridoi e nei soffitti delle piccole sale del museo.

L'idea della compartecipazione di più artisti è sostenuta sin dal principio da Bindesbøll: da Roma l'architetto scrive al fratello che tutti gli amici, in particolare i pittori, avrebbero dovuto decorare una propria stanza. Pertanto, la decorazione del museo diventa un'operazione collettiva, tanto che non è possibile riuscire a stabilire l'operato dei singoli artisti. Gli affreschi hanno come punto

¹⁰⁴⁹ *Ivi*, p. 95. [T.d.A.]

¹⁰⁵⁰ *Ivi*, p. 94. [T.d.A.]

¹⁰⁵¹ Hvattum, Mary, *Gottfried Semper and the problem of historicism*, op. cit., p.166.

¹⁰⁵² Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p. 93. [T.d.A.]



Christian Olavius Zeuthen, La corte del Thorvaldsens Museum, 1878, Em. Bærentzen e co, Thorvaldsens Museum, E2256.

di partenza gli schizzi realizzati dagli artisti durante il periodo di apprendistato e le celebri pubblicazioni. Tra le opere adoperate dagli artisti danesi vi sono *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture* del 1776 di Ludovico Mirri, del *Real Museo Borbonico* e *Gli ornamenti più belli e le immagini più importanti di Pompei, Ercolano e Stabiæ* pubblicato nel 1828 dal tedesco Wilhelm Zahn, amico degli artisti danesi. Molte decorazioni del soffitto risultano essere una combinazione di modelli pompeiani diversi¹⁰⁵³. A questo programma sono poi aggiunti elementi tratti dalla scuola di Raffaello, motivi cristiani ed elementi vicini alla produzione di Thorvaldsen. I motivi cristiani e la ripresa della scuola di Raffaello dimostrano, secondo il parere dell'autrice, l'influenza degli studi e degli approfondimenti riguardo alle opere dei pittori primitivi italiani, oltre a un'adesione alle idee dei Nazareni da parte di Bindesbøll. Per riportare alcuni esempi di decorazioni, nella sala fulcro del museo, quella "di Cristo" sono riprodotte le terme del foro di Pompei, che l'architetto e gli artisti hanno avuto occasione di vedere durante il viaggio. Nella stanza 33 è riprodotta una copia della Battaglia dei Centauri da *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture*; dalla stessa pubblicazione è ripresa la decorazione della stanza 32¹⁰⁵⁴. Insieme a questi modelli vi è l'uso delle grottesche, che ha sempre un carattere informale e

¹⁰⁵³ Ramsing, Marit, *Loftsdekorationerne i Thorvaldsen Museum*, Torben, Melander; Walther, Astrid-Louise (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, op. cit., pp.74-88. [T.d.A.]

¹⁰⁵⁴ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p. 220.

giocosu. Bindsbøll usa le grottesche¹⁰⁵⁵ soprattutto nei soffitti del piano superiore, poiché l'altezza inferiore della stanza e le opere rendono più intime tali ambienti.

Bindsbøll attinge a un vasto patrimonio storico che può conoscere grazie alla visita e allo studio delle pitture di importanti palazzi romani, tra cui gli ambienti dipinti da Raffaello. Oltre alle decorazioni pittoriche, l'architetto fa frutto della conoscenza delle opere musive di pavimenti di palazzi e di chiese italiane, a cui aveva prestato particolare attenzione durante il viaggio nella Penisola. Inoltre, anche gli arredi sono spesso una riproduzione di quelli pompeiani, esposti al Museo Archeologico di Napoli. Questi modelli avevano avuto grande fortuna in Danimarca nella scuola di artigianato e nelle classi dell'Accademia presiedute da Hetsch.

Bindsbøll, inoltre, si propone pure: "di trasformare le decorazioni del museo in una sorta di enciclopedia dei motivi decorativi allora popolari tratti dalle ville di Pompei ed Ercolano, come la villa di Diomede, la casa del Labirinto, la casa di Goethe e le terme pubbliche. Dalla zona di Roma, c'erano elementi tratti dalla Domus Aurea di Nerone, dalle terme di Tito e dalla Villa di Adriano. Inoltre altri modelli erano le ville romane del Rinascimento"¹⁰⁵⁶ Quindi, per lo più, preferisce i modelli della pittura pompeiana, ma anche decorazioni di architetture romane più auliche. "Le riproduzioni da un lato hanno lo scopo di una ricostruzione archeologica precisa dei modelli, pompeiano e romano, ma anche un riflesso dell'interpretazione più libera ed eclettica contemporanea. Questo crea una giustapposizione a volte confusa tra l'arte antica e contemporanea"¹⁰⁵⁷. Secondo la professoressa Nørregaard Pedersen, Bindsbøll ha la volontà di una ricostruzione precisa, finendo però ad adoperare i modelli in modo eclettico. Dunque, non si tratta di una semplice giustapposizione quasi confusa, ma del frutto di un sapiente mescolamento dei modelli dopo lo studio approfondito, per rispondere a valori contemporanei, affrontato da Bindsbøll e da artisti europei e danesi in quegli anni, sulle pitture di Pompei e sulle grottesche di Raffaello.

Nella decorazione che corre lungo la facciata laterale verso il castello sono rappresentati gli artisti che partecipano alla realizzazione del museo. Essi sono raffigurati come eroi impegnati a trainare una barca con le opere di Thorvaldsen. Inoltre, per la realizzazione dell'opera è adoperata la tecnica dello sgraffito, ripresa dalle Stanze di Raffaello a Roma e dalle pitture di Piero della Francesca e di Mantegna¹⁰⁵⁸.

Così: "il progetto ha inaugurato una nuova era e allo stesso tempo ha preso una posizione abbastanza precisa. Lo ha fatto con l'aiuto di principi generali di progettazione che avevano una struttura meno gerarchica e più organica rispetto all'architettura precedente attraverso l'uso della policromia, che era associata nel XIX secolo ad un progetto democratico, combinando forme d'arte creando una Gesamtkunstwerk, usando immagini e simboli che potrebbero essere decodificati senza una competenza specifica. L'architettura del museo riguardava più il culmine

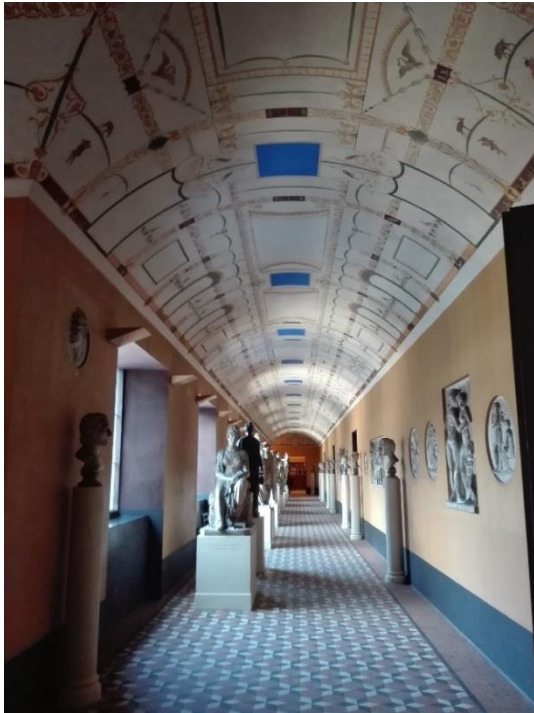
¹⁰⁵⁵ Houkjær, Ulla, *Groteskedecorationen og loftsmalerierne i Thorvaldsen Museum*, Melander; Walther, Astrid-Louise (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, op. cit., pp.89-97. [T.d.A.]

¹⁰⁵⁶ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.213 [T.d.A].

¹⁰⁵⁷ Ivi, p. 226

¹⁰⁵⁸ Ivi, pp. 232-233; Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindsbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p. 110-114; Ragn Jensen, Hannemarie, *Jørgen Sonnes Frise* op. cit. pp.156-168.

di un'epoca cosmopolita, motivo per cui il museo ha lasciato sorprendentemente poche tracce nel periodo successivo"¹⁰⁵⁹.



Corridoio del Thorvaldsens Museum, foto di Monica Esposito, 2019.



Corridoio del Thorvaldsens Museum, foto di Monica Esposito, 2019.

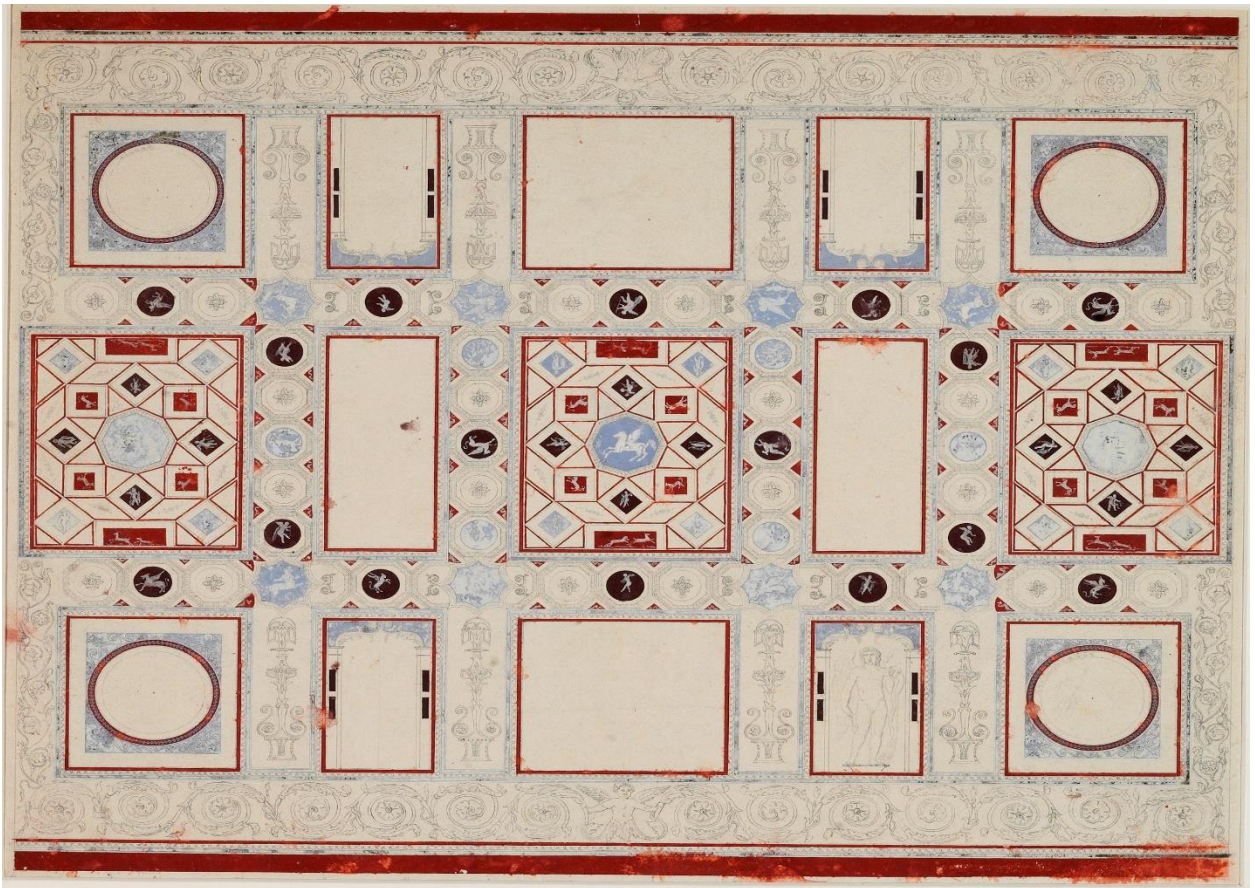


Decorazione soffitto della sala 3, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19253c.

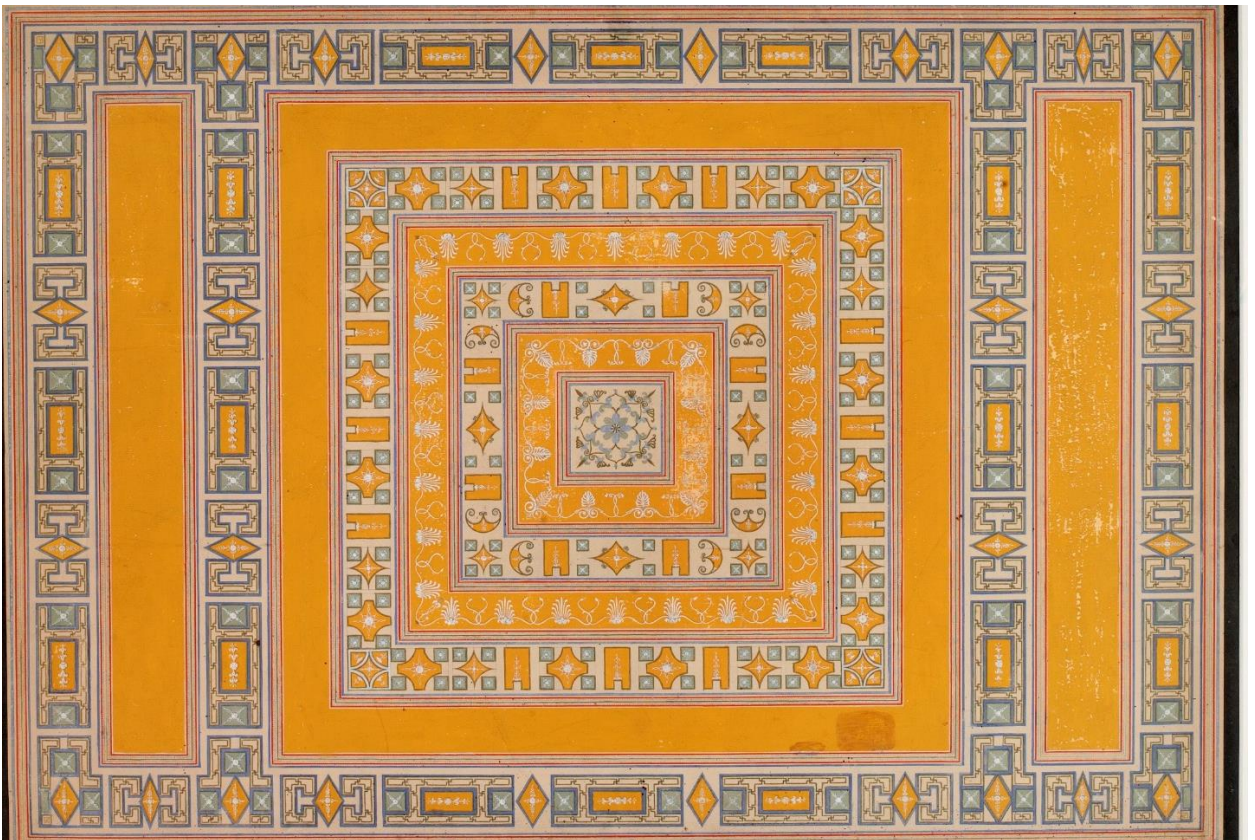


Decorazione soffitto della sala 21, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19253 s.

¹⁰⁵⁹ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Binesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., p. 142 [T.d.A].



Decorazione dal Thorvaldsens Museum, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19253 n.



Gottlieb Bindsbøll, Decorazione soffitto della sala 34, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_19253z.

In conclusione, lunghe sono le fasi progettuali del primo museo nazionale danese per le opere del celebre artista Thorvaldsen. Grazie alla documentazione d'archivio, in particolare la corrispondenza epistolare, si è evinto quanto fosse ritenuta importante la realizzazione del museo per gli intellettuali danesi ed europei. Il riconoscimento nazionale è un obbligo morale dovuto a Thorvaldsen, da parte degli artisti e di tutti i cittadini danesi, i quali hanno, grazie allo scultore, potuto intrattenere rapporti con importanti personaggi del tempo.

I numerosi progetti per il Thorvaldsens Museum elaborati da Hetsch, da Koch e da Bindesbøll testimoniano il passaggio dal rigido classicismo accademico verso l'eclettismo più libero. Il maestro di Stoccarda Hetsch, ormai maturo, dimostra di essersi abbandonato alle forme e a modelli antichi, perdendo i motivi di innovazione che avevano caratterizzato l'inizio della carriera a Copenhagen. Koch, da pupillo di C.F. Hansen, applica i modelli adottati in modo rigoroso. L'eclettismo di Bindesbøll, invece, si basa sulla tradizione dell'*imitatio*, espressa nella pubblicazione del connazionale Wiedewelt, apprezzata da Abildgaard e da Harsdorff. Per tali personaggi, i modelli non sono intesi come copie, ma sono aperti a nuove interpretazioni. Bindesbøll dimostra di aver sintetizzato modelli antichi, conosciuti durante il periodo di apprendistato italiano, e li adopera in modo originale in un'opera d'arte totale che diventa il simbolo di unità nazionale. Pertanto, per il Danese sembra che il museo debba avere non solo una finalità educativa, ma debba spingere il visitatore al raggiungimento, in uno stato metafisico, dell'idea del Bello Ideale. Il Thorvaldsens Museum è, senza alcun dubbio, il punto più alto del periodo d'oro dell'architettura danese. Per tale motivo, è interessante considerare il museo anche come l'espressione delle nuove forme democratiche di potere e di unità nazionale danese e un riconoscimento da parte di un'intera generazione di studiosi viaggiatori all'Italia come patria artistica.

Quando Thorvaldsen torna in patria nel 1841, arrivato al cantiere del museo, nel vedere le prime stanze decorate dichiara: "Sarà il museo di Bindesbøll, non il mio"¹⁰⁶⁰. Tuttavia, Bindesbøll può essere metaforicamente l'insieme di tutti gli artisti che si occupano del museo. Infatti, l'architetto si schiera politicamente e riesce a superare l'idea di autocelebrazione. In tal modo Bindesbøll realizza un'opera collettiva, democratica e basata sulle ricerche contemporanee riguardo all'arte antiquaria. Di pochi anni prima erano le conclusioni dell'archeologo connazionale danese Peter Oluf Brøndsted riguardo agli ideali di democrazia e partecipazione insiti nell'architettura antica e policroma. Infatti, Brøndsted sostiene, evidentemente come Bindesbøll, che l'architetto greco era in primis un cittadino della *polis* e quindi non poteva pensare che il suo lavoro potesse essere bello senza l'ornamento della scultura e delle pitture¹⁰⁶¹. A tali conclusioni Brøndsted giunge anche grazie a Thorvaldsen. Evidentemente, lo scultore pur appoggiando tali teorie non riesce a svincolarsi dalla celebrazione personale.

¹⁰⁶⁰ Lange, Bente, *Thorvaldsen Museum, Bygningen - Farverne - Lyset*, , Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2002, p. 50. [T.d.A.]

¹⁰⁶¹ Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, op. cit., p. XVI.

4.3 Il Teatro Reale di Copenhagen

Negli ultimi decenni del XIX secolo, come era già accaduto per il Thorvaldsens Museum, la questione della costruzione del Teatro Reale di Copenhagen¹⁰⁶² mobilita gli architetti e l'opinione pubblica. Il teatro è chiamato, come il museo, ad esprimere importanti valori culturali e identitari. Inoltre, l'edificio deve contribuire, attraverso le rappresentazioni teatrali, alla diffusione democratica della cultura. Nei progetti elaborati per le fasi concorsuali, non soltanto nel progetto vincitore di Dahlerup, sono visibili le influenze della cultura architettonica italiana in quella danese.

Il teatro diventa una delle opere più famose della capitale danese per la privilegiata area su cui insiste, ovvero la piazza di Kongens Nytorv. Essa, prima della costruzione del municipio di Martin Nyrop, è la piazza più importante della città. Il primo Teatro Reale è costruito nel 1748 ed è finanziato dall'illuminato monarca Federico V come un dono per il popolo. La creazione del teatro s'inseriva nella serie di riforme atte a un rinnovamento culturale della Danimarca, con la quale è prevista anche la fondazione della Regia Accademia. La centralità di tali iniziative nella politica regia, secondo l'ipotesi dell'autrice, deve rintracciarsi anche nella scelta dei luoghi. Infatti, l'Accademia¹⁰⁶³ e l'edificio teatrale sono posizionati nel cuore pulsante della capitale danese del XVIII secolo, ovvero la citata piazza di Kongens Nytorv. Il primo teatro è costruito su progetto dell'architetto di corte Nicolai Eigtved senza grandi caratteri architettonici. Esso si sviluppava su tre piani e l'interno presentava una platea dalla forma a ferro di cavallo, un golfo mistico e un palcoscenico. L'edificio teatrale risulta più volte rimaneggiato: già nell'inverno tra il 1772 e il 1773, Caspar Frederik Harsdorff è chiamato all'ampliamento e a effettuare indagini strutturali, che riveleranno ingenti danni al tetto e problemi fondazionali. In tale circostanza, Harsdorff aggiunge un volume verso la piazza di Kongens Nytorv e uno verso la facciata ad essa parallela. Nella facciata verso la piazza si può leggere un corpo più basso rispetto all'edificio originale e la presenza di quattro lesene ioniche, reggenti una trabeazione dal timpano triangolare. Quest'ultimo contiene le muse della commedia e della tragedia, Thalia e Melpomene. Per gli interni, l'architetto mantiene la platea a forma di ferro di cavallo e aggiunge al proscenio due colonne corinzie e il motto "*Ei Blot til Lyst*", ossia "Non solo per il piacere"¹⁰⁶⁴. La scena presenta la raffigurazione dell'Acropoli in lontananza con i putti che sollevano un sipario rosso in primo piano.

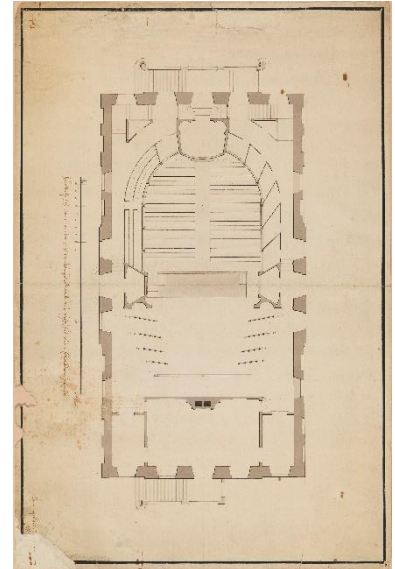
¹⁰⁶² Cfr. Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit.; Rosen, Anton, *Jens Vilhelm Dahlerup*, op. cit.; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Gammelholm og Frederiksholm*, op. cit.; Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk*, op. cit.; Millech, Knud, *Vilh. Dahlerup*, in *Det Kongelige teater program*, op. cit.; Funder, Lise, *Dansk Teaterbyggeri 1870- 1910*, op. cit.; Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Thorvaldsen's Museum: a display of life and art, 1848-1984*, *The international journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 3, Elsevier Ltd, pp. 237-250; N. Friis, *Det Kongelige teater, vor nationale scene i forti og nutid*, Copenhagen, H. Hagerup, 1943; Nørbling, Ole, *Apollons mange masker, Det kongelige teaters udsmykning og Kunstsamling*, op. cit.

¹⁰⁶³ Cfr. paragrafo 1.

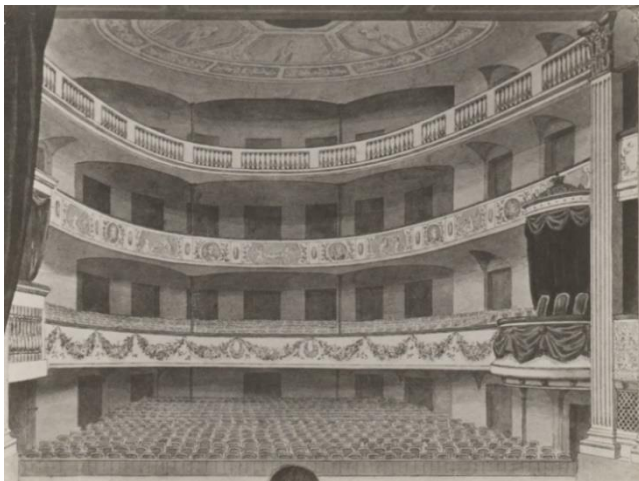
¹⁰⁶⁴ Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk*, op. cit., p.49. [T.d.A.]



Il nuovo Teatro reale in costruzione a ridosso della vecchia costruzione, kbh-museum-4187.



Nicolai Eigtved, Pianta teatro reale, 1748, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_KKS2012-11.



La sala del primo Teatro reale, 1855, Kbh-museum-84495.



Vilhelm Dahlerup, La vecchia scena, 1874, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11473t.

Nelle trasformazioni apportate da Harsdorff è evidente il passaggio dalle forme barocche a quelle di matrice antica, diffuse dall'architetto sia negli insegnamenti accademici sia nella produzione artistica. Successivamente, nel 1792 alla facciata di Harsdorff sono aggiunti due piccoli padiglioni. Nel 1837, anche Gottlieb Bindesbøll, sotto la direzione di Jørgen Hansen Koch, è chiamato ad apportare modifiche: l'ampliamento dei corridoi e delle scale e la creazione di elementi di angolo. Bindesbøll avrebbe voluto aggiungere un'estensione con cinque portici, per una lunghezza di ventuno metri, verso Kongens Nytorv, incorporando così il vecchio edificio. L'intera operazione, se fosse stata approvata, avrebbe dato un carattere monumentale all'ingresso e alla facciata principale¹⁰⁶⁵. Essa, a causa di ripetuti interventi, si presenta come una giustapposizione di

¹⁰⁶⁵ Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, op. cit., pp.169 [T.d.A].

elementi discordanti tra di loro. Per gli interni, vengono effettivamente realizzate le due bozze che Bindesbøll elabora per il soffitto della platea. Esse presentano un grande medaglione dorato con esagoni in cui vi sono le muse della musica, della danza e della poesia su uno sfondo azzurro¹⁰⁶⁶.

La questione della realizzazione di un nuovo edificio anima il dibattito danese anche perché nelle rappresentazioni teatrali, come detto, iniziano ad essere intravisti scopi didattici ed educativi per i cittadini, configurando il teatro come un vero e proprio luogo di diffusione della cultura. Dunque, già dal 1831 si susseguono differenti commissioni incaricate alla risoluzione del problema. A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, si pensa di spostare l'edificio immediatamente a est del vecchio teatro, verso Charlottenborg. Questo perché l'area è al centro di un nuovo piano di sviluppo che permette di migliorare l'aspetto architettonico di Kongens Nytorv. Ancora una volta, dopo quasi cento anni dalle operazioni di Harsdorff per la piazza, l'idea è quella di valorizzare tale spazio, facendolo diventare il simbolo di una moderna capitale.

Nel 1867 è istituita una commissione per un nuovo teatro¹⁰⁶⁷, e dopo tre anni il sovrano Cristiano IX di Danimarca decide di bandire, dopo la pubblicazione di una bozza di legge, un concorso. La gara è indetta a causa delle continue critiche da parte dell'opinione pubblica per le condizioni strutturali dell'edificio e perché le spese di manutenzione del vecchio teatro, poco funzionale e poco rappresentativo, risultano insostenibili. La commissione decide che il teatro si realizzi immediatamente a est del vecchio, per la stagione artistica del 1874 e il 1875; pertanto, l'intera opera deve compiersi in soli due anni. Si stabilisce che al concorso possono partecipare sia architetti danesi sia stranieri e si definisce, in maniera dettagliata, il programma da rispettare. Il teatro deve comprendere tre sezioni: lo spazio degli spettatori con le aree di ingresso, gli armadi, le scale e l'atrio; il palcoscenico, e infine gli ambienti per le funzioni correlate. La commissione lascia maggiore libertà progettuale per la distribuzione dei posti in platea, che dovrebbe poter ospitare fino a millesettecento persone. I posti di onore, invece, devono disporsi sui quattro palchi. La galleria dei palchi deve arrivare fino al proscenio e la parte centrale deve essere più profonda per ospitare i personaggi illustri. I palchi del primo e del secondo piano devono poter ospitare otto o dieci persone ciascuna. Le logge reali, con ingresso separato, e quelle per le dame di corte devono essere in prossimità della scena.

¹⁰⁶⁶ *Ivi*, pp.169-175 [T.d.A].

¹⁰⁶⁷ La commissione è composta dal primo ministro C. T. Zahle, l'editore Carl Ploug, l'editore Carl Bille, il birraio Jacob Christian Jacobsen, l'architetto Johan Daniel Herholdt, il consigliere di Stato Hummel, il sindaco Gammeltoft, il custode Kayser e infine il celebre coreografo August Bournonville. L'influenza politica e culturale del birraio, di cui si tratterà nel capitolo 4.6, è chiara in una lettera inviata al Ministero in risposta alla richiesta di partecipazione come membro della commissione. Egli non si limita solo ad accettare e a commentare la bozza di legge, ma propone uno schizzo di un edificio teatrale con pianta e sezioni. Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk, op. cit.*, p.63. [T.d.A.]

Bournonville ritiene che l'edificio debba diventare un simbolo della capitale, prendendo a modello celebri esempi europei, quali la vecchia Opera di Parigi, il teatro di Monaco, il teatro della città di Lipsia e alla Scala di Milano. Ovviamente, tra i requisiti progettuali per il nuovo edificio vi sono un palcoscenico e uno spazio per gli spettatori che siano soddisfacenti in termini di convenienza ottica e acustica. *Ivi*, p.47. [T.d.A.]

4.3.2 Le proposte

A seguito della pubblicazione del concorso, la commissione riceve proposte anonime e rinominate con pseudonimi, al fine di decretare in modo oggettivo la vittoria. Così il progetto vincitore di Vilhelm Dahlerup & Ove Petersen¹⁰⁶⁸ è rinominato Pp; il secondo classificato, dal nome *6 + 8*, è di Ludvig Fenger e Hans Holm, mentre *Τον μουσών αξιών ειε* è dei terzi premiati Vilhelm Friederichsen e P.C. Bønecke. Tra gli altri progetti vi sono *Vinkel og Passer* di Christian Hansen e *Tt* di Vilhelm Klein. Al contrario, le bozze *PLT*, *J'espere*, *Ei blot til Lyst* sono di architetti stranieri; sconosciuti sono gli autori di *Hamlet*¹⁰⁶⁹ e di *Ars longa - Vita brevis*¹⁰⁷⁰.

La bozza presentata da Klein risulta composta da cinque blocchi con il foyer verso la piazza, la platea, il palcoscenico, un colonnato di connessione e infine i magazzini. I differenti elementi sono perfettamente leggibili nella facciata laterale. Nella descrizione allegata, l'architetto sostiene di tenere conto del contesto e degli edifici esistenti nella piazza¹⁰⁷¹. Inoltre, Klein propone una facciata principale che richiama l'architettura dei palazzi tardo rinascimentali italiani¹⁰⁷² tramite elementi tipici: il bugnato, i cinque portici al piano terra e le cinque colonne corinzie della loggia del secondo piano, fiancheggiata da una grande finestra per lato. Anche nelle facciate laterali Klein prevede l'utilizzo del bugnato per il piano terra e la ripetizione degli archi, tranne che per la zona del foyer e del palcoscenico. Il secondo livello, invece, è caratterizzato da venticinque finestre con timpani triangolari: nel secondo blocco sono intervallate da lesene corinzie, nel terzo e nel quinto da colonne del medesimo ordine. Il tutto è coronato da una balaustra e da statue, e solo il volume del palcoscenico si innalza per un ulteriore piano. Tanto nella proposta per il teatro quanto in altri progetti dell'architetto, tra cui il padiglione dell'esposizione industriale nordica del 1872 e la bozza per la ricostruzione del palazzo Parlamento di Christiansborg, si evince lo studio sul sistema dell'arco effettuato da Klein durante il periodo di apprendistato in Italia. Infatti, secondo l'ipotesi dell'autrice, per la composizione

¹⁰⁶⁸ Petersen in seguito realizza anche il Dagmar Teater a Jernbanegade. L'idea è quella di porlo vicino ai già presenti luoghi di divertimento, simile ai grandi magazzini.

¹⁰⁶⁹ Il secondo escluso è quello soprannominato "Hamlet" e riprende il teatro di Lipsia. Probabilmente i disegni, conservati presso l'Archivio della Biblioteca di arte danese, appartengono all'architetto danese Juilius Tholle. Tale progetto si rifà al teatro di Lüttich per la sala degli spettatori; al teatro berlinese di Schinkel per gli esterni, inoltre è vicino anche al teatro dell'opera di Dresda, realizzato da Semper, per la caratteristica facciata dalla forma convessa semicircolare. Essa è determinata, al secondo livello, dalla ripetizione di archi intervallati da lesene corinzie, sul motivo degli archi di trionfo romano, mentre al terzo presenta l'iterazione di nicchie e lesene. La facciata principale presenta un avancorpo con tre portici. Grazie all'avancorpo si accede al foyer semicircolare, che conduce verso i due ingressi laterali, verso la platea e verso la grande scena dalla forma quadrata che nasconde gli ambienti per gli attori. Inoltre, i due ingressi lungo i lati della facciata sono sottolineati dalla presenza di avancorpi. Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk*, op. cit. p.90. [T.d.A.].

¹⁰⁷⁰ Tra i cinque progetti esclusi c'è quello nominato con "Ars longa, vita brevis". L'architetto sottolinea che l'edificio è in armonia con l'ambiente circostante la piazza e, allo stesso tempo, soddisfa il requisito di monumentalità. Lo stesso architetto dichiara tra l'altro: "Per quanto possibile, l'esterno è simmetrico. Grazie alle grandi finestre, l'ampia muratura, il coronamento e l'attico posto al di sopra di esso, l'edificio ha un esterno imponente, ma in primo luogo, dimostra di essere il Tempio dei Muse". *Ivi*, p.81. [T.d.A.]

¹⁰⁷¹ *Ibidem*.

¹⁰⁷² *Ivi*, p.83. [T.d.A.]

della facciata del teatro, per il bugnato e per la scansione modulare e armonica di archi e poi di aperture intervallate da colonne corinzie, Klein – in coerenza con le teorie da lui esposte negli scritti riguardo all’architettura rinascimentale – pare riprendere palazzo Canossa e Bevilacqua a Verona di Micheli Sanmicheli che egli riproduce nel taccuino di viaggio.



Vilhelm Klein, Proposta per il prospetto del Teatro Reale verso Kongens Nytorv in alto e Holmens Kanal in basso, 1872, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_52-81.

Il progetto è escluso dalla commissione in quanto ritenuto poco convincente, provocando le conseguenti dimissioni di Bournonville. Infatti, il coreografo sostiene fortemente il progetto, sottolineando l’ottima distribuzione spaziale, la giusta dimensione del proscenio e della profondità del palcoscenico; inoltre ritiene la proposta attuabile dal punto di vista economico. Bournonville lascia così il comitato nel 1871 per divergenze ideologiche, motivando come segue: “dopo un’attenta valutazione non mi sento di far parte di un comitato, in cui il membro amministrativo si è impegnato a decidere tutte le questioni relative all’edificio del teatro [...]. Dopo il modo in cui è stata affrontata la valutazione, vale a dire per identificare tutte le carenze, invece di cercare i possibili vantaggi con cui lo stesso onorevole membro guiderà il comitato, e poiché non lo seguirò su questa strada, né offenderò lo stimato architetto Herholdt [...], manterrò la mia decisione di dimettermi”¹⁰⁷³.

Il viaggio di apprendistato in Italia, le influenze della trattatistica rinascimentale e gli studi contemporanei sulle architetture del Rinascimento si rintracciano anche nel progetto di Fenger

¹⁰⁷³ *Ivi*, p.75. [T.d.A.]

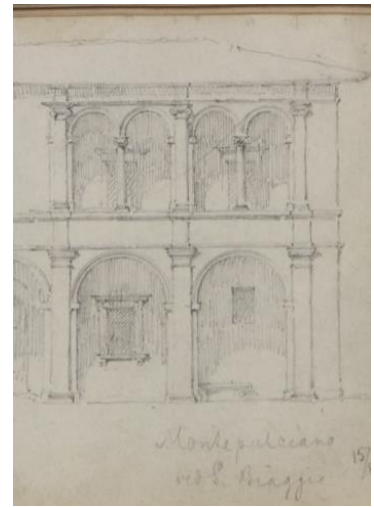
e Holm, che ottengono il secondo premio. Gli architetti presentano una proposta dalla pianta rettangolare, in cui verso gli esterni sono posti gli spazi serventi, mentre il nucleo centrale è bipartito ugualmente tra la platea e la scena. I due concorrenti accompagnano la proposta con una lunga relazione di ventisette pagine in cui spiegano le idee progettuali, affermando che il modello, per la scansione di archi sui due livelli e per il tetto, è la "Basilica" dell'architetto Andrea Palladio a Vicenza¹⁰⁷⁴. All'esterno, la facciata principale verso Kongens Nytorv del progetto proposto presenta due volumi laterali chiusi in mattoni rossi. Come richiesto dalla commissione, vi è una doppia loggia con cinque arcate. Sopra la cornice vi è un'ultima balaustra con statue e vasi posti a mo' decorativo. Grazie all'analisi delle fonti documentarie e di archivio, si può asserire che Holm, già durante il viaggio di studio del 1864, riproduce e approfondisce la tipologia architettonica del portico come gli altri contemporanei. Dopo lo studio sulla facciata, in particolare del portico del progetto per il teatro, si potrebbe ipotizzare che Holm si rifaccia anche al loggiato della canonica della chiesa di San Biagio a Montepulciano. Essa è realizzata dal maestro di Palladio, Antonio da Sangallo il Vecchio, tra il 1518 e il 1550. Questa ipotesi nasce dopo aver raffrontato un disegno di Holm della canonica, realizzato durante il viaggio di apprendistato in Italia, con la scansione della facciata del teatro. Ciò dimostra quanto sia importante il viaggio di apprendistato in Italia per i giovani architetti danesi che, in tal modo, possono entrare direttamente in contatto con i modelli di riferimento, altrimenti conosciuti solo attraverso le pubblicazioni e i trattati. Come nella canonica di Antonio da Sangallo il Vecchio, Holm riproduce nella proposta del teatro le cinque grandi arcate con lesene doriche in basso e le ripete nelle cinque arcate superiori. Inoltre, la cornice marcapiano tra il primo e il secondo livello del teatro, così come in quella della canonica della chiesa, è un semplice parapetto articolato da lesene in asse con i pilastri inferiori, creando un effetto di continuità verticale. Nelle sezioni dei disegni presentati per il concorso si leggono tre livelli di palchi decorati con grottesche. In tale bozza è dichiarata indiscutibilmente la rilevanza della trattatistica tradizionale e l'influenza degli studi condotti contemporaneamente riguardo all'architettura tardo rinascimentale italiana. In aggiunta ai progetti appena citati, risulta importante citare la proposta di Christian Hansen, in particolare per lo schizzo presentato nella proposta di legge, dove sono presenti gli archi e il bugnato nel piano terra. La sua bozza per il concorso dal titolo "Vinkel og Passer" è scartata, poiché troppo vicino al progetto del fratello architetto Theophilus Hansen, realizzato negli stessi anni, per la Musikverein di Vienna¹⁰⁷⁵. L'esclusione del progetto di Hansen avviene altresì perché la commissione decide che tutti i premi vengano assegnati ad architetti che operano in Danimarca, poiché essi possono ben comprendere la difficile situazione economica del Paese.

¹⁰⁷⁴ Funder, Lise, *Dansk Teater byggeri 1870- 1910*, op. cit., p.26. [T.d.A.]

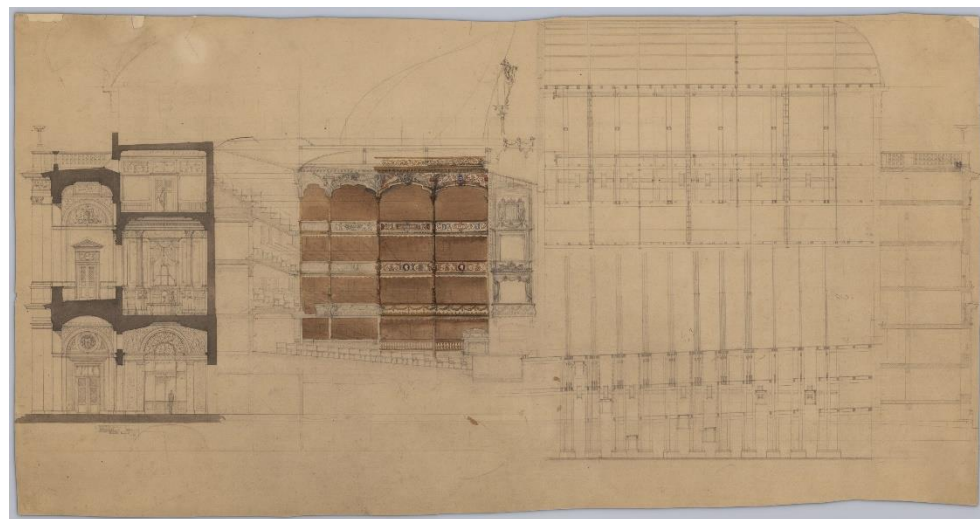
¹⁰⁷⁵ Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk*, op. cit., p.84. [T.d.A.]



Ludvig Fenger e Hans Holm, Proposta per il Teatro Reale, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13332r.

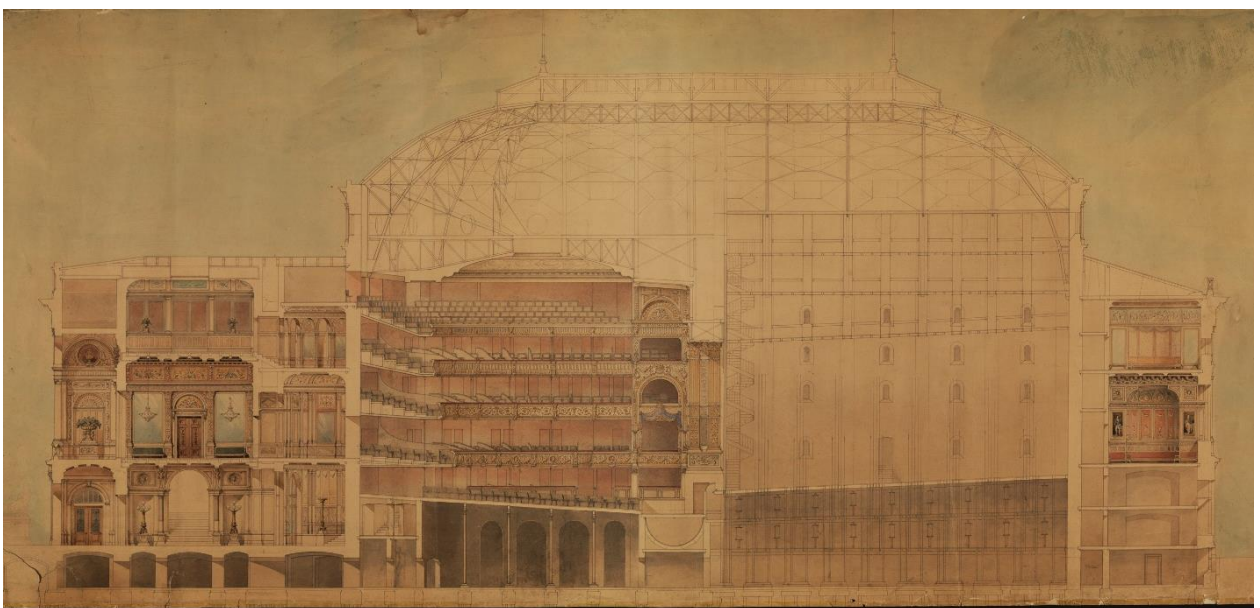
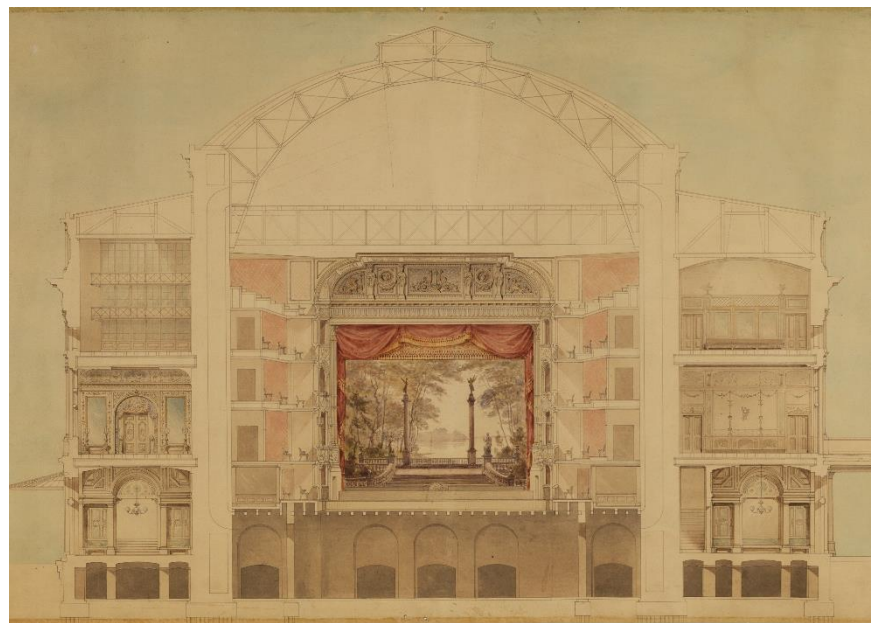
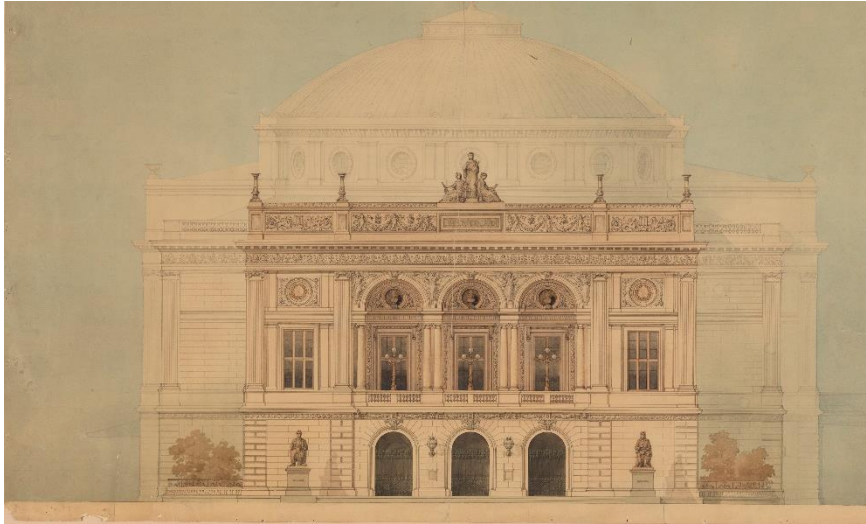


Hans Holm, Canonica di San Biagio, Montepulciano, 1864, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53790.



Ludvig Fenger e Hans Holm, Proposta per il Teatro Reale, facciata verso Holmens Kana e sezione, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13332pi; ark_13332i.





Vilhelm Dahlerup, Proposta per il concorso del Teatro reale, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_KKS2012-19; ark_KKS2012-20j; ark_KKS2012-19t.

Dunque, la commissione decide di proclamare vincitore il progetto di Dahlerup. “Si dice che l'intera competizione del governo era solo una manovra, e che Christian Hansen avrebbe dovuto costruire il teatro [...]. Infatti Christian Hansen aveva fornito tutti i disegni, contrariamente poi il comitato decise per un risultato completamente diverso. Questo perché nel decretare un progetto vincitore, il birraio Jacob Christian Jacobsen favorì il lavoro di Dahlerup-Petersen, asserendo: "O questo o nient'altro"¹⁰⁷⁶.

4.3.2 Il progetto vincitore

Il birraio e mecenate Jacob Christian Jacobsen pare imporre la vittoria del progetto di Vilhelm Dahlerup e Ove Petersen; dei due, il primo si occuperà della facciata e della parte decorativa, il secondo del progetto del teatro e della contabilità. Ovviamente, l'appoggio da parte del ricco birraio è dettato dal fatto che Dahlerup è l'architetto al quale il figlio Carl affida la gran parte dei propri progetti privati, e quindi li lega un lungo rapporto lavorativo.

Intrapreso il progetto sul lotto di Kongens Nytorv, si rivelano molte le difficoltà che gli architetti devono affrontare. In primo luogo, ci si rende conto che il finanziamento, da distribuirsi in cinque anni, è insufficiente. Pertanto su iniziativa privata viene istituito un fondo con il quale si realizzano, dopo la data di inaugurazione dell'edificio, il salone reale e il foyer degli spettatori. Per motivi di economicità, i due architetti saranno costretti ad adoperare l'arenaria per la facciata, per gli angoli e per il basamento, mentre il resto è intonacato.

All'indomani della vittoria nel 1872, prima della realizzazione del teatro, Dahlerup e Petersen realizzano una serie di proposte, in cui in facciata è sempre presente il motivo della loggia con tre archi su due livelli e due blocchi chiusi laterali verso Kongens Nytorv. “Lo scopo della loggia era in parte quello di consentire al pubblico di respirare aria fresca durante la pausa e in parte di poterlo utilizzare in alcune occasioni quali ad esempio elogiare un'artista”¹⁰⁷⁷.

Oltre all'apparato decorativo variabilmente carico, due sono gli elementi che gli architetti modificano nelle varie proposte: il primo è il metodo di copertura, derivante dalla sperimentazione delle nuove tecniche costruttive del ferro; il secondo è la composizione dei due blocchi laterali della facciata principale, ora con nicchie e statue ora con

¹⁰⁷⁶ Nørling, Ole, *Apollons mange masker, Det kongelige teaters udsmykning og Kunstsamling*, op. cit., p.27. [T.d.A.]

¹⁰⁷⁷ Funder, Lise, *Dansk Teaterbyggeri 1870- 1910*, op. cit., p.22. [T.d.A.]

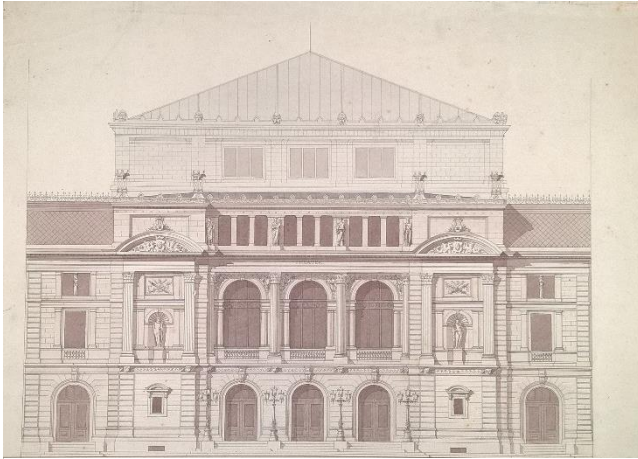


Il Teatro Reale, Kbh-museum, 66208.

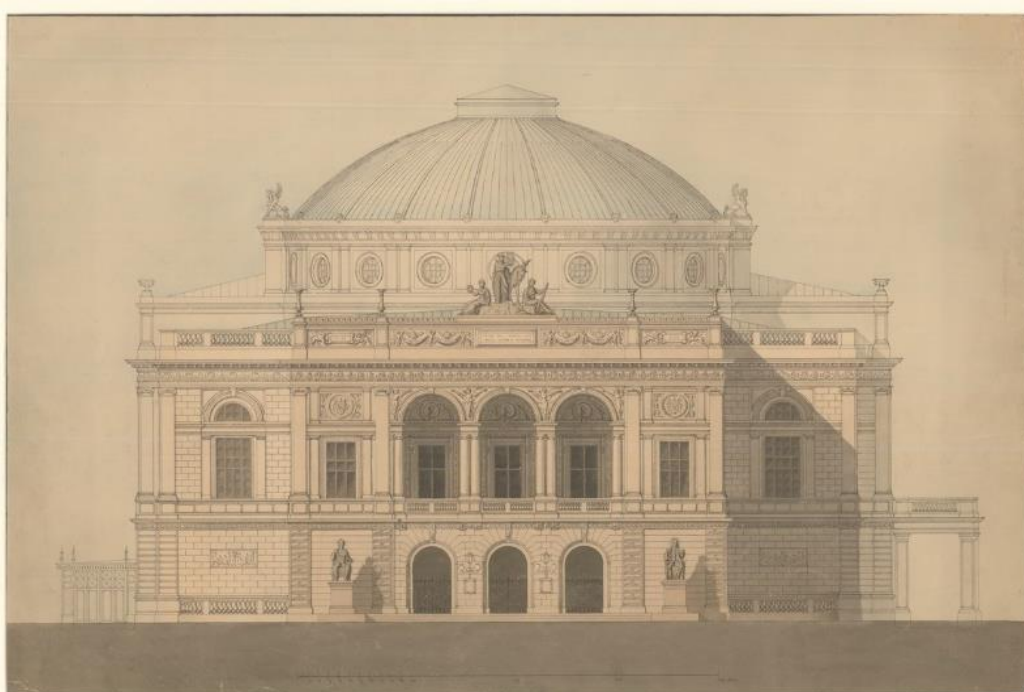
ora con arcate. Se si confrontano le prime bozze del concorso con quelle del teatro finale si evince un'evoluzione architettonica. Quindi, da un edificio cubico, definito dal grande basamento, da pilastri giganti, da cornici e da balaustre si giunge a una facciata gradualmente più aperta. In altre parole, si verifica uno sviluppo da un progetto dalle matrici classiche a uno tardo-rinascimentale con elementi tratti sia dal Manierismo sia dal Barocco italiano. Dahlerup sembra rifarsi a tali forme in tutta la produzione artistica, tanto nel progetto dello Staten Museum For Kunst quanto nella Ny Calrsberg Glyptotek. Dell'architettura barocca, Dahlerup riprende in particolare l'idea di opere architettoniche monumentali concepite come quinte sceniche. Dunque, l'architetto mostra grandi capacità nel teatro sia per averlo reso l'edificio più imponente e riconoscibile della piazza sia per la facciata con una loggia aperta verso Kongens Nytorv.

Il fabbricato realizzato si presenta nel complesso lungo centoquindici metri, di cui l'area destinata alla funzione teatrale è di settantacinque metri e larga quarantasei. La facciata principale definitiva è caratterizzata da un avancorpo su due livelli. Essa è scandita da due elementi chiusi sui lati e dal portico bugnato che sorregge, al secondo livello, serliane. Il motivo della facciata principale con il porticato decorato deriva dai modelli italiani delle chiese e dei palazzi che anche Dahlerup, come gli altri partecipanti, ha occasione di vedere durante gli anni dell'apprendistato. Nel suo soggiorno nella Penisola l'architetto è affascinato e interessato al sistema dei portici, alla tecnica dell'arco e allo spazio che esso riesce a creare. Tali studi si ripercuotono nella scelta dei modelli di riferimento per il teatro reale danese i quali sono sia la chiesa della Sapienza a Napoli che del teatro alla Scala di Milano¹⁰⁷⁸. Evidentemente, le forze

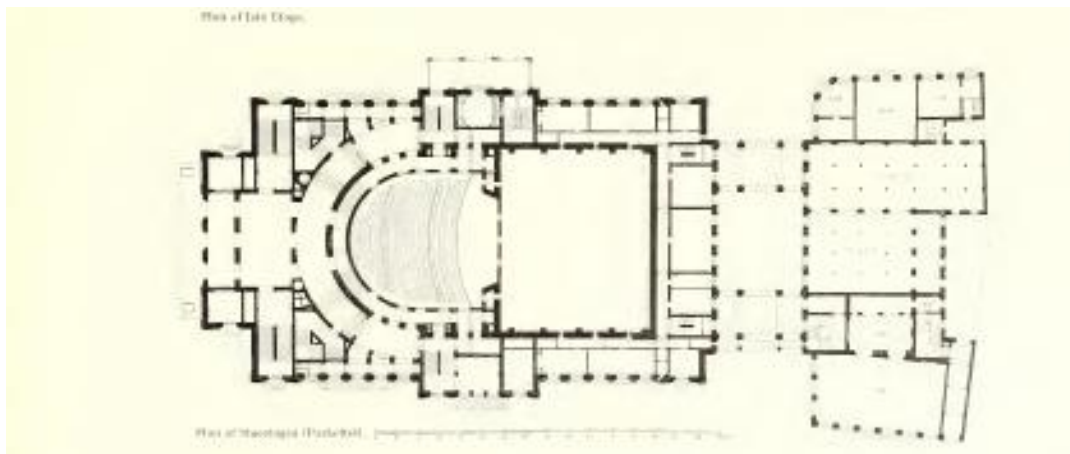
¹⁰⁷⁸ Nørling, Ole, *Apollons mange masker, Det kongelige teaters udsmykning og Kunstsamling*, op. cit., pp. 30-34; Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, op. cit., p.26. Si potrebbe pensare anche a una ripresa del San Carlo per la presenza delle aperture centrali e di elementi pieni nella parte laterale della facciata, o anche alla proposta di progetto non realizzata di Pasquale Poccianti per la palazzina della Meridiana a Firenze e, infine il nuovo fronte della villa di Poggio Imperiale, costruito nel 1806. Esso può essere conosciuto da Dahlerup anche perché nel medesimo intervento Poccianti edifica la cappella di corte, per la quale il connazionale Thorvaldsen realizza dei fregi in stucco raffiguranti episodi biblici.



Vilhelm Dahlerup, Proposte per la facciata del Teatro reale, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11470; ark_11475.



Vilhelm Dahlerup, Prospetto finale del Teatro reale, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11471a.



Vilhelm Dahlerup, Pianta finale del Teatro reale, tratto da "Bruun, Andreas, Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed".

politiche stavano tentando di allontanare l'interesse della popolazione dalle questioni costituzionali e probabilmente avevano idea di riprodurre ciò che era successo a Milano: "un gran bel teatro lirico sarebbe stato uno strumento notevole di asservimento politico. Occupati dalla loro Scala, i Milanesi si sarebbero disinteressati della politica. Piermarini aveva avuto l'incarico di fare le cose in grande: il miracolo si produsse"¹⁰⁷⁹. In Danimarca, tale esperimento si era già sperimentato con la fondazione negli anni Quaranta del XIX secolo del parco di divertimenti di Tivoli. Tuttavia, secondo il parere dell'autrice, entrambi i casi danesi, al contrario, promuovono un senso di unità nazionale.

Per quanto concerne il motivo della loggia, esso è un elemento ricorrente nell'architettura di palazzo e nella villa italiana del XVI secolo. "La loggia è una sorta di spazio teatrale per la vita della città, e in seguito, quando diventa parte dell'architettura della villa, la loggia funge da transizione tra interni ed esterni. In Italia, la loggia è solitamente associata all'architettura profana, ma nel caso del Teatro Reale, dobbiamo rivolgerci all'architettura sacrale. Tra i numerosi disegni di Dahlerup del viaggio vi sono le riproduzioni della chiesa napoletana di Santa Maria della Sapienza sia nella forma di uno schizzo più libero in un quaderno sia in una rappresentazione molto accurata della facciata della chiesa in questione [...]. Qui troviamo non solo il motivo della loggia con le tre arcate e il caratteristico motivo a doppio pilastro ma anche della posizione della loggia che si apre all'altezza del piano nobile, così come l'intero contorno della facciata con lesene, cornici, balaustre e medaglioni. Perché Dahlerup ha scelto questo modello con motivi come la loggia con doppie colonne? La spiegazione potrebbe essere della ripresa di una soluzione classica comune [...]. Non da ultimo, Dahlerup ha potuto vedere ciò che aveva studiato a Genova e nella Villa Madama di Raffaello [...]. Una facciata come esibizione festosa di rinnovato raduno e orgoglio"¹⁰⁸⁰. Dunque, la stessa loggia diventa uno spazio teatrale in cui si permette agli spettatori di esibirsi nella piazza antistante. Dahlerup si rifà a modelli italiani anche per le decorazioni dell'intradosso delle tre cupole. In esse crea una forma di stella e gigli dorati su una base blu, rivelando reminiscenze di edifici monumentali della Roma imperiale e delle decorazioni della loggia di Raffaello in Vaticano, nonché di Villa Madama¹⁰⁸¹. Le facciate laterali che si affacciano sul Canale di Holmen e Tordenskjoldsgade sono progettate in modo simile, ma oggi il lato verso Tordenskjoldsgade è parzialmente nascosto dalla Ny Scene. Contro Holmen Kanal, nel mezzo della lunga facciata, la cortina muraria è caratterizzata da un avancorpo nella cui sezione centrale è posizionato l'ingresso secondario.

Planimetricamente, la costruzione si divide in due sezioni principali. La prima è il teatro all'italiana con una sala dalla platea a forma di ferro di cavallo con i quattro palchi. Questi sono decorati diversamente ai vari livelli: al primo piano con putti alati e al secondo con dei cigni. Il palco reale è posizionato vicino al palcoscenico in prossimità del golfo mistico; a esso si accede da una scala privata che parte dal vestibolo verso la strada Tordenskjoldsgade. L'edificio centrale, oggi demolito, andava a coprire l'area tra la Heibergsgade, l'Holmen canal e Tordenskjoldsgade e

¹⁰⁷⁹ Brilli, Attilio, *Milano e l'Europa: viaggiatori e memorie, 1594-1986*, Città di Castello, Edimond, 1997, p.290.

¹⁰⁸⁰ Nørbling, Ole, *Apollons mange masker, Det kongelige teaters udsmykning og Kunstsamling*, op. cit., pp. 30-34. [T.d.A.]

¹⁰⁸¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.912. [T.d.A.]

conteneva spogliatoi e corridoi, che collegavano il secondo blocco dei magazzini al palcoscenico. L'ultimo edificio, quello dei magazzini, ospita negozi al primo livello, mentre nel mezzanino sono posizionati gli uffici del teatro e la sala da pittura, il laboratorio di falegnameria e i laboratori di sartoria. Il progetto è molto apprezzato anche perché Dahlerup conserva la vecchia scena del teatro, quella realizzata da Harsdorff, chiamata anche "la vecchia scena", la *Det Gamle scene* con la scritta "Ei blot til Lyst". L'apparato pittorico della platea, del proscenio e della sala reale è affidato a Dahlerup, che realizza una decorazione poi definita "manierista e proto barocca"¹⁰⁸². Il nuovo soffitto della platea ha sette campi circolari in cui alcuni putti sono circondati da fiori, frutti, lira, tamburelli e da maschere della commedia e della tragedia. Nel corridoio tra i palchi e il foyer degli spettatori vi è il motivo a doppio pilastro e doppie lesene corinzie, che a causa della curvatura della parete non sono perfettamente equidistanti. Per cui per ovviare a tale problema e per dare maggiore simmetria Dahlerup vi posiziona grandi specchi. Tutto è completato con intonaco, con stucco marmorizzato, dorature e geni alati. Dahlerup si occupa anche della decorazione della stanza d'onore reale, in cui adopera elementi d'ispirazione pompeiana del terzo stile e grottesche. In essa troviamo una cupola in cui prevalgono i colori del bianco, del blu e dell'oro con dei medaglioni azzurri e putti alati che rappresentano le quattro stagioni, mentre le pareti sono dipinte di rosso¹⁰⁸³.

All'inaugurazione del 1° settembre del 1874 si riesce a consegnare un nuovo edificio che si presenta mancante del tetto e della gran parte delle decorazioni; inoltre, il seminterrato viene definito una sorta di palude. Nel giorno di apertura una folla impetuosa arriva al teatro, completamente illuminato per l'inaugurazione, che è promossa come un grande evento nazionale. Il lavoro riscuote subito successo per la riconosciuta buona progettazione e per la bellezza e la ricchezza dei dettagli della sala, caratterizzata dalle muse che troneggiano nel soffitto e ritratti di sommi poeti che adornano i balconi. "Martin Nyrop sostiene di aver assistito alla prova di illuminazione la sera prima della cerimonia d'inaugurazione e riferisce quanto fosse forte l'impressione della sala illuminata: «mi sono seduto nelle logge e ho guardato in basso verso la grande stanza, poi all'improvviso l'illuminazione si irradiò nell'intero teatro, e mi è sfuggito un grido di stupore e meraviglia». Deve essere stato un momento di orgoglio per Dahlerup"¹⁰⁸⁴. Dall'altra, molte sono le critiche¹⁰⁸⁵ mosse alla nuova costruzione sia per l'acustica sia per l'organizzazione interna. Anche Bournonville, che aveva preferito il progetto di Klein, scrive "Siamo entrati nell'edificio grezzo perché la parte più importante degli edifici mancava delle decorazioni necessarie, questo perché i pittori avevano ricevuto i loro incarichi troppo tardi. Gli impianti che doveva essere progettata secondo gli ultimi modelli, erano ancora così incompleti"¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸² *Ivi*, p.909. [T.d.A.].

¹⁰⁸³ *Ivi*, pp.910-912. [T.d.A.].

¹⁰⁸⁴ Millech, Knud, *Vilh. Dahlerup, op. cit.*, p.80 [T.d.A.].

¹⁰⁸⁵ Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk, op. cit.*, p.112. [T.d.A.].

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*.

La disapprovazione da parte dell'opinione pubblica nasce soprattutto per le irrealizzate decorazioni a causa di motivi economici. Tale questione infervora il dibattito pubblico, poiché l'assenza dell'apparato decorativo in un edificio nazionale è ritenuta cosa deplorabile. Sono molte le proposte per il completamento del foyer degli spettatori; sul quotidiano locale *Dagbladet* si può leggere: "un alto grado di calma, gusto e raffinatezza artistica sono richiesti nel salone e nel foyer. La decorazione, innanzitutto, deve essere subordinata ed enfatizzare lo spettacolo teatrale. Tuttavia, il foyer degli spettatori deve prendere in considerazione anche il pubblico, che ne è lo sfondo"¹⁰⁸⁷.

Per il completamento dell'opera nel 1874, il ricco birraio Jacobsen decide di fare una donazione e offrire dodici busti in marmo di famosi scrittori, compositori e attori da posizionare nell'atrio degli spettatori. "Le figure in marmo bianco e busti fanno una fredda impressione sui visitatori ed è quasi inquietante. Nell'atrio, l'atmosfera dovrebbe essere calda, accogliente e confortevole, la luce non dovrebbe essere ripetuta in infiniti specchi, o respinta da pareti e da forme di marmo opaco, ma spezzata in colori vividi e vivaci, che dovrebbero essere ripresi in un pavimento colorato, preferibilmente di parquet se non si preferiscono tappeti, tende e divani"¹⁰⁸⁸. Nell'idea progettuale, il foyer avrebbe dovuto essere un punto di ristoro per gli spettatori. Una soluzione che il birraio ritiene poco consona, in quanto lo stesso sostiene che il luogo dovrebbe essere il ritrovo di donne e uomini vestiti in modo elegante. Gli architetti si oppongono al cambiamento del progetto richiesto¹⁰⁸⁹ e molte sono le critiche e i contrasti¹⁰⁹⁰ che si sviluppano per la vicenda. Tutti sostengono di spostare le donazioni di Jacobsen nell'atrio reale e di mantenere l'idea originale per il foyer. Infatti, nel 1876 lo spazio viene fittato alla pasticceria Gianneli, provocando il conseguente rifiuto delle donazioni da parte del birraio. Nella primavera del 1883, l'atrio degli spettatori è finalmente completato con decorazioni. Tuttavia, il comitato è obbligato ad accettare la proposta di Jacobsen che aveva minacciato di posizionare le opere, già realizzate, nelle sue collezioni. "Il caso Foyer è particolare. Tali questioni fanno giungere alla conclusione che colui che ha sia i soldi e tempo a disposizione, oltre a occupare posti in vari organi governativi, ha anche il potere di imporre le proprie decisioni [...]. L'offerta di Jacobsen rese impossibile affittare la stanza e ordinò al teatro di restituire 20.000 corone se le richieste fatte non venivano rispettate"¹⁰⁹¹.

¹⁰⁸⁷ *Ivi*, pp. 120-121. [T.d.A.]

¹⁰⁸⁸ *Ivi*, p. 122. [T.d.A.]

¹⁰⁸⁹ "Per una spiegazione più dettagliata dei disegni presentati, notiamo che dall'inizio e durante tutto il lavoro abbiamo ancora inteso il foyer quadrato come un salone situato vicino ai patii con uscita sulla loggia, deve anche avere qualcosa per il comfort del pubblico. Sulle tre pareti difficilmente ci sarebbe spazio per i busti. Ma, al contrario, le pareti erano adornate con dipinti che si sarebbero adattati alla decorazione e alle attrezzature di questa stanza". *Ivi*, p. 129. [T.d.A.]

¹⁰⁹⁰ In una lettera al ministero, firmata da Meldahl, da Petersen e da Schwartzkopf: "Della lettera degli architetti del 27 il Ministero sarà lieto di scoprire che essi sono decisamente contrari all'utilizzo dell'atrio per l'installazione di busti e la sala manterrà le sue attrezzature in armonia con l'idea originaria: tra una loggia e le pasticcerie, vale a dire come una stanza, dove il pubblico può aggiornare e godersi un rinfresco. La Commissione non può non condividere questo punto di vista". *Ivi*, p. 132. [T.d.A.]

¹⁰⁹¹ *Ivi*, p. 138. [T.d.A.]

Tuttavia, oltre al dibattuto caso della decorazione del foyer, l'architetto riuscì nell'intento di realizzare un'opera monumentale dai caratteri nazionali. Infatti: "la costruzione di Dahlerup e Petersen fu vista come la prova visibile che si aveva la capacità e la volontà, anche in un piccolo paese, di realizzare un degno tempio alle muse"¹⁰⁹².

Il teatro reale di Copenhagen diventa l'edificio principale della piazza di Kongens Nytorv. Dahlerup riesce a realizzare, come pure con lo Staten Museum for Kunst, una quinta scenica per la moderna capitale danese.

Il riferimento all'Italia è evidente nei modelli architettonici derivanti dallo studio dell'architettura rinascimentale italiana – all'indomani delle speculazioni di intellettuali, tra cui Semper e Burckhardt – e dal viaggio di apprendistato di Klein, di Holm, e di Dahlerup, ritrovati nella ripresa del motivo della loggia aperta verso Kongens Nytorv, nelle pitture in stile rinascimentale e protoBarocco e nell'impianto della sala dalla forma a ferro di cavallo. Inoltre, il legame con l'Italia qui è rintracciabile anche nelle rappresentazioni di opere teatrali italiane o ambientate in Italia e scritte da commediografi danesi¹⁰⁹³. Un legame di lunga data, infatti già nel XVIII secolo le scene vengono realizzate per mano dello scenografo veneziano Jacopo Fabris.

¹⁰⁹² *Ivi*, p. 112. [T.d.A.]

¹⁰⁹³ Carbone, Elettra, *Nordic Italies, Representation of Italy in Nordic literature from the 1830s to the 1910s*, op. cit., pp.160-176.

4.4 Le ricostruzioni del palazzo di Christiansborg

Nell'arco di un secolo, tra la fine del XVIII e quella del XIX secolo, il Palazzo Reale di Christiansborg¹⁰⁹⁴ viene distrutto da due incendi, a seguito dei quali si rendono necessari lavori di ricostruzione. Le forme dei progetti presentati e dei concorsi rispecchiano uno stile nazionale dapprima legato alla monarchia assoluta e poi a quella di tipo costituzionale che garantisce agli architetti maggiore libertà e possibilità di partecipazione. Quindi le fasi delle ricostruzioni del palazzo testimoniano un mutamento della società danese e il rinnovamento culturale garantito dall'istituzione dell'Accademia.

Il progetto del secondo Palazzo Reale, che non sarà mai adibito a residenza dal monarca, è affidato al celebre architetto Christian Frederik Hansen, mentre per il terzo Christiansborg sono necessari due concorsi e ventidue anni per la definitiva ricostruzione. Così si susseguono un gran numero di proposte da parte di architetti che in misura minore o maggiore saranno influenzati dalla conoscenza dell'architettura italiana.

Dal punto di vista architettonico, sin dal Medioevo il palazzo di Christiansborg insiste nell'area chiamata Slotsholmen, l'isola del Castello. L'isola si estende tra l'attuale Slotspalds o piazza del castello, il Thorvaldsens Museum, la Biblioteca reale e infine verso il canale di Frederiksholms. In tali luoghi il vescovo Absalon, fondatore della città, vi costruisce il primo impianto nel 1167. Sulle strutture medievali vengono costruiti, nel corso dei secoli, diversi edifici. Le ultime modifiche, prima di quelle ottocentesche, vengono apportate a partire dal 1730. Quindi, le trasformazioni avvengono prima della fondazione della Regia Accademia, per volere del re Cristiano VI. Il monarca incarica l'architetto Nicolai Eigtved, che prediligeva lo stile rococò, e Laurids de Thurah, che invece adottava le forme barocche¹⁰⁹⁵. Il palazzo era caratterizzato da una pianta quadrata con una corte interna e dal maneggio posto verso il canale di Frederiksholms. Il maneggio, chiamato Ridebanen, aveva la forma a ferro di cavallo. Il castello si sviluppava su cinque livelli: il primo piano, il mezzanino inferiore, il piano del re, il piano del principe ereditario e il mezzanino superiore. La facciata principale, posta verso Ridebanen, e quella verso la piazza del castello erano caratterizzate da ventisei aperture. Le ultime tre aperture laterali e quelle della sezione centrale, in cui al primo piano sono posti i portali carrabili e un timpano di coronamento, sono scandite da lesene corinzie. Nel centro dell'ala verso Ridebanen è posta la torre e la sala dei banchetti. Simmetricamente ad essa, nell'ala verso la corte interna, viene posta la Galleria reale. Nei due corpi laterali, nell'ala verso la biblioteca reale si trovano gli scaloni monumentali con la corte suprema, mentre verso la scuderia, il futuro Thorvaldsens Museum, viene posizionata la galleria della regina. Lo stile adottato era il Barocco di matrice tedesca e austriaca, sia nella decorazione sia nell'assetto planimetrico¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁴ Cfr. Hvidt, Kristian, *Christiansborg Slot*, Copenhagen, Busck, 1975.

¹⁰⁹⁵ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, *op. cit.*, p.60.[T.d.A.]

¹⁰⁹⁶ *Ivi*, p.55. [T.d.A.]



In alto: Il Palazzo Reale di Christiansborg visto dalla Ridebanen, 1761, Thorvalsens Museum, E2290.

In basso: Laurids De Thurah, il Palazzo Reale di Christiansborg visto dalla Slotspladsen, tav. XXIII, Det Danske Vitruvius, 1746.

4.4.1 La ricostruzione del secondo Palazzo Reale di Christiansborg



La facciata principale del Palazzo Reale di Christiansborg vista dalla Slotsplads, c. 1860-1873, Kbh-museum90269.

Il primo Palazzo Reale di Christiansborg¹⁰⁹⁷ è devastato da un incendio nel 1785 per cui cinque anni dopo, il 6 settembre del 1800, si istituisce una commissione per il restauro dell'edificio. Essa ritiene opportuno conservare tutte le parti delle rovine che godono di buone condizioni, ridurre la dimensione dell'edificio e sostituire l'ala verso Ridebanen con due blocchi uniti da un colonnato¹⁰⁹⁸. La commissione affida all'architetto C.F. Hansen l'incarico per la ricostruzione del palazzo e per la progettazione della Frederikskirke. Al tempo, Hansen era capo costruttore della provincia danese di Altona, oggi distretto della città di Amburgo, e l'architetto più celebre della ricca borghesia amburghese. Nel 1803 Hansen ritorna da Amburgo con una serie di disegni in cui le planimetrie dimostrano la conservazione delle preesistenze e delle parti strutturali del Palazzo Reale, come ad esempio lo scalone reale. La pianta del Palazzo Reale ha una forma pressoché rettangolare, con tre volumi pieni e un terzo più basso quello del porticato. L'architetto riesce a rispettare la volontà della commissione soprattutto nella conservazione fisica dell'edificio. Tuttavia, nel progetto è possibile individuare un contrasto tra il linguaggio di matrice classica e le forme barocche della rovina, risolto con l'eliminazione dell'apparato Barocco. Tale operazione è dovuta dall'adozione da parte dell'architetto di modelli d'ispirazione antica, provenienti dalla

¹⁰⁹⁷ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, op. cit., pp.38-45 [T.d.A]; Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, op. cit., pp.62-66; Lund, Hakon, C.F. Hansen, *De byggede Danmark*, op. cit., pp.35-61. [T.d.A.]; Andersson Møller, Vibeke, *Domestic interiors*, op. cit., pp.167-168.

¹⁰⁹⁸ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, op. cit., p.86. [T.d.A.]

tradizione tardo rinascimentale italiana, e dalla negazione delle forme del Barocco, alla stessa maniera di molti contemporanei. Nei fatti, in una lettera a Thorvaldsen, C.F. Hansen esprime quanto il soggiorno italiano era stato rilevante per la definizione della personale visione architettonica. Nel 1804 l'architetto scrive: "In questa occasione è stata concepita l'idea per esaudire il tuo desiderio e farti rimanere ancora per un po' di tempo in Italia al fine di realizzare alcune opere d'arte per decorare il nuovo palazzo [...]. Appena possibile, ti darò una pianta delle stanze in cui penso che tali opere d'arte debbano essere collocate. Anche se mi sarebbe piaciuto molto averti qui, mi congratulo comunque per il tuo soggiorno nella splendida Roma. Vorrei poter stare con te lì per alcuni mesi. Sarebbe un mio grande desiderio in età più matura vedere i luoghi dove 19 anni fa ho formato le mie vedute architettoniche. Tuttavia, questo rimarrà solo un desiderio. Ti prego di dare i miei più sinceri saluti al mio vecchio amico Zoëga e all'architetto Stanley che presumo ora sia a Roma. Per favore, chiedigli se nel nostro campo è stato pubblicato qualcosa di nuovo e di interessante da potermi inviare"¹⁰⁹⁹. Dalle parole di C.F. Hansen si evince il grado di ripercussione che il viaggio di istruzione ha sortito sulla ricerca architettonica. Tali influenze, come visto, non si manifestano solo nella produzione architettonica di Hansen, ma nel lavoro della maggior parte dei viaggiatori danesi tra il XVIII e il XIX secolo. Nella lettera, Hansen si appresta a salutare i connazionali che ancora risiedono a Roma e con i quali mantiene contatti. All'epoca, le relazioni risultano di notevole importanza per reperire nuove informazioni riguardo allo stato dell'arte. Questo fa comprendere pure che l'Accademia e gli intellettuali danesi, pur lontani da Roma o dall'Italia, sono costantemente aggiornati.

A causa della difficile situazione economica del paese, impegnato in conflitti bellici e sconvolto dalla bancarotta del 1813, la ricostruzione del Palazzo Reale è fortemente rallentata ed eseguita sulla base dei progetti realizzati anni prima da C.F. Hansen. Dunque, la fragorosa sconfitta con la Gran Bretagna e il bombardamento inglese sulla capitale conducono alla ricostruzione del palazzo, nuovo simbolo di rinascita della potenza danese. Nei fatti, a dispetto della prima trasformazione in cui sono incaricati artisti stranieri, nella seconda ricostruzione operano giovani danesi. Gli stipendiati sono appena tornati dal viaggio di apprendistato italiano e hanno avuto la possibilità di frequentare l'atelier romano dello scultore Bertel Thorvaldsen. Tra essi vi sono il pittore e futuro direttore dell'accademia Eckersberg e lo scultore Hermann Ernst Freund. Freund fa ritorno all'indomani degli undici anni di soggiorno in Italia per prendere il posto del maestro Thorvaldsen. Inoltre, vi è il tedesco Hetsch, introdotto in ambiente danese nel 1815 da Peter Malling.

Dal punto di vista spaziale, Hansen sposta l'ingresso verso Stotspladsen¹¹⁰⁰ e mantiene il numero e la distribuzione dei piani, eliminando la torre barocca verso la Ridebanen. Lo spostamento dell'ingresso, secondo l'autrice, connota l'importanza attribuita da Hansen al contesto urbano.

¹⁰⁹⁹ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11804,nr.12>

¹¹⁰⁰ La trasformazione radicale attuata da Hansen fa sì che tale progetto non sia considerato un intervento fortunato dalla critica moderna. Nei fatti, secondo Bo Bramsen, se Hansen fosse stato giudicato solo prendendo in considerazione la facciata del castello di Christiansborg, evidentemente non avrebbe ottenuto un posto di rilievo nella storia architettura danese. Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen, op. cit.*, p. 89. [T.d.A.]

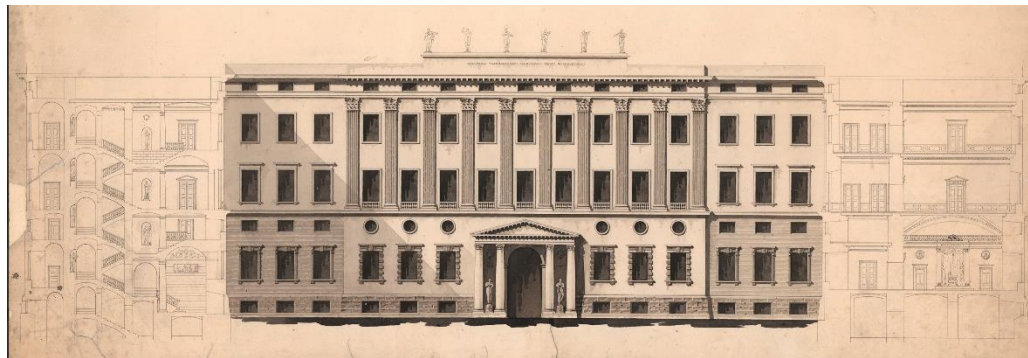
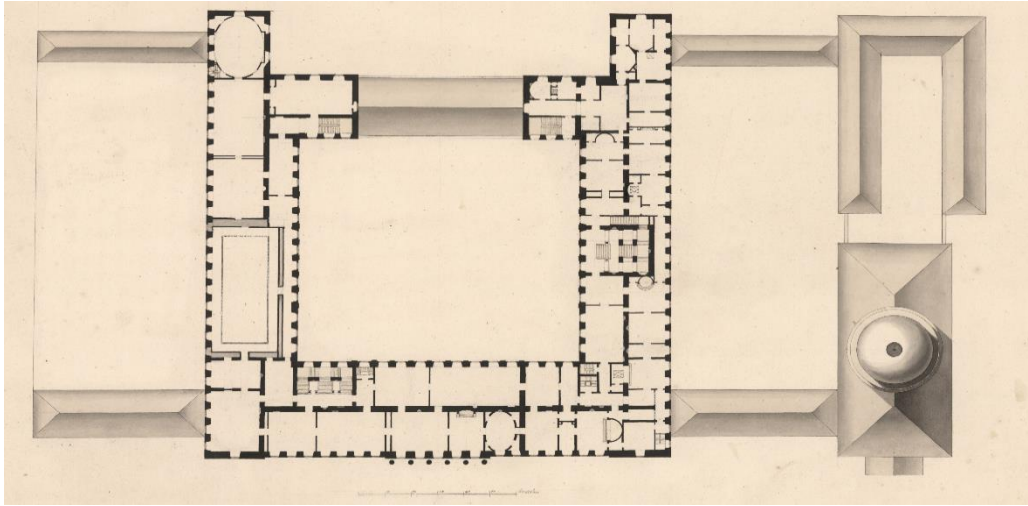
In questo modo l'architetto mette in relazione il palazzo con il nuovo centro della capitale danese e con la piazza di Kongens Nytorv. Allo stesso tempo, l'architetto elimina il vecchio asse lineare con la Vor Frue Kirke e con il vecchio municipio. Per i due edifici appena citati, Hansen si era preoccupato di relazionarli, dando unità formale, per garantire un nuovo e moderno aspetto urbanistico alla zona¹¹⁰¹. Nella facciata verso Slotspladsen si conservano i due avancorpi nelle estremità, caratterizzati da un'unica apertura centrale per piano e sormontati da timpani. Nella parte centrale del lungo prospetto l'architetto conserva il bugnato del basamento e le diciotto finestre, ma riduce l'avancorpo d'ingresso al solo spazio in cui insisteva il vecchio portale Barocco. Il detto avancorpo ora è costituito da un portale con due nicchie per lato e da medaglioni sormontato da nove aperture, sottolineate dalle lesene corinzie giganti dei piani nobili e un timpano decorato con un alto rilievo¹¹⁰². Quindi, l'architetto elimina la tensione verso l'alto attraverso la rimozione dell'apparato Barocco e del grande portale. Il palazzo poi è affiancato da due cortine più basse, che si estendono, da un lato, fino alla chiesa palatina, dall'altro, verso la Biblioteca reale e circoscrivono due piccole corti. La facciata assume così un carattere classico, in cui è leggibile l'influenza palladiana tanto nella scansione del corpo di ingresso quanto nel trattamento dei due corpi laterali. Il lato opposto del palazzo, quello verso Ridebanen, viene aperto per dare luce e aria. Tale prospetto è caratterizzato da un numero minore di finestre e da un colonnato, con otto colonne disposte su quattro file, che riprende quello di San Pietro a Roma. Tale elemento assume una doppia funzione: quello di schermare il cortile interno, le cui finestre conservano la vecchia scansione, e di creare una connessione tra le diverse ali del palazzo. Negli avancorpi verso la corte interna l'architetto rimuove quattro delle venticinque finestre esistenti per ogni piano. In tal modo C.F. Hansen cambia completamente il carattere della facciata, poiché crea un prospetto austero e chiuso.

Dal punto di vista della suddivisione planimetrica, nell'ala della facciata principale attraverso la scala del Re si giunge agli appartamenti reali. Le pareti dello scalone avrebbero dovuto essere di marmo, ma per motivi di economicità sono realizzate in gesso chiaro; allo stesso modo i gradini in pietra sono realizzati con assi di mogano. Salite le scale, al primo piano si accede agli appartamenti di maggiore rappresentanza, che consistono nella sala delle lacche, nella prima e nella seconda sala dei cavalieri, nella sala del trono, nella sala del consiglio, nel soggiorno e nella camera da letto. Hansen pone simbolicamente, alla fine dell'asse centrale del palazzo, la sala del trono. Essa contiene i dipinti della storia nazionale di Eckersberg incorniciati in nicchie su pareti che avrebbero dovuto essere di marmo, ma che in realtà sono semplicemente intonacate. La stanza presenta un soffitto di stucco e un grande baldacchino costeggiato da due cariatidi realizzate da Thorvaldsen¹¹⁰³, e altrettanti candelabri d'ispirazione pompeiana, disegnati da Hetsch. Le intenzioni artistiche vengono espresse dallo stesso Hansen: "con la composizione, ho cercato di unire uno stile architettonico semplice e puro con la dignità reale e di utilizzare solo

¹¹⁰¹ Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800–1850*, op. cit., p.51.

¹¹⁰² <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m21806,nr.20>

¹¹⁰³ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m111826,nr.81>



Christian Frederik Hansen, Progetto per il palazzo di Christiansborg, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9343c; ark_K.S.73c; ark_K.S.73d; ark_K.S.73e.

opere di famosi artisti danesi"¹¹⁰⁴. Per la sala del consiglio, Hansen deve dimostrare la sua ingegnosità, perché essa deve essere meno opulenta di quella del trono e, allo stesso tempo, deve avere simboli nazionali. Per tale ragione l'architetto pensa di realizzare una sala dalla forma ovale caratterizzata da una sola finestra. Dal punto di vista decorativo, le pareti sono determinate dalla ripetizione di lesene corinzie con alte basi che sorreggono una cornice e acroteri.

Verso la corte interna, in adiacenza agli ambienti di rappresentanza, sono posti gli appartamenti reali con le otto camere che creano un cannocchiale prospettico e terminano in quella privata del re. Nella camera da letto, il letto si trova in una nicchia, rialzata di pochi gradini rispetto al resto della stanza, segnata da due colonne con ornamenti d'oro e terminante con un drappaggio di seta verde. Le pareti della camera stessa erano scarsamente illuminate e presentavano campi dipinti di grigio. Invece, nell'ala verso la biblioteca reale si trova un piccolo gabinetto. Per la concezione artistica dell'ambiente, Hansen chiede consigli a Thorvaldsen, scrivendo: "dovremmo quindi concordare sulla restante decorazione di questa stanza, quindi chiedo il tuo parere sul disegno allegato, che mostra cosa ho in mente. Qualsiasi decorazione architettonica riccamente ornata mi sarebbe sconveniente e non sarebbe in armonia con un'opera d'arte così eccellente come questo fregio. Quindi, ho immaginato le pareti con un semplice intonaco azzurro, e solo la porta sui due lati lunghi è ornata con decorazioni in bronzo, e nel mezzo tra queste è collocata una statua di marmo. Nella parete di fondo di fronte alle finestre ho pensato di porre due statue, uno su entrambi i lati della nicchia [...]. Per le quattro sculture si potrebbe pensare di posizionare le tue statue di Mercurio e Venere e per le altre due ti potrebbe essere affidata la scelta di comporre una coppia di nuovi lavori adatti a questo spazio"¹¹⁰⁵. Dunque la sala viene ornata con una copia del fregio di Alessandro, realizzato da Thorvaldsen per il palazzo del Quirinale a Roma, e quattro opere dello stesso scultore. Da tale ambiente, si giunge alla sala dei banchetti¹¹⁰⁶, che si sviluppa longitudinalmente ed è aperta a tutt'altezza. La parte centrale della stanza presenta una galleria sorretta da otto colonne corinzie e coperta da un soffitto a cassettoni. Per ampliare gli spazi sono posizionati degli specchi; i colori scelti sono l'oro, il bianco e il rosso.

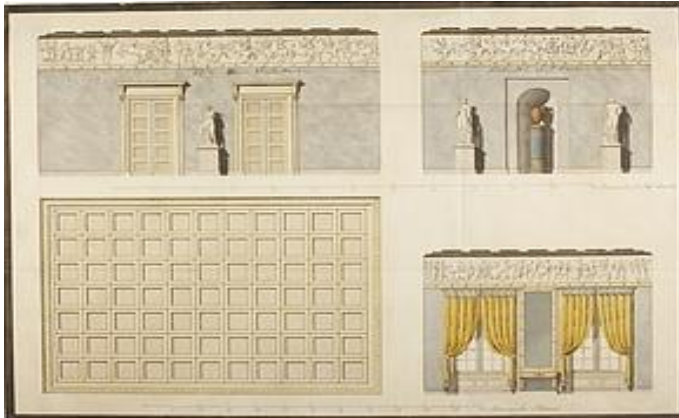
Da tale stanza si giunge alla sala delle carte, e poi a quella della musica decorata con Apollo, Mnemosine e le nove muse. Alla fine del lungo corridoio si arriva alla sala da pranzo del re, posizionata tra i giardini della biblioteca e la Ridebanen, dove più che in altri ambienti si evince l'influenza di Hetsch. Hansen motiva la scelta di una differente decorazione rispetto alle altre sale poiché: "si è pensato di poter decorare questa sala in modo diverso dallo stile prevalente, in quanto posizionata alla fine degli altri ambienti, e quindi la più esterna su questo lato del castello, motivo per cui i colori forti non danneggiano la percezione"¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁴ Lund, Hakon, *C. F. Hansen, De byggede Danmark, op. cit.*, p.46. [T.d.A.]

¹¹⁰⁵ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m171832,nr.59>

¹¹⁰⁶ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen, op. cit.*, p.40 [T.d.A]; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, *op. cit.*, p.102. [T.d.A.]

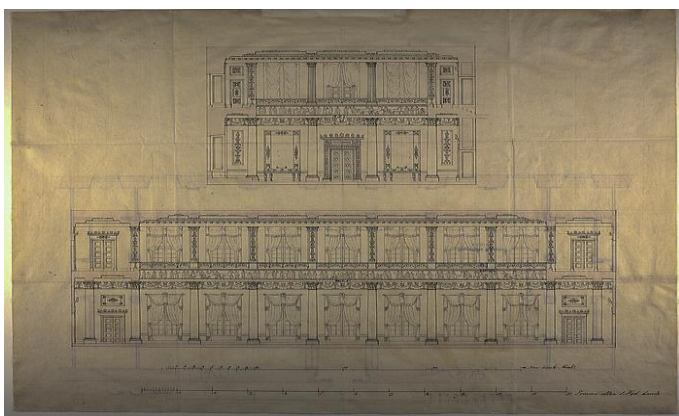
¹¹⁰⁷ Lund, Hakon, *C.F. Hansen, De byggede Danmark, op. cit.*, p.55. [T.d.A.]



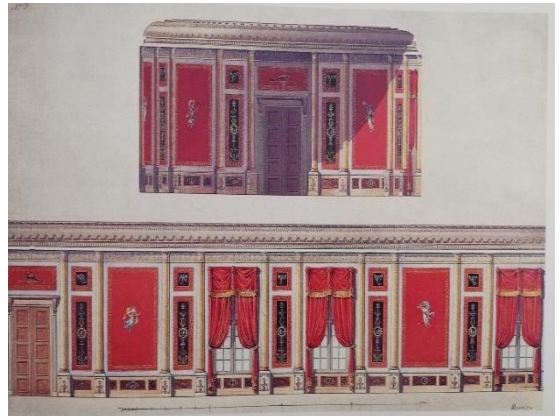
Christian Frederik Hansen, Sala con il fregio di Alessandro, i Christiansborg visto dalla Slotsplads, 1832, Thorvaldsens Museum, D 918.



Sala delle Feste di Christiansborg, 1875, kbh-museum/83331.



Christian Frederik Hansen, Sala delle Feste di Christiansborg, 1832, Thorvaldsens Museum, D 919.



Christian Frederik Hansen, Sala da pranzo di Christiansborg, 1832, tratto da Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, København, Rhodos, 2011, v. I, p.97.

Il maestro ha poca familiarità con lo stile derivato dai reperti pompeiani che invece sono conosciuti da Hetsch durante il viaggio in Italia e a Roma¹¹⁰⁸. La sala ha una forma ovale e il piano della parete è tripartito sia verticalmente sia orizzontalmente. Le pareti della sala presentano un plinto bianco e riquadri rossi; la seconda fascia verticale resta a sua volta tripartita. Quindi, la seconda partitura è caratterizzata da due fasce laterali, con colonne gialle dai capitelli palmiformi, e una fascia centrale con pannelli rossi ed esili elementi architettonici, infine vi è un'edicola centrale dallo sfondo rosso e figure femminili fluttuanti. La cornice presenta, invece, acroteri gialli su fondo bianco che corrono lungo tutta la sala. Infine, al di sopra della porta si prevede un'edicola rossa con la figura del pavone¹¹⁰⁹. Dunque, è chiaro il rimando alla pittura pompeiana del III stile che riflettono le coeve ricerche e le pubblicazioni su Pompei, come quelle del tedesco Wilhelm Zahn¹¹¹⁰. "Il castello generalmente non fu colpito dalla "malattia pompeiana"; ma c'è un'eccezione, vale a dire la sala da pranzo del re. Qui, lo stesso re Federico VI divenne il committente per una decorazione di una stanza in stile pompeiano. Ci sono opinioni divergenti sul fatto che il disegno per la sala possa provenire dalla mano di Hansen o di Hetsch, ma mi chiedo

¹¹⁰⁸ Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, op. cit., pp.38-39 [T.d.A].

¹¹⁰⁹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.95-97. [T.d.A.]

¹¹¹⁰ Cfr. paragrafo 3.3.

e se la verità fosse nel mezzo? Il disegno è formalmente firmato da C.F. Hansen. È anche ipotizzabile che sia stato realizzato da Hetsch nel 1832 e approvato nel 1833¹¹¹¹. Questo attesta pure che la diffusione delle pitture pompeiane in ambito danese è conseguente al ritorno di Freund in patria. Tuttavia, evidentemente il castello non poteva essere colpito dalla moda decorativa per ragioni politiche, oltre che artistiche. Questo perché alle pitture iniziano ad attribuiti valori democratici e liberali, in netto contrasto con l'assolutismo monarchico. Contemporaneamente però, la presenza di tali decorazioni nella sala da pranzo sembra un'ironia tragica e presagio del cambiamento politico, promosso dagli stessi artisti, che sarebbe avvenuto nei decenni successivi.

Altra stanza di rappresentanza è la sala della Corte Suprema, la seconda sala più grande del castello, comprendente due livelli. C.F. Hansen rende l'ambiente molto più solenne grazie alla volta a botte cassettonata, i pilastri e l'alta trabeazione con triglifi e metope. Al lato della sala, il trono è posto in una nicchia rialzata su alcuni gradini, fiancheggiati da leoni¹¹¹². Nell'ala nord di Christiansborg vi sono diciotto sale non terminate, nelle quali Cristiano VIII decide di posizionare nel 1832 il museo di cui fanno parte le antichità, disposte in ordine cronologico, e la Collezione di arte reale¹¹¹³, curata dallo storico dell'arte Karl Friedrich von Rumohr.

Purtroppo nel 1884, come per il caso del primo incendio, anche per il secondo il fuoco si propaga da una stufa. Vigili del fuoco, civili e soldati contribuiscono ad evacuare il castello, portando in salvo oggetti, archivi e libri; particolare attenzione è posta ai dipinti, che vennero tagliati dalle cornici riuscendo così ad essere risparmiati. Una volta messa al riparo le collezioni del castello, ci si preoccupò dei vicini edifici, tra cui il Thorvaldsens Museum e la Frederiskirke. A protezione vengono immersi dei teli nel canale e issati sui tetti.

Dunque, nelle vicende della ricostruzione del secondo Christiansborg è indiscutibile la lezione che Hansen trae anni prima a Roma, dallo studio dei grandi palazzi italiani romani, dall'influenza delle opere palladiane e dalla tradizione antiquaria. Negli esterni come negli interni vi è l'adesione e l'utilizzo dei modelli antichi, ad esempio nella sala dei banchetti e nella Sala della Corte Suprema, ma anche nel trattamento delle facciate. Inoltre, Hansen tiene conto dell'opinione del celebre scultore Thorvaldsen con il quale, tramite una corrispondenza epistolare, si tiene in contatto e si confronta anche per il giusto posizionamento delle opere a lui commissionate. L'intera ricostruzione dimostra l'apporto della giovane generazione di artisti e accademici. In particolare, l'apporto di Hetsch e l'importanza che egli attribuisce all'aspetto decorativo e agli arredi di matrice antica, i cui modelli sono dedotti dall'esperienza italiana e dalle pubblicazioni coeve. Inoltre, importante è anche il lavoro di Eckersberg, che riesce a celebrare momenti della storia danese. Dunque, la ricostruzione del palazzo dimostra il livello raggiunto in ambito artistico e

¹¹¹¹ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.97. [T.d.A.]

¹¹¹² Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, op. cit., p. 106. [T.d.A.]

¹¹¹³ La collezione, costituita da dipinti italiani, olandesi, tedeschi e francesi, prima dell'incendio del 1884 arriva a contare novecentoventuno quadri che occupano integralmente le pareti di ventidue sale. Essa viene spostata dal corridoio della Cancelleria sia per la difficoltà di accesso sia per l'esigenza di spazio.

architettonico della capitale danese grazie agli insegnamenti dell'Accademia danese di Belle Arti e al viaggio di istruzione.

4.4.2 La ricostruzione del terzo palazzo- Parlamento di Christiansborg

Circa la ricostruzione del terzo Palazzo Reale, lo storico Bo Bramsen asserisce che: “quando fu eretto il primo castello, non c’era praticamente un degno architetto nel paese. Quando il secondo è in costruzione, ne aveva uno, e per il terzo, ce n’erano troppi”¹¹¹⁴. In tal modo, Bramsen riesce ad esprimere bene la situazione artistica e culturale di Copenhagen, in quanto il progetto del castello è realizzato intorno al 1733, periodo in cui la Regia Accademia ancora non è stata fondata e non vi sono maestranze locali, quindi in un generale clima di arretratezza culturale. La seconda ricostruzione per mano di C.F. Hansen dimostra un ammodernamento grazie anche alla partecipazione di architetti, artisti e scultori cosmopoliti. Tramite l’Accademia essi hanno creato una rete di relazioni con importanti personaggi europei del tempo, avendo così continue occasioni di confronto e aggiornamento. Al terzo palazzo manca il cosmopolitismo distintivo degli inizi del secolo, garantito dall’influente presenza di Thorvaldsen.

Dopo il disastroso evento del 1884, oltre alla ricostruzione si tenta di ovviare al problema di un edificio che deve contenere diverse funzioni: la casa reale, il Rigsdagen, ovvero il Parlamento, e il Ministero; dunque, da un lato vi è il potere ereditario-monarchico e dall’altro quello democratico. La questione è complessa per le mutate condizioni politiche, in quanto già da tempo le forze liberal-democratiche avevano acquisito maggiore potere e avevano promosso grandi progetti su scala urbana e puntuali¹¹¹⁵.

All’indomani dell’incendio, Theophilus Hansens¹¹¹⁶ ritorna a Copenhagen il 10 ottobre 1884, quando il castello è ancora in fiamme, poiché è chiamato alla stima dei danni e all’elaborazione di un progetto di ricostruzione. Quindi, l’architetto chiarisce l’entità dei danni in una lettera al primo ministro: “per quanto riguarda la ricostruzione del castello, affermo con sicurezza che i muri esterni questa volta, proprio come dopo il primo incendio, possono essere conservati in un nuovo progetto di restauro. In un’udienza con Sua Maestà il re, mi sono permesso di chiedere quali fossero i desideri riguardo alla ricostruzione. Sua Maestà dichiarò che i locali dell’ultimo piano non sono necessari, e quindi la rimozione di questo piano durante il restauro non solo contribuirà ad un grande risparmio economico, ma nello stesso tempo l’esterno avrà una forma più fortunata”¹¹¹⁷.

¹¹¹⁴ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, *op. cit.*, p. 140. [T.d.A.]

¹¹¹⁵ Cfr. PREMESSA

¹¹¹⁶ Dopo un apprendistato con Karl Friedrich Schinkel, ottenuto grazie l’intercessione di C.F. Hetsch, nel 1837 Theophilus si trasferisce ad Atene e poi a Vienna. Nelle due città può realizzare grandi edifici quali il Parlamento e la borsa di Vienna e l’Accademia di Atene.

¹¹¹⁷ Hvidt, Kristian, *Christiansborg Slot*, vol. II, *op. cit.*, p.205. [T.d.A.]



La facciata del palazzo di Christiansborg all'indomani dell'incendio, 1884, kbh-museum/65547.



Le rovine del palazzo di Christiansborg vista dal colonnato, 1884, kbh- museum 90351.

La commissione per la riorganizzazione degli edifici pubblici aveva proposto, anche prima dell'incendio del castello, la costruzione di un edificio indipendente per il Parlamento. Pertanto, Theophilus Hansen prevede in un primo momento la ricostruzione del Palazzo Reale e progetta poi un nuovo edificio indipendente per il Parlamento¹¹¹⁸. Il danese pensa di collocare il Parlamento nella zona in cui oggi sorge la Biblioteca Reale danese, cosicché si potessero riqualificare i terreni verso il canale da cui giungono le delegazioni estere, dandole un carattere monumentale, degno del luogo.

¹¹¹⁸ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, *op. cit.*, p. 142. [T.d.A.]

Il progetto, presentato il 17 dicembre 1884, riprende il Parlamento realizzato dallo stesso Hansen a Vienna. Esso è lungo centotrentasei metri e largo sessantanove ed è costituito da tre blocchi separati che accolgono le diverse funzioni. L'ingresso è sottolineato da un propileo con colonne corinzie. Gli edifici laterali, invece, presentano un basamento e undici finestre intervallate da lesene di ordine gigante. Superato l'ingresso, si giunge in un vestibolo da cui si accede agli ambienti per le funzioni correlate e a due corridoi che conducono nei blocchi laterali. Tali volumi sono pressoché simmetrici e occupati, da due emicicli in ambienti a tutt'altezza, dalla Camera dei Deputati e dal Consiglio di Contea.

In una bozza per la ricostruzione del palazzo di Christiansborg, Hansen mantiene ancora i tre blocchi, per i quali, in quelli laterali, provvede all'eliminazione del timpano¹¹¹⁹. Nel corpo d'ingresso, la facciata è caratterizzata da sei colonne corinzie e un timpano sorretti da tre grandi archi in bugnato. Verso Frederiksholms Kanal l'architetto mantiene il colonnato e i due avancorpi di Hansen. La facciata nella Ridebanen è speculare alla principale verso Slotsplads, con l'ingresso sottolineato dai tre archi in bugnato del piano terra e, ai piani superiori, risulta scandita da colonne corinzie con timpano.

Tornato a Vienna, nel gennaio del 1885, Theophilus Hansen continua il progetto per il castello di Christiansborg, testimoniato da undici grandi disegni, che non rispettano quelli presentati nell'autunno del 1884. Hansen invia in seguito una terza serie di disegni, datati 12 aprile 1885, recante la didascalia "Bozza come prova della posizione dei locali del Parlamento nel castello", con l'intento di dimostrare ancora la poca convenienza dell'unione tra il Parlamento e il Palazzo. Lo stile evidentemente è ancora quello della prima bozza. In tale progetto Theophilus Hansen include un quarto blocco verso Ridebanen, costituito da una pianta rettangolare con i due emicicli laterali direttamente collegati al Palazzo Reale. La proposta non è accettata, anche perché tutte le parti coinvolte esprimono differenti visioni alla risoluzione del caso: il Parlamento non avrebbe voluto né un nuovo Palazzo Reale né uno speciale edificio per il Parlamento; il consiglio della Contea avrebbe voluto costruire il palazzo, ma senza nessuna casa parlamentare; il primo ministro, d'accordo con Hansen, sente l'esigenza di entrambi. Theophilus Hansen quindi presenta una nuova bozza alla fine del 1885, di cui rimane a testimonianza un solo prospetto presso l'archivio della Biblioteca di Arte danese. L'esterno del nuovo Parlamento è definito in stile "bizantino e veneziano". Esso è ricoperto di marmo di Nabresina e di piccole piastrelle di terracotta inclinate di colore marrone chiaro, e ha un corpo più alto¹¹²⁰. La facciata risente delle ricerche riguardo all'architettura bizantina ed è scandita da bifore ai primi due piani. Al corpo centrale degli elementi più bassi caratterizzati da trifore, si collegano due volumi laterali che presentano due portici sulla facciata laterale. L'edificio del Parlamento è spostato lungo il canale dove oggi sorge la Biblioteca reale e il consiglio di contea verso la quarta ala del castello. Anche

¹¹¹⁹ Hvidt, Kristian, *Christiansborg Slot*, vol. II, *op. cit.*, p.205. [T.d.A].

¹¹²⁰ *Ivi*, p, 218; Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, *op. cit.*, p. 142-143 [T.d.A].

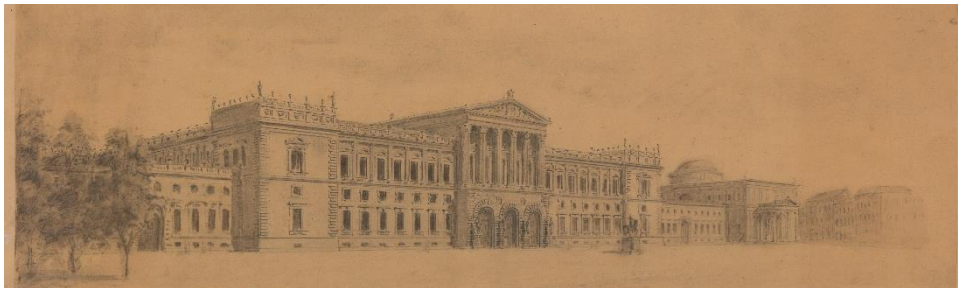
l'ultimo progetto di Hansen dall'influenza veneziana e bizantina non è realizzato poiché considerato inappropriato e poco fattibile¹¹²¹.



Theophilus Hansen, Planimentria della Slotsholmen con la proposta di disposizione del Parlamento e del palazzo reale tra il 1884 e il 1886, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_53134.



Theophilus Hansen, Proposta per il Parlamento, 1884, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13471g.



Theophilus Hansen, Proposta per la ricostruzione del palazzo di Christiansborg, 1884, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13470l.



Theophilus Hansen, Proposta per il Parlamento, 1886, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_13482m.

¹¹²¹ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, *op. cit.*, p. 142. [T.d.A].

Pertanto, il primo aprile del 1887 è composto il comitato organizzativo per il concorso¹¹²². Si decide che la competizione per il restauro del Terzo Christiansborg avrebbe dovuto concludersi alla fine del 1887 e completato entro il 1892, per essere consegnato come “dono della popolazione” per le nozze d’oro di re Cristiano IX. L’invito per la competizione finale è pubblicato il 17 ottobre 1887. Si decide di realizzare un nuovo edificio verso Ridebanen, di posizionare gli appartamenti reali verso il giardino, il Parlamento verso Slotsplads e la corte suprema verso il giardino del principe Jørgen. Inoltre, si dichiara la volontà di separare completamente le due funzioni, per cui non è più necessario mantenere un’unità tra i due edifici. La competizione si svolge in due fasi: una gara di schizzi e una fase finale. La ricompensa è di 2000 corone per sette premi. Nella prima parte del concorso sono presentate trentadue proposte: sette¹¹²³ ricevono un premio in denaro, altri tre solo un riconoscimento. “Sebbene siano stati assegnati sette premi, il

¹¹²² Della commissione fanno parte, per volontà del primo ministro, l’architetto del teatro reale Vilhelm Dahlerup e Ludvig Fenger, che è anche il presidente dell’Associazione degli architetti accademici.

¹¹²³ Gli architetti premiati dalla prima competizione risultano Hans Christian Amberg, Emil Blichfeldt, Martin Borch, Ferdinand Meldahl e Albert Christian Jensen, L.H. Knudsen e Georg Steenberg, Ole Peter Momme e L. Olesen, George Møller.

Ferdinand Meldahl e Albert Christian Jensen partecipano alla competizione e ottengono il primo premio nella seconda fase. Dal punto di vista planimetrico, l’ala del Parlamento è suddivisa idealmente in tre blocchi differenti: quello di ingresso con un vestibolo dal quale partono due grandi scaloni monumentali, e i due volumi laterali. I due blocchi contengono da un lato la Camera dei deputati o Folketing verso la Slotspladsen e dall’altro il Consiglio di Contea con la sala centrale dalla forma ellittica, ovvero la grande sala delle Feste. Entrambe le camere non presentano la forma ad emiciclo, ma hanno logge al secondo piano. Nel progetto presentato, all’esterno il Parlamento e il Palazzo Reale sembrano avere ancora un’unità grazie alla presenza di due corpi bassi lungo i prospetti laterali. Il prospetto del Parlamento è più basso rispetto a quello del Palazzo Reale ed è caratterizzato da due avancorpi, con cinque aperture per piano distanziate da lesene corinzie, e un corpo centrale di ingresso con quattro coppie di colonne binate giganti. Quello del palazzo, invece, presenta due piccole torri circolari negli angoli e un ingresso con un grande portale che sorregge colonne corinzie e un timpano. Nel 1888 Meldahl e Jensen realizzano un ulteriore progetto per il Palazzo Reale, essi propongono una facciata con la torre e con ventuno finestre separate da ventidue colonne di ordine gigante poste su un alto basamento rivestito in pietra. Il collegamento con la Christiansborg Slotskirke e la biblioteca sarebbe avvenuto mediante degli archi trionfali pensati per risolvere il traffico cittadino. Il progetto è riconosciuto per il suo valore artistico ed estetico, tuttavia non viene approvato perché avrebbe superato il fondo a disposizione e perché non avviene il rimpiego delle rovine del palazzo bruciato. Nel 1887 **Martin Borch** si aggiudica il secondo premio. Egli pone l’ala del Parlamento verso la Slotsplads, occupando parte della vecchia corte interna con la Camera dei Deputati a sinistra e il Consiglio della Contea a destra, mentre la residenza reale con la torre è posta verso Ridebanen. Attraverso le forme adottate per il prospetto, Borch crea un distacco stilistico tra la facciata del nuovo Parlamento, caratterizzata da un lungo porticato terminante in due blocchi con le sale degli organi di governo, e la chiesa di palazzo realizzata da Hansen. Nella seconda fase del concorso Martin Borch segue invece la tradizione rinascimentale italiana di Herholdt e mantiene la disposizione planimetrica del progetto premiato nella competizione di schizzi. Lo stile degli interni è composto da motivi barocchi e rinascimentali. **Emil Blichfeldt** propone l’aggiunta di un nuovo corpo longitudinale al Palazzo Reale e delle addizioni al Parlamento. I due atrii di ingresso dei due edifici non hanno vestiboli, bensì percorsi transitabili e dividono simmetricamente i singoli edifici. Nel caso del Parlamento l’atrio centrale separa gli ambienti destinati alla Camera dei deputati da quelli del Consiglio di Contea. Quest’ultimo è caratterizzato da una sala dalla forma ad emiciclo. Le due sale sono poi collegate per mezzo di un grande spazio –la sala dell’Unità del Regno–. Inoltre, Blichfeldt prevede una separazione lungo le ali laterali in cui viene posizionato un grande giardino. Attraverso il giardino si permette il collegamento diretto tra la biblioteca reale a destra e la Christiansborg Slotskirke e il Thorvaldsens Museum a sinistra. **Bramsens, Bo, København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen, op. cit., p. 148.** [T.d.A.] **Georg Møller** prevede un progetto meno Barocco e separa i due edifici solo tramite un’interruzione muraria. Un’innovazione rispetto alle altre proposte sono le coperture vetrate per i due organi del Parlamento e per la sala dell’Unità del Regno. *Ivi*, p. 147 [T.d.A.]. Hvidt, *Christiansborg Slot*, vol.II, *op. cit.*, pp.217-235.

risultato è stato una delusione. Il comitato ne è colpevole, perché il compito che aveva assegnato era abbastanza insolubile. I progetti hanno dimostrato che i partecipanti avevano cercato con fervore di progettare gli edifici per la residenza reale e il Reichstag nel modo più diverso possibile. Era una cattiva idea sia dal punto di vista artistico sia pratico”¹¹²⁴.

Tra i progetti presentati vi è quello dell’architetto Vilhelm Klein. Nella proposta del 1887, Klein non tiene conto delle disposizioni definite dalla legge: il castello e il Parlamento sono collocati nelle due ali laterali, il primo parallelo al Thorvaldsens Museum, con la grande sala dei banchetti verso la piazza stessa; l’altro di fronte ai giardini della biblioteca con la Camera dei Deputati verso la Slotsplads, una sala per l’Unità del Regno verso Ridebanen e il Consiglio della Contea nel mezzo. Su tale prospetto Klein riapre le quattro finestre chiuse da Hansen ed elimina le quattro nicchie contenenti le statue nella parte centrale. Tutte le aperture sono scandite da una serie di lesene. Verso la Slotsplads e verso Ridebanen le facciate sono definite dai due corpi laterali, costituiti da un basamento in pietra e da due piani superiori scanditi da cinque aperture con quattro colonne reggenti un timpano e due lesene corinzie. Quello degli ambienti del Parlamento risulta coperto da una cupola costolonata e un tamburo con occhi e una lanterna. Questi corpi sono collegati mediante elementi più bassi, di cui quello verso la Slotsplads presenta un solo piano, mentre quello verso Ridebanen due. Quest’ultimo è caratterizzato da quattordici archi intervallate da lesene ioniche. La commissione decide di non valutare la proposta a causa del mancato rispetto delle norme.

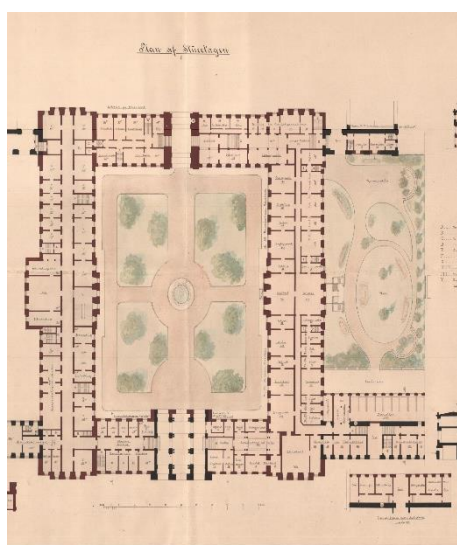
Il 22 novembre del 1888 è stampata una relazione del Ministero nella quale si afferma che la costruzione di un castello e un edificio del Parlamento nell’area dell’edificio bruciato, usando le mura, si è rivelata un’impossibilità artistica e pratica. In essa, si asserisce che la commissione non ha l’obbligo di assegnare alcun primo premio al progetto. Ciò perché la commissione non ritiene degna alcuna proposta per ulteriori elaborazioni. Inoltre, il castello e il Parlamento avrebbero dovuto essere verso Ridebanen. Il comitato dichiara che la doppia divisione della struttura del castello prevista dalla legge non è fattibile e che il Parlamento deve essere indipendente. Quindi nell’inverno del 1889 si decide per una nuova competizione; questa volta il castello deve essere solo residenza reale e il Parlamento in un edificio speciale. Per finanziarne la costruzione, nel gennaio del 1892 si fa avanti l’idea di costruire un parco di divertimenti, un Tivoli invernale a Ridebanen.

Tra le bozze presentate e non realizzate per risolvere tale increscioso problema vi è quella di Johan Daniel Herholdt e di Albert Jensen. La suddivisione spaziale è caratterizzata dal Palazzo Reale che si sviluppa su tre ali poste lungo la Ridebanen, il Thorvaldsens Museum e la Slotsplads.

¹¹²⁴ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen, op. cit.*, p. 147. [T.d.A.]



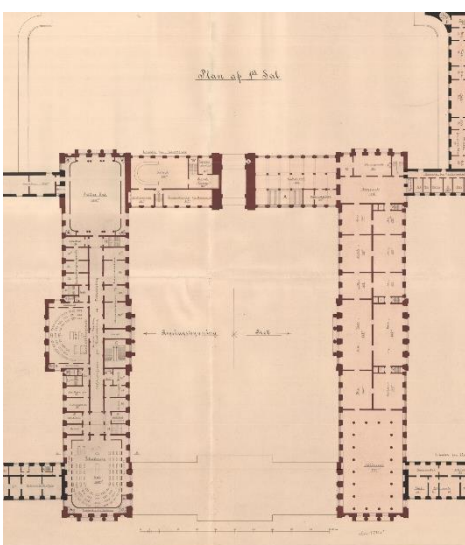
Vilhelm Klein, Bozza per la proposta per il prospetto verso la Slotsplads, 1887, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_55-143a.



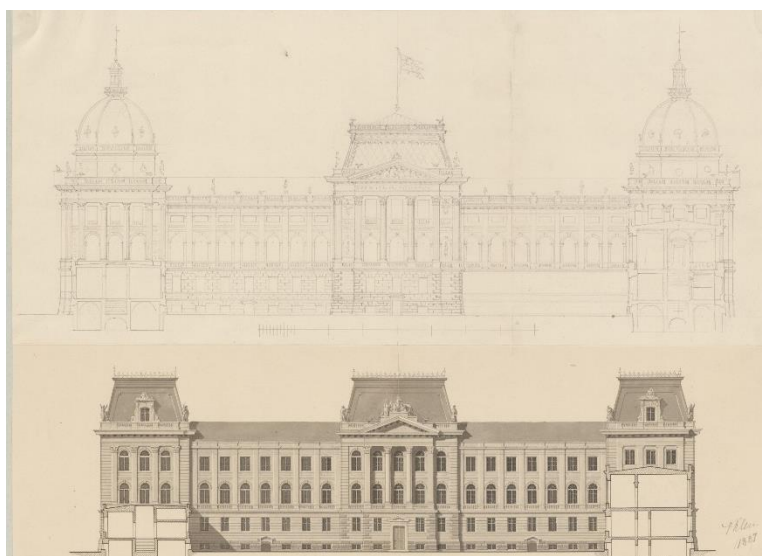
Vilhelm Klein, Pianta per il palazzo- Parlamento, 1887, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_55-138.



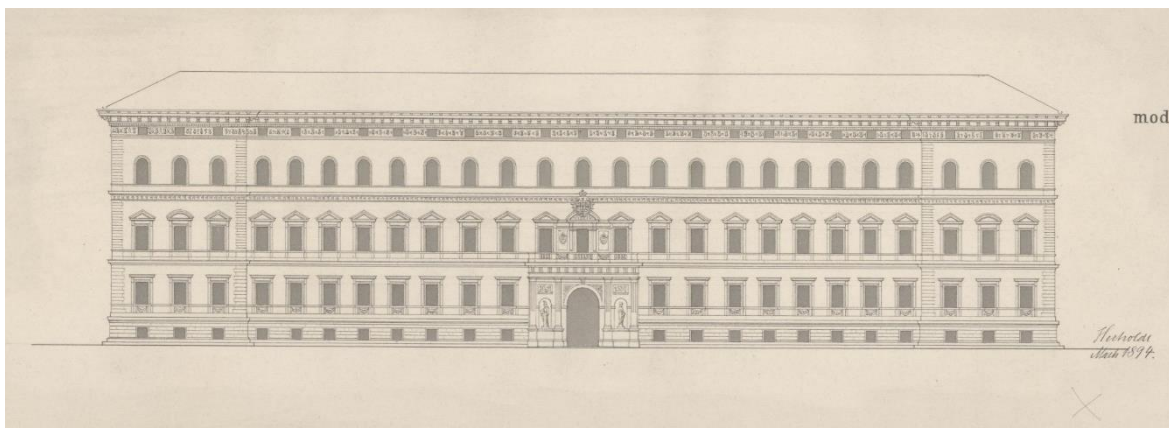
Vilhelm Klein, Proposta per il prospetto verso Ridebanen, 1887, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_55-142.



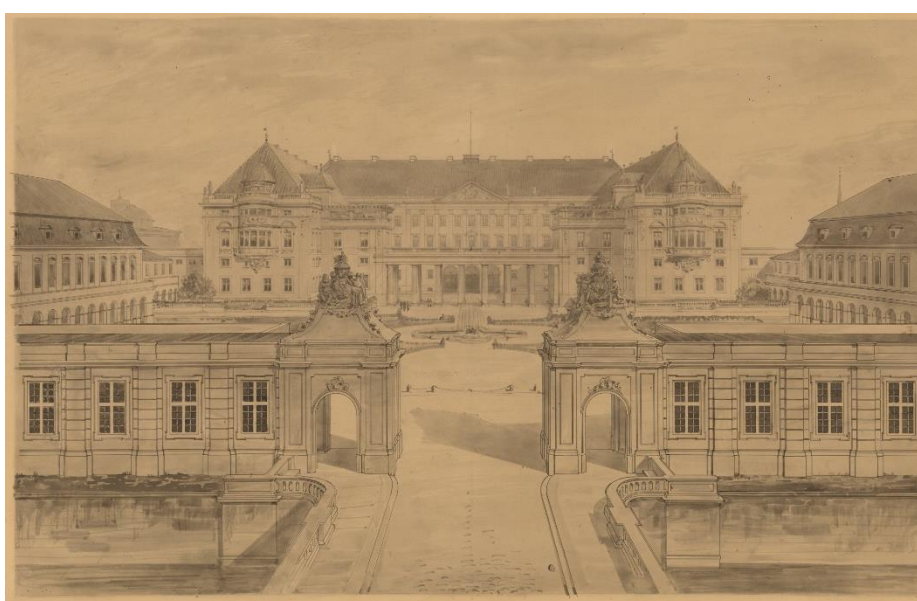
Vilhelm Klein, Pianta per il palazzo- Parlamento, 1887, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_55-140.



Vilhelm Klein, Proposta per i prospetti della corte interna del Parlamento e del Palazzo Reale, 1887, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_55-148.



Johan Daniel Herholdt, Proposta per il Palazzo- Parlamento di Christiansborg, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_55084b.



Martin Nyrop, Proposta per il palazzo- Parlamento di Christiansborg Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger. ark_8910k.

Il Parlamento occupa tutti gli ambienti posti dietro la facciata verso il cortile della Biblioteca Reale. Nel 1897, ormai ottantenne, Herholdt propone una facciata in cui, secondo l'ipotesi dell'autrice, il modello potrebbe essere il primo progetto di Bernini per il Palazzo Montecitorio a Roma che, solo pochi anni prima, era diventato sede dell'italiana Camera dei Deputati. Bernini nel suo progetto si adegua all'impianto urbanistico, prevedendo un aggetto centrale in cui è posto il portale. Herholdt, non avendo lo stesso vincolo, sembra quasi aprire su un unico piano spaziale il prospetto berniniano con i due moduli laterali e le venticinque aperture disposte su tre piani. Ipotesi plausibile per l'interesse mostrato da Herholdt nella lunga carriera anche all'architettura tardo rinascimentale italiana. Attenzione che deve leggersi in relazione agli studi storiografici ottocenteschi e sulla definizione del concetto di Rinascimento.

Al palazzo si accede tramite un portale d'ingresso con nicchie. Il prospetto verso Ridebanen è caratterizzato dai due avancorpi simmetrici su tre piani e da una lunga facciata arretrata, nel mezzo della quale vi è una bassa terrazza.

Nel 1898 l'associazione turistica e quella per il decoro di Copenhagen propongono un progetto disegnato da Martin Nyrop. La bozza è una visione più festosa e ricca della facciata del castello bruciato. Essa è espressione della visione architettonica di Nyrop in cui vi è una commistione tra le tradizioni e modelli italiani e danesi. La distribuzione spaziale è considerata poco pratica, poiché prevede gli appartamenti reali verso la piazza reale e il Parlamento verso il giardino a destra. Inoltre, le vetrate e il bovindo ricordano il vicino municipio.

Solo nel 1903, avviene l'adozione della legge relativa alla riedificazione del castello e la pubblicazione del nuovo concorso che è vinto da Thorvald Jørgensen. In tale anno viene emanata la legge nella quale si sancisce che: "il Palazzo di Christiansborg sarà ricostruito in modo tale che, insieme o separatamente, siano forniti degli edifici necessari per l'uso da parte del Re per la rappresentanza e scopi analoghi e in parte per l'uso del Parlamento"¹¹²⁵. Il 23 aprile del 1904 si bandisce un altro concorso e nel febbraio del 1905 vengono proclamati vincitori Martin Nyrop¹¹²⁶, Andreas Clemmensen, e Thorvald Jørgensen. Questi ultimi due nella prima parte della carriera sono influenzati tanto da Nyrop che dalla visione architettonica di Herholdt, basata sulla ripresa e sulla commistione di elementi e modelli costruttivi tradizionali italiani e danesi. Solo nel 1905 viene approvato il progetto di Jørgensen, il quale, rispettando la volontà del Parlamento, prevede lo stesso numero di finestre a disposizione dei parlamentari verso la Slotspladsen e l'accesso sia dal cancello principale sia quello del cortile interno. Nel progetto finale, il Palazzo Reale occupa l'ala verso il Thorvaldsens Museum e la Slotsplads; la sala dei banchetti è spostata nell'ala verso la cappella palatina, mentre la sala del trono resta nella stessa posizione, ma assume una forma ovale e ingloba le piccole sale laterali.

Verso la biblioteca è posto il Parlamento, al quale si accede per mezzo di un grande portale sorretto da forme erculee. Esso conduce in un vestibolo caratterizzato dalla grande scalinata dal quale si accede al primo piano alle due camere nelle estremità. L'architetto decide, dopo innumerevoli proposte, di realizzare una facciata in granito che riduca i lavori di manutenzione e prevede un sistema di riscaldamento centralizzato. Al momento degli scavi per la fondazione della torre sono ritrovati i resti dell'edificio di Absalon, che vengono portati alla luce e resi visitabili.

¹¹²⁵ *Ivi*, p. 153. [T.d.A.]

¹¹²⁶ Anche Martin Nyrop nel 1907 elabora due proposte: la prima dal nome *Brun* e la seconda *Hvidt*, ossia Marrone e Bianca. La prima proposta presenta una pianta quadrata in cui Nyrop posiziona il Palazzo Reale verso Ridebanen e il Parlamento verso la chiesa di corte e la Slotsplads. La facciata verso quest'ultima resta tripartita e ospita quindi il Parlamento con dei *bow windows*, un porticato a cinque archi e la Corte Suprema. Nella seconda proposta, Nyrop posiziona il Palazzo Reale rivolto verso la Biblioteca e ripropone il porticato di C.F. Hansen con otto colonne doriche verso Ridebanen. In entrambe le bozze non riesce a staccarsi dalla composizione del municipio di Copenhagen; per cui tali forme non sono ritenute opportune per il palazzo- Parlamento.



Thorvald Jørgensen, Christiansborg, Foto tratta da Bramsen, Bo, København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen.

In conclusione, per oltre un secolo, la capitale danese è impegnata nella ricostruzione del Palazzo Reale, che diventa poi Palazzo-Parlamento. Nello studio delle proposte del XIX secolo, si è tentato di dimostrare la presenza delle contaminazioni dell'architettura italiana nei disegni per il Palazzo di Christiansborg.

In questi disegni è evidente la rigida ripresa della matrice dell'antico e dei modelli palladiani di C.F. Hansen, ancora influenzato dall'impostazione settecentesca per la quale l'impiego di tali forme deve essere fatto in maniera assoluta e inalterabile. All'interno del palazzo, però, opererà la giovane generazione che ha stretti contatti con Thorvaldsen. Si vedrà dunque la timida introduzione dei modelli pompeiani da parte di Hetsch, che segna la successiva fase della storia dell'architettura danese; l'adozione dei primi modelli pompeiani potrebbe leggersi ideologicamente come l'inizio della transizione politica dall'assolutismo alla democrazia.

Nella terza ricostruzione si nota l'apertura verso l'uso degli stili storici introdotti da Herholdt e da Klein, fino al ritorno alle forme di matrice barocca nel progetto approvato di Jørgensen. In ogni caso, le ricostruzioni del palazzo simbolo del potere monarchico dovranno confrontarsi con due opere contemporanee e vicine, nonché espressione degli ideali democratici: da un lato, con il policromo Thorvaldsens Museum di Bindesbøll, e dall'altro con il nuovo municipio di Copenhagen di Nyrop.

4.5 Il Municipio di Copenhagen

Negli ultimi due decenni del XIX secolo, Copenhagen assume l'aspetto di una capitale moderna grazie all'eliminazione delle mura difensive della città e alla realizzazione di ampi boulevard e stazioni ferroviarie. Al centro del dibattito architettonico copenhagenese vi sono la definizione di un piano per la ricostruzione del Palazzo-Parlamento di Christiansborg, simbolo del potere monarchico e costituzionale, e la costruzione di un nuovo municipio, che, al contrario, è la dimora dei valori democratici. Le differenti ideologie politiche dei due edifici saranno evidenti anche nelle forme architettoniche e nei modelli adottati.

Per la questione del municipio si ritiene necessaria la comprensione del contesto culturale danese entro il quale si fonda il pensiero artistico dell'architetto vincitore del progetto del municipio di Copenhagen, Martin Nyrop. Egli parte dalle ricerche storiche e architettoniche per giungere ad uno stile originale che gli farà ottenere il titolo di padre del Romanticismo Nazionale danese. Dal punto di vista politico, in Danimarca, nel 1849 era stata concessa la prima Costituzione e dal decennio successivo ai primi anni del XX secolo si afferma un potere democratico e popolare. Potere sviluppatosi, in particolar modo, in campagna, dove le scuole popolari¹¹²⁷, chiamate le *højskoler*, preparano i cittadini alla vita politica e culturale. In tali luoghi si gettano le basi politiche e culturali per la socialdemocrazia danese, la quale sarebbe diventata una forza guida della società a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento. Le scuole si impegnavano nella rivalutazione della storia, della lingua e della letteratura locale per la creazione di un'identità danese¹¹²⁸.

Allo stesso modo, in ambito architettonico si avviano gli studi sul passato medioevale danese, momento di massimo splendore della Nazione scandinava. Le ricerche conducono alla rivalutazione delle tecniche costruttive locali e a considerare le cattedrali delle città, come quelle di Lund e di Roskilde, il simbolo del glorioso passato nazionale. Con la rinascita del potere democratico gli architetti si interrogano circa la tipologia da adottare per l'edificio simbolo di tali valori popolari: il municipio. Gli studi e i modelli accettati per gli edifici cittadini sono molteplici e spesso si intrecciano. A partire dalla metà del XIX secolo¹¹²⁹, i palazzi comunali e dei Priori italiani diventano degli eccellenti esempi per l'evidente qualità architettonica e per il significato che la costruzione aveva assunto rispetto alla società cittadina e al territorio. Il palazzo comunale era stato espressione del senso civico, della democratizzazione del potere e di unità sociale. Dunque, il palazzo italiano ben si presta come modello per la nuova casa dei cittadini. Ad esempio, Herholdt riprende come modello ideologico e compositivo nella sua opera il Palazzo Pubblico di Siena. Infatti, chiamato, tra il 1881 e il 1883, alla realizzazione del Municipio di Odense, attinge a tale tradizione.

¹¹²⁷ Martin Nyrop, futuro architetto del progetto del municipio di Copenhagen, si era occupato della realizzazione di alcuni edifici di una scuola per adulti nella città danese di Vallekilde. Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, pp.26-33[T.d.A.]. Cfr. 3.8.

¹¹²⁸ *Ivi*, p.24 [T.d.A.].

¹¹²⁹ Cfr. paragrafo 2.1.

Al discorso si aggiunge anche la rivalutazione del mondo longobardo italiano: Ravenna e le città del Nord Italia diventano una meta privilegiata per i viaggiatori. Questo perché la storiografia considera Teodorico il primo re germanico, dal quale discendono le *genti germaniche*, motivo per cui le città del Nord Italia, facenti parte del suo regno, sono depositare delle prime tecniche costruttive tedesche.

Dunque, a partire dal 1873 nella capitale danese si sente la necessità di costruire un nuovo edificio per il municipio cittadino, sia perché oramai la città è cresciuta e necessita di molti più rappresentanti, sia perché il vecchio edificio realizzato da C.F. Hansen¹¹³⁰ sembra non esprimere i caratteri identitari nazionali. Quindi, il nuovo municipio di Copenhagen dovrebbe diventare un simbolo non solo architettonico e urbanistico della città, ma anche del nuovo e ritrovato potere social-democratico.

Promotore della costruzione è il direttore dell'Accademia Ferdinand Meldahl, il quale nel 1885 convince il primo magistrato di Copenhagen all'istituzione di un comitato organizzativo per un nuovo municipio. Il comitato avrebbe dovuto occuparsi della redazione di un concorso di architettura e dell'ubicazione di un nuovo edificio, espressione di bellezza e nuovo fiore all'occhiello della città. Il municipio di Copenhagen avrebbe dovuto rappresentare, secondo la commissione, "la più profonda serietà e la più alta festività della vita". Nel 1887 la commissione, definita mista¹¹³¹ per via della sua composizione di esponenti statali e comunali, giunge alla conclusione che il nuovo municipio deve essere costruito verso il passaggio sud della Vesterport, dunque sui territori occupati temporaneamente dall'esposizione dell'industria e arte nordica, i cui padiglioni sono ad opera di Nyrop. Il luogo scelto ha un significato simbolico, poiché è in prossimità della porta occidentale delle antiche fortificazioni della città, considerato da secoli il punto zero per tutte le misurazioni stradali in Zelanda¹¹³². Inoltre, dopo l'eliminazione delle mura e il definitivo drenaggio del fossato di difesa, l'intera area necessita di una nuova cortina di ingresso per chi giunge nella capitale. La zona è inoltre vicina al Palazzo-Parlamento di Christiansborg. La scelta del luogo non è condivisa unanimemente perché l'area è prossima al rumoroso e trafficato parco divertimenti di Tivoli e allo snodo degli omnibus. In ogni caso, si decide che il municipio deve svilupparsi in tale zona. Quindi, l'edificio deve insistere tra l'attuale piazza del municipio, la Rådhuspladsen, verso la quale si deve prevedere la facciata principale, e l'attuale caserma dei vigili del fuoco. L'edificio deve essere cinto lateralmente dai due grandi viali, appena realizzati, di H.C. Andersen Boulevard ad occidente e di Vester Voldgade ad oriente. La commissione decide che l'edificio deve essere in muratura a vista e consistere in uno o più edifici collegati da corridoi. Questo avrebbe dovuto avere un cortile coperto con un tetto di vetro per poter ospitare eventi e una sala per le feste¹¹³³.

¹¹³⁰ Cfr. paragrafo 3.1.2

¹¹³¹ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.34. [T.d.A.]

¹¹³² Kolb, Laura, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities op. cit.*, p.404. [T.d.A.]

¹¹³³ Prima del concorso, Ludvig Fenger, primo architetto della città, è chiamato alla redazione di una bozza per il nuovo edificio. Egli prevede un municipio dalle forme gotiche, con una grande torre nel mezzo della facciata, regolare e simmetrica, e nel cui cortile coperto ripropone le scale del castello di Bois. Fenger considera la sala delle feste il punto centrale del progetto e la colloca nella torre al centro della facciata, verso la piazza del Municipio, mentre gli



La stazione dei vigili del fuoco vista dall'area del municipio, kbh-museum20705t.

4.5.1 La prima gara

Dopo l'individuazione del luogo, si giunge alla gara di schizzi, per la quale la commissione prevede una competizione tra massimo otto architetti; il 3 agosto del 1887, però, Meldahl invita tutti gli architetti danesi a prenderne parte. Il progetto ideale non dovrebbe superare i 2,5 milioni di corone e dovrebbe essere realizzato in mattoni rossi¹¹³⁴. L'uso della muratura è scelto in quanto è un materiale tradizionale, quindi espressione d'identità nazionale. Tra le proposte inoltrate¹¹³⁵,

uffici del sindaco verso Vester Vesterbrogade. Tuttavia, da un lato l'edificio avrebbe avuto un carattere troppo monumentale e dall'altro sarebbe risultato piccolo per le funzioni da ospitare, non coerente con gli altri edifici della città. Dunque, il progetto non viene accettato poiché considerato troppo scolastico e vicino alla tradizione tedesca. Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, op. cit., pp.174-175; Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus*, København, Magistratens 6. Afdeling, 1996.

¹¹³⁴ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., p.174

¹¹³⁵ Alcune proposte sono conservate presso *Københavns Stadsarkiv*, gli Archivi statali di Copenhagen. Ferdinand Meldahl invita anche Theophilus Hansen a presentare un progetto per la capitale danese dopo il fallimentare tentativo della ricostruzione di Christiansborg e la costruzione del nuovo edificio del Parlamento. Il vecchio architetto accetta ancora una volta l'invito e invia da Vienna dei disegni datati 1° novembre del 1888. Come l'ultima proposta per la ricostruzione di Christiansborg, anche quella per il municipio risulta legata ai complessi residenziali che aveva realizzato a Vienna tra il 1860 e il 1870 e ai modelli dell'architettura bizantina. L'edificio presenta otto torri angolari e una grande sala centrale, coperta da una cupola più bassa rispetto alle ali laterali. L'ingresso è sottolineato da una pensilina e tre archi. [Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., p.176; Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, Copenhagen, A. Bangs Boghandel, 1908, p.30]

Gli architetti **W.C. English** e **A. Koch** propongono un grande complesso di edifici con due giardini interni, ispirato all'architettura fiamminga e francese con guglie e torri angolari, definito dalla critica danese un castello Disney da incubo [Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus*, op. cit., p.12]. La pianta presenta due grandi corti e la sala del Consiglio comunale nel centro della facciata verso la piazza, mentre la sala delle feste nel centro verso H.C. Andersen Boulevard. Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., p.34; Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus*, op. cit., p.26.

Gli architetti **Vilhelm Dahlerup** e **Georg Møller** presentano un edificio in mattoni e pietra bianca con due corti delle quali la seconda dalla forma a T. All'esterno prevedono un corpo centrale più alto, ali laterali più basse e piccole torri negli angoli. Il corpo centrale verso la piazza è occupato, nel mezzo, dalla torre con un basamento in pietra bianca, al primo piano sono sei archi e aperture al secondo piano. Dietro tale corpo viene posto il cortile coperto, il quale

Valdemar Koch presenta il progetto di un imponente castello, che sarebbe costato più di cinque milioni di corone. L'edificio di Koch riprende elementi tedeschi, come il grande blocco quadrato in cui si iscrive una torre centrale. La facciata principale è caratterizzata dalla torre, da un loggiato con archi acuti, da bifore ai piani superiori e da piccole torri circolari coronate da guglie¹¹³⁶. Dal punto di vista planimetrico, Koch posiziona la sala del consiglio comunale e quella delle feste verso la piazza del Municipio e tutti gli spazi si dispongono attorno a due piccoli cortili aperti e uno coperto¹¹³⁷.

Interessante è anche la proposta di Vilhelm Klein. L'architetto presenta una facciata in uno stile rinascimentale danese di mattoni rossi con bovindo. Tale modello progettuale, secondo l'ipotesi dell'autrice, è adattato da Klein, per il contemporaneo e vicino Tivoli Slottet. Nel municipio più significativo della Danimarca, chiamato a esprimere caratteri nazionali, identitari e democratici, Klein ritiene opportuno rifarsi alle forme dei castelli danesi. Gli edifici sono noti all'architetto grazie alle campagne di studio sul patrimonio costruttivo nazionale durante gli anni accademici. Ciò dimostra l'attenzione, sia di Klein sia di due generazioni di architetti, per la ricerca di uno stile nazionale che parta dalla conoscenza del patrimonio vernacolare danese. Inoltre, l'ingresso dell'edificio cittadino progettato da Klein è caratterizzato da nove portici arcuati, separati da colonne binate, di cui quello centrale risulta più alto. Esso pare rifarsi a modelli architettonici veneziani¹¹³⁸ molto diffusi nella capitale danese. La ripetizione degli archi, tema caro a Klein, sembrerebbe richiamare il prospetto della contemporanea e vicina Ny Carlsberg Glyptotek di Vilhelm Dahlerup. Non è possibile definire chi tra i due abbia per primo ideato tale facciata; sarebbe probabile un'influenza reciproca, poiché Klein e Dahlerup sono impegnati insieme alla realizzazione degli impianti industriali del birraio Carl Jacobsen¹¹³⁹. Si potrebbe poi anche supporre un riuso del progetto da parte di Dahlerup dopo l'esclusione di Klein dal concorso.

Anche nella facciata del progetto proposto dall'architetto Ludvig Clausen¹¹⁴⁰ vi sono elementi tratti dall'architettura medioevale italiana. La facciata è caratterizzata da mattoni rossi, da cinque grandi e possenti archi retti da doppie colonne di pietra bianca, e dalla torre posizionata ad ovest. Essa sembrerebbe un riferimento al campanile di San Marco a Venezia. Dal punto di vista

doveva essere il punto centrale di tutta la composizione. Invece, la sala di rappresentanza dei cittadini e la sala dei banchetti sono poste verso il Boulevard. [Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., p.178; Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905, op. cit.*, pp.34-35; Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus, op. cit.*, pp.26-27]. Infine, **Viggo Bertram e Julius Smith** propongono un progetto in stile Rosenborg, con un avancorpo e portici con un edificio caratterizzato da due corti maggiori e quattro di minori dimensioni. [Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., p.179; Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905, op. cit.*, p.36; Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus, op. cit.*, p.28]

¹¹³⁶ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., p.177; Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905, op. cit.*, p.33. [T.d.A.]

¹¹³⁷ Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus, op. cit.*, p. 25 [T.d.A.]

¹¹³⁸ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed, op. cit.*, p.84. [T.d.A.]

¹¹³⁹ Cfr. paragrafi 3.7 e 4.6.4.

¹¹⁴⁰ Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905, op. cit.*, pp.36-37; Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus, op. cit.*, p.27. [T.d.A.]

planimetrico, la proposta di Clausen per il municipio presenta tre corti interne. La sala delle feste è posta dietro le cinque aperture del primo piano verso la piazza, mentre la sala della rappresentanza dei cittadini, è posizionata verso Vester Volgade.

Infine, Nyrop progetta un edificio su tre piani su cui aggiunge un mezzanino. La pianta ha una forma rettangolare con due corti generate dalla posizione di un'ala centrale, parallela alla facciata principale. L'edificio centrale ospita la sala del consiglio cittadino e il collegamento tra le corti avviene mediante un arco alle due estremità. Il prospetto verso la piazza è scandito da dodici aperture e dalla statua del fondatore della città, Absalon, posta nel centro della facciata a livello del secondo piano. Nyrop prevede un grande portale centrale e due bassi avancorpi al piano terra. L'edificio è poi caratterizzato da un tetto a falde, da una merlatura continua e da due torri, entrambe arretrate in corrispondenza delle estremità dell'ala centrale.



Vilhelm Klein, Municipio di Copenhagen, 1889, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger; ark_53207.



Ludvig Clausen, Municipio di Copenhagen, 1889, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger; ark_53345d.

4.5.2 Il progetto vincitore di Martin Nyrop

Presentati gli schizzi della prima fase del concorso, la gran parte della commissione propende per la vittoria di Nyrop; di altro avviso è Meldahl, che impone un *ex aequo* dei progetti di Nyrop e di Valdemar Koch¹¹⁴¹. Nel maggio del 1889 è pubblicato il programma finale del concorso, con scadenza il 31 gennaio 1890. Dunque, alla fine del 1888, Martin Nyrop vince la prima parte del concorso per la costruzione del municipio, anche per le già riconosciute abilità e per il gusto artistico dimostrati nella Grande Esposizione Nordica. Per l'evento, Nyrop aveva presentato un progetto unico nel suo genere, con il quale dimostra di aver finalmente risposto alla ricerca dello stile nazionale, dopo aver sintetizzato i modelli costruttivi e le forme ispirate tanto all'architettura vernacolare danese quanto alla tradizione romanica italiana. La scelta del luogo per il nuovo municipio così assume ancor più un significato simbolico: non solo punto per tutte le misurazioni della Zelanda e sede dell'antica porta della città, ma luogo dove poter rivelare una continuità ideologica e stilistica con l'edificio espositivo, creando ed esprimendo unità nazionale. In tal modo, il municipio diventa, fisicamente e ideologicamente, il centro del potere democratico per la capitale e la Danimarca intera. Il municipio diventa l'emblema di una comunità improntata sulla libertà e sulla partecipazione attiva dei cittadini, sulla base del modello italiano di età comunale.

In qualità di esponente degli europeisti e direttore dell'accademia, Meldahl non concorda né riguardo allo stile adottato né circa la decisione di affidare a Nyrop la realizzazione di un'architettura tanto identitaria. Meldahl si oppone fermamente al progetto di Nyrop, in cui sono sintetizzate le forme dell'architettura medioevale italiane e danesi, dando quindi una visione stilistica del tutto personale del concetto di nazione. Tra le quattro proposte accettate alla seconda fase vi sono quelle di Dahlerup e Møllers, di Nyrop, di Koch e di Clausen¹¹⁴². Gli altri partecipanti comprendono che il progetto di Nyrop ha caratteri nuovi ed elementi di originalità. Per tale ragione, nonostante le critiche di Meldahl, gli altri concorrenti cercano di prendere il progetto di Nyrop come punto di partenza per le nuove proposte. Quindi, Koch apporta alcune modifiche alla prima planimetria, ma la torre continua ad essere l'elemento principale. Il progetto, secondo l'ipotesi dell'autrice, potrebbe riprendere anche il Palazzo Comunale di Piacenza con un portico di archi acuti al piano terra e delle bifore al secondo e al terzo piano.

¹¹⁴¹ Sono premiati anche Vilhelm Dahlerup e Georg Møller, W.C. English e A. Koch, Ludvig Clausen e Viggo Bertram e Julius Smith.

¹¹⁴² **Dahlerup e Møllers** propongono un edificio molto lungo e poco largo, in cui aggiungono una terza corte con una grande torre, che ospita la sala del Consiglio comunale, e una guglia, che si sarebbe dovuta vedere anche dalla vicina cittadina di Frederiksberg. In facciata il dinamismo è garantito dall'elemento turrito e dall'avancorpo che funge da terrazza al primo piano. [Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., pp.42-45; Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus*, op. cit., pp.35-36.]

Nel secondo progetto, **Clausen** riprende lo stile rinascimentale francese. La pianta è caratterizzata da due corti con una sala delle feste che affaccia sulla piazza, e il consiglio comunale, che si apre verso la seconda grande corte. Al centro della facciata verso l'H.C. Andersen Boulevard è prevista un'alta torre. [Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., pp.41-42].

Nyrop non apporta grandi cambiamenti dal punto di vista planimetrico. L'architetto riduce il vestibolo di ingresso, prevede la forma a conchiglia della piazza antistante, ed elimina il bovindo e la torre che interrompeva la facciata verso l'H.C Andersen Boulevard.

Alla fine della presentazione delle proposte, la commissione decide di non assegnare un unico premio, ma di dividerlo tra i partecipanti, perché Meldahl ancora contesta la vittoria di Nyrop¹¹⁴³. Nei fatti nel 1891, Nyrop propone altre tre varianti al progetto per convincere definitivamente Meldahl¹¹⁴⁴. Nel giugno del 1892 è approvata quasi unanimemente la terza bozza di Nyrop, ragion per cui Meldahl lascia la sala per protesta senza votare. Ancora l'11 luglio 1892 Meldahl tiene il suo ultimo discorso contro il lavoro di Nyrop per convincere l'assemblea a chiedere uno schizzo, dopo che l'architetto aveva speso già sette anni alla redazione del progetto.

L'architetto Koch, che faceva parte della rappresentanza dei cittadini, pur avendo partecipato al concorso, esprime la sua opinione a sostegno del progetto di Nyrop. Koch afferma che lo stile usato dal collega non è definibile né medievale né rinascimentale, poiché le forme che Nyrop adopera sono originali. I disegni dell'architetto, infatti, esprimono uno stile personale, una combinazione di elementi che non sfociano mai in copia¹¹⁴⁵.

Nonostante le innumerevoli critiche di Meldahl, Nyrop è decretato vincitore nel 1892. Probabilmente Nyrop è scelto non solo per le forme architettoniche adottate, ma anche perché dimostra di essere vicino agli ambienti della socialdemocrazia di cui è simpatizzante. Il progetto definitivo proposto da Nyrop mantiene la planimetria della gara degli schizzi: un edificio su tre piani, nel quale aggiunge un mezzanino. Il municipio è costituito da tre corpi trasversali, collegati da due ali longitudinali verso Vester Voldgade e H.C. Andersens Boulevard. Tali blocchi sono caratterizzati da uffici all'esterno e da lunghi corridoi verso l'interno¹¹⁴⁶. Il primo corpo trasversale, verso la Rådhuspladsen, ospita la sala delle feste. L'ala centrale ospita il consiglio cittadino e le basi dell'alta torre campanaria e, il terzo, verso la stazione dei vigili del fuoco, un'ala per uffici con una copertura vetrata e un *panopticon*. Inoltre, tra gli edifici trasversali si trovano la corte coperta e il giardino.

¹¹⁴³ Il vincitore Nyrop riceve 5000 corone, la coppia Dahlerup e Møllers e Clausen si contendono 3000 corone e a Koch spettano 2000 corone. [Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus, op. cit.*, p.36.]

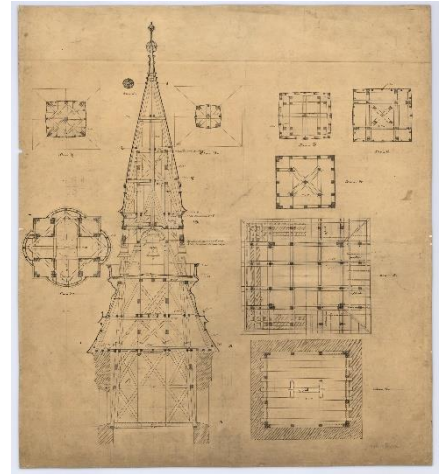
¹¹⁴⁴ Il primo progetto è redatto con l'aiuto del comitato di costruzione e si discosta maggiormente dall'ufficiale, risultando meno originale rispetto a quello approvato. Nyrop prevede tre corti che si estendono longitudinalmente, delle quali solo la centrale è coperta, e due piccoli edifici per servizi correlati collegati al municipio con un corridoio al primo livello. La facciata principale perde parte dell'originalità e diventa un edificio completamente in linea con le altre opere in concorso ed è privo di originalità. Tale proposta presenta un avancorpo centrale con un grande portale sul quale si sviluppa il balcone con la statua del vescovo Absalon e il simbolo della città. Il secondo disegno è menzionato come "Progetto originale ridotto", la cui ala verso la piazza risulta più stretta. Il terzo progetto è più vicino alle idee concorsuali, sia per la facciata sia per la pianta. Nyrop elimina però l'elemento centrale e prevede un grande corte pavimentata in cui inserisce due fontane e un giardino retrostante. Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.41. [T.d.A.]

¹¹⁴⁵ *Ivi*, p.40. [T.d.A.]

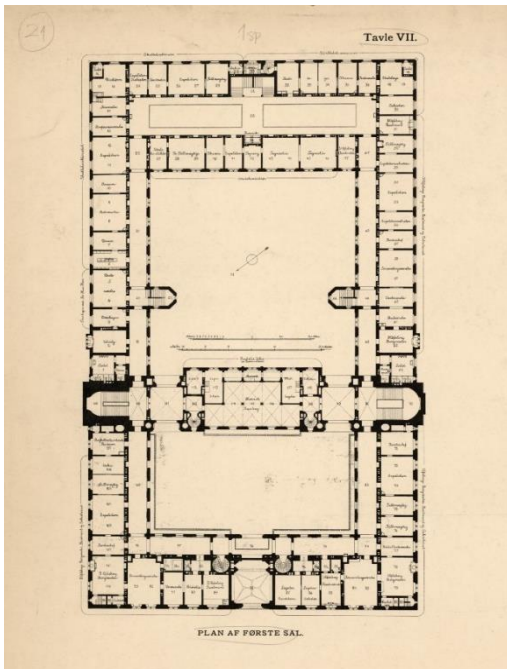
¹¹⁴⁶ Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig, op. cit.*, pp.78-80.



Martin Nyrop, Municipio di Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger. ark_3776c.



Martin Nyrop, Dettaglio della torre, Municipio di Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger. ark_3776a.



Martin Nyrop, Pianta e sezione del Municipio di Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger; ark_53345d.



Martin Nyrop, Portali del municipio di Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger. ark_3776d.

Tuttavia, l'ambiente maggiormente distintivo dell'intero edificio del municipio è la corte coperta¹¹⁴⁷. Essa diventa il fulcro dell'intera composizione. Il modello è tanto una piazza medievale quanto un cortile interno di un edificio rinascimentale italiano, che Nyrop aveva avuto opportunità di studiare durante il viaggio di apprendistato. La corte coperta si estende per quarantaquattro metri di lunghezza, venticinque in larghezza e diciannove in altezza.

Dei quattro lati della corte, tre prospetti sono pressoché uguali, mentre il quarto, quello dell'ala centrale, è differente. Al piano terra i tre alzati sono di pietra bianca, caratterizzati da finestre e da una piccola porta. Il secondo livello si apre verso la corte con archi sorretti da colonne in granito, per cui i tre lati di tale piano sono resi come un portico dal quale si può osservare la corte stessa. La cornice marcapiano tra i primi due piani è molto ampia, perché contiene una serie di iscrizioni che raccontano gli eventi salienti della storia di Copenhagen. Le lettere sono fatte in terracotta rosso-marrone e le frasi sono separate da ghirlande verdi con il simbolo della città, ovvero le tre torri. Il quarto prospetto, quello dell'edificio centrale, è costituito da tre moduli: quello centrale e due laterali uguali. La prima sezione ha cinque finestre e due porte nei due piani inferiori, e riprende il trattamento degli altri alzati. Al contrario, il secondo livello differisce dal resto poiché è caratterizzato da cinque archi murati decorati con pietre verdi e dorature, con lesene di marmo, le cui basi e capitelli sono dorati. I due moduli laterali sono di muratura rossa con grandi aperture ad arco, dalle quali si accede alle trombe delle scale. I grandi archi sono un riferimento del palazzo di Teodorico a Ravenna¹¹⁴⁸.

Il secondo livello contiene delle quadrifore con esili colonnine di pietra bianca che sorreggono un balcone. Lungo tutta la corte corre una cornice che rappresenta gli eventi storici della città. "In essi si intrecciano ornamenti, sculture, dipinti ed elementi decorativi. Il simbolismo dell'orgoglio civico è facile da percepire. I materiali per la facciata della sala civica di Copenhagen provengono da tutta la Danimarca. Questa raccolta di materiali nazionali è stata utilizzata per creare una piazza mediterranea, con facciate, balconi, porte aperte e logge. In questa sala "italiana" vengono raccontate storie civiche. Qui vengono collocati i busti dei famosi danesi, tra cui lo scultore Bertel Thorvaldsen, cittadino onorario di Copenhagen, lo scrittore Hans Christian Andersen, il fisico nucleare e vincitore del premio Nobel, Niels Bohr, e l'architetto Martin Nyrop"¹¹⁴⁹. Quindi, la grande corte diventa così il centro fisico e simbolico del potere democratico non solo dell'edificio, ma anche della città e della Danimarca. In essa sono chiari gli studi effettuati da Nyrop riguardo alle tecniche costruttive e alle forme architettoniche danesi e italiane. All'interno della corte negli angoli, ci sono due fontane che: "non solo servono a riempire spazi vuoti, ma Nyrop ha pensato che il suono dell'acqua gorgogliante funziona da accompagnamento alle bellezze architettoniche e decorative"¹¹⁵⁰.

¹¹⁴⁷ Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., pp.174-180; Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop*, op. cit., pp.44-50. [T.d.A.]

¹¹⁴⁸ Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., p.174. [T.d.A.]

¹¹⁴⁹ Kolb, Laura, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities* op. cit., p.405. [T.d.A.]

¹¹⁵⁰ Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., p.177. [T.d.A.]



Martin Nyrop, Corte del Municipio di Copenhagen, Foto Monica Esposito.

Dalla corte per mezzo degli archi si accede alle due grandi scale¹¹⁵¹, le quali sono denominate “della Città” quella posizionata ad est, e “del Sindaco” a sud-ovest verso il parco di divertimenti di Tivoli. Le pareti superiori della tromba della scala “della Città” sono coperte da due affreschi che rappresentano le viste della città di Copenhagen, una dal mare l’altra dalla terra ferma¹¹⁵². La scala del Sindaco è decorata con il dio del mare nordico. Da ognuna di esse si accede a due lunghi corridoi che conducono all’ala, rivolta verso la stazione dei vigili del fuoco, caratterizzata da un *panopticon*.

Lo stile personale e originale di Nyrop è evidente anche in altri ambienti, ad esempio nella sala delle Feste¹¹⁵³ e quella degli Arazzi, poste nei due angoli nella facciata principale. La prima è caratterizzata da un grande baldacchino, da un soffitto ligneo dipinto e da elementi dorati grazie ai quali si ha: “l’impressione di essere entrati in una sala di un palazzo rinascimentale italiano”¹¹⁵⁴. La seconda è una grande sala caratterizzata da un soffitto con travi gialle. La composizione è apprezzata dallo storico dell’arte Vilhelm Wanscher che, nel 1905, pubblica un articolo nel giornale *Illustreret Tidenden* in cui asserisce che la composizione della stanza: “supera tutto ciò che si conosce di arte nel corso del XIX secolo, non solo in patria, ma in tutto il mondo”¹¹⁵⁵. Ancora, le stanze del sindaco verso l’H.C. Andersen Boulevard, la biblioteca e la stanza del magistrato verso Vester Voldgade sono tappezzate di seta con motivi geometrici. Nyrop si era

¹¹⁵¹ *Ivi*, pp.144-147. [T.d.A.]

¹¹⁵² L’opera è di Jens Møller Jensen, il quale aveva studiato a lungo le arti decorative italiane. Quando è chiamato alla decorazione di tali ambienti, Møller Jensen ritorna, insieme a Nyrop, a Firenze e qui studia gli affreschi di Palazzo Riccardi e la basilica di San Marco.

¹¹⁵³ Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., pp.192-198. [T.d.A.]

¹¹⁵⁴ *Ivi*, p.194.

¹¹⁵⁵ Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus*, op. cit., p.57. [T.d.A.]

fatto realizzare le tappezzerie dall'importante azienda tessile di Luigi Bevilacqua a Venezia¹¹⁵⁶. Infine, la sala del consiglio comunale si presenta a tutt'altezza con una galleria che corre lungo le tre pareti. Essa è poco illuminata, poiché le quattro finestre si aprono nella corte interna e le altre quattro sul cortile aperto. La principale fonte di luce è garantita dall'illuminazione artificiale degli otto grandi lampadari in ottone. Le forme delle lampade riprendono modelli organici naturali, in particolare dal *Leverurtens* bianco¹¹⁵⁷, una specie facente parte della Flora Danica¹¹⁵⁸. Nel mezzo della lunga parete c'è anche un baldacchino, il cui sfondo è l'albero della città. I motivi naturali affascinano Nyrop sin dal periodo accademico: molti infatti sono i taccuini dedicati a fiori ed essenze vegetali. Evidentemente, il Danese apprezza lo stile europeo, definito Art Nouveau che si sviluppa negli ultimi anni del XIX secolo e i primi del XX. Stile che parte da forme della natura per la creazione di elementi decorativi.



Martin Nyrop, Municipio di Copenhagen dalla Rådhusplads, Foto Monica Esposito.

Per quanto riguarda la composizione delle facciate esterne, quella principale è caratterizzata dal grande portale centrale ed è scandita dalla fila di finestre, al primo livello, da bifore e da grandi aperture sottolineate da archi in rilievo e da un bovindo nelle estremità. Le aperture non sono

¹¹⁵⁶ *Ivi*, p.52. [T.d.A.]

¹¹⁵⁷ Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit., p.155. [T.d.A.]

¹¹⁵⁸ Un atlante completo di botanica contenente immagini di tutte le piante selvatiche originarie della Danimarca che è iniziato nel 1761 e concluso nel 1883. Nel 1790 il principe ereditario danese Frederico VI ordina un servizio da tavola decorato con la Flora Danica che avrebbe dovuto essere un regalo per l'imperatrice russa Caterina II, la quale non lo ricevette mai, poiché morì nel 1796.

equidistanti, poiché divise al centro dalla statua di rame dorato del vescovo Absalon, fondatore della città. In tal modo, attraverso la posizione della statua, Nyrop crea dinamicità nella composizione. Le tre ali laterali sono più basse della principale, con finestre con la medesima disposizione. L'intera costruzione del municipio dall'aspetto monolitico è unita superiormente da una cornice di stagno. Tale elemento ha sia lo scopo funzionale per contenere un condotto di ventilazione sia un motivo estetico. "Il municipio dovrebbe ricordarci che qui c'è il castello della città di Copenhagen, dobbiamo sapere che c'è spazio per la celebrazione e la vita all'interno delle sue mura, ma all'esterno l'edificio deve sembrare possente a protezione dei cittadini di Copenhagen e dei loro interessi"¹¹⁵⁹.

Anche nelle facciate Nyrop unisce elementi tratti dalla tradizione architettonica del Nord Italia e della Danimarca, e ne sono l'esempio la decorazione della tessitura muraria in mattoni, le merlature, la torre e le sei guardie, poste a coronamento della facciata principale, con abiti di epoche diverse per vegliare sulla città. Inoltre, gli archi della corte richiamano l'architettura romanica e i mattoni rossi riprendono l'antico materiale della cattedrale di Roskilde. Gli elementi decorativi sono tratti dall'architettura medievale lombarda e scandinava, tanto da Ravenna, da Siena e da Firenze quanto da Lund. Nelle decorazioni della tessitura muraria, Nyrop sembra rifarsi in particolare alla tradizione bolognese e alla chiesa di Santo Stefano a Bologna, che l'architetto pure visita. Tuttavia, il rapporto che Nyrop ha con i modelli è complesso e mai banale, senza essere una semplice copia, ne è un esempio la corte interna. "Si può parlare di modelli italiani se l'influenza è espressa in contraddizione in quasi ogni punto. Nel cortile del palazzo italiano, la fascia inferiore è aperta con dei portici, al contrario qui è chiusa e vi è solo il grande arco di ingresso e i due che conducono alle scale. In Italia inoltre nella maggior parte dei casi gli alzati interni sono tutti simmetrici invece qui lo sono solo i due lati corti. E, mentre in Italia è consuetudine che i registri inferiori siano più alti e aperti qui avviene il contrario"¹¹⁶⁰. Nyrop parte da modelli per poi giungere a uno stile personale e originale, capace di esprimere caratteri democratici e nazionali. In tal senso, altro importante elemento compositivo dal valore ideologico è la torre campanaria¹¹⁶¹. La torre in passato era stata il simbolo di potere medievale in Europa e nelle città italiane; essa era manifestazione di protezione civile contro i proprietari terrieri. Ora, il campanile diventa una caratteristica del municipio di Nyrop. Infatti l'elemento turrato del municipio copenhagense è trasformato in simbolo di orgoglio borghese, poiché è la dimostrazione di una nuova era, il passaggio di potere dalla monarchia alla borghesia che ora ha influenza decisionale. Il pubblico segue la costruzione della torre con grande entusiasmo anche perché, con i suoi centocinque metri, era la più alta della Danimarca. Ancora una volta Nyrop propende per un modello italiano: la struttura, leggermente pendente, sembra riprendere quella della torre civica di Verona¹¹⁶². La torre del municipio, come quella della città scaligera, va a rastremarsi verso l'alto, ha dei fori nella muratura e ha un piccolo balcone retto da contrafforti con archi e piccoli pilastri. Inoltre, è importante sottolineare la tensione tra simmetria e

¹¹⁵⁹ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.43.

¹¹⁶⁰ *Raadhuset i København, op. cit.*, pp.172-173. [T.d.A.]

¹¹⁶¹ Beckett, Francis, *Københavns Raadhus af 1893-1905, op. cit.*, pp.141-144. [T.d.A.]

¹¹⁶² *Ivi*, p.143. [T.d.A.]

asimmetria, creata dalla torre nella composizione spaziale, ma ugualmente rintracciabile in tutta la costruzione. Infatti: “già nella pianta, Nyrop si discosta dal rigorosamente simmetrico, poiché ciò che si trova su un lato del lungo asse centrale non corrisponde esattamente a quello che si trova sull'altro lato. Ancor più chiaramente, questa asimmetria appare nei quattro esterni dell'edificio”¹¹⁶³. Dunque, Nyrop rompe con la tradizione architettonica danese per la quale la simmetria era una peculiarità indispensabile; persino Herholdt, considerato il padre dell'architettura moderna danese, la viola raramente nelle opere realizzate¹¹⁶⁴.

Una volta inaugurato, il municipio di Copenhagen è definito come un bellissimo simbolo. La costruzione giunge direttamente al cuore della gente e rispecchia il vero e profondo spirito danese¹¹⁶⁵.

Nel 1900 l'architetto Erik Schiødte esprime il suo apprezzamento per l'edificio appena costruito, definito come sobrio e modesto: “ciò che fa un'impressione sullo spettatore sono innanzitutto le grandi linee armoniche e il rapporto ben bilanciato tra pieni e vuoti e l'intera composizione è pittoresca con guglie e timpani in una mescolanza di stili, tuttavia artisticamente sobria. [...] Siamo danesi in ogni cosa, così anche nella nostra architettura, persino più borghese dei nostri vicini del nord. La nostra architettura è più semplice e più modesta, i materiali meno magnifici e costosi, l'esterno non è così pomposo, potremmo dire che abbiamo un gusto moderato. [...] Il nuovo municipio di Copenhagen può essere descritto come un simbolo della moderna direzione dell'architettura razionalista, attorno alla quale si sono avvicinati i giovani architetti più dotati del nostro tempo”¹¹⁶⁶. In ogni singolo elemento, il municipio rappresenta il suo essere simbolo della democratizzazione e ciò non solo attraverso i modelli architettonici e decorativi, tanto danesi quanto italiani, ma anche nelle iscrizioni che si ritrovano in esso. All'interno del municipio si legge un'abbreviazione S.E.B.S.B. “*Saa er by som Borger*”, ovvero “*La città è ciò che sono i cittadini*”.

❖ La piazza

L'alto valore simbolico dell'edificio del municipio di Copenhagen viene accresciuto dalla sistemazione della piazza¹¹⁶⁷ e dalla realizzazione di edifici¹¹⁶⁸ che trasformano il lotto in una piccola cittadina medievale italiana. Tra le opere realizzate a ridosso del palazzo municipale di Nyrop vi sono hotel, appartamenti e la stazione dei vigili del fuoco¹¹⁶⁹.

¹¹⁶³ *Ivi*, p.204. [T.d.A.]

¹¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹¹⁶⁵ Kolbe, Laura, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities*, op. cit., p.397. [T.d.A.]

¹¹⁶⁶ *Arkitekten, Tidsskrift for bygningsvæsen og byggeindustri*, Alfred Møller (a cura di), Copenhagen, 1899-1900, 18 maggio 1900, n. 295, pp.240-244. [T.d.A.]

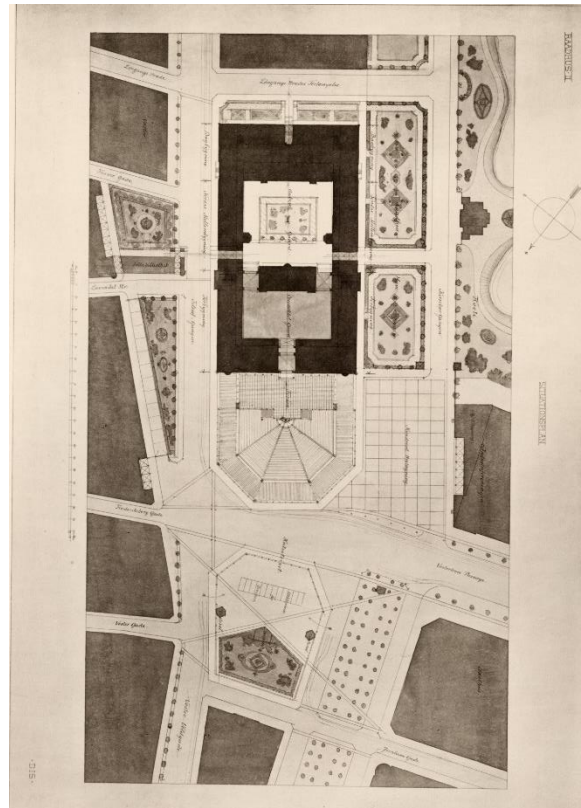
¹¹⁶⁷ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., pp.182-186; Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, op. cit.; Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop*, op. cit., pp.50-52. [T.d.A.]

¹¹⁶⁸ Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, op. cit., pp.204-230.

¹¹⁶⁹ Quest'ultima è realizzata poco prima del municipio per mano di Ludvig Clausens, che pure aveva partecipato al concorso. In tale progetto, secondo l'ipotesi dell'autrice, ancora più che nello stesso municipio di Nyrop, vi è la ripresa dell'architettura medievale della toscana poiché in facciata, oltre alla merlatura e ai mattoni rossi, tra gli archi acuti è posizionata simmetricamente una torre.



Martin Nyrop, Sistemazione della Rådhusplads, Det Kgl. Biblioteks billedsamling, DT017592.tif a.



Martin Nyrop, Sistemazione della Rådhusplads, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger; ark_56477a.

La questione della definizione della piazza del municipio inizia nel 1898, quando Nyrop fornisce cinque soluzioni progettuali per risolvere la questione del traffico cittadino¹¹⁷⁰. Nyrop scrive che il terreno in pendenza deve avere una forma simile a una conchiglia cava, ma non troppo profonda in modo tale da "dare all'edificio un maggior prestigio"¹¹⁷¹. Dunque, anche nella conformazione della piazza Nyrop pare riprendere la forma di piazza del Campo a Siena. La piazza aveva sortito grande fascino sull'architetto già durante il viaggio di apprendistato, infatti in tal momento ne rileva la pendenza e la forma. Dopo l'approvazione delle proposte, la piazza del municipio di Copenhagen assume la caratteristica forma di conchiglia. Essa crea verso il parco di Tivoli un dislivello; invece, verso Vester Voldgade è posto un giardino recintato e due piccoli padiglioni angolari. Solo successivamente è approvata la balaustra in granito arricchita da due lampade di ferro battuto. Tuttavia, poco fortunata è la vicenda, infatti già i contemporanei criticano la conformazione della piazza. A tali giudizi, Nyrop risponde goliardicamente che i critici sono troppo impegnati a terminare un piatto di cozze e per questo non possono comprendere la visione artistica per la piazza a forma di conchiglia¹¹⁷². Oltre alle critiche dei suoi contemporanei, a seguito di alcuni lavori e scavi effettuati sulla piazza nel 1947, si ritiene poco opportuno

¹¹⁷⁰ In tali proposte, Nyrop prevede pure due figure di suonatori di trombe su colonne monolitiche di granito di Bornholm, appartenenti alla tradizione danese. Nel luglio del 1899 l'architetto è pagato per allestire modellini lignei di prova per convincere la commissione che le statue avrebbero, insieme all'edificio, decretato un carattere monumentale all'accesso alla città.

¹¹⁷¹ Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop, op. cit.*, p.51. [T.d.A.]

¹¹⁷² Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus, op. cit.*, p.26. [T.d.A.]

mantenere la pendenza e la forma data da Nyrop. Per cui solo il 6 aprile 1995 è realizzata una piazza leggermente curva ad U con una scala di granito.

Dunque: “il municipio di Nyrop e gli edifici hanno dato l'impressione di una nuova città nella città, che contrasta fortemente non solo con le strade anguste e i piccoli edifici della parte più antica di Copenhagen, ma anche con gli edifici neoclassici dall'aspetto solenne intorno all'Amalienborg”¹¹⁷³.

La gran parte delle bozze per il municipio di Copenhagen presentano, ovviamente in un clima eclettico europeo generale, la ripresa di forme provenienti dall'architettura storica tanto danesi quanto italiani. In Italia, gli architetti danesi rintracciano delle radici identitarie lontane. Per cui, la ripresa di tali forme è frutto degli studi storiografici e di riflessioni personali dei singoli architetti che hanno l'intento di individuare uno stile per l'architettura nazionale: ne è esempio Klein, il quale si accinge a ricostruire l'evoluzione architettonica dei monumenti medievali danesi¹¹⁷⁴ e dell'architettura europea e italiana. Nyrop parte dalla tradizione italiana e danese per giungere ad un progetto unico nel suo genere, come lo era stato già il Thorvaldsens Museum realizzato da Bindsbøll. Entrambi gli architetti, dopo un'attenta riflessione, basano la produzione architettonica sull'idea di modelli da cui partire per la definizione non di copie pedissequae, bensì di elementi originali e nuovi. Entrambe le opere sicuramente sono eclettiche, risentono del viaggio di apprendistato, dei modelli architettonici italiani, ma anche dal dibattito culturale danese. I due architetti hanno volontà di sovvertire il sistema accademico e politico quindi si allontanano dal potere monarchico per avvicinarsi a quello democratico. Bindsbøll deve scontrarsi con il conservatorismo di Koch e di Hetsch, paladini della rigorosa ripresa della matrice classica che ancora imperava in Danimarca. Nyrop, invece, si trova a combattere la sua lotta artistica contro il conservatore e preside dell'accademia Meldahl. Dunque, attraverso il riuso di modelli, per lo più italiani, gli architetti riescono a creare architetture rappresentative simbolo della nazione e di idee democratiche.

¹¹⁷³ Kolbe, Laura, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities*, op. cit., p.398. [T.d.A.]

¹¹⁷⁴ Klein, Vilhelm, *Bygningskunsten og de tekniske Kunster*, op. cit., pp.232-249. Cfr. paragrafo 3.6.

4.6 La famiglia Jacobsen dagli impianti industriali e dalle residenze private al mecenatismo e al collezionismo

Nel tentativo di ricostruire le influenze della cultura architettura italiana in quella danese, si ritiene importante inserire le vicende che riguardano la famiglia Jacobsen¹¹⁷⁵, produttori della birra Carlsberg. A partire dalla seconda metà del XIX secolo, i due imprenditori copenhagenesi, padre e figlio, riusciranno a influenzare il dibattito culturale danese, attraverso il grande potere decisionale ed economico. Questo perché l'Accademia di Belle Arti e la monarchia vedono diminuita la propria ascendenza per le mutate condizioni politico-culturali. Potere che, dopo l'eliminazione dell'assolutismo monarchico del 1849 e la redazione della prima costituzione danese, viene accentrato nelle mani di ricche famiglie dalle idee liberal democratiche. Dopo l'analisi delle fonti e delle testimonianze architettoniche e culturali in ambito danese, il padre Jacob Christian Jacobsen (1811–1887) e il figlio Carl (1842–1914) dimostrano di essere fortemente debitori nei confronti dell'Italia; Carl più del padre poiché, nell'ottica di collezionismo privato di metà Ottocento, avvia una lunga storia di compravendita di antichità avvalendosi della figura dell'archeologo tedesco Wolfgang Helbig (1839–1915) a Roma. Quindi, dagli anni Cinquanta dell'Ottocento fino alla prima guerra mondiale¹¹⁷⁶, la scena culturale danese è dominata da iniziative culturali che si possono riferire alla famiglia degli illuminati birrai. Jacob Cristian Jacobsen e il figlio Carl sono considerati indiscussi mecenati, grazie agli ingenti finanziamenti e alle donazioni. Essi sono strenuamente convinti dell'importanza della partecipazione pubblica alla politica e alla cultura locale, idea alla base della socialdemocrazia, forza trainante del paese. Dunque, "il padre J.C. Jacobsen e suo figlio Carl sono visti come un simbolo di questa ondata di progresso e crescente ricchezza nella società danese. Si sono concentrati su questioni nazionali e sull'identità danese. Ma erano anche internazionali, giravano per il mondo per trarre nuove conoscenze: sulle tecniche di produzione, sull'architettura e sull'arte, una gran mole di opere vengono acquistate e portate a casa, specialmente dal figlio, e donata al popolo danese [...] La famiglia Jacobsen era l'essenza della modernità!"¹¹⁷⁷. Molte sono le iniziative pubbliche a cui Jacobsen padre prende parte: a titolo d'esempio, l'appoggio per la costruzione del parco di divertimenti di Tivoli e la partecipazione alla commissione per la realizzazione del Teatro Reale. Inoltre, Jacobsen padre lascia la propria villa, nella collina di Valby,

¹¹⁷⁵ Cfr. Nyrop, Camillus, *Ny Carlsberg: 1846-1896, 1871-1896: et Jubilæumsskrift*, København, 1896; *Jacobsen, Carl Ludwig, op. cit.*; Steenstrup, Johannes, *Carl Jacobsens Liv og Gerning*, Copenhagen, Ny Carlsberg fondet, 1922; Pedersen, Johannes, *The Carlsberg Foundation*, Copenhagen, Bianco Lunos, 1956; *Gamle Carlsberg, The book of Carlsberg*, Copenhagen, Møller & Landschultz, 1959; Jensen, Jørgen Bonde, *Carlsberg. Et Københavnske drømmebillede*, Copenhagen, Tiderne skifter, 1976; Moltesen, Mette, *La Gliptoteca Ny Carlsberg a Copenhagen*, «Mondo Archeologico», Dicembre 1980; Glasmann, Kristof, *Bryggerne J.C. Jacobsen på Carlsberg*, Copenhagen, Glyndendal, 1990; Fischer-Hansen, Tobias; Christiansen, Jette; Moltesen, Mette; Stubbe Østergaard, Jan, *Campania, South Italy and Sicily catalogue: Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1992; Petersen, Steen Estvad, *Bryggerens akademi*, Copenhagen, Carlsbergfondet, 2001; Keiding, Martin; Per, Henrik Skou; Amundsen, Marianne, *Arkitekturen på Carlsberg*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2008.

¹¹⁷⁶ Glasmann, Kristof, *Bryggerne J.C. Jacobsen på Carlsberg, op. cit.*, p.198 [T.d.A.]

¹¹⁷⁷ Keiding, Martin; Per, Henrik Skou; Amundsen, Marianne, *Arkitekturen på Carlsberg, op. cit.*, p.6. [T.d.A.]

a donne e uomini danesi che si sono distinti per impegno sociale e culturale. Infine, il birraio istituisce la fondazione Carlsberg nel 1876. Il consiglio d'amministrazione di tale ente è composto da scienziati e da membri provenienti dall'Accademia Reale di Belle Arti danese, poiché si vuole sostenere un'interazione tra industria artistica e scienza. Alla morte dell'ideatore, la fondazione conta un istituto biologico, il laboratorio Carlsberg¹¹⁷⁸, e l'importante museo di storia nazionale danese. Il museo nasce, per volontà di Jacobsen padre, nel castello di Frederiksborg nella città di Hillerød. Per avere idea del clima culturale danese e dell'impegno di Jacob Christian Jacobsen nelle questioni a lui contemporanee, è interessante citare le vicende della ricostruzione del castello dalle forme rinascimentali di Frederiksborg¹¹⁷⁹. Nel 1859 l'edificio subisce gravi danni a seguito di un incendio, ragion per cui viene effettuata una ricognizione delle opere superstiti per mano dell'architetto Ferdinand Meldahl. Tuttavia, pur essendo un importante monumento nazionale, i sovrani non predispongono una ricostruzione, sia perché da tempo l'edificio non è una residenza reale, sia per ragioni economiche. Dopo solo quindici giorni dall'incendio, Jacobsen, ritenendolo un dovere civile e nazionale per la conservazione della memoria collettiva, promuove la ricostruzione degli appartamenti reali di Cristiano IV e della sala dei cavalieri o della Rosa, la *Riddersalen*. I restauri vengono condotti basandosi solo sui pochi resti esistenti, senza prove o elementi scientifici¹¹⁸⁰. Infatti, parte dell'opinione pubblica si oppone alla modalità degli interventi, e nel 1861 sul giornale locale *Illustreret Tidende* compare un articolo: "tutto ciò che conteneva ora è solo nella memoria o nei disegni; questa parte del castello non può mai essere rinnovata, oramai è una copia, essa è diventata un'opera di fabbrica anziché un'opera d'arte e manca soprattutto dei ricordi del passato"¹¹⁸¹. Incurante di tali critiche, dopo quattro anni Jacobsen commissiona ventitré scene tratte dal Nuovo Testamento che sostituiscono i dipinti andati distrutti. In questa occasione, il birraio e Meldahl stringono un profondo rapporto professionale e di reciproco sostegno. "Jacobsen nel 1874, incoraggiato da Meldahl, aiutò la raccolta di fondi pubblici per Frederiksborg [...]. Allo stesso tempo, all'inizio del 1877, Meldahl è stato il primo a sviluppare l'idea di un Museo di Storia Nazionale a Frederiksborg, una Versailles danese [...]. È Meldahl che poi impone il restauro interno del castello e la creazione del museo [...]. Nell'autunno del 1874, come accennato in precedenza, Jacobsen si era offerto di fornire ciò che era necessario per ripristinare la Sala dei Cavalieri a Frederiksborg, quando la raccolta non aveva ancora fondi sufficienti per cui a metà del 1875, i lavori iniziarono"¹¹⁸². Nel 1870, quando è istituito un Comitato per la raccolta dei fondi per la ricostruzione, il birraio è il maggiore promotore e finanziatore della ricostruzione del castello. Nel 1877, quando oramai i lavori sono

¹¹⁷⁸ Tra il 1893 e il 1896 Carl fa erigere l'edificio del Laboratorio, progettato dall'architetto Carl Florian Thomsen (1855-1926) e ispirato al Romanico italiano. Il laboratorio è realizzato in mattoni rossi con un alto zoccolo in granito, strisce di arenaria, grandi finestre voltate in legno dipinte di rosso e tetti in ardesia. Su ogni lato dell'edificio vi è un ingresso simile a una veranda con scala, muratura decorata e balaustre. Le colonne di granito portano un tetto rivestito di rame.

¹¹⁷⁹ Esso è utilizzato come residenza reale ed è costruito dal 1560 dal re Federico II. L'edificio sorge su piccole isole cittadine ed è circondato da acqua e dal grande parco reale. Il castello è ristrutturato negli anni Trenta del Settecento, ma già alla fine del secolo viene adibito esclusivamente per le collezioni di ritratti reali.

¹¹⁸⁰ Stemann, Helga, *F. Meldhal og hans venner*, Copenhagen, H. Hagerups Forlag, 1931, p. 57. [T.d.A.]

¹¹⁸¹ Millech, Knud, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950, op. cit.*, p.157. [T.d.A.]

¹¹⁸² Stemann, Helga, *F. Meldhal og hans venner, op. cit.*, p. 12. [T.d.A.]

al termine, Jacobsen e Meldahl propongono una nuova funzione per l'edificio: un museo della storia danese, accessibile e comprensibile al pubblico. A tal scopo, i più illustri artisti del tempo sono chiamati alla realizzazione di dipinti per ricostruire i momenti salienti della storia danese. L'intento è, ancora una volta, quello di risvegliare e di rafforzare l'immagine nazionale, tanto che il castello doveva considerarsi "una casa per la memoria storica della popolazione"¹¹⁸³. In continuità con tali idee, Meldahl scrive a Jacobsen proponendo anche la realizzazione di un museo etnografico con alcuni modelli di case rurali di legno da esporre nel castello di Frederiskborg, sulla base di quelle già presentate nell'estate del 1879 dal museologo norvegese Bernhard Olsen¹¹⁸⁴. Dunque, sulla scorta delle ricerche avvenute nei decenni precedenti riguardo al passato nazionale danese e dell'idea di creare un senso di unità, il castello diventa un simbolo nazionale. "Frederiksborg, così com'era alla morte di Jacobsen nel 1887, è un ricordo dei due uomini, senza i quali il castello sarebbe probabilmente rimasto oggi una rovina vuota con pareti nude"¹¹⁸⁵.

4.6.1 Det gamle Carlsberg

Oltre alle iniziative per la diffusione della cultura e dell'identità danese, la famiglia Jacobsen adotta modelli architettonici italiani negli impianti industriali e nelle residenze private. A partire dal 1840 Jacob Christian Jacobsen inizia a pensare di spostare la piccola impresa da Copenhagen verso la collina di Valby, nel sobborgo di Frederiksberg. La decisione nasce perché in tale luogo è appena stata costruita la linea ferroviaria che congiunge Roskilde, l'antica capitale vichinga, a Copenhagen¹¹⁸⁶. Jacobsen padre considera una grande opportunità realizzare l'impianto industriale vicino al moderno mezzo di trasporto per lo spostamento e l'approvvigionamento delle merci. I terreni vengono concessi dalle autorità locali al birraio nel 1846 e, per un anno intero, Jacobsen progetta personalmente gli edifici della fabbrica. L'imprenditore poi incarica l'architetto Harald Conrad Stilling per l'elaborazione finale e per lo studio delle facciate¹¹⁸⁷. Dopo pochi anni, nel 1855 alla richiesta sempre maggiore di produzione corrispondono continue espansioni degli impianti industriali. Ciò spinge Jacobsen ad affidare

¹¹⁸³ Bligaard, M. *Historiens vingesus*, Hansen, Maria Fabricius; Bach, Erik; Carlsen, Jesper; Fagerholt, Stine; Øhrgaard, Per (a cura di), *Her og nu! Fortidsforståelse i kunst, kultur og videnskab, op. cit.*, p.65. [T.d.A.]

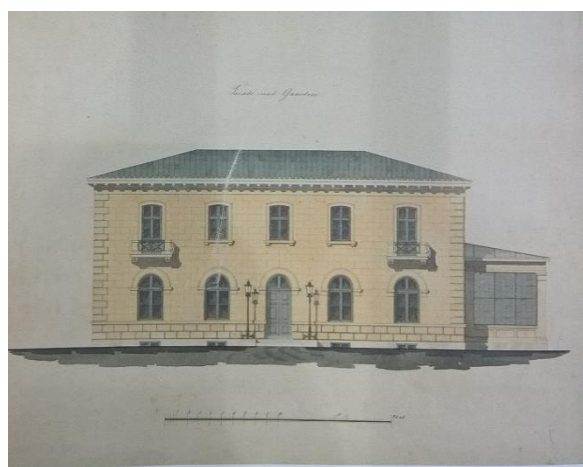
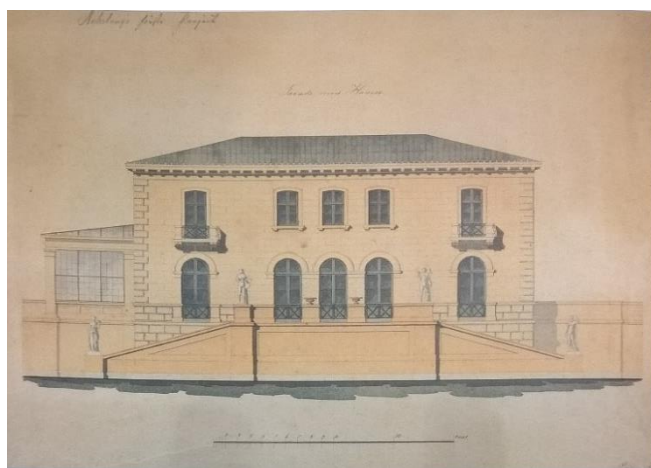
¹¹⁸⁴ Egli era riuscito ad allestire dei modelli di diverse case rurali danesi durante la prima mostra nazionale sull'arte industriale nel palazzo dell'Esposizione Industriale del 1872 a Copenhagen. Jacobsen acconsente e approva l'idea di Meldahl per l'allestimento dei modelli delle case, provvedendo all'isolamento degli ambienti per evitare la propagazione di incendi. Stemann, Helga, *F. Meldhal og hans venner, op. cit.*, vol. 5, p.113. [T.d.A.]

¹¹⁸⁵ *Ivi*, p. 11. [T.d.A.]

¹¹⁸⁶ Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke, op. cit.*, p. 106. [T.d.A.]

¹¹⁸⁷ L'impianto industriale si ricollega all'architettura del ponte ferroviario e ai primi edifici industriali per i dettagli dei mattoni gialli combinati con fasce orizzontali e per i rilievi di archi e infissi in mattoni rossi. L'edificio che si costruisce è lungo cinquantaquattro metri e profondo tredici con due grandi cantine: a nord quella con la fermentazione primaria e a sud la cantina a malto, dove avviene l'ammollo e la germinazione dell'orzo. A lato, all'estremità settentrionale si sviluppa la sala di raffreddamento. Essa è caratterizzata dal soffitto alto con dispositivi di raffreddamento di superficie, dove il mosto di birra (la soluzione di malto e zucchero) si raffredda prima dell'inizio del processo di fermentazione. Verso sud si trova la sala macchine, dove un motore a vapore fornisce energia all'intero edificio.

all'architetto Niels Sigfred Nebelong¹¹⁸⁸ la redazione di disegni dei fabbricati e la ristrutturazione della residenza privata: la Villa Æresboligen¹¹⁸⁹ o Gammel Carsberg. Ancora una volta il birraio si occupa personalmente della redazione dei primi schizzi della propria abitazione per poi affidarli, solo in un secondo momento, a Nebelong. La villa dimostra quanto nella capitale danese siano forti le influenze dei modelli architettonici e artistici italiani, adoperati nelle grandi opere e scelti per le abitazioni da celebri personaggi, di cui quella di Jacobsen ne è un esempio. La villa del ricco birraio è situata all'interno dell'impianto industriale, nel mezzo del terreno tra il giardino e il birrificio progettato prima da H.C. Stilling e poi da Nebelong. Alla villa si accede per mezzo di un grande viale d'ingresso, che dalla strada di Carlsbergvej conduce fino alla residenza maggiore. Il viale costituisce: "l'asse centrale che termina nel portale della casa, attraversa il vestibolo del piano terra e la stanza del giardino, continua sulla terrazza e continua nell'asse centrale del parco ad est. È anche divertente notare che l'assialità centrale conosciuta dal tardo Rinascimento è qui combinata con l'idea di asimmetria di un giardino romantico. Evidentemente J.C. Jacobsen comprendeva appieno l'importanza dell'assialità simmetrica, che sembra dominare e regolare sia l'ambiente sia le persone"¹¹⁹⁰. La villa ha come modello tanto villa Saraceno di Andrea Palladio quanto quelle fiorentine che il birraio aveva potuto conoscere, oltre che con l'esperienza diretta del viaggio, attraverso la lettura dell'*Enciclopedia dell'architettura e arredamento dei cottages, fattorie, ville* di John Claudius Loudon, edita a partire dal 1833. È lo stesso Jacobsen a sostenere che: "ho quindi disegnato diversi piani per un edificio principale, in parte in stile pompeiano, in parte in stile italiano, che ho ripreso dall'enciclopedia di Loudon"¹¹⁹¹.



Niels Sigfred Nebelong, Prospetti della Gammel Carsberg, tratto da Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmynkninger i 1800-tallets Danmark*, København, Rhodos, 2011, p. 430.

¹¹⁸⁸ Nebelong, è esponente come Stilling delle teorie hetschiane e di un tardo classicismo.

¹¹⁸⁹ Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, op. cit., pp. 45- 48; Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., pp. 112-118; Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmynkninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.428-449[T.d.A.].

¹¹⁹⁰ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmynkninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.430 [T.d.A.].

¹¹⁹¹ Petersen, Steen Estvad, *Bryggerens akademi*, op. cit., p.59 [T.d.A.].

Dunque, Nebelong, insieme al birraio, segue i modelli di Loudon. Nel trattato, il francese asserisce che una casa di campagna dovrebbe avere una facciata principale modesta e quella verso il giardino maggiormente rappresentativa, dunque riccamente decorata. Pertanto, la villa di Jacobsen, aderendo a tali principi, presenta due tipologie di facciate. Delle quali, quella sul lato ovest, verso il birrificio, è semplice, con una partizione regolare delle finestre e una porta di ingresso. L'altra, sul giardino privato, è caratterizzata da una scalinata ed elementi in marmo con aperture che sono concentrate verso il centro e posizionate in modo da riflettere le funzioni interne della casa. Il prospetto verso il giardino pare più imponente anche per il forte dislivello su cui è realizzata la villa.

Dal punto di vista planimetrico, la pianta ha una forma rettangolare con cinque aperture sul lato lungo e tre su quello corto, la cui scansione è ottenuta mediante l'utilizzo della sezione aurea. Gli spazi per le cucine sono collocati nel seminterrato accanto ad un cortile, esposto a nord, con ingresso indipendente. Diversamente, l'ufficio è posto in connessione con l'ingresso per non disturbare l'intimità della casa. Verso il giardino retrostante, all'estrema destra, è collocata la sala da pranzo con volta a botte, che si estende per l'intera profondità della casa. Al centro dell'abitazione si trova la sala del giardino e a sinistra il soggiorno di Laura, moglie del birraio. Il secondo piano della struttura ospita sette camere da letto e un bagno che non mantengono la regolarità simmetrica del primo livello.

Ritornando al primo piano, oltrepassato l'atrio, attraverso la porta in corrispondenza di quella di ingresso, si giunge alla sala del giardino. Quest'ultima rievoca la fascinazione che lo studio della pittura pompeiana aveva avuto in ambito danese sugli artisti. Infatti, la stanza presenta decorazioni secondo i modelli del III stile pompeiano con un plinto nero dagli elementi naturali, un secondo registro con pannelli rossi, contenenti figure femminili danzanti e incorniciati da candelabri dipinti su una base nera. Il registro superiore contiene acroteri su sfondo bianco¹¹⁹². In posizione simmetrica rispetto alla parete d'ingresso, caratterizzata da una porta centrale e da due laterali dipinte, si aprono le porte finestre che permettono l'accesso alla terrazza. La terrazza è arricchita dalle statue di un Discobolo e una Amazzone di Efeso e dalla "larga scala a due rampe che ignora temporaneamente l'asse centrale e fa riferimento alla villa manierista nell'Italia del XVI secolo, ad esempio a Villa d'Este a Tivoli fuori Roma e nello stile di questa leggendaria villa, la cui terrazza incombeva sullo spettacolare giardino organizzato attraverso terrazze discendenti"¹¹⁹³. Dunque, Nebelong si dimostra influenzato dalla visita a Tivoli effettuata pochi anni prima nel 1848, durante il soggiorno di apprendistato in Italia e a Roma, dove può altresì conoscere l'Amazzone ferita di Efeso, custodita ai Musei Vaticani. A destra della sala del giardino, una doppia porta conduce alla sala da pranzo. Essa è sviluppata a tutt'altezza e termina con un soffitto a volta cassettonata bianca con rosette. Le pareti lunghe sono caratterizzate da uno zoccolo nero con elementi geometrici e una fascia mediana arancione con medaglioni. Nei lati lunghi della sala sono poste le tre finestre e simmetricamente due porte e una nicchia centrale con la copia della statua di Ebe di Thorvaldsen. Lungo le pareti minori vi sono spazi nascosti,

¹¹⁹² Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.433-437 [T.d.A].

¹¹⁹³ *Ivi*, p.432. [T. d. A]

destinati ai musicisti, che restano divisi da due colonne con capitelli ionici. Il registro superiore dell'intera sala viene decorato con una copia del fregio di Alessandro di Thorvaldsen¹¹⁹⁴. Dunque, l'importante sala, come l'intera villa, è influenzata dall'arte antiquaria nelle pitture, nelle decorazioni e anche nella composizione spaziale. Nebelong progetta una villa in cui si riflettono gli insegnamenti accademici, in particolare quelli del maestro Hetsch e quelli riguardo all'architettura rinascimentale italiana. Quindi, Nebelong considera fondamentale la creazione di spazi generati dall'uso della sezione aurea e sulla base delle proporzioni armoniche. Inoltre, l'architetto riprende l'idea della verità di facciata, del connubio tra architettura, pittura e scultura, e l'interesse verso le opere artigianali tratte da modelli antiquari.

Il legame con l'Italia nelle costruzioni di Jacobsen è visibile nella serra in ferro e vetro. Essa è chiamata "Pompei" ed è realizzata a partire dagli anni Settanta del XIX secolo¹¹⁹⁵. La sala è caratterizzata da un colonnato dorico senza base, arricchita con opere di antichi busti e di importanti artisti, scienziati e politici¹¹⁹⁶. La serra presenta un pavimento musivo che riproduce il famoso motivo del cane della casa del Poeta Tragico di Pompei, mentre le pareti sono dipinti di colore giallo su una base scura. Nell'intera composizione architettonica e artistica della villa pare che Jacobsen voglia riprendere, non solo i modelli tratti dalla tradizione architettonica italiana, ma anche le tecniche stesse. Infatti, nel 1997 uno studio effettuato sui colori delle facciate ha mostrato che il materiale dell'intonaco era costituito da aggregati di ocre, calce, tufo e particelle di proprietà di vari tipi di pietra, forse granito in polvere. Il tufo è d'interesse perché è un materiale ritrovato nella zona intorno a Pompei: Jacobsen potrebbe aver tentato di dotare la villa di affreschi con le stesse tecniche e materiali adottati nell'antica città vesuviana¹¹⁹⁷.

Dunque, Jacobsen è l'esempio di una mutata società in cui la ricca borghesia si fa promotrice di modelli architettonici e artistici italiani in cui vengono rintracciati elementi di modernità. In particolare le pitture pompeiane sembrano adatte a tale scopo, in quanto considerate espressione di valori democratici. Jacobsen tenta con azioni filantropiche di sostenere una cultura nazionale e cosmopolita e che non sia più appannaggio dell'Accademia e della ricca nobiltà.

Il 6 aprile del 1867, un disastroso incendio brucia gli impianti del birrificio, risparmiando la villa. Jacobsen incarica Nebelong alla realizzazione di un edificio da affidare al figlio Carl. La nuova fabbrica assume forme più ambiziose con elementi romanici nel più costoso mattone rosso¹¹⁹⁸. Per volontà dello stesso Jacobsen, la sottostruttura bugnata è ispirata al municipio di Piacenza¹¹⁹⁹. Completato nel 1871, Carl prende in affitto l'impianto senza un vero e proprio canone di locazione, ma tramite un contratto verbale, ed è in questo momento che si crea una

¹¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁹⁵ Curcio, Simonetta, *L'architettura del ferro. La Danimarca 1815-1914*, op. cit., pp.441-447.

¹¹⁹⁶ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.940-944. [T.d.A]

¹¹⁹⁷ *Ivi*, p.431. [T. d. A]

¹¹⁹⁸ Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., p. 129.

¹¹⁹⁹ Il modello è già adoperato da Bindsbøll nel municipio della città di Flensburg nel 1855.

produzione separata e un contrasto tra Jacobsen padre e figlio¹²⁰⁰. A causa di tali divergenze le due fabbriche si scindono, e in tal modo nasce la Ny Carlsberg con la quale Carl riesce ad unire l'abilità economica agli interessi artistici che ha ereditato dal padre. Questo è evidente nel progetto per il nuovo birrificio, nel quale tenta di conciliare la praticità al bello. Le differenze ideologiche tra il padre e il figlio sono rispecchiate anche nelle opere costruite. Il padre legato ancora ad architetti e alla matrice dell'arte antiquaria, il figlio, pur collezionando opere scultoree di età greca e romana, è più vicino alle ricerche riguardo all'architettura medioevale italiana.

Carl Jacobsen è forse una delle figure più interessanti, poiché, pur non avendo avuto una vera e propria formazione accademica, è un grande mecenate illuminato. Il giovane birraio sostiene che l'essenza della scienza e dell'arte risiede nel suo significato più pratico che teorico. Forte di tali idee, Carl istituisce una borsa di studio "Albertina" con lo scopo di abbellire Copenhagen con opere artistiche. Grazie al premio vengono realizzate opere scultoree su modelli antichi per il parco, in prossimità di Nørreport, di Ørstedpark a Copenhagen. Alla stessa borsa di studio si deve il finanziamento della statua, simbolo della città, della sirenetta ideata da Edvard Eriksen nel 1913. L'importanza della componente artistica per Carl Jacobsen è evidente nelle collaborazioni con Vilhelm Dahlerup per gli impianti industriali, per la Jesuskirken a Valby, per la famosa Ny Carlsberg Glyptotek¹²⁰¹ e per gli impianti industriali. Inoltre, Jacobsen ha rapporti anche con Hack Kampmann e con Vilhelm Klein.

4.6.2 Ny Carlsberg

Per i progetti Carl sceglie non i pupilli di Hetsch, che ancora seguono il classicismo, ma preferisce al contrario la nuova generazione di architetti, in particolare Dahlerup, che aveva dato prova di grandi capacità artistiche nella costruzione del teatro reale, e Klein, che aveva messo in pratica le concezioni teoriche sull'uso degli stili storici pure espresse nei suoi scritti. In ogni caso, gli edifici realizzati per il birraio Jacobsen risentono del viaggio di formazione compiuto dagli architetti durante gli anni accademici e degli studi sull'architettura medioevale italiana.

Il complesso sorge lungo la cortina stradale della Ny Carlsberg Vej, dove sono posti gli edifici di rappresentanza e gli impianti industriali. Il complesso realizzato da Dahlerup è delimitato dalla Pasteursvej e dalla residenza privata di Carl. Nel lotto, ad angolo tra la strada Ny Carlsberg Vej e la Pasteursvej viene posto un grande edificio, chiamato Hotel Ottilia. L'Hotel ha tre piani ed è caratterizzato da una pianta ad L. Nell'angolo d'intersezione tra le due ali dell'edificio è posta una torre circolare. L'edificio è costruito in mattoni rossi con elementi tratti dall'architettura romanica. La facciata è caratterizzata da ornamenti nella stessa tessitura muraria, da archetti ciechi, da una scansione di aperture e dalla ripetizione di archi. L'edificio originariamente

¹²⁰⁰ Questo perché Carl vorrebbe passare a una grande produzione industriale, mentre per il padre le economie di vasta scala sarebbero state un male per la produzione birraia. Opponendosi, Carl riesce a trasformare la piccola attività di famiglia in una vera e propria industria anche grazie ai viaggi nei quali apprende i metodi per migliorare e perfezionare la produzione, introducendo poi il famoso metodo bavarese caratterizzato dall'aggiunta di lievito.

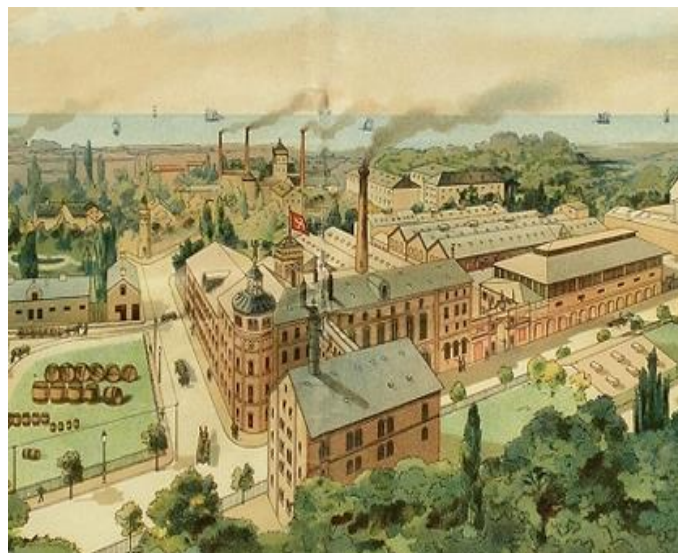
¹²⁰¹ Cfr. paragrafo 3.7.



Vilhelm Dahlerup, La cortina esterna della Ny Carlsberg, Frederiksberg, 1879, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_8635.



La Dipylon e l'Hotel Otilia, Frederiksberg, kbh-museum/66688.



Ny Carlsberg, Frederiksberg, 1890, http://www.carlsbergbyen.dk/data/image/planer%20for%20Valby/thumb_historie.jpg

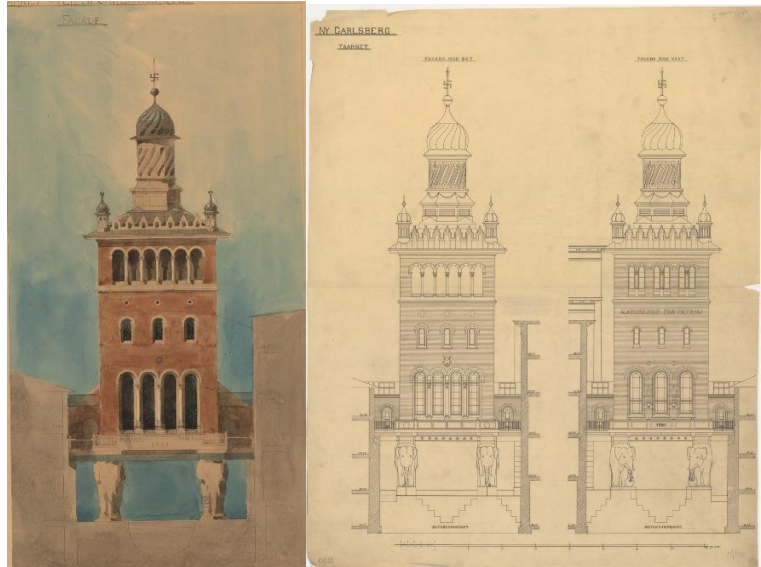
ospitava le stanze di alcuni lavoratori del birrificio che avevano il compito di spegnere eventuali incendi; infatti la torre stessa fungeva da serbatoio per l'acqua. Alla costruzione verso la Ny Carlsberg Vej, Dahlerup addossa l'ingresso tramite cui si accede agli impianti industriali e un edificio per i magazzini in mattoni rossi con archi ciechi al primo livello. In prossimità dell'Hotel Otilia, Dahlerup costruisce la porta, nota come *Dipylon*¹²⁰², che attraversa la strada Ny Carlsberg Vej. Il primo fronte della porta è caratterizzato da due grandi archi passanti nel primo livello. I due fornic sorreggono una struttura in muratura, con decorazioni nella stessa tessitura, scandita da tre monofore e terminante in una serie di archetti ciechi, il tutto sormontato da una merlatura e due statue bronzee. L'altro fronte è caratterizzato dai fornic sormontati da nove archi intrecciati, in cui sono rappresentati i membri della famiglia di Carl su uno sfondo dorato. Per gli archi incrociati i modello potrebbero essere i tanti archi osservati, studiati e rappresentati

¹²⁰² Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., pp. 134-135. [T. d. A]

durante gli anni dell'apprendistato in Italia. Solo nel 1901 è realizzata, a pochi metri dalla prima, la seconda porta, chiamata “degli Elefanti”¹²⁰³.



Vilhelm Dahlerup, Dipylon, c. 1900-1910, kbh-museum/65122.



Vilhelm Dahlerup, La porta degli Elefanti, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_11401f, ark_11400g.

Essa è così nominata per la presenza di due grandi elefanti bifronti in pietra che reggono una torre di mattoni su tre livelli, di cui il primo è caratterizzato da quadrifore, il secondo da tre aperture e il terzo da sei archi aperti sorretti da colonnine. Il motivo degli elefanti sembra ripreso tanto dall'obelisco di Piazza della Minerva a Roma quanto dalla chiesa di Vor Frelzers nella stessa Copenhagen. Inoltre, secondo l'idea dell'autrice un ulteriore modello potrebbe essere il famoso obelisco di Catania, poiché già lo studioso Friederich Münter lo descrive nel suo viaggio in Sicilia nel 1785¹²⁰⁴. Le due porte appena descritte sono collegate da un lato tramite la cortina dell'Hotel Ottilia e dall'altro dal palazzo della cottura (Bryghus) realizzato nello stesso 1901 da Klein.

La pianta dell'edificio di Klein è composta da tre moduli, leggibili anche in facciata, di cui quello centrale è a tutt'altezza e da gallerie laterali in una struttura in ferro dalle quali si può vedere l'ambiente centrale. L'edificio viene descritto in tale maniera: “è stato strano alla festa di inaugurazione vedere questa parte dell'edificio che sembrava una chiesa con una sala centrale e le navate laterali. Si era elevato il lavoro quotidiano”¹²⁰⁵. Ancora: “la sezione centrale pare essere una navata di una chiesa, e arriva a sedici metri, ha due gallerie consecutive, sostenute da portanti e da travi di acciaio e poi due colonne di ghisa che si ergono su piedi di granito. Le pareti della sala devono essere ricoperte di ceramica così come i pavimenti. L'idea principale degli interni della sala è stata quella di creare spazi ampi dove tutto è sotto controllo”¹²⁰⁶.

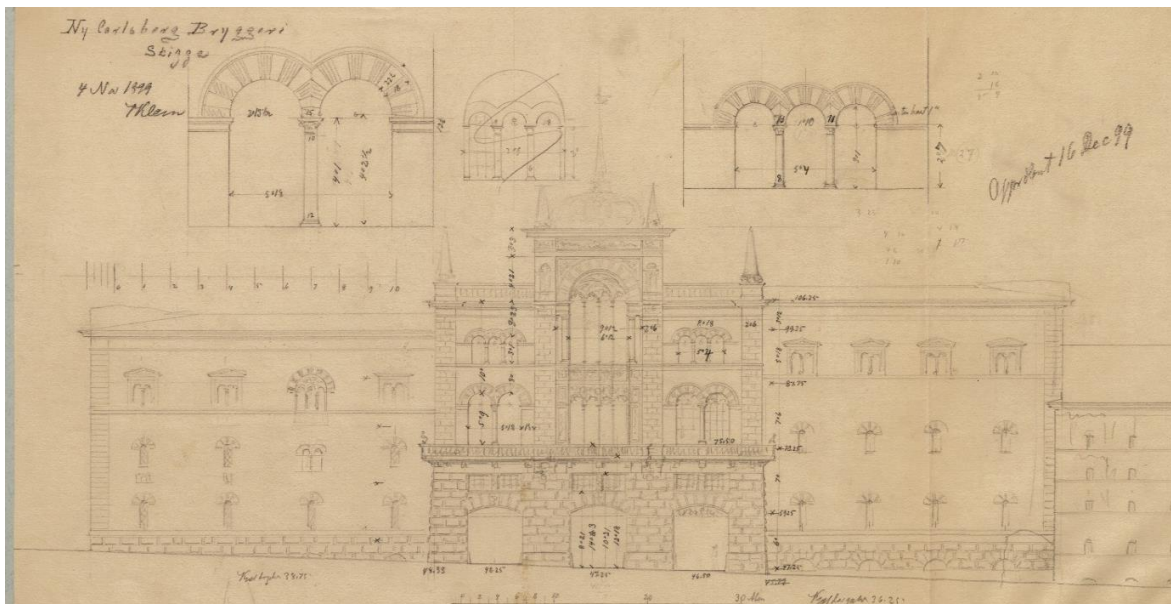
¹²⁰³ Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, op. cit., pp.64-66.

¹²⁰⁴ Perrani, Francesco, *Viaggio in Sicilia di Federico Münter*, op. cit., p. 20.

¹²⁰⁵ Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., p. 138. [T. d. A]

¹²⁰⁶ *Ivi*, p. 139. [T. d. A]

La divisione spaziale interna è leggibile anche all'esterno. La facciata resta tripartita sia orizzontalmente sia verticalmente; il primo livello è caratterizzato da tre porte con un possente basamento in bugnato, che richiama i grandi palazzi fiorentini, che Klein studia approfonditamente. La critica danese descrive con tali parole la facciata: “verso nord viene realizzato il Bryghus di Klein con un muro in pietra rossa, le basi di granito e di arenaria; lo stile è fiorentino. Il balcone della parte centrale è ricavato dal Palazzo Bevilacqua a Verona di Sanmicheli”¹²⁰⁷. In realtà, da un’attenta analisi, secondo l’idea dell’autrice, poca è la corrispondenza tra il palazzo a Verona e la parte intermedia realizzata da Klein. È accertato, invece, che il Danese conosce e studia le opere dell’architetto italiano durante il viaggio di apprendistato come testimoniano i disegni d’archivio¹²⁰⁸. Secondo l’ipotesi dell’autrice, si possono leggere maggiori analogie con modelli architettonici romanici-longobardi. Klein gioca con il riuso, non materico ma ideologico, di modelli provenienti dal passato medioevale italiano. La sezione centrale dell’edificio resta composto da due fasce laterali su tre piani sottolineate da cornicioni marcapiano in pietra bianca e rossa e dalla successione di bifore, trifore e ancora bifore. E da una parte centrale dominata da un grande arco che si estende sui tre piani, il quale sottende quattro monofore al primo livello, mentre nel secondo e nel terzo una trifora. Il progetto della sala di cottura sembra molto più ambizioso. Esso si compone da tre blocchi: quello centrale, appena descritto, della sala di cottura e due ali laterali di altezze differenti, con monofore nei primi due livelli e bifore e trifore al terzo. Dunque, in tutto il complesso sono evidenti le influenze delle teorie del Rundbogenstil che mescola insieme elementi tratti dalla tradizione bizantina, romanica e rinascimentale italiana.



Vilhelm Klein, Progetto della Bryghus, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_9781a.

¹²⁰⁷ *Ibidem*. [T. d. A]

¹²⁰⁸ Cfr. paragrafo 2.1.

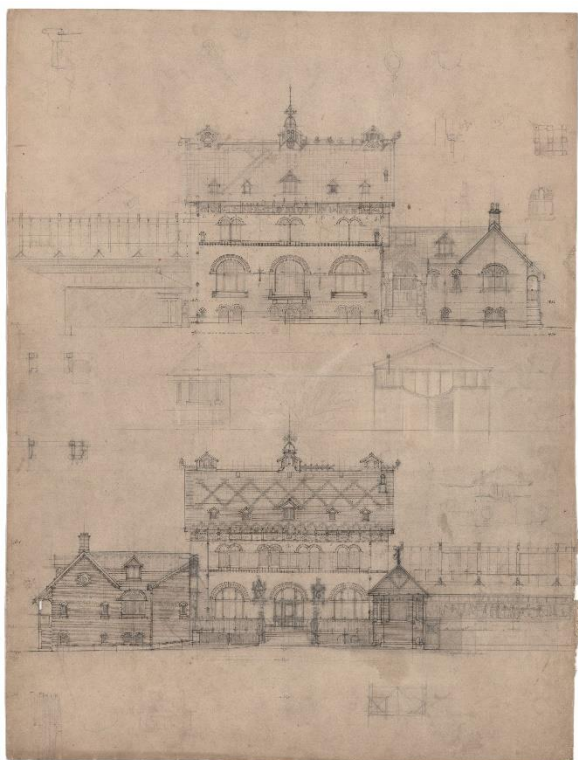
Gli stessi elementi costruttivi tratti dall'architettura del Nord Italia sono adoperati quando Carl decide di realizzare una nuova villa. La residenza sorge all'angolo tra la Carlsberg vej e la Valby Laggade, in prossimità degli edifici industriali; l'incarico è affidato ad Hack Kampmann¹²⁰⁹. L'idea di una nuova costruzione nasce dal fatto che la vecchia Bakkegården, la villa comprata dal padre, si dimostra insufficiente per contenere le opere scultoree che Carl acquista. All'esterno della villa, nel giardino, si potevano ammirare alcune copie di opere celebri come il Laocoonte, i Lottatori, lo Spinario, la Pietà di Michelangelo dalla Basilica di San Pietro e altre sculture¹²¹⁰. Le opere acquistate vengono poste all'interno del giardino d'inverno chiamato *Glyptotek*, realizzato da Dahlerup a partire dal 1880. Per quanto riguarda il progetto della villa, Kampmann riceve l'incarico tra il 1882 e il 1890, e propone una casa, terminata solo nel 1909, che si ispira a una villa in via Giardino a Verona. Kampmann è tra i maggiori esponenti del Romanticismo Nazionale e, come Nyrop, parte dallo studio delle tecniche e delle forme tradizionali del patrimonio delle città danesi e di quelle del Nord Italia; il risultato è uno stile originale, basato sull'utilizzo di materiali come il mattone e dalle decorazioni naturalistiche¹²¹¹. I disegni acquerellati della villa che Kampmann progetta per Carl dimostrano un edificio a due piani in mattoni rossi con tre grandi archi vetriati, ripresi dalla tradizione romanica-longobarda, sul pianterreno, tre bifore al piano superiore e un tetto in ardesia. Il tutto è completato da camini ornamentali ed elementi decorativi in ferro lungo il colmo del tetto. Alla villa si accede tramite un ingresso coperto verso un vestibolo e una biblioteca, dove si può arrivare allo studio, al soggiorno e alla scala. Tutti gli spazi sono decorati con stucchi, materiali costosi e dettagli artigianali, che è lo stesso Kampmann a realizzare. Ovunque si trovano scritte quali *Nemo me impune lacessit*, il motto *Ora et labora*, *Laboremus pro patria* e *Bien faire laisser*¹²¹². La sala da pranzo ha grandi finestre a ovest, in modo che si possano vedere al meglio le sculture del giardino. Ancora nel 1905 Kampmann progetta una piccola torre di guardia a pianta centrale per controllare il traffico su Ny Carlsberg Vej e l'accesso alla villa. L'edificio è costruito in mattoni rossi e riccamente decorato con piastrelle smaltate che riproducono elementi naturali; vi sono anche uno zoccolo e una scala in granito. Il tetto è rivestito in rame, ornato di rilievi, e le finestre ad arco hanno piccole lastre di piombo. In tal modo si riesce a dare un carattere uniforme alle costruzioni della residenza privata e a quelle degli impianti industriale, in una sorta di piccolo quartiere medievale nella capitale danese.

¹²⁰⁹ Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., pp.144-148. [T. d. A]

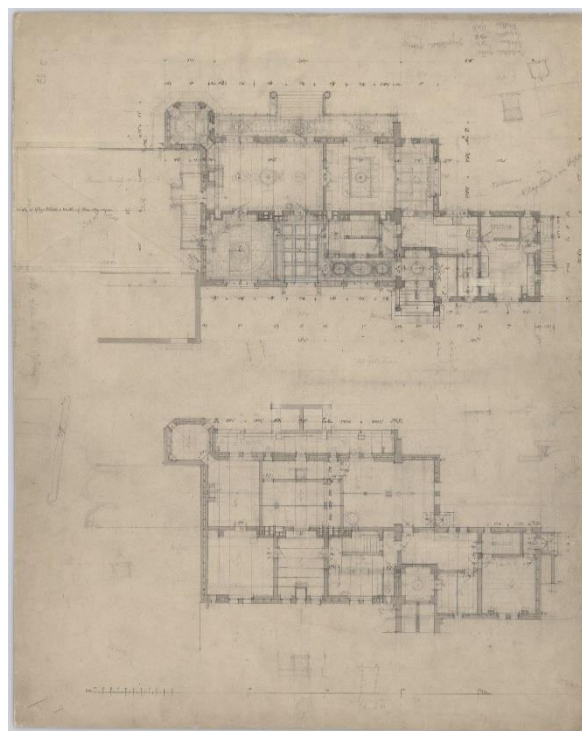
¹²¹⁰ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., p.986. [T. d. A]

¹²¹¹ Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., pp.144-150. [T. d. A]

¹²¹² Nessuno mi ferisce impunemente; Prega e lavora; Lavoriamo per il nostro paese e Fai bene e lascia parlare la gente.



Hack Kampmann, Prospetti della Ny Bakkegård, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10735f.



Hack Kampmann, Pianta della Ny Bakkegård, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10735a.



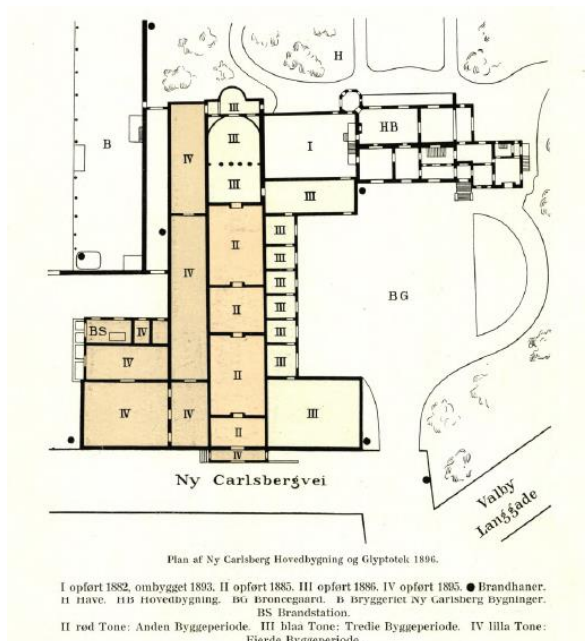
Hack Kampmann, Ingresso della Ny Glyptotek, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10740e.



Hack Kampmann, Torre di guardia, 1905, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_10736a.

Carl Jacobsen dimostra essere un grande mecenate nel periodo in cui l'arte e la cultura del passato sono nelle mani degli aristocratici e della borghesia. Infatti, tra il 1880 e il 1882, nello stesso lotto in cui Kampmann progetta la villa, Dahlerup aveva realizzato un giardino di inverno per la piccola collezione di sculture di arte greca e romana, contenente anche copie di bronzi provenienti da Pompei. La prima sala della gliptoteca è realizzata da Dahlerup tra il 1880 e il 1882.

Essa ha pareti di colore giallo, modificate poi in azzurro, ed è decorata con una copia del fregio di Alicarnasso. L'ambiente è illuminato da quattro grandi lucernai nel mezzo, che creano una sorta di impluvio romano; di medesima ispirazione sono i pavimenti tratti appunto dalle opere musive pompeiane. La raccolta inizia a essere chiamata la **Gliptoteca** nella Nuova Carlsberg. Per volontà di Jacobsen, la collezione viene aperte al pubblico nell'autunno dello stesso 1882, diventando un piccolo museo accessibile. Alla crescita della collezione privata corrispondono gli ampliamenti della Gliptoteca per mano di Dahlerup. Infatti, tra il 1882 e il 1887¹²¹³ la collezione di Carl passa da cinquanta a settecentosettantuno pezzi, la qual cosa lo porta a pubblicare anche cataloghi con aggiornamenti annuali. Alla fine la casa-museo aumenta per un totale di diciannove gallerie, sviluppate in modo perpendicolare alla villa. Quindi, tra il 1885 e il 1886 sono aggiunte quattro sale perpendicolari alla Gliptoteca in direzione nord-sud e viene creato l'ingresso verso Ny Carlsberg Vej. Ora, l'espressione caotica dei padiglioni è mimetizzata dal fronte – già descritto in precedenza –, realizzato da Kampmann, in mattoni rossi, ornato con lesene e archi tratti dai modelli dell'architettura lombarda. Su tale cortina si crea l'ingresso verso il fronte della strada. Verso la strada è previsto un vestibolo del museo e si accede dapprima alla "Æressalen" o la sala "delle principesse" o "di Cerere". Essa è così chiamata per la copia in gesso del fregio "Cerere e Bacco portano doni". Tutta la stanza ha un plinto nero, delle pareti rosse e un fregio, che riproduce Giove circondato dagli dei dell'Olimpo, le nove Muse e le tre Grazie, mentre sul lato sud si trova la dea Cerere circondata da contadini. In origine, nella sala sono collocate le statue delle più importanti principesse danesi. Della stessa fase di costruzione è la sala chiamata del Sarcofago o delle Lanterne, dalla quale poi si giunge alla sala Ragnarok caratterizzata da pareti rosse e dal fregio realizzato da Freund da cui l'ambiente prende il nome¹²¹⁴. Tra il 1886 e il 1887 viene terminata la sala "dell'Imperatrice",



Vilhelm Dahlerup, Pianta finale della Ny Glyptotek, tratto da Ny Carlsberg glyptoteks tilblivelse, København, Nielsen e Lydiche, 1906.

¹²¹³ Jacobsen, Carl, *Ny Carlsberg glyptoteks tilblivelse*, op. cit., pp.20-31. [T. d. A]

¹²¹⁴ Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, op. cit., pp.1005-1008. [T. d. A]

posta all'estremità meridionale del museo adiacente al vecchio giardino di inverno. Alla sala, caratterizzata da un soffitto di vetro, si accede tramite un atrio, essa è sopraelevata rispetto alle stanze precedenti. La cavità tra la parete e il soffitto è adornata da semplici decorazioni nel IV stile pompeiano; quindi il soffitto presenta esili architetture in cui prevalgono i colori del rosso, del verde e del giallo. Le pareti, invece, sono di colore verde e il pavimento a mosaico ha motivi floreali stilizzati e geometrici. Alla sala semicircolare dalle pareti rosa si giunge per mezzo di quattro colonne ioniche e oltre all'abside c'è un'edra, grazie alla quale la luce del giorno penetra indirettamente, dando un effetto quasi drammatico, una caratteristica architettonica che proviene dalle antiche ville e dagli ippodromi romani. Tanto la composizione spaziale quanto quella decorativa si riferiscono a modelli italiani: "l'asse prospettico centrale attraverso le sale e l'asse ascendente della vista fino alla Sala dell'Imperatrice sono elementi conosciuti a partire dal cortile del Belvedere a Roma. La pianta del museo conserva anche alcuni ricordi di Villa Giulia di Roma"¹²¹⁵.

Tra il 1886 e il 1887 vengono ancora realizzati sei piccoli ambienti¹²¹⁶, paralleli alle grandi sale. A questi piccoli ambienti si accede tramite la sala "dell'Imperatrice". A differenza dei primi ambienti, molto grandi e illuminati da lucernai, essi sono angusti con soffitti senza decorazioni. Unica eccezione è il nono ambiente, in cui ancora una volta sono presenti elementi pompeiani con decorazioni in IV stile. Attraverso queste stanze, per progressione lineare, si raggiunge la grande sala trasversale a nord, ovvero la sala francese chiamata anche sala Dipylon o egizia, in essa sono collocati frammenti di diversa origine. La sala ha pareti blu scuro sopra una *boiserie* di mogano rosso-marrone. Nel 1895, vengono aggiunte altre tre sale ad ovest dei grandi ambienti centrali. Dall'ultima sala verso la Ny Carlsberg Vej una scala conduce alla sala degli Etruschi, chiamata anche Museo Helbig. Questa sala è dedicata alla collezione creata dal consulente e archeologo di Jacobsen a Roma, Wolfgang Helbig¹²¹⁷. Carl riesce a entrare in contatto con l'archeologo tedesco Helbig a partire dal 1887, intrecciando un rapporto di collaborazione per

¹²¹⁵ *Ivi*, p.1007. [T. d. A]

¹²¹⁶ Jacobsen, Carl, *Ny Carlsberg glyptoteks tilblivelse, op. cit.*, pp.32-39. [T. d. A]

¹²¹⁷ Wolfgang Helbig (1839–1915) giunge a Roma nel 1862 grazie a un *Reisestipendium*, una borsa di studio per l'Istituto di Corrispondenza Archeologica. Nel 1863 Helbig è incaricato di raccogliere informazioni sulla situazione del Museo Archeologico e della principale collezione napoletana, quella della famiglia Santangelo. Inoltre, Helbig aveva l'incarico di eseguire per l'Istituto disegni dei pezzi più importanti, da cui nasce l'idea di uno studio approfondito delle pitture parietali di Pompei ed Ercolano e sui vasi. Lo studio confluirà nelle pubblicazioni dal titolo *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868), e *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, in cui Helbig sostiene la tesi secondo cui le pitture parietali pompeiane erano, per la maggior parte, delle copie dell'arte ellenistica. A Napoli l'archeologo riesce a stringere rapporti con l'archeologo Giuseppe Fiorelli, molto vicino alla maggior parte degli archeologi tedeschi. Sarà proprio Fiorelli a suggerire di affidare una cattedra allo studioso tedesco, il quale la ottiene solo dal marzo al giugno del 1865. Nel 1865 Helbig riceve l'incarico di secondo segretario all'Istituto di corrispondenza archeologica di Roma. Dall'interno dell'istituzione Helbig riuscirà a diventare uno dei maggiori antiquari alla ricerca di antichità di pregio da acquistare per i Musei di Berlino e di Dresda, oltre che per l'appunto le collezioni private di Jacobsen. Nell'autobiografia, chiesta proprio dal birraio, Helbig sottolinea che il suo primo lavoro, quello della tomba Cornetana, fu di notevole importanza per lo sviluppo del reparto della Gliptoteca di Copenhagen.

oltre venticinque anni. In questi anni vengono trafugate, grazie ad Helbig e altri intermediari¹²¹⁸, oltre novecento cinquantacinque pezzi d'arte dalle collezioni italiane per essere portate in Danimarca. Tali reperti vengono collocati sia nella collezione del piccolo museo sia in quello che diventerà il museo nazionale, Ny Carlsberg Glyptotek, realizzato da Dahlerup nel centro della capitale danese. Nel 1898 Jacobsen introduce il catalogo dell'arte antica nella Ny Carlsberg Glyptotek, dimostrando la sua immensa gratitudine a Helbig e asserendo che: "undici anni fa la collezione di antichità non esisteva, l'unica opera che potevo menzionare era il Sarcofago Casali e molti della collezione di Palmira. Se qualcuno, a quel tempo, avesse detto che Copenhagen, qualche anno dopo, avrebbe ospitato uno dei più importanti musei esistenti di scultura antica, nessuno ci avrebbe creduto. Che ciò sia avvenuto è grazie in primo luogo ad uno straniero, che non desidera essere nominato. Con instancabile entusiasmo ha cercato e localizzato questi tesori e con la sua conoscenza ha saputo consigliare ciò che era di eccezionale valore artistico e scientifico, così che la Gliptoteca ha evitato l'ostacolo più comune: quello del livello artistico che viene abbassato mescolando il mediocre con l'eccezionale"¹²¹⁹.

Nel 1887 la collezione consisteva solo in alcune sculture danesi realizzate dagli allievi di Thorvaldsen, alcune opere di scultori francesi contemporanei e poche antichità. Jacobsen definisce gli intenti della realizzazione della gipsoteca in una lettera a Helbig nel settembre del 1887: "i miei piani sono gli stessi che il mio grande idolo, il re Ludwig I di Baviera, ebbe a Monaco: quella di creare per la propria Patria una collezione così bella, così ricca e il più didattica possibile. Poiché Copenhagen in questo momento è una *tabula rasa*, possiamo iniziare da dove vogliamo. E dato che non si può scegliere ciò che si vuole, non si può avere un nuovo Fauno Barberini o un Ilioneo, ma solo ciò che ci viene offerto, per il momento, comprerò il meglio che ci sia, si tratti di una statua, un busto, soprattutto sculture di altissima qualità. La caratteristica della Gliptoteca dovrebbe essere quella di mostrare ai miei concittadini la cosa più bella che l'arte possa creare o che ha creato. Oltre a queste opere d'arte, nel suo significato più bello e originale, sarebbe interessante fornire esempi dei diversi tipi di rappresentazione che hanno avuto importanza nella scultura antica; per esempio statue di imperatori, sacerdoti e vestali. Anche a questo riguardo al modello è la Gliptoteca del re Ludwig"¹²²⁰.

Dunque, Jacobsen sostiene di rifarsi alla gipsoteca più famosa di Monaco, dimostrando la sua volontà di creare una collezione di opere antiche a scopo didattico, oltre che autocelebrativo. Una raccolta di sculture che possa avvicinare la popolazione danese alla bellezza della statuaria greca e romana, non avendo pretese nelle opere che può reperire. Tuttavia, Carl ha in mente di comperare, come avverrà, i numerosi busti di imperatori e personaggi illustri. Al crescere della collezione privata e dell'affluenza dei visitatori, il birraio decide di donare la sua cospicua

¹²¹⁸Moltesen, Mette, *Brewer Carl Jacobsen's thoughts on ancient sculpture and its communication*, in Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, op. cit., pp. 251- 265.

¹²¹⁹ Moltesen, Mette, *Perfect Partners, The collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome Wolfgang Helbig in the Formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887-1914*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2012, op. cit., p.21.

¹²²⁰ *Ivi*, p.26. [T. d. A]

collezione allo Stato danese. Lo Stato in cambio avrebbe dovuto finanziare la realizzazione di un museo pubblico e accessibile, portando avanti l'idea di democratizzazione del sapere. Dunque, dopo aver ottenuto il consenso dello Stato, Jacobsen ottiene il parere positivo dello Stato alla formazione del museo che assumerà il nome di Ny Carlsberg Glyptotek. Alla redazione del progetto del museo saranno chiamati gli stessi Dahlerup e Kampmann¹²²¹.

Jacobsen riesce nel duplice intento di diffondere la cultura e di autocelebrarsi. Il gran numero di opere scultoree comprate dall'Italia, dalla Grecia e dall'Egitto e spostate in Danimarca solleva polemiche da parte dei contemporanei. Questo perché è ritenuto un grande saccheggio che Carl sta perpetuando, grazie e soprattutto alla figura dell'archeologo tedesco Helbig. Numerose sono le critiche anche da parte dell'opinione pubblica. Nei fatti, un autore anonimo scrive, in meno di tre anni, ventisette articoli sul giornale locale *Politiken* per interrompere l'azione di Jacobsen. La collezione viene definita: "un mostro, un cambiamento che viene generato da uno stupro [...] Perché, però, nessuna autorità ha alzato la voce contro questa barbarie?"¹²²². Da un lato, l'autore ammette la duplicità dell'iniziativa che risulta essere finalizzata a scopo culturale, ma che si sta dimostrando essere una violenza ai danni dell'Italia. Ci si chiede il motivo per il quale nessuno impedisca tale barbarie. Ovviamente la risposta risiede nel fatto che Carl faceva parte di quella ricca borghesia che guidava le azioni politiche e culturali del Paese. Per cui, il prestigio, il potere e la disponibilità economica gli permettevano di restare impunito e di imporre le proprie idee come aveva fatto il padre nel caso del foyer del Teatro reale¹²²³. Al contempo, però, Carl ha grande sensibilità, è una figura poliedrica e complessa. Egli non compra solo le opere d'arte, ma viaggia spesso in Grecia e in Italia; è un profondo conoscitore della storia. Nel 1895 Carl Jacobsen scrive da Troia: "non potei fare a meno di piangere quando mi fermai su queste rovine e guardai la pianura giù fino a quella che doveva essere l'accampamento dei greci. Non volevo che gli altri mi vedessero piangere, e quindi ho detto che il sole, che bruciava ed era molto forte, mi faceva male agli occhi"¹²²⁴.

Per cui, per oltre sessanta anni, la famiglia dei birrai Jacobsen si fa promotrice di una cultura aperta e democratica, che si pone l'obiettivo di ricercare e preservare l'identità nazionale. Inoltre, entrambi gli imprenditori, padre e figlio, hanno idea di rendere la capitale danese più cosmopolita e internazionale.

Negli impianti industriali, tramite gli architetti, i due birrai sono ben consapevoli del dibattito artistico di quegli anni, e pare che entrambi, attraverso l'architettura di matrice medievale italiana, vogliano esprimere valori di democrazia e di uguaglianza. Tali opere vogliono essere espressione del prestigio politico ed economico, oltre che culturale e familiare. I due birrai possono definirsi filantropi in quanto promuovono una nuova forma di cultura democratica; tuttavia, talvolta si dimostrano ancora poco interessati a questioni ideologiche come la

¹²²¹ Cfr. paragrafo 3.7.1.

¹²²² Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, op. cit., p. 156. [T. d. A]

¹²²³ Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk*, op. cit., p. 138. [T. d. A] Cfr. 4.3.2.

¹²²⁴ Steenstrup, Johannes, *Carl Jacobsens Liv og Gerning*, op. cit., p.218. [T. d. A]

conservazione *in situ* e spesso impongono con la forza il loro pensiero. Luci e ombre caratterizzano le azioni della famiglia Jacobsen, che come visto operano in molti campi della vita pubblica copenhagense e danese a partire dagli anni Cinquanta del XIX secolo. La famiglia Jacobsen è il riflesso di una società mutata che nel creare un'immagine nazionale volge sempre l'attenzione all'architettura italiana.

Dunque, nel capitolo si è tentato di dimostrare quanto nelle opere dai caratteri nazionali, che mobilitano l'opinione pubblica danese e un gran numero di esponenti della vita artistica della Danimarca, sono continui i richiami all'architettura italiana nelle sue diverse fasi. L'europeizzazione e l'internalizzazione della cultura architettonica danese avviene, senza alcun dubbio, attraverso il viaggio di istruzione. È durante il soggiorno in Italia che le generazioni di architetti, artisti e scultori possono aprire le loro menti e confrontarsi con giovani intellettuali provenienti da altri luoghi, avvicinarsi e prendere parte a discussioni e dibattiti artistici e architettonici. L'Italia è il punto di svolta per i giovani apprendisti che, in tal modo, accrescono le conoscenze e introducono nuove teorie, aggiornando l'ambiente accademico e l'attività pratica. Le grandi opere trattate, dal parco di divertimenti di Tivoli a quelle nazionali, sono ancora la testimonianza del legame tra la Danimarca e l'Italia.

Conclusioni

Con la fondazione dell'Accademia di Copenhagen, per mano dell'illuminato sovrano Federico V, si è attestato l'inizio della proficua e fortunata relazione tra la cultura architettonica italiana e quella danese tra il XVIII e il XIX secolo. Dunque, un primo esito della ricerca dottorale è proprio il riconoscimento all'Accademia di aver apportato un aggiornamento culturale e critico nel dibattito architettonico e nelle belle arti danesi.

La ricostruzione cronologica e sistematica effettuata sul materiale bibliografico e soprattutto su quello archivistico, in gran parte inedito, costituito da disegni scolastici e dalle proposte per i concorsi delle medaglie, ha permesso di definire una prima, ma duratura relazione tra le due culture. Tale operazione si è ritenuta necessaria perché, al tempo, l'architettura italiana è conosciuta e studiata dapprima attraverso la trattatistica tradizionale, i disegni e le stampe, che fungono da base per la didattica accademica. Ciò permette una conoscenza delle opere, analizzate successivamente durante i viaggi.

Dunque, la rilettura critica e la catalogazione delle fonti dirette – che mancavano fin questo momento e che sono quindi apporti originali della tesi dottorale – fanno comprendere le influenze degli insegnamenti dei maestri, che hanno effettuato il viaggio, e hanno permesso di percepire il dibattito architettonico che si sviluppa all'interno dell'Accademia, la sua l'evoluzione e le differenti linee teoriche. Un dibattito che influenza effettivamente la pratica artistica degli architetti e che segue, pur con non poche opposizioni da parte dei conservatori, quello contemporaneo europeo. L'ambiente accademico dimostra essere profondamente legato alle ricerche e alle esperienze personali dei singoli professori-viaggiatori. Di conseguenza, i disegni accademici e i temi assegnati devono essere letti come proiezioni delle ideologie dei professori sui giovani allievi. Per cui, attraverso i disegni si sono percepite le differenti speculazioni a cui partecipano i maestri e a cui essi si sono avvicinati durante il viaggio in Italia. Inoltre, attraverso tale materiale si sono evidenziati elementi di continuità o discontinuità tra le teorie impartite dai professori e la successiva produzione professionale degli allievi.

Dall'indagine condotta si è definita un'altra importante funzione dell'Accademia di Copenhagen, ovvero quella della formazione degli artigiani. L'elevato numero d'iscrizioni alle scuole per gli artigiani e per le arti decorative ha fatto intendere il ruolo dell'istituzione nell'ambiente culturale danese e della portata educatrice della stessa. Dunque, la cultura architettonica italiana non è esclusivo appannaggio dei migliori architetti e artisti, ma anche degli artigiani e dei decoratori. Questo è un fattore da non considerare per nulla secondario perché ci fa intendere che la cultura italiana si irradia velocemente e attraverso più stati della società. Le ripercussioni della diffusione dei modelli antiquari e pompeiani e l'avvicinamento di un gran numero di allievi a tali questioni si sono rintracciate nell'allora proficua produzione artistica e si potrebbero rileggere ancora oggi nella fortunata scuola del *design* danese.

Il confronto con le altre accademie è risultato altresì un momento indispensabile per comprendere le analogie, i metodi e la didattica delle scuole europee e definire l'apporto di quella danese nei dibattiti culturali contemporanei. Per cui si è giunti alla conclusione che, dalla

metà del XVIII secolo fino alla fine del XIX secolo, grazie alla rete di contatti tra le istituzioni, l'Accademia danese partecipa e si fa promotrice delle più aggiornate speculazioni ed è inserita nella temperie culturale europea. L'istituzione è la prima interlocutrice con le altre scuole e detiene un ruolo di primaria importanza nell'educazione dei giovani artisti danesi. Inoltre, l'Accademia dimostra essere non meno rilevante, informata e influente rispetto agli altri enti del Continente. Infatti, l'individuazione della rete di contatti, creati spesso in Italia, ha dimostrato il livello culturale e la posizione privilegiata raggiunti dall'istituzione danese, il cui peso fino a questo momento era invece considerato marginale e secondario.

In tal modo, si è compreso in misura maggiore che, tra il XVIII e il XIX secolo, in Europa, teorie e idee circolano velocemente, altresì grazie ai continui legami e ai viaggi effettuati dagli intellettuali. Persone, lettere, opere e disegni si muovono facilmente e repentinamente nel vecchio continente, e l'Italia resta per lungo tempo il luogo imprescindibile per la formazione artistica. Pertanto, un paese quale la Danimarca che, per posizione geografica, cultura e condizione sociale, poteva finora considerarsi distante, al contrario prova di essere parte integrante di una rete di studiosi e di intellettuali che – prima lontani e poi vicini grazie al viaggio – possono conoscersi e scambiarsi pareri e teorie. Quindi gli studi effettuati hanno dimostrato che la Danimarca fa parte di un fenomeno più ampio di circolarità del pensiero in un'Europa globalizzata e di un'architettura che dalla metà del XVIII secolo assume caratteri e dimensioni di internazionalità. Infatti, la rivalutazione critica di personaggi, tra i quali, Wiedewelt, Abildgaard, Zoëga, Münter, Bindesbøll, e la ricostruzione di contatti tra i viaggiatori danesi e menti europee hanno dimostrato la loro partecipazione nella cultura contemporanea. Per tale ragione, si giunge alla conclusione che essi, a dispetto di quanto si poteva pensare fino a questo momento, non sono solo casi isolati e sporadici. Quindi tutti gli accademici, nei diversi decenni presi qui in esame, apportano contributi originali e visioni personali nelle questioni artistiche del Vecchio Continente. Dunque, tra il XVIII e il XIX secolo gli artisti danesi costituiscono delle voci all'interno della complessa e intrecciata rete del sapere.

Ragion per cui la Danimarca offre una valida opportunità per i giovani europei; in tal senso l'arrivo di Hetsch e le richieste di von Rumohr di ottenere un incarico presso la corte danese ne sono la dimostrazione. Privilegiati risultano i tedeschi poiché, come messo in evidenza nella premessa iniziale, nella monarchia danese vi è una forte componente germanica e non vi è una netta e precisa separazione tra le due culture, se non a partire dalla metà del XIX secolo. E quindi, comunicare attraverso una lingua comune, il tedesco, agevola le relazioni e i legami fisici e culturali tra la Danimarca e la Germania. Infatti, la dano-tedesca Amburgo era la seconda città più importante della nazione nordica e, d'altro canto la stessa Berlino non è poi così distante fisicamente da Copenhagen. Pure quando gli intellettuali danesi sentono l'esigenza e ricercano un'autodeterminazione non possono slegarsi dalla cultura germanica a cui appartengono e, al contempo, i tedeschi, durante le indagini storiografiche ottocentesche, che hanno il fine di individuare delle radici nazionali, devono riconoscere la discendenza danese delle genti germaniche. Questa dualità e multiculturalismo, che è riflesso anche nella struttura politica della nazione nordica, permetterà l'eliminazione di frontiere fisiche e faciliterà ancor più il veicolo di idee.

Dunque, lo studio delle vicende accademiche, in particolare grazie alla sistematizzazione del ricco patrimonio iconografico, ha permesso di individuare nell'ambiente culturale danese gli effetti positivi di un rituale ciclico che prevede: la formazione presso l'Accademia, la vittoria della medaglia, il viaggio di apprendistato e poi il ritorno in patria degli stipendiati che diventano membri accademici. In particolare, il ritorno e le esposizioni del materiale inviato dall'Italia – con le quali si consentono agli studenti meno talentuosi di conoscere ulteriormente architetture e pitture studiate dai colleghi nella Penisola – promuovono un continuo aggiornamento e l'evoluzione dell'ambiente artistico danese. Gli stipendiati, almeno fino alla metà del XIX secolo, spendono dai tre ai sette anni all'estero, tra la Francia e l'Italia. Dunque, se si volesse tener conto dell'aspetto puramente socio-culturale si potrebbe intuire che la lontananza dalla città natale per lungo tempo forgia e muta inevitabilmente i giovani viaggiatori. Costoro, di conseguenza, tornati in patria, diventati professori, orientano e condizionano, attraverso gli insegnamenti accademici, le nuove generazioni, restituendo anche nella produzione pratica la fascinazione subita durante il viaggio. In tal senso, l'istituzione accademica e il viaggio, in una relazione biunivoca, sono gli elementi principali per la conoscenza e per la diffusione dell'architettura storica italiana.

L'influenza della cultura architettonica italiana è poi rafforzata grazie ai soggiorni in Italia, finanziati dalla corona danese per i migliori allievi, e al rapporto con il patrimonio storico della Penisola. L'obiettivo proposto nelle premesse del lavoro dottorale era quello di ricostruire e aggiungere un tassello mancante agli studi nella fortunata tradizione del *tour* in Italia da parte degli intellettuali e di giovani provenienti da tutta Europa. Per cui, analogamente a ciò che avviene per i viaggiatori francesi, tedeschi e inglesi, il viaggio costituisce un momento di formazione, di crescita personale e professionale per gli stipendiati danesi. Si comprende che questo antesignano del moderno Erasmus permette a giovani danesi, di un'età media di ventiquattro anni, di giungere, a seguito di un lungo e difficoltoso viaggio, in una terra lussureggiante, completamente differente rispetto all'insospitale patria d'origine. Così gli stipendiati entrano a far parte di un clima culturale cosmopolita, che è il luogo delle speculazioni architettoniche più aggiornate. Lontani dai maestri e dai dettami dell'Accademia, i viaggiatori possono seguire le proprie inclinazioni e hanno la possibilità di riprodurre e di rappresentare ciò che più li colpisce. L'incredibile esperienza del viaggio in Italia è il momento in cui gli architetti e gli artisti danesi possono conoscere l'architettura storica italiana con i propri occhi e non attraverso le lenti appannate dei modelli. Durante il XIX secolo in Italia i danesi si dedicano allo studio, non più e solo dell'architettura di matrice antica, per lungo tempo unica forma ammessa, ma anche di quella del periodo medioevale e rinascimentale.

Gli architetti e artisti della nazione nordica sono privilegiati in modo considerevole nei primi quattro decenni del XIX secolo quando, con la morte di Canova, il danese Bertel Thorvaldsen diventa il massimo scultore vivente. Attraverso la rilettura dei documenti d'archivio – in particolare le lettere, per lo più inedite, in lingua danese, conservate presso l'Archivio del Thorvaldsens Museum – si dà prova dell'importante ruolo dello scultore, la cui influenza pesa considerevolmente nelle speculazioni artistiche, tra cui quelli sulla policromia nell'architettura antica e sulla rivalutazione del Medioevo. Tra le altre supposizioni sostenute nella tesi, vi è quella secondo la quale Thorvaldsen abbia avuto un grande peso decisionale nelle scelte progettuali e

decorative dei musei di scultura, realizzati in Europa nei primi decenni del XIX secolo. Inoltre, è prevalsa l'idea che il celebre scultore danese abbia spinto illustri viaggiatori-architetti danesi ed europei alla ricerca di tracce di colore e all'operazioni di rilievi sull'architettura siciliana. Dunque, Thorvaldsen supporta e aiuta l'Accademia danese e i connazionali, raccomandandoli ai più celebri e influenti personaggi del tempo e avvicinandoli, durante il soggiorno a Casa Buti, alle discussioni che continuamente tiene circa l'arte e l'architettura. La rivalutazione critica di Thorvaldsen e dei rapporti con gli stipendiati che gravitano attorno alla figura dello scultore attestano la posizione vantaggiosa dei danesi. Una condizione di cui, in particolare in Italia, non si era tenuto conto fino a questo momento e che invece ci permette di sostenere che essi effettivamente prendono parte alle feconde indagini di inizio Ottocento e conoscono, spesso in anticipo, le nuove tematiche affrontate e le speculazioni che muteranno la storia dell'architettura europea. Quindi, gli stipendiati dell'Accademia danese a Roma sono gli interlocutori privilegiati di Thorvaldsen, considerato maestro e quasi una divinità terrena.

Inoltre, l'aver ricomposto le vicende, le relazioni e le discussioni attorno alla figura di Thorvaldsen ha restituito, tra altri, due elementi di novità; da un lato, come detto, si sono ricostruiti alcuni rapporti dello scultore con gli intellettuali europei e danesi, che continuamente sembrano confrontarsi con lui riguardo a questioni artistiche e che sembrano ricercare approvazione dal celebre danese per le opere realizzate. Dall'altro, la ricostruzione cronologica dell'arrivo degli stipendiati danesi a Roma e in Italia, ha permesso altresì di comprendere a quali indagini essi prendono parte e assistono e le ripercussioni nella successiva produzione personale. In tal modo, le scelte progettuali vengono giustificate e hanno maggior coerenza perché frutto di esperienze dirette e riflessioni personali. E dunque, vi è l'ulteriore dimostrazione del fatto che, anche grazie allo scultore, gli intellettuali, gli architetti e gli artisti non sono esclusi dalla fitta rete, che virtualmente collegava tutta l'Europa, ma al contrario sono tra i primi a essere aggiornati. In tal senso, possono essere d'esempio le ricerche dello sfortunato e, finora quasi sconosciuto, architetto Simon Christian Pontoppidan, i cui attenti rilievi e le cui ricostruzioni dei templi agrigentini del 1820 aggiungono un pezzo alla già fortunata e lunga stagione della storia dell'archeologia siciliana. I disegni del tempio di Giove ad Agrigento di Pontoppidan possono ora, a buona ragione, ricollegarsi alle ipotesi di ricostruzione dei celebri von Klenze, Politi e Cockerell. Allo stesso modo, gli studi effettuati dall'archeologo Peter Oluf Brøndsted e le sue pubblicazioni hanno dimostrato l'importante ruolo rivestito dal danese nelle ricerche sulla storia e sull'architettura greca. Tasselli che permettono anche di ricostruire con maggiore dettaglio i decenni in cui la Sicilia e la Magna Grecia sono protagoniste degli studi riguardo all'architettura dorica e alla policromia.

Contestualmente, la complessa ricostruzione effettuata attraverso il cospicuo materiale d'archivio ha raggiunto lo scopo di ampliare effettivamente le conoscenze riguardo al fortunato *tour* europeo compiuto da architetti, artisti e scultori. Infatti, per la prima volta si sono delineati sistematicamente nel corso di centocinquanta anni i percorsi, le tappe del viaggio, gli interessi e l'evoluzione nello studio e nella rappresentazione del patrimonio italiano da parte degli stipendiati danesi. Una ricostruzione che mancava anche nella letteratura specialistica danese o laddove esistente si presentava fortemente frammentaria. Infatti, la conoscenza delle fonti dei

singoli che, sono state sommate e continuamente confrontate, ha permesso di individuare le esperienze, le sensibilità personali e le indicazioni comuni fornite dall'istituzione accademica.

Per cui, la narrazione del singolo e del corale ha consentito di definire sia l'esperienza individuale di un percorso, tanto di studi quanto di viaggio, che non potrà mai eguagliare quella di un altro stipendiato, sia le linee comuni che muovono e motivano il viaggio. Dunque, con tali operazioni, in particolare nel secondo capitolo, sono state ricostruite le diverse fasi e le vicende legate alla tradizione odeporica danese e le teorie che giustificano la visita; questioni che erano quasi del tutto sconosciute.

Ad oggi, è possibile asserire che il viaggio di studio dei danesi aderisce e rispecchia le tematiche e le tappe dei viaggiatori europei. Infatti, grazie al confronto della documentazione degli architetti danesi con quella dei colleghi di altre nazionalità si registra una coincidenza di date nella comparsa e nell'attenzione verso nuovi modelli e forme. Per cui, in Danimarca si attesta prima la negazione delle forme barocche e l'adozione dei modelli antichi durante il XVIII secolo, poi la rilettura dei modelli antiquari in un clima romantico e, infine l'apertura verso le forme dell'architettura medioevale e rinascimentale nel XIX secolo. In tal senso chiarificatori sono alcuni esempi: tra essi vi sono i rilievi settecenteschi di Harsdorff e Christian Frederik Hansen dei Palazzi Sacchetti e Madama a Roma, le misurazioni ottocentesche dei templi agrigentini di Pontoppidan degli anni Venti, l'attenzione di Bindesbøll per le architetture e le decorazioni del periodo medioevale e per le pitture pompeiane e rinascimentali degli anni Trenta dell'XIX secolo e, ancora le indagini su costruzioni medioevali e rinascimentali della seconda metà dell'Ottocento. Tutte ricerche che condizioneranno sensibilmente la pratica progettuale dei singoli architetti e le forme assunte nelle costruzioni danesi.

Attraverso la consultazione e l'analisi dell'ingente materiale d'archivio si può oggi riconoscere, senza dubbio, una precisione e un'eleganza nei disegni che dimostra l'alto livello raggiunto dalla scuola danese. Le tecniche di disegno e la variazione della grafica confermano, ancora una volta, un comune substrato culturale europeo. Per rendere più chiara l'idea, si tengano presenti le tavole dei disegni accademici e di viaggio danesi che alla fine del XVIII secolo, come avviene in tutte le scuole europee, si presentano su formati più grandi e sono caratterizzati da una grafica rigorosa e precisa, per passare poi, a partire dalla generazione di Labrouste e di Bindesbøll, ad una rappresentazione "pittorresca" ottocentesca, che include il colore e in cui l'architettura è inserita in un contesto.

Inoltre, l'effettiva conoscenza e lo studio del patrimonio iconografico danese, riguardante il viaggio in Italia, consentono anche di comprendere gli stati dei luoghi e le trasformazioni dei paesaggi delle città e delle costruzioni italiane e, dunque di avere delle rappresentazioni che immortalano una lontana contemporaneità e che arricchiscono la nostra conoscenza su opere talvolta demolite, danneggiate o modificate. Tale patrimonio custodisce un repertorio di immagini, prima sconosciuto ai più, che restituisce informazioni anche sui costumi e tradizioni del Bel Paese. Quindi aspetti non legati propriamente alla sfera artistica, ma che incidono notevolmente sulla percezione dell'immagine dell'Italia e degli italiani.

Preziose testimonianze si sono dimostrati gli scambi epistolari, ritrovati all'archivio del Thorvaldsens Museum, e gli articoli in giornali e riviste locali. La cui lettura e la traduzione hanno

restituito un'infinita serie di notizie circa le relazioni, le sensazioni provate dai viaggiatori, i giudizi e talvolta le condizioni di conservazione degli edifici.

Così, proseguendo gli studi iniziati dal professore Mangone, si è riusciti a svincolare i danesi dalla rigida e indiscriminata definizione di viaggiatori scandinavi e nordici. Con tale categorizzazione si individuavano i viandanti provenienti dall'intero Nord Europa, spesso, senza tener conto del percorso formativo e delle differenze culturali e nazionali. Invece, la conoscenza della didattica e della struttura organizzativa accademica, e della fitta rete di relazioni, permette ora di comprendere compiutamente le ragioni culturali e politiche delle ricerche e degli interessi dei viaggiatori. Pertanto, si viene a rivalutare le indagini svolte dagli stipendiati danesi, non più considerate subordinate o successive a quelle dei più celebri viaggiatori europei, ma ben inserite nel contesto culturale di appartenenza.

La formazione avvenuta durante il viaggio diviene rivelatrice per tutti gli stipendiati, i quali in Italia restano affascinati, tra le altre cose, dalla grande presenza di arte, dalle architetture, toccate ora con mano, che prendono forma, volume, e colore, e dalla struttura della città storica. I modelli architettonici adottati nella pratica professionale rispecchiano perfettamente quelli dei colleghi europei; tuttavia, ciò che varia sono le modalità e le motivazioni di assunzione di tali forme. Infatti, per i giovani architetti, tornati in patria, lo studio accademico e le indagini svolte costituiscono le basi per una produzione architettonica dai caratteri nazionali. Per cui, nell'intervallo di tempo preso in esame, per gli architetti danesi, pur mutando i modelli in base alle esigenze della contemporaneità e tenendo conto dei dibattiti aperti, l'architettura storica e il patrimonio costruttivo italiano restano gli esempi privilegiati per le costruzioni danesi in un continuo tentativo di ricreare una piccola Italia a Copenhagen. Ciononostante la produzione degli architetti danesi deve essere necessariamente considerata indipendente e originale e non una copia o un asservimento rispetto alla produzione dei contemporanei, poiché la ricerca è sempre finalizzata alla definizione di uno stile nazionale identitario danese. Questo elemento, insieme alla dimostrata maturità artistica e conoscitiva degli architetti, acquisita durante lo studio accademico e grazie soprattutto al viaggio, garantiscono unicità alle costruzioni copenhagensi. Gli architetti, ben inseriti nella temperie culturale e pur strizzando l'occhio alle costruzioni dei colleghi europei, ripropongono in modo personale i modelli e le forme provenienti dall'architettura storica italiana. Infatti, gli architetti tengono conto tanto delle pubblicazioni e delle costruzioni contemporanee, quanto, ancor più, del contesto e di fattori sociali, economici e climatici locali. Attraverso il continuo confronto con la situazione europea si è pure dimostrato che l'ambiente architettonico danese anticipa di qualche tempo esperienze europee; un caso esemplificativo è la *Casa da un posto migliore* voluta da Ernst Hermann Freund, braccio destro di Thorvaldsen, e decorata con pitture pompeiane.

Dunque, lo studio e la rilettura critica di costruzioni puntuali e delle trasformazioni urbanistiche hanno dimostrato la fascinazione della cultura architettonica italiana su quella danese. Ciò avviene con Harsdorff, il quale parte dalla trattatistica e dalle architetture rinascimentali in cui vi era già stata la sapiente sintesi e l'imitazione degli antichi. I suoi insegnamenti sono rintracciabili nell'allievo Christian Frederik Hansen e nelle costruzioni d'ispirazione palladiana vicine alla ricerca architettonica francese e italiana. L'arrivo di Hetsch a Copenhagen segna un'apertura

verso altre forme e modelli che riflette le indagini svolte dal tedesco e dai contemporanei. Avviene così il timido approccio con le forme tardo-gotiche e proto rinascimentali italiane che si possono ritrovare nelle costruzioni della Sankt Ansgarg kirke e della dogana. Sul piano temporale tali edifici si inseriscono perfettamente in quella nascente rivalutazione dell'architettura e della storia del Medioevo e del Rinascimento in Europa. L'arrivo di Hetsch e il ritorno di Freund possono ora considerarsi due eventi che segnano lo spartiacque nella rilettura dei modelli antiquari. Tale rilettura risente degli studi effettuati in Italia e in particolare del ritrovamento del colore nelle architetture greche e dello studio della vasta gamma cromatica riscoperta nelle domus pompeiane. In Danimarca l'adozione del colore in architettura, avviene negli anni Trenta dell'Ottocento, così come in Germania e in Francia, ed ha una valenza e cela, come più volte asserito e dimostrato, una finalità politica. Da questo momento si realizzano costruzioni in cui vi è una perfetta fusione tra le arti, in un'imitazione continua, che non è mai copia pedissequa, di modelli che sono un veicolo, forte e preciso, di un messaggio democratico.

Per cui, si può concludere che in Danimarca il grande apporto del viaggio in Italia è quella di aver permesso di individuare, dalla rilettura e dello studio dell'architettura storica, delle radici identitarie in un passato lontano, cronologicamente e fisicamente. Grazie al viaggio i danesi ricostruiscono un'immagine nazionale e tale esperienza li animerà per le battaglie liberali e per un potere affidato al popolo. La lotta e la promozione della democrazia avvengono contestualmente al *tour* e alla conoscenza e alle riflessioni avviate tanto sull'architettura e sull'arte, quanto sulla struttura organizzativa delle città comunali e delle *polis* della Magna Grecia.

Per cui, gli architetti, adottando dei modelli artistici e architettonici italiani, realizzeranno delle opere originali nazionali che saranno manifestazioni delle contemporanee idee politiche. Dunque, all'indomani degli studi condotti, le diverse generazioni di architetti danesi nel XIX secolo, da Bindsbøll, da Herholdt a Klein, Dahlerup e Nyrop, fanno propria l'idea hegeliana e identificano nell'arte il sentimento collettivo di una nazione. D'esempio possono essere le costruzioni, ampiamente riconosciute come nazionali e identitarie del Thorvaldsen Museum e, alla fine del secolo, del Municipio di Copenhagen. All'interno di quest'ultima costruzione, che si può definire la rappresentazione più alta dei valori democratici del popolo danese del XIX secolo, Martin Nyrop prevede l'iscrizione *Saa er by som Borger* ovvero *La città è ciò che sono i cittadini*. Tale frase può far comprendere, insieme alle forme adottate, il considerevole apporto dell'esperienza italiana e degli approfondimenti affrontati, attraverso i quali si giunge alla comprensione dell'intimo e profondo senso di appartenenza del popolo alla terra natia di cui l'arte si fa simbolo, e di cui quella del costruire italiana è una testimonianza d'eccellenza.

La tesi e il lavoro dottorale lascia spazio a future linee di ricerca. In primo luogo sarebbe utile rintracciare ulteriore materiale d'archivio per delineare con maggiore precisione la didattica e il variare dei temi per la fase settecentesca. Inoltre, sarebbe pure interessante indagare approfonditamente su tappe del viaggio battute in misura minore dai viaggiatori, trattate qui a margine per una scelta metodologica, con il fine d'individuare ulteriori intrecci e reti di conoscenza.

Inoltre, alla luce della rivalutazione apportata per quel che concerne l'Accademia, il viaggio e la produzione delle singole personalità sarebbe proficuo effettuare delle ricerche presso archivi tedeschi e francesi. Questo per reperire informazioni relative ai contatti e ai soggiorni degli studiosi danesi che finora erano considerate di scarso peso e, che invece oggi si possono guardare sotto una nuova luce e una nuova dimensione. Inoltre, è certo vero che, ad esempio, l'Accademia di Belle Arti di Parigi e la sua sede di Roma sono state per lungo tempo dei punti di riferimento per i dibattiti artistici e per l'evoluzione del *Tour*. Tuttavia, la presenza stabile di intellettuali danesi a Roma, e in particolare di Thorvaldsen costituì un altrettanto indispensabile avamposto culturale per gli studenti europei che ora necessita di ulteriori indagini.

Bibliografia

- Abildgaard, Nicolai; Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, *Nicolai Abildgaard 1743- 1809: arbejder af Abildgård i Frederiksborgmuseet*, Hillerød, Det Nationalhistoriske museum på Frederiksborg, 1979.
- Accademia di Danimarca, *Arte danese fra classicismo e romanticismo, 1800-1850*, Roma, Museo di Roma, 1974.
- Accademia nazionale di San Luca, *L'Accademia nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974.
- Aimone, Linda; Olmo, Carlo, *Le esposizioni universali, 1851-1900: il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990.
- Alfonsetti, Beatrice (a cura di), *Settecento romano: Reti del classicismo arcadico*, Roma, Viella, 2017.
- Alici, Antonello, *Aino e Alvar Aalto: risonanze italiane*, Palermo, Caracol, 2018.
- Alici, Antonello, *Il romanticismo nazionale in Finlandia (1890-1910)*, Pescara, s. l., 1993.
- Alinari, Vittorio, *Campania o Napoletano*, Riproduzioni, Firenze, Fratelli Alinari, 1907.
- Alisio, Giancarlo, *Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Electa, 1992.
- Argan, Giulio Carlo, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Bari, Dedalo Libri, 1978.
- *Arkitekten professor Hack Kampmann's 100 aarsdag*, «Arkitekten», n° XXXVI, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1956, pp. 1-6.
- Bærentzen, Emil, *Dansk Pantheon. Et portaitgalleri*, Copenhagen, E. M. Bærentzen & comp, 1842-1851.
- Balestracci, Duccio; Piccini, Gabriella, *Siena nel Trecento: assetto urbano e strutture edilizie*, Firenze, Clusf, 1977.
- Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Danmarks arkitektur – Enfamiliehuset*, Copenhagen, Gyldendal, 1979.
- Balslev Jørgensen, Lisbeth, *Thorvaldsen's Museum: a display of life and art, 1848-1984*, «The international journal of Museum Management and Curatorship», vol. 3, Elsevier Ltd, pp. 237-250.
- Balslev Jørgensen, Lisbeth; Lund, Hakon; Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard, *Danmarks arkitektur – Magtens Bolig*, Copenhagen, Gyldendal, 1980.
- Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2017.
- Barrè, Luis, *Ercolano e Pompei raccolta generale di pitture, bronzi, mosaici, ec. fin ora scoperti e riprodotti dietro le antichità di Ercolano, il Museo Borbonico e le opere tutte pubblicate fin qui: accresciute da tavole inedite: con illustrazioni*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1841-1845.
- Barton, H. Arnold, *Scandinavia in the Revolutionary Era, 1760-1815*, University of Minnesota Press, 1982.
- Bassler, Markus; Toman, Rolf, *Neoclassicismo e romanticismo: architettura, scultura, pittura, disegno 1750-1848*, Koln, Konemann, 2000.

- Battezzati, Chiara, *Karl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in "Concorso, Arti e Lettere", n° 3, Milano, Zetagraf, 2009.
- Baudez, Basile, *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- Baudez, Basile, *L'Europe architecturale du second XVIIIe siècle: analyse des dessins*, Livraisons d'histoire de l'architecture, n° 30, 2015, pp.43-58.
- Baudez, Basile, *La royal academy of arts au XVIIIe siècle, une académie royale?*, Livraisons d'histoire de l'architecture, n°10, 2005, pp. 123-136.
- Baumann, Victor; Freund, Hermann, *Hermann Ernst Freund Levned*, København, Linds Forlag, 1883.
- Beckett, Francis, *Københavns Raadhus opført af 1893-1905*, Copenhagen, A. Bangs Boghandel, 1908.
- Belfiore, Emanuela, *Il verde e la città: idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Roma, Gangemi Editore, 2005.
- Bellazzi, Valeria; Cantone, Valeria (a cura di), *Viaggiatori stranieri in Lombardia*, Genova, De Ferrari, 2017.
- *Bellezze della storia dei regni del nord, Svezia Danimarca e Norvegia*, I traduzione Lor. Panf., Napoli, Agnello Nobile, 1819.
- Belli, Gemma, *Architetti nordici in Campania nella seconda metà dell'Ottocento: Andreas Clemmensen e la casa rurale della costa di Amalfi*, in «ARCHISTOR», novembre 2019, pp. 468-489.
- Belli, Gemma, *Architettura rurale e ricerca di una nuova identità: la casa di Amalfi e il contributo di Andreas Clemmensen*, in «ANANKE», *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, n° 85, Ottobre 2018, pp.50-55.
- Belluzzi, Amedeo (a cura di), *Palazzi fiorentini del Rinascimento*, Firenze, Polistampa, 2008.
- Bencivenni, Mario; de Vico Fallani, Massimo, *Giardini pubblici a Firenze dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Edifir, 1998.
- Bencivenni, Mario; de Vico Fallani, Massimo; Pucci, Angiolo (a cura di), *I giardini di Firenze*, Firenze, Olschck, 2016, voll. I-II-III.
- Bergmann, Roald, *Arkitekturdigte*, Copenhagen, Muusmann forlag, 2019.
- Bernani, Carlo; de' Seta, Cesare; Paloscia, Franco (a cura di), *L'Italia dei grandi viaggiatori*, Roma, Edizioni Abete, 1986.
- Berrino, Annunziata, *Partenze individuali e flussi migratori dalla penisola sorrentina (1827 - 1874)*, Marcry, Paolo; Massafra Angelo (a cura di), *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 749-763.
- Berrino, Annunziata, *Per una storia del turismo nel Mezzogiorno d'Italia: 19. -20. secolo secondo seminario*, Napoli, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano Comitato di Napoli, 2001.
- Bertram, Peter, *The makings of an Architectural model*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Fine Arts school of architecture publishers, 2012.
- Bertrand, Gilles, *Le Grand Tour revisité*, Roma, Ècole française de Rome, 2008.

- Bignamini, Ilaria; Wilton, Andrew, *Grand Tour: il fascino dell'Italia nel 18. Secolo*, Milano, Skira 1997.
- Blondel, Jacques-François, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Desaint, 1771.
- Boito, Camillo, *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano, Hoepli, 1880.
- Bolzoni, Lina; Payne, Alina, *The Italian Renaissance in the 19th century*, Milano, Officina libraria, 2018.
- Boncomagni, Adriano, *Il grand tour nel Mugello. Inglese dal XVII al XIX*, Firenze, Centro editoriale toscano, 1998.
- Bonderup, Gerda, *Historiske hus i det gamle*, Copenhagen, København Nationalmuseet, 1972.
- Borelli, Giorgio (a cura di), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona, Alfio Fiorini, 1980.
- Borg, Alan; Coke, David, *Vauxhall gardens*, New Haven, Yale University press, 2011.
- Bossi, Maurizio; Seidel, Max (a cura di), *Viaggio di Toscana, Percorsi e motivi del secolo XIX*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Boutry, Philippe; Pitocco, Francesco; Travaglini, Carlo (a cura di), *Roma negli anni di influenza e dominio francese*, Napoli- Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Slotsholmen*, vol. I, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1987.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Gammelholm og Frederiksholm*, vol. II, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1987.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Strøge og Gammelstrand*, vol. III, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1988.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nord for Strøget*, vol. IV, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1988.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Kgs Nytorv, Rosenborg og Nyboder*, vol. V, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1988.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Frederiksstad og Nyhavn*, vol. VI, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1989.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Christianshavn*, vol. VII, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1989.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Holmen*, vol. VIII, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1989.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Vestervold falder*, vol. IX, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1990.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Nørrevold, Østervold og Kastellet*, vol. X, Copenhagen, Palle Fogtdal, 1990.
- Bramsen, Bo, *København før og nu - og aldrig en billedkavalkade om København inden for voldene og søerne, Frederiksberg*, Palle Fogtdal, 1991.
- Bramsen, Bo, *Strandvejen - før og nu, fra Tuborg til Kronborg*, Copenhagen, Politiken, 1995.

- Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindesbøll liv og arbejder*, Copenhagen, Universitetsbiblioteket, 1959.
- Bregnhøi, Line, *Det malede rum. Materialer, teknikker og dekorationer 1790- 1900*, Copenhagen, Forlaget Historismus, 2017.
- Brilli, Attilio, *Alla ricerca degli itinerari perduti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 1988.
- Brilli, Attilio, *Arte del viaggiare. Il viaggio materiale dal XVI al XIX secolo*, Firenze, Amilcare Pizzi, 1992.
- Brilli, Attilio, *Guida del turista viaggiatore, Itinerari, città e paesaggi, Italia Centrale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2011.
- Brilli, Attilio, *Il «Petit Tour» Itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano, Banca popolare di Milano, 1988.
- Brilli, Attilio, *Milano e l'Europa: viaggiatori e memorie, 1594-1986*, Città di Castello, Edimond, 1997.
- Brilli, Attilio, *Quando viaggiare era un'arte*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Brilli, Attilio, *Viaggiatori stranieri fra Romagna e Marche XIX-XX secolo*, Argelato, Minerva, 2014.
- Brilli, Attilio, *Viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Brilli, Attilio; Federici, Elisabetta (a cura di), *Il viaggio e i viaggiatori in età moderna, Gli inglesi in Italia e le avventure dei viaggiatori italiani*, Bologna, Pedragon, 2009.
- Brøgger, Stig, *Akademiet og de skønne kunster*, Sophienholm, Lyngby-Taarbæk Kommune, 1979.
- Brøndsted, Peter Oluf, *Uddrag af P.O. Brøndsted's Reise-Dagbøger, Samlet*, R.B. Dorph, Copenhagen, 1852.
- Brøndsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce, accompagnés de recherches archéologiques, et suivis d'un aperçu sur toutes les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours; ouvrage en huit livraisons, orné d'un grand nombre de monuments inédits, récemment découverts, ainsi que de cartes et de vignettes*, Firmin Didot, 1826.
- Brønsted, Peter Oluf, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entreprises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, Paris, 1830.
- Brook, Carolina; Camboni, Elisa; Consoli, Gian Paolo; Moschini, Francesco; Pasquali, Susanna (a cura di), *Roma-Parigi: Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi 17.- 19. Secolo*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016.
- Brubaker, Rogers, *Cittadinanza e nazionalità in Francia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Brucculeri, Antonio, *La costruzione del mito di Firenze rinascimentale tra secondo Settecento e secondo Ottocento: il contributo francese, dai diari alle guide di viaggio*, VI° Convegno dell' AISU, Catania, 14 settembre 2013.
- Brucculeri, Antonio, Massimiliano Savorra, *Serialità e Topoi nei disegni di viaggio in Sicilia. Charles- Édouard Isabelle e gli architetti francesi fra fine del Primo Impero e l'inizio della*

- Monarchia di luglio*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera ventidue, 2017, pp.401- 420.
- Brucculeri, Antonio, *Representation et transferts de l'architecture de la Renaissance toscane dans l'oeuvre des pensionnaires de l'Académie de France au seuil du XIX siècle*, in *Ornamentgraphik der frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa/ Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*, Frommel, Sabine, Leuschner, Eckhardt, Roma 2014, pp.357-370.
 - Brucculeri, Antonio; Cuneo, Cristina (a cura di), *Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi, 1750-1850*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.
 - Bruun, Andreas, *Jens Vilhelm Dahlerups liv og virksomhed*, Copenhagen, H. Hagerups, 1907.
 - Buccaro, Alfredo; De Seta, Cesare (a cura di), *Iconografia delle città in Campania: le province di Avellino, Benevento, Caserta e Salerno*, Napoli, Electa, 2007.
 - Bucci, Mario, *Palazzi di Firenze, quartiere della SS. Annunziata*, Firenze, Vallecchi, 1973.
 - Bucci, Mario, *Palazzi di Firenze, quartiere di Santo Spirito*, Firenze, Vallecchi, 1973.
 - Bucci, Mario, *Palazzi di Firenze, quartiere S. Maria Novella*, Firenze, Vallecchi, 1973.
 - Buck, August; Vasoli, Cesare (a cura di), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1989.
 - Bukdahl, Else Marie; Bogh, Mikkel, *The roots of Neo-classicism, Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculptures of our Time*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Fine Arts, 2007.
 - Bullen, John Barrie, *Byzantium Rediscovered*, Londra, Phaidon, 2003.
 - Bullen, John Barrie, *The myth of the Renaissance in nineteenth-century writing*, Oxford, Oxford University press, 1994.
 - Bundgaard Rasmussen, Bodil; Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab (a cura di), *Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context: acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, Copenhagen, Bundgaard Rasmussen, 2006.
 - Burckhardt, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, I ed. 1860, Roma, Chiovini, 1987.
 - Burelli, Augusto Romano (a cura di), *Le epifanie di Proteo: la saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper*, Venezia, Rebellato editore, 1983.
 - Burke, Peter, *Il Rinascimento*, Bologna, Il mulino, 1990.
 - Busignani, Alberto; Bencini, Raffaello, *Le chiese di Firenze, quartiere di Santo Spirito*, Firenze, Sansoni Editori, 1974.
 - Cabutti, Lucio, *E per monumento fatemi una fondazione*, «BolaffiArte», n°87, anno X, marzo 1979, pp.41-46.
 - Calafati, Marco, *I palazzi fiorentini del Rinascimento nei disegni di Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», n°21, 2014, pp.562-566.
 - Calafati, Marco, *L'architettura del Rinascimento fiorentino*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp.93-100.
 - Calvi, Fabio; Ghigino, Silvana, *Il parco Durazzo Pallavicini a Pegli*, Genova, Sagep, 1987.
 - Calvi, Fabio; Ghigino, Silvana, *Villa Pallavicini at Pegli: Michele Canzio's romantic work of art*, Genova, Sagep, 1999.

- Canina, Luigi, *La insigne e pontificia Accademia Romana delle Belle Arti denominata di San Luca ad onorevole memoria di Alberto Thorvaldsen suo consigliere e primo professore di scultura*, Roma, dai Tipi dello stesso Canina, giugno 1844.
- Carbone, Elettra, *Nordic Italies, Representation of Italy in Nordic literature from the 1830s to the 1910s*, Roma, Edizione Nuova Cultura, 2016.
- *Catalogo de' libri, e delle figure che si vendono nella Reale Stamperia di Napoli, accosto alla chiesa del Rosario di Palazzo*, Napoli, 1822.
- Cavicchioli, Sonia, *L'immagine de Raphaël au début du XIX Siècle*, in Bruccheri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp.159-167.
- Ceccarelli, Francesco, *Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.351-356.
- Cerutti Fusco, Annamaria, *L'accademia di San Luca nell'età napoleonica: riforma dell'insegnamento, teoria e pratica dell'architettura*, in Boutry, Philippe; Pitocco, Francesco; Travaglini, Carlo (a cura di), *Roma negli anni di influenza e dominio francese*, Napoli- Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 401-430.
- Cervini, Paolo, *Pegli: Villa Pallavicini*, Genova, Sagep, 1978.
- Chavarría Arnau, Alexandra; Zucconi, Guido (a cura di), *MEDIOEVO FANTASTICO. L'invenzione di uno stile nell'architettura tra la fine dell'800 e inizio '900*, Ciclo di conferenze, Padova, marzo-aprile 2015.
- Christian VIII di Danimarca, *Osservazioni sulla lava del Vesuvio del 26 gennajo 1820. Memoria di S.A. Reale il principe Cristiano Federico di Danimarca socio onorario dell'Accademia delle scienze di Napoli letta alla medesima nella seduta del 17 luglio 1820 ed inserita nel 2. vol. degli Atti accademici*, Napoli, Stamperia dell'Accademia di Marina, 1820.
- Christiansen, Jørgen Hegner; Sestoft, Jørgen, *Guide to Danish architecture 1000-1960*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1991.
- Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On The Trail of Frederick II The Rediscovery of Medieval Architecture in Southern Italy and 19th Century European Nationalism*, in Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, March 24, 2011, pp. 2-7.
- Cianciolo Cosentino, Gabriella, *On the Trail of Frederick II: Ideology and Patriotic Sentiment in the Nineteenth-Century Rediscovery of Medieval Southern Italy*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", n°40, 2011-12, pp.309-341.
- Cianciolo Cosentino, Gabriella, *Verso il medioevo. Topografie, geometrie e cronologie del gusto lungo l'Ottocento*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera ventidue, 2017, pp.151-170.
- Cioffi, Rosanna; Martelli, Sebastiano; Cecere, Imma; Brevetti, Giulio (a cura di), *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015.
- Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007.

- Cipriani, Angela; Marconi, Paolo; Valeriani, Enrico, *I disegni dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, De Luca Editore, 1974, voll. I-II.
- Clark, Kenneth, *Il revival gotico*, I ed. 1928, Torino, Einaudi, 1970.
- Classen, Albrecht (a cura di), *Handbook of Medieval Studies: Terms, Methods, Trends*, Berlin, New York De Gruyter, 2010.
- Clemmensen, Christian Albert, *Tivoli gennem 75 år 1843- 15 August 1918*, Copenhagen, Sommer Tivoli, 1918.
- Cometa, Michele, *Goethe e i siciliani: il dialogo delle affinità*, Palermo, Palermo University Press, 2019.
- Cometa, Michele, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma- Bari, Laterza, 1999.
- Cometa, Michele, *L'eclittismo italo-tedesco nell'Architettura dell'Ottocento*, in Filippi, Paola Maria; Ferrari, Stefano (a cura di), *La brevitás dall'Illuminismo al XXI secolo/Kleine Formen in der Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart*, Frankfurt, Peter Lang, 2016, pp.263-272.
- Conlin, Jonathan, *The Pleasure garden, from Vauxhall to Coney Island*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.
- Consoli Gian Paolo, *La «nuova architettura del nuovo secolo» temi e tipi*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.151-231.
- Corna Pellegrini, Giacomo; Scaramellini, Guglielmo; Viola, Gianni Eugenio, *Viaggiatori del grand tour in Italia*, Milano, Touring club italiano, 1987.
- Cornini, Guido; Valeri, Claudia (a cura di), *Winckelmann. Capolavori diffusi nei Musei Vaticani*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2018.
- Cundari, Cesare (a cura di), *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale ed insulare: catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Caracol, 2004.
- Curcio, Simonetta, *L'architettura del ferro. La Danimarca 1815-1914*, Roma, Gangemi, 2000.
- Curran, Kathleen, *The romanesque revival, religion, politics and transnational exchange*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2003.
- Cusatelli, Giorgio (a cura di), *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna, Il Mulino, 1986, voll. I-II.
- D'Angelo, Michela, «*En entreprenant le voyage de Sicile...*». *Hittorff a Messina nel 1823*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera ventidue, 2017, pp.365-383.
- D'Agliano, Andreina; Melegati, Luca (a cura di), *Ricordi dell'antico: Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2008.
- Dahl, Svend, *Universitetsbibliotekets Bygninger gennem tiderne*, Copenhagen, Levin og Munksgaard, 1932.
- Dall'Ara, Enrica, *Costruire per i temi del paesaggio? Esiti spaziali della semantica nei parchi tematici europei*, Firenze, Firenze University press, 2004.

- D'Amia, Giovanna; Ricci, Giuliana (a cura di), *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, Milano, Mimesis, 2002.
- *Danimarca, Islanda: Copenhagen, Odense, Reykjavík e Groenlandia*, Milano, Touring club italiano, TCI, 2004.
- *Danske malere i Rom i det 19. Århundrede, Statens Museum for Kunst, december 1977-januar 1978*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 1977.
- De Caro, Stefano (a cura di), *Museo archeologico nazionale di Napoli*, Napoli, Electa, 2003.
- De Caro, Stefano, *Pompei e gli architetti francesi nell'Ottocento*, Parigi, Napoli, Pompei, École nationale supérieure des beaux arts, 1981.
- De Franciscis, Alfonso; Gobbi, Massimo; Insomm, Giovanni; Spinnler, Silvia, *La pittura di Pompei: testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milano, Jaca Book, 1990.
- De Seta, Cesare, *Grand Tour, viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa, 2001.
- De Seta, Cesare, *Il grand tour e il fascino dell'Italia*, Rainer, Babel; Paravicini, Werner (a cura di), in *Grand tour: adeliges Reisen und europaische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert: Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999*, Istituto storico tedesco, Parigi, 2000, pp.205-214.
- De Seta, Cesare, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992.
- De Seta, Cesare, *L'Italia nello specchio del Grand tour*, «Storia d'Italia. Annali 5, Il paesaggio», 1982.
- De Seta, Cesare; Romano, Luciano, *Capri*, Milano, F. M. Ricci, 1999.
- De Seta, Cesare, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- Debenedetti, Elisa (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nel duplice anniversario*, Fascicolo monografico di "Studi sul settecento romano", n. 34, pp. 149-160.
- Decaro, Stefano, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa, 1994.
- Della Corte, Mattia, *Case ed abitanti di Pompei*, Napoli, F. Fiorentino, 1965.
- Denis, Law, John; *L'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- Di Franco, Luca; Di Martino, Giancarlo, *Il collezionismo di antichità classiche a Capri tra Ottocento e primo Novecento*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018.
- Di Giovanni, Loris; Serpentine, Elso Simone, *Gli illuminati. Un filo rosso tra la Baviera e l'Abruzzo. La missione di Friederich Münter in Italia*, Teramo, Artemia Nova Editrice, 2020.
- Di Maggio, Gino; Gandolfo, Francesco; Romano, Luciano, *Ravello*, Milano, F.M. Ricci, 1995.
- Di Majo, Elena; Jørnaes, Bjarne; Susinno, Stefano (a cura di), *Bertel Thorvaldsen (1770-1844): scultore danese a Roma*, Roma, De Luca, 1989.
- Di Mauro, Leonardo, *Cento disegni per un grand tour del 1829: Napoli (e dintorni), Sicilia, Roma e Italia nelle vedute di Antonio Senape*, Napoli, Grimaldi, 2001.
- Dirckinck- Holmfeld, Kim; Keiding, Martin; Amundsen, Marianne, *Dansk arkitektur 250 år*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2004.
- Doria, Gino; Doria, Biagio; Ghirelli, Antonio, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Napoli, Guida editori, 1984.

- Dorph, Niels Vinding, Brøndsted, Peter Oluf, *Brøndsteds Reise i Grækenland i Aarene 1810-1813*, Copenhagen, Samfundet til den danske Literaturs Fremme, 1844.
- Eberlin, A., *Frederiksberg*, Copenhagen, Forlagsbureauet, 1888.
- Eckersbergs, Julie, Hannover, Emil, *Eckersbergs Optegnelser om hendes Fader C.W. Eckersberg*, Copenhagen, Foreningen for boghåndværk, 1917.
- Eilstrup, Per, *Tivoli, the story of the fairytale garden*, Fuglebækvej 1, Scandinavian Idea-Publishers, eksp., 1975.
- Elling, Christian, *Om Harsdorff Kunst, «arkitekten Maanedshæfte»*, XLII, nr°10, Copenhagen, 1940, pp.125-140.
- Elze, Reinhard; Schiera, Pierangelo (a cura di), *Il Medioevo nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Enderlein, Lorenz; Zchomelidse, Nino, *Fictions of isolation: artistic and intellectual exchange in Rome during the first half of the nineteenth century: papers from a conference held at the Accademia di Danimarca*, Roma, L' Erma di Bretschneider, 2006.
- Erichsen, John; Jørnæs, Bjarne; Saabye, Marianne, *Danish museum 1648-1848: Exhibition in the Thorvaldsen Museum. 30 maggio-30 settembre 1974*, Thorvaldsens Museum, 1974.
- Erichsen, John; Venborg Pedersen, Mikkel, *The danish country house*, Copenhagen, Historismus, 2009.
- Faber, Tobias, *La nuova architettura danese*, Milano, Edizioni di Comunità, 1968.
- Faina, Maria Caterina, *I palazzi comunali umbri*, Verona, Mondadori editore, 1957.
- Falberg Jensen, Nicolai, *Den nordiske Industri, Landbrugs og Kunststudstilling i København i 1888*, Erhvervshistorisk Årbog, n°1, 2015, pp.52-95.
- Fidone, Emanuele (a cura di), *From the Italian Vernacular Villa to Schinkel to the Modern House*, Reggio Calabria, Biblioteca del Cenide, 2003.
- Filangieri di Candida Gonzaga, Riccardo, *Sorrento e la sua penisola*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910.
- Filippi, Paola Maria; Ferrari, Stefano (a cura di), *La brevitatis dall'Illuminismo al XXI secolo/Kleine Formen in der Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart*, Frankfurt, Peter Lang, 2016.
- Fincardi, Marco; Soldani, Simonetta (a cura di), *Soggiorni culturali e di piacere: viaggiatori stranieri nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Fino, Lucio, *La Campania del Grand Tour*, Napoli, Grimaldi, 2010.
- Fino, Lucio, *La costa d'Amalfi e il Golfo di Salerno*, Napoli, Grimaldi, 1995.
- Fino, Lucio, *Napoli e dintorni nella pittura nordica: vedute e ricordi di viaggio dell'Ottocento di artisti tedeschi, russi e scandinavi*, Napoli, Grimaldi, 2012.
- Fino, Lucio, *Vesuvio e Campi Flegrei: due miti del grand tour nella grafica di tre secoli stampe disegni e acquerelli dal 1540 al 1876*, Napoli, Grimaldi Editori, 1993.
- Fiorentino, Katia, *La fortuna del costume popolare nelle incisioni della Stamperia Reale*, Nappi, Maria Rosaria (a cura di), *Immagini per il Grand Tour. L'attività della Stamperia reale borbonica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2015.

- Fiorito, Valentina; Zagari, Saro, *Giuseppe Prinzi e la scultura in Sicilia dal neoclassicismo al realismo*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2011.
- Fischer, Chris; Garff, Jan; Knudsen, Jens Heinet; Knudsen, Vibeke; Würtz Frandsen, Jan, *Sight for sore eyes*, Copenhagen, Staten Museum for Kunst, 1998.
- Fischer, Josef, *Synagogen i København*, Copenhagen, 1933.
- Fischer-Hansen, Tobias, *Frederik Münter in Syracuse and Catania in 1786: Antiquarian legislation and connoisseurship in 18th century Sicily* in *Oggetti, uomini, idee, Catania, Fabrizio Serra, Pisa- Roma, 2009*, pp. 117-139.
- Fischer-Hansen, Tobias, *Sicilien und Dänemark*, Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture, Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1990, pp.169-185.
- Fischer-Hansen, Tobias; Christiansen, Jette; Moltesen, Mette; Stubbe Østergaard, Jan, *Campania, South Italy and Sicily catalogue: Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1992.
- Flora, Nicola; Losasso, Mario; Mangone, Fabio; Capecchi, Simonetta, *Pompei: modelli interpretativi dell'abitare: dalla domus urbana alla villa extraurbana*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2015.
- Floryan, Margrethe; Thorvaldsens Museum (a cura di), *Copenhagen as it was in 1796*, Copenhagen, Thorvaldsen Museum, 1996.
- Folsach, Kjeld, *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch*, Copenhagen, Christian Ejlers, 1988.
- Formisano, Giovanna, *Il mito letterario di Paestum nel secolo d'oro del viaggio*, «Rivista di Scienze del Turismo - Ambiente Cultura Diritto Economia», 2014. doi: 10.7358/rst-2014-001-form
- Fratelli, Maria; Valli, Francesca (a cura di), *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, Torino, Allemandi, 2012.
- Freddolini, Francesco, *Giovanni Baratta 1670-1747: scultura e industria del marmo tra la toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.
- Friborg, Flemming; Nielsen, Anne Marie; Roepstorff, Sylvester, *Carl Jacobsen Helligdomme*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1998.
- Friis, N., *Det Kongelige teater, vor nationale scene i fordi og nutid*, Copenhagen, H. Hagerup, 1943.
- Frommel, Sabine, *Der Cicerone et Die Baukunst der Renaissance in Italien: Considérations de Jacob Burckhardt sur l'architecture du Quattrocento et du Cinquecento*, in Frommel, Sabine; Brucculeri, Antonio (a cura di), *L'idée du style dans l'historiographie artistique*, Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 117-136.
- Fuchs, Anneli; Salling Emma, *Kunstakademiet 1754-2004*, Copenhagen, Det kongelige akademi for de skønne kunster e arkitektens forlag, 2004, voll. I-II-III.
- Funder, Lise, *Arkitekten Martin Nyrop*, Copenhagen, Foreningen til gamle bygningers bevaring, 1979.

- Funder, Lise, *Dansk Teaterbyggeri 1870- 1910*, Copenhagen, G.E.C. Gads Forlag, 1987.
- Fuscagni, Stefania, *Il profilo culturale di Wolfgang Helbig attraverso «Die Italiker in der poebene»*, Fiesole, FA.RO, 1992.
- Gabelli, Vincenzo, *Architettura Romanica bolognese*, Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti, 1924.
- Gallo, Luigi; Maglio, Andrea (a cura di), *Pompei: nella cultura europea contemporanea*, Napoli, artstudiopaparo, 2018.
- *Gamle Carlsberg, The book of Carlsberg*, Copenhagen, Møller & Landschultz, 1959 Casera, Claudia (a cura di), *Paestum negli anni del Grand Tour*, Roma, Ripostes, 1997.
- Garric, Jean-Philippe; Crosnier Leconte, Marie-Laure, *L'Ecole de Percier: Imaginer et bâtir le XIXe siècle*, Parigi, Mare Martin, 2017.
- Gelfer- Jørgensen, Mirjam (a cura di), *Herculanum på Sjælland, Klassicisme og nyantik i dansk møbeltradition*, Copenhagen, Rodos, 1988.
- Gelfer- Jørgensen, Mirjam, *The dream of golden age: Danish neo-classical furniture 1790-1850*, Copenhagen, Rhodos, 2004.
- Ghigino, Silvana, *Il parco nascosto. Villa Pallavicini a Pegli*, Genova, Sagep, 2018.
- Giamminelli, Raffaele, *Immagine dei Campi Flegrei fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Dick Peerson, 1987.
- Giannetti, Anna, *L'accademismo artistico nel' 700 in Italia ed a Napoli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1982.
- Giovannoni, Gustavo, *La reale insigne Accademia di S. Luca, Roma*, in «Quaderni di studi romani. Gli istituti culturali e artistici romani», Reale Istituto di studi romani, 1945.
- Giuffré, Maria; Barbera, Paola; Cianciolo Cosentino, Gabriella (a cura di), *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Cannitello, Biblioteca del Cenide, 2006.
- Giusto, Rosa Maria, *Architettura tra tardoBarocco e Neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2003.
- Glasmann, Kristof, *Bryggerne J.C. Jacobsen på Carlsberg*, Copenhagen, Glyndendal, 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Baukunst: dal gotico al classico negli scritti sull'architettura*, Medina, Palermo, 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Reise nach Italien*, Cotta, Tubinga 1816-1829, ed. it. *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1993, commento di H. von Einem, adattato da E. Castellani.
- Grambye, Lars, *Dansk kunst i Rom*, Roma, Palombi, 1994.
- Gravagnuolo, Benedetto, Cappellieri, Alba (a cura di), *Le Teorie dell'architettura nel Settecento, antologia critica*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1998.
- Grossi, Monica; Trani, Silvia (a cura di), *L'Archivio dell'Accademia nazionale di San Luca in Roma, Inventario*, Roma, 2010.
- Hannover, Emil, *Maleren Constantin Hansen*, Copenhagen, Kunstforeningen i København, 1901.

- Hansen, Maria Fabricius; Bach, Erik; Carlsen, Jesper; Fagerholt, Stine; Øhrgaard, Per (a cura di), *Her og nu! Fortidsforståelse i kunst, kultur og videnskab*, Copenhagen, Carlsbergfondet, 2012.
- Hartmann, Jorgen Birkedal, *Alcune inedite di Bertel Thorvaldsen e del suo cerchio: parte seconda: da Torino a Palermo*, Hafniae, Einar Munksgaard, 1962.
- Hartmann, Jørgen Birkedal, *Intorno all'«anniversario romano» del Thorvaldsen*, Roma, Aristide Staderni, 1966.
- Hartmann, Jorgen Birkedal, *Martinus Rørbye pittore girovago*, Roma, Editrice Roma Amon, 1987.
- Hartmann, Jorgen Birkedal, *Thorvaldsen a Roma*, Roma, Fratelli Palomba editori, 1971.
- Hartmann, Jørgen, *Fra maleren Martinus Rørbyes vandreaar: meddelt paa grundlag af rejsedagbøger og breve*, Copenhagen, B. Lunos Bogtrykkeri, 1950.
- Haugsted, Ida, *Tryllehaven Tivoli: Arkitekten H. C. Stillings bygninger og den ældste have*, Copenhagen, Museum Tusulanums Forlag, 1993.
- Haugsted, Ida; Lund, Hakon, *København rådhus*, København, Magistratens 6. Afdeling, 1996.
- Heiberg, Johan Ludvig, *Syditaliensk indflydelse paa domkirken i Pisa?*, «Arkitekten meddelelser fra akademisk», vol. IV, 1902, pp.166-172.
- Heimbürger, Minna (a cura di), *Disegni di maestri danesi nel museo nazionale di San Martino a Napoli*, Firenze, Olschki editore, 1990.
- Hennings, August, *Essai Historique sur les artes et sur les progrès en Danemarc*, Copenhagen, Chez Cl. Philibert, 1778, p.87.
- Herford, Charles Harold, *In the Thorvaldsen Museum, in Gold of Pleasure*, Londra, Lock and co, 1891.
- Herholdt, Johan Daniel, *Veiledning i Husbygningskunst*, Copenhagen, Ottoschwarts forlag, 1875.
- Herrmann, Wolfgang (a cura di), *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Santa Monica, Getty center for the History of Art and the Humanities, 1992.
- Hessel, Alfred, *Storia della città di Bologna*, Bologna, Edizioni alfa, 1975.
- Hetsch, Gustav Friederich, *Bemærkning angående Kunst, Industri og Håndværk*, Copenhagen, Thieles Bogtrykkeri, 1864.
- Hetsch, Gustav Friedrich, *Om Anvendelse for de i Marmorkirken tilstedeværende Materialier: Om Marmorkirken og dens Omgivelser*, in «Industriforeningens Kvartalsblad», vol. 1, 1856.
- Hilker, Georg, *Studiet efter pompeianiske decorationer*, Copenhagen, 1846-47.
- Hind, Charles; Murray, Irena (a cura di), *Palladio and his legacy: a transatlantic journey*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Hiort, Esbjørn (a cura di), *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864*, Udstilling i Kunstindustimuseet 9 september-23 oktober, Copenhagen, Bianco Lunos, 1988.
- Hittorff, Jakob Ignaz, *Hittorffs Reise durch Sizilien*, in Kunstblatt n° 28, 5 aprile 1824.
- Hohendahl, Peter Uwe, *Patriotism, Cosmopolitanism, and National Culture: Public Culture in Hamburg 1700-1933*, Amsterdam, Rodopi, 2003.

- Honour, Hugh, *Neoclassicismo*, I ed.1968, Torino, Giulio editore,1980.
- Høyen, Niels Laurits, *C.F. Harsdorff, Selskabet for nordisk kunst*, Copenhagen, Den Glydendalske Boghandling,1859-1871.
- Høyen, Niels, *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonst's Udvikling*, «Det Skandinaviske Selskab», Copenhagen, Bianco Lunos, Marts 1844.
- Hübsch, Heinrich, *In Stile welchem sollen wir bauen?*, Karlsruhe, Müller, 1828.
- Hvattum, Mary, *Gottfried Semper and the problem of historicism*, Cambridge, Cambridge University press, 2004.
- Hvidt, Kristian, *Christiansborg Slot*, København, Busck, 1975.
- Hvidt, Kristian; Ellehøj, Svend; Norn, Otto, *Christiansborg Slot*, Copenhagen, Nyt Nordiske Folrag, 1975.
- *I tesori di tutt'Italia. Palazzi, castelli, gallerie*. Milano, Scode, 1988.
- Istituto per i beni artistici culturali e naturali della regione Emilia-Romagna, *I municipi e la nazione*, Bologna, Compositori,2012.
- Jackson, David; Monrad, Kasper, *Christen Købke: Danish master of light*, New Haven - Edinburgh, Yale University Press, 2010.
- Jacobsen, Carl, *Ny Carlsberg glyptoteks tilblivelse*, Copenhagen, Nielsen e Lydiche, 1906.
- Jensen, Jørgen Bonde, *Carlsberg. Et Københavnesnke drømmebillede*, Copenhagen, Tiderne skifter, 1976.
- Jodice, Francesco, *Cartoline da altri spazi*, Milano, Motta, 1998.
- Johan Daniel Herholdt, *Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen, Hans J. Holm*, Copenhagen, Det Nordiske Forlag,1898.
- Johansson, Ejner, *Omkring Frederiksholms Kanal*, Copenhagen, Hasselbalch, 1964.
- Jørnæs, Bjarne, *Bertel Thorvaldsen*, Roma, De Luca, 1997.
- Kawamura, Ewa, *Alberghi storici dell'isola di Capri. Una storia dell'ospitalità tra Ottocento e Novecento*, Capri, Edizioni la Conchiglia, 2006.
- Kawamura, Ewa, *Storia degli alberghi napoletani: dal grand tour alla belle époque nell'ospitalità della Napoli gentile*, Napoli, CLEAN, 2017.
- Keiding, Martin; Per, Henrik Skou; Amundsen, Marianne, *Arkitekturen på Carlsberg*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2008.
- Keldborg, Jytte W., (a cura di), *Gli artisti danesi in Olevano Romano e dintorni dall' "Età dell'Oro" fin dentro il XXI*, Frosinone, Bianchine figli, 2010.
- Kibsgaar, Søren; Poulsen, Orla; Thule Kristensen, Peter, *Bindesbøll Rådhus i Thisted*, Odense, Realea, 2010.
- Kiene, Michael, *Hittorff e la Sicilia. Concetti estetico- documentari nella realtà editoriale*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera ventidue,2017, pp.348-363.
- Kieven, Elisabeth, *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.51-70.
- Kjær, Ulla, *Roskilde Domkirke*, Copenhagen, Glydendal, 2013.

- Klein, Bruno, Burckhardt und Seroux d'Agincourt, in Frommel, Sabine; Bruccleri, Antonio (a cura di), *L'idée du style dans l'historiographie artistique*, Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 255-262.
- Klein, Vilhelm, *Architektportraiter*, manoscritto, Archivio della biblioteca nazionale danese, RL, NKS 3055.
- Klein, Vilhelm, *Bygningskunsten og de tekniske Kunster*, in *Opfindelsernes Bog: en Oversigt over Menneskets kulturhistoriske Udvikling og Fremskridt paa Videnskabens, Kunstens, Industriens og Handelens Omraader fra tidligste Tid til vore Dage*, Lütken, Andre (a cura di), Copenhagen, Forlagsbureauet, 1877, pp.232-249.
- Klein, Vilhelm, *Herholdt og Bindesbøll*, in "Architekten", Kjøbenhavn, n° 213, 1901-1902, pp.189-191.
- Klein, Vilhelm, *Nogle Synspunkter for Bygningskonsten i vor Tid*. In *Særtryk af Månedskrift for Industri*, Copenhagen, 1868.
- *Klopstock and his friends. A series of familiar letters, written between the years 1750 and 1803*, London; Henry Colburn, 1814.
- Knight, Carlo, *Sulle orme del Grand Tour: Uomini, luoghi, società del Regno di Napoli*, Napoli, Electa, 1995.
- Kokkin, Jan; Villumsen, Anne-Mette; Saabye, Marianne, *I Italiens lys. Et dansk-norsk kunstnerfællesskab 1879-1886*, Copenhagen, Lillehammer Kunstmuseum, 2017.
- Kolb, Laura, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities*, «Urban History», n°35, 3, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 382 – 413.
- Kragelund, Patrick, *Abildgaard: kunstneren mellem oprørerne*, Copenhagen, Museum Tusulanum Forlag, 1999.
- Kraus, Živa, *Fotografie di Ikona Gallery*, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1989.
- Kubach, Hans Erich, *Architettura romanica*, Milano, Electa, 1978.
- *L'italie dans l'imaginaire romantique, Actes du colloque de Copenhague 14-15 septembre 2007*, Copenhagen, Det kongelige danske videnskavernes selskab, 2008.
- *La città degli Uffizi*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Langberg, Harald, *Omkring C. F. Hansen*, Copenhagen, V. Prior, 1950.
- Lange, Bente, *Thorvaldsen Museum, Bygningen: Farverne- Lyset*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2002.
- Lauritz de Thurah, *Den Danske Vitruvius*, Copenhagen, Ernst Henrich Berling, 1747- 1749.
- Lepore, Maria, *Il segno dell'architettura in Karl Friedrich*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2011.
- Levra, Umberto (a cura di), *Nazioni, nazionalità, stati nazionali nell'Ottocento europeo*, Roma, Carrocci, 2004.
- Lo Curzio, Massimo, *Il viaggio in Sicilia di Hittorff nel 1823, l'architettura moderna e una città nuova*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera ventidue, 2017, pp.385-399.

- Lo Faso Pietrasanta, Domenico, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*, Palermo, Tipografia Roberti, 1838.
- Lorenzen, Vilhelm, *Maleren Hilker*, Copenhagen, Bogtrykkeri, 1898.
- Lugoboni, Giovanni Luigi, *Dimore, ville, palazzi veronesi*, Caselle di Sommacampagna, Cierre grafica, 2017.
- Lund Jørgensen, Mette, *Valby Bakke*, Copenhagen, Rhodos, 2009.
- Lund Jørgensen, Mette; Thule Kristensen, Peter, *Arkitekten Vilhelm Kleins skrifter og historicismen i Danmark*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2019.
- Lund, Hakon, C.F. Hansen, *De byggede Danmark*, Copenhagen, arkitektens forlag, 2006.
- Lund, Hakon, C.F. Harsdorff, *De byggede Danmark*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2007.
- Lund, Hakon, *Danske arkitekturtegninger fra Harsdorff til Herholdt*, Stocolma, Akademien for de fria konsterna, 1964.
- Lund, Hakon; Thygesen, Anne Lise, C. F. Hansen, Copenhagen, Bergiafonden og Arkitektens Forlag, 1995.
- Lütken, André; Lütken, George, *Opfindelsernes Bog: en Oversigt over Menneskets kulturhistoriske Udvikling og Fremskridt paa Videnskabens, Kunstens, Industriens og Handelens Omraader fra tidligste Tid til vore Dage*, Copenhagen, Forlagsbureauet, 1877.
- Maćzak, Antoni, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Roma, editori Laterza, 1992.
- Maglio, Andrea, *Gli architetti tedeschi e la Siziilenreise nell'Ottocento*, in Barbera, Paola; Vitale, Maria Rosaria (a cura di), *Architetti in viaggio*, Siracusa, Lettera ventidue, 2017, pp.331-467.
- Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Napoli, Clean, 2009.
- Magnussen, Rikard, *Billedhuggerminder*, Copenhagen, Foreningen for National Kunst, 1933.
- Maiuri, Amedeo, *Ercolano*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1959.
- Maiuri, Amedeo, *Pompei*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1951.
- Maiuri, Amedeo, *Pompeii nuovi scavi, la villa dei Misteri, L'Antiquarium*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1964.
- Mambriani, Carlo, *Un'alternativa alle corone di San Luca: i concorsi dell'Accademia di Parma tra 1780 e 1800*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.109-132.
- Mangone, Fabio (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto- la storia, gli annali, il quotidiano 1850-1913*, Napoli, Electa, 2005.
- Mangone, Fabio, *Immaginazione e presenza dell'antico: Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Napoli, Artstudiopaparo, 2016.
- Mangone, Fabio, *La scoperta dell'antico in Campania tra Settecento e Ottocento, L'archeologia come fondamento scientifico dell'architettura moderna*, HeRMes, 2, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021.

- Mangone, Fabio, *Neorinascimento e «stile nazionale» nell'Italia Unita, tra teoria e prassi*, in Bruccheri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp.273-282.
- Mangone, Fabio, *Pompei, Hittorff e la policromia dell'antico nel primo Ottocento*, «ANANKE», n° 82, settembre 2017, pp. 67-75.
- Mangone, Fabio, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli, Electa, 2002.
- Mangone, Fabio, *Winckelmann nel Regno di Napoli, oltre il Museo Ercolanese: Pozzuoli e Paestum*, Debenedetti, Elisa (a cura di), fascicolo monografico di “Studi sul settecento romano”, n. 34, pp. 149-160.
- Mansi, Maria Gabriella; Travaglione, Agnese, *La Stamperia Reale di Napoli*, Napoli, Biblioteca Nazionale, 2002.
- Manzo, Elena, *Christof Marselis: note a margine di un inedito libro di disegni*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Manzo, Elena, *La nuova architettura danese*, Napoli, Clean, 2003.
- Marchini, Giuseppe; Niccolò Rodolico, *I palazzi del popolo nei comuni toscani del Medioevo*, Milano, Electa, 1962.
- Marino, Angela, *Cultura archeologica e cultura architettonica a Roma nel periodo napoleonico, Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie). Actes du colloque de Rome (3-5 mai 1984)*, Roma, Publications de l'École Française de Rome, 1987, pp. 443-471.
- Martucci, Ettore, *La città reale di Caserta*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1993.
- Marzillo, Maria Giulia, *Giovanni Antonio Antolini, Architetto e Ingegnere (1753-1841)*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice, 2000.
- Mascilli Migliorini, Luigi, «L'Atene d'Italia»: *identità fiorentina e toscana nella formazione dello Stato nazionale*, in «Meridiana», n°33, 1998, pp. 107-123.
- Masi, Massimiliano, *I modellini lignei delle giostre di Leopoldo di Borbone per il Parco di Villa Favorita a Resina*, Caserta, 2018
- Max, Lawson, N. F. S. *Grundtvig (1783–1872), Prospects: the quarterly review of comparative education*, Parigi, Unesco, vol. XXIII, n°3/4, 1993, pp. 613–623.
- Medarbejdere og venner af hans kunst, *Arkitekten Martin Nyrop, 1849- 11. NOV. -1919*, Copenhagen, F. Hendriksens reproduktions-atelier Nielsen & Lydiche, 1919.
- Meier, Frederik Julius, *Efterretninger om billedhuggeren. Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid*, Copenhagen, Nielsen Hobey, 1877.
- Melander, Torben, *Thorvaldsen e la cultura archeologica*, Di Majo, Elena; Jørnaes, Bjarne; Susinno, Stefano (a cura di), *Bertel Thorvaldsen (1770-1844): scultore danese a Roma*, Roma, De Luca, 1989, pp.284-307.
- Meldahl, Ferdinand; Johansen, Peter, *Det Kongelige akademi for de skønne kunster 1700-1904*, Copenhagen, H. Hagerups Boghandel, 1904.
- Merlino, Giuseppe, *Invito al viaggio: l'itinerario del Grand tour*, Napoli, Fondazione Napoli novantanove, 2000.
- Merz, Jorg Martin, *Piramidi e Papi. Funzioni e significati della piramide nell'architettura tra Settecento e Ottocento*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di),

Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.307-236.

- Millech, Knud, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, Copenhagen, Østifernes Kreditforening, 1951.
- Millech, Knud, Hack *Kampmann 1856-1920*, "Berlingske Aftenavis' kronik", 31 agosto 1956, Copenhagen, 1956.
- Millech, Knud, J.D. *Herholdt og universitetsbibliotek i Fiolstræde*, Copenhagen, Erik Paludan, 1961.
- Millech, Knud, *Vilh. Dahlerup*, in *Det Kongelige teater program*, Copenhagen, 1954.
- Miller Lane, Barbara, *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge, Cambridge University, 2000.
- Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza speciale per il polo museale fiorentino, *I giardini delle regine: il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, Livorno, Sillabe, 2004.
- Moltesen, Mette, *Perfect Partners, The collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome Wolfgang Helbing in the Formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887-1914*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2012.
- Monterumisi, Chiara, *RAGNAR ÖSTBERG. Genius loci e memorie urbane, Stockholms Stadshuset- Nämndhuset e villa Geber*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna, 2015.
- Mozzillo, Atanasio, *La frontiera del Grand Tour: viaggi e viaggiatori nel Mezzogiorno borbonico*, Napoli, Liguori, 1992.
- Mozzoni, Loretta; Santini, Stefano (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo: ornamento e decorazione nell'architettura*, Napoli, Liguori, 2014.
- Mozzoni, Loretta; Santini, Stefano (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo: studi storici, rilievo e restauro, teoria e prassi dell'architettura*, Napoli, Liguori, 2012.
- Munk, Jens Peter (a cura di), *'800 danese: architettura di Roma e paesaggi di Olevano Romano*, Roma, Gangemi, 2006.
- Münster, Frederik, *Efterretninger om begge Sicilierne, samlede paa en Reise i disse Lande i Aarene 1785 og 1786*, Copenhagen, Christian Gottlob Prost, 1788.
- Murray, Peter, *L'architettura del Rinascimento italiano*, I ed. 1969, Roma- Bari, Laterza, 1986.
- Nappi, Maria Rosaria (a cura di), *Immagini per il Grand Tour. L'attività della Stamperia reale borbonica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2015.
- Nebbia, Margherita, *Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche*, «MDCCC 1800», n° 2, Venezia, Cà Foscari, 2013.
- Negri, Antonello; Bignami, Silvia (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca book, 2002
- Neiiendam, Robert, *Det Kongelige teaters historie, II Bind 1878-1882*, Copenhagen, V.Pios Boghandel Poul Branner, 1922.
- Neiiendam, Robert, *Det Kongelige teaters historie, III Bind 1878-1882*, Copenhagen, V.Pios Boghandel Poul Branner, 1925.

- Neri, Maria Luisa, *Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria*, in Bertelli, Sergio (a cura di), *La Chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, pp. 133-169.
- Nicosia, Concetto, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva, 2000.
- Nielsen, Marjatta (a cura di), *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1990.
- Nielsen, Toben; Jørgensen, Mogens; Koppel, Nils, *De maledede ruder i J.D. Heroldts Universitetsbibliotek*, Copenhagen, N. Koppel, 1979.
- Nobile, Marco Rosario, *Storia dell'architettura in Sicilia (XV-XVIII secolo)*, Palermo, Caracol, 2017.
- Nobile, Marco Rosario, *Un altro rinascimento: architettura, maestranze e cantieri in Sicilia, 1458-1558*, Benevento, Hevelius Edizioni, 2002.
- Nørling, Ole, *Apollons mange masker, Det kongelige teaters udsmykning og Kunstsamling*, Copenhagen, Glyndendal, 1998.
- Nørling, Ole, *Bygningshistorie og teaterdebat*, Copenhagen, Det Kongelige Teater, 1996.
- Nørregaard Pedersen, Kirsten, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark*, Copenhagen, Rhodos, 2011, voll. I-II-III.
- Nottingham Castle Museum, *Mysteries of Diana: The antiquities from Nemi in Nottingham museums*, Nottingham, Castle Museum, 1983.
- Nyrop, Camillus, *Arkitekt Martin Borch*, in *Slægten Nyrop: nogle biografiske Oplysninge*, Copenhagen, trykt hos Nielsen & Lydiche, 1908, pp. 114-119.
- Nyrop, Camillus, *Ny Carlsberg: 1846-1896, 1871-1896: et Jubilæumsskrift*, København, 1896.
- Nyrop, Martin, *Hack Kampmann*, in «Arkitekten» n° XXII, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1920, pp.185-204.
- Nyrop, Martin, *Raadhuset i København*, Copenhagen, August Bangs Boghadels forlag, 1908.
- Occhipinti, Carmelo, *Giardino delle Esperidi: le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009.
- Olsen, Harald Peter, *Roma com'era nei dipinti degli artisti danesi dell'Ottocento: un inedito e sorprendente ritratto della Città Eterna vista con gli occhi dei pittori riuniti attorno a Thorvaldsen che la conobbero, l'amarono e la immortalarono*, Roma, Newton Compton, 1985.
- Olsen, Lars Hedebo; Prytz Schaldemose, Anne, *Tivoli: a garden in the city*, Copenhagen, Glyndendal, 2018.
- Oncken, Wilhelm *L'epoca di Federico il Grande, Prima versione italiana di Paolo Bellezza*, Milano, Vallardi, 1892.
- Opperman, Theodor, *M.G. Bindesbøll – udstillingen i Thorvaldsen Museum*, Copenhagen, Akademisk Arkitektforening, 1916.
- Oppermann, Theodor, *Hermann Ernst Freund, 1786-1840*, Copenhagen, Kunstforeningen, 1916.

- Orlandi Frattarolo, Livia (a cura di), *Bologna e il Grand Tour*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 1991.
- Østergaard, Uffe, *Stato e società civile in Danimarca: il paradosso danese*, in Sorba, Carlotta, *Cittadinanza. Individui, diritti sociali, collettività nella storia contemporanea*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002, pp. 70-115.
- Pagano, Giuseppe; Guarniero, Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli, 1936.
- Palazzotto, Pierfrancesco, *Gothic revival architecture and decoration between Bourbon absolutism and Sicilian nationalism in Palermo in the early 19th century*, in Booms, Dirk; Higgs, Peter John (a cura di), *Sicily: Heritage of the World* , Londra, The British Museum, 2019, pp. 164-175.
- Paloscia, Franco (a cura di), *Firenze dei grandi viaggiatori*, Roma, Edizioni Abete, 1993.
- Paloscia, Franco (a cura di), *Roma dei grandi viaggiatori*, Roma, Abete, 1987.
- Panarari, Erio, *Vecchia Pegli e Villa Pallavicini nei disegni e nelle stampe del '700 e '800*, Genova, Coedita, 1996.
- Panzini, Franco, *Per i piaceri del popolo: l'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX Secolo*, Bologna, Zanichelli, 1993.
- Paolini, Claudio, *Souvenir de Florence, l'immagine della città nell'Ottocento*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.
- Pasquali, Susanna, *A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura*, Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.81-108.
- Pasquali, Susanna, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.23-36.
- Patetta, Luciano, *L'architettura dell'eclittismo, fonti, storie e modelli 1750-1900*, Milano, Città studi, 1991.
- Pavanello, Giuseppe; Romanelli, Giandomenico (a cura di), *Venezia nell'Ottocento: immagini e mito*, Milano, Electa, 1983.
- Pedersen, Johannes, *The Carlsberg Foundation*, Copenhagen, Bianco Lunos, 1956.
- Perelli, Franco, *Il risorgimento italiano visto dalla Scandinavia*, «*Il castello di Elsinore : quadrimestrale di teatro*». n.63, 2011, pp.45-59.
- Perrani, Francesco, *Viaggio in Sicilia di Federico Münter*, Palermo, Francesco Abate, 1823.
- Petersen, Steen Esvad, *Bryggerens akademi*, Copenhagen, Carlsbergfondet, 2001.
- Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, I ed. 1940, Torino, Einaudi, 1982.
- Pifferi, Enzo, *Romanico in Lombardia*, Como, E.P.I., 1981.
- Pinon, Pierre, *Contributi francesi all'Accademia di San Luca: Pierre- Adrien Pâris e i nuovi statuti del 1812*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.133-142.

- Pinon, Pierre; Amprimoz, François Xavier, *Les envois de Rome : 1778-1968*, Roma, École française de Rome, 1988.
- *Pittori danesi a Roma nell'Ottocento*, Roma, Ministero degli affari esteri, 1977.
- Pogacnik, Marco (a cura di), *Karl Friedrich Schinkel, architettura e paesaggio*, Milano, Federico Motta editore, 1993.
- Pollone, Stefania, *Tra proporzione, ordine e costruzione. Viollet-le-Duc e i templi di Paestum*, in «ARCHISTOR», n°1, 2017, pp. 251-285.
- Pratelli, Alberto; Gaiani, Marco, *Viaggiatori di architettura in Italia: i francesi: studio sui disegni e sulla trasmissione delle idee dell'architettura negli elaborati degli architetti francesi in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, Bologna, Compositori, 1990.
- Prebys, Portia; Ricciardelli, Fabrizio, *A tale of two cities: Florence and Rome from the Grand Tour to study abroad*, Ferrara, Edisai, 2017.
- *Presenza dell'Italia nella cultura danese: Mostra all'accademia di Danimarca*, Roma 1964, Copenhagen, Bianco Lunos Bogtrykkeri, 1964.
- Priskorn, Ole, *Le sale di rappresentanza del castello di Christiansborg Slot*, Copenhagen, Agenzia di Castelli e proprietà dello Stato, 2011.
- Puppi, Leonelli, *Michele Sanmicheli architetto: opera completa*, Roma, Caliban Editrice, 1986.
- Raabyemagle, Hanne; Smidt, Claus; Lindhe, Jens (a cura di), *Classicism in Copenhagen architecture in the age of C. F. Hansen*, Copenhagen, Gyldendal, 1998.
- Ragni, Stefano, *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento*, Perugia, Guerra edizioni, 1999.
- Rask, Elin, *Trolden med de tre Hoveder: Det Kongelige teater siden 1870, bygningshistorisk og kulturpolitisk*, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1980.
- Rathje, Annette; Nielsen, Marjatta (a cura di) *Johannes Wiedewelt: a Danish artist in search of the past, shaping the future*, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2010.
- *Real Museo Borbonico, vol. 3*, Napoli, Stamperia Reale, 1827.
- *Real Museo Borbonico, vol.10*, Napoli, Stamperia Reale, 1834.
- *Real Museo Borbonico, vol.11*, Napoli, Stamperia Reale, 1835.
- *Real Museo Borbonico, vol.2*, Napoli, Stamperia Reale, 1825.
- *Real Museo Borbonico, vol.4*, Napoli, Stamperia Reale, 1827.
- Reid, Francis Nevile; Lacaita, Charles Carmichael; Buono, Annafranca; Milone, Antonio; Allen, Edward, *Ravello, Sarno, Labirinto*, 1997.
- Reiß, Anke, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus*, J.H. Roell Verlag, Dettelbach, 2008.
- Restucci, Amerigo (a cura di) *Storia dell'architettura italiana, L'Ottocento*, Milano, Electa, 2005.
- Restucci, Amerigo (a cura di), *L'architettura civile in Toscana: il Medioevo*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1995.
- Romeo, Emanuele (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, Roma, WriteUp Site, 2019.
- Ricci, Giuliana (a cura di), *L'architettura nelle accademie riformate*, Milano, Guerini, 1992.

- Risaliti, Renato (a cura di), *Viaggi in Toscana* Firenze, Toscana Nuova, 2016.
- Risaliti, Renato, *Viaggiatori stranieri a Pistoia (sec. XII-XX)*, Pistoia, Edizioni Brigata del leoncino, 2004.
- Rivolta, Carla (a cura di), *Grand tour: percorsi ottocenteschi, disegni, stampe e fotografie della Fondazione Marco Besso*, Roma, Campisano editore, 2012.
- Roland, Thomas, *C.F. Hansen. I Danmark og Tyskland*, Copenhagen, Frydenlund, 2010.
- Romanelli, Domenico, *Viaggio a Pompei a Pesto e di ritorno ad Ercolano*, Napoli, Perger, 1811.
- Romano, Luciano; Guadalupi, Gianni; Gandolfo, Francesco; Guadalupi, Dzianni, *Amalfi*, Milano, F. M. Ricci, 1999.
- Rondelet, Jean-Baptiste, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Parigi, Tome 1, 1802.
- Rondelet, Jean-Baptiste, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Parigi Tome 2, 1805.
- Rosen, Anton, *Jens Vilhelm Dahlerup*, «Gads danske Magasin», n. I, Copenhagen, 1907.
- Rossi, Attilio, *La Villa d'Este a Tivoli: Con 65 illustrazioni*, Milano, F.lli Treves, 1935.
- Ruth, K., *København Rådhus*, Copenhagen, København kommune, 2018.
- Salling, Emma, *Kunstakademiets guldmedalje, konkurrencer 1755-1857*, Copenhagen, Kunstakademiets bibliotek, 1975.
- *Samling af forskjellige offentlige og private bygninger tegnede og udførte under specielt opsyn af Christian Frederik Hansen*, Copenhagen, F. Asmussen, 1921
- Samson, Miles David, *Hut Pavilion Shrine: Architectural Archetypes*, in *Mid-Century Modernism*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015
- Santoni, Ilvo; Wittum, Nicola, *Vallombrosa 1638-1866*, Firenze, Polistampa, 2014.
- Sarsini, E. *Copenhagen: Giardino di Tivoli*.
- Savorra, Massimiliano, *Il medioevo e la Sicilia. disegni e itinerari formativi dei pensionnaires francesi nel XIX secolo*, in «LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia», n° 2, 2006, pp. 24-32.
- Scalvini, Maria Luisa, “Stile” e “identità”, fra localismi e orgoglio nazionale: temi di vista nel dibattito eclettico, Belli, Gemma; Maglio, Andrea; Mangone, Fabio; Savorra, Massimiliano (a cura di), in “Il gusto della congettura, l’onere della prova”, Siracusa, Lettera Ventidue, 2018, pp.205-21.
- Schimdt, Holger, *Harsdorff hus*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1982.
- Sestan, Ernesto, *Italia comunale e signorile*, Firenze, Le lettere, 1989.
- Severini, Marco (a cura di), *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento: itinerari, scoperte*, Venezia, Marsilio, 2013.
- *Siena, il Palazzo Pubblico, guida storico- artistica con 84 illustrazioni*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1913.
- Sisi, Carlo (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, Milano, Electa, 2005.
- Sløk, Johannes, *Kierkegaard's Universe. A New Guide to the Genius*, I ed.1983, Copenhagen, The Danish Cultural Institute, 1994.
- Smidt, C.M, *Arkitekten C.F. Hansen og hans bygninger*, Copenhagen, Tidsskrift for industri, 1911.
- Sogliano, Antonio; Helbig, Wolfgang, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79*, Napoli, Detken & Rocholl, 1880.

- Staatliche Kunsthalle, *Viaggio in Italia, Künstler auf Reisen 1770-1880*, Mostra tenuta a Karlsruhe nel 2010, Berlin, Monaco, Dt. Kunstver, 2010.
- Steenstrup, Johannes, *Carl Jacobsens Liv og Gerning*, Copenhagen, Ny Carlsberg fondet, 1922.
- Steiner, Henriette, *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800–1850*, Londra, New York, Routledge, 2016.
- Steinmann, Ernst, *Künstlermonographien Pinturicchio*, Lipsia, Bielef, 1898.
- Stemann, Helga, *F. Meldhal og hans venner*, vol. V, Copenhagen, H. Hagerups Forlag, 1931.
- Stender Clausen, Jørgen (a cura di), *G. Brandes, Fra mito e realtà. L'Italia del 1870-71 nelle lettere di un giovane critico danese*, Pisa, ETS, 2000.
- Stevenson, Christine McKee, *The design of prisons and mental hospitals in the Neo-classical period, with special reference to the work of C.F. Hansen*, Tesi di dottorato, Courtauld Institute of Art, London University, 1985.
- Stilling, Harald Conrad; Gertrud, Gamrath, *Ecco Roma Harald Conrad Stillings romerske rejsedagbog*, [S.l.], Bogvaerket, 2011.
- Strozzi, Yuri, *Pirro Ligorio e la Loggia del Nicchione in Belvedere*, Amendola, Adriano (a cura di) *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 97-120.
- Summerson, John, *Architettura del Settecento*, I ed. 1986, Milano, Rusconi, 1990.
- Susini, Fabiana, *I luoghi dell'accoglienza in Toscana nei secoli del Grand Tour: ospitalità, termalismo, villeggiatura*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, anno 2012-2014.
- Svane, Erik Bondo, *Arkitekten L.A. Winstrups vigtigste arbejder, Sønderjylland mellem krigene*, Sønderjydske aarbøger, Vol.58 (1), 1946-01-01, pp.120-156.
- Tanasi, Francesco, *I luoghi del Grand Tour rivistati*, Capaccio, 2014.
- Tassinari, Gabriella, *I viaggiatori del Grand Tour e le gemme di Giovanni Pichler*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia," 2015.
- Tatti, Mariasilvia (a cura di), *Italia e Italie: Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Tauber, Christine, *La construction de la Renaissance florentine au XIX siècle*, in Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp.79-92.
- *The principal monuments in the National Museum of Naples*, Napoli, John Testa, 1882.
- The Royal veterinary and agricultural University, Frederiksberg, KVL, 1999.
- Thelle, Mikkel, *København 1900: Rådhuspladsen som laboratorium for den moderne bys offentlige rum 1880-1914*. Copenhagen, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2013.
- Thorvaldsen Museum (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, Copenhagen, Thorvaldsen Museum, 1970.
- *Thorvaldsen Museum, un souvenir de la capitale de Danemark*, Copenhagen, Universitet boghandel, 1905.
- Thule Kristensen, Peter, *Det Sentimentalt moderne. Romantiske ledemotiver i den 20. århundredes bygningskunst*, Copenhagen, Kunstakademiets arkitektskole, 2005.

- Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll - Denmark's first modern architect*, Copenhagen, Arkitekts Forlag, 2013.
- Thule Kristensen, Peter, *Gottlieb Bindesbøll and romantic historicism*, «*Nordic Journal of Architecture*», n. III, vol. 2, inverno 2012, Copenhagen, Arkitektens forlag, 2012, pp.115-122.
- *Til Minde om arkitekten Harald Conrad Stilling*, Copenhagen, Thieles Bogtrykkeri, 1892.
- *Tivoliana, København Sommer Tivoli 1843-1943*, Copenhagen, Andreasen & Lachmann, 1943.
- *Tivoliana*, Studenterforeninge, Copenhagen, 1878.
- Tomaselli, Francesco, *Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica*, in «*ARCHISTOR*», n°1, 2017, pp. 180-219.
- Tomaselli, Francesco, *Zisa inconsueta, sconosciuta e sorprendente. Qualche precisazione intorno alla storia, alle trasformazioni ai restauri del monumento*, Palermo, Palermo University Press, 2020.
- Torben, Melander; Walther, Astrid-Louise (a cura di), *Meddelelser fra Thorvaldsen Museum*, Copenhagen, Thorvaldsen Museum, 1998.
- Torben, Wosik, *The country in the town, The royal veterinary and agricultural university*, Copenhagen, Artisto, 2003.
- Tosini Scotti, Aurora (a cura di), *In vacanza a Milano, Guide e testimonianze di viaggiatori tra Settecento e Ottocento*, Milano, Biblioteca comunale, 1994.
- Trevisan, Gianpaolo, *L'architettura della chiesa di San Fermo maggiore a Verona (sec. XI)*, Tesi di dottorato XII ciclo, Università degli Studi di Udine, 1999.
- Trombetta, Vincenzo, *Le edizioni pregiate della Stamperia Reale di Napoli*, Parigi, Bulletin du bibliophile, 2007.
- Uccelli, Vittorio, *La biblioteca Sainte-Geneviève di Henri Labrouste e la questione del carattere degli edifici*, Firenze, Aión, 2013.
- Ulivieri, Luigi; Merendoni, Simonetta (a cura di), *Pratolino: un mito alle porte di Firenze*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Ussing, Johan Louis, *Niels Laurits Høyens Levned med Bilag af Breve*, Copenhagen, Kjbh, 1872.
- *Vesuvio. Il Gran Tour dell'Accademia Ercolanese dal passato al futuro*, atti de Convegno internazionale (Portici, 21-22 maggio 2010), Napoli, Giannini, 2010.
- Vezzosi, Alessandro (a cura di), *Il giardino d'Europa Pratolino come modello nella cultura europea*, Milano, Mazzotta, 1986.
- Villadsen, Ole, *Danske arkitekture fra klassicisme til dekonstruktivisme*, Copenhagen, Gyldendal, 2004.
- Vitolo, Paola, *Arte e politica nella Napoli angioina: la chiesa-ospedale dell'Incoronata*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006.
- Voci, Anna Maria (a cura di), *Wolfgang Helbig a Napoli 1863-1865, Archeologia e politica dopo l'annessione*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2007.
- Von Orelli- Messerli, Barbara, *Gottfried Semper's Renaissance and neo-Renasissance: Forth and back*, in Bruccheri, Antonio; Frommel, Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIX siècle. Interprétations et restitutions*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp.203-214.

- *Voyageurs française a Verone*, Centro interuniversitario di Ricerche sul “Viaggio in Italia”, Geneve, Slatkinee, 1984.
- Wanscher, Vilhelm, *Arkitekten G. Bindesbøll*, Copenhagen, Karl Kjøsters Kunstforlag, 1903.
- Wanscher, Vilhelm, *Artes: monuments et mémoires*, Copenhagen, P. Haase & fils, 1932.
- Wanscher, Vilhelm, *Italian og den store stil*, Copenhagen, Aage Marcus, 1921.
- Wanscher, Vilhelm, *Tre Stadier i den klassiske kunsts teori*, Copenhagen, Fischer Forlag, 1943.
- Weilbach, Frederik, *Architekten C.F. Harsdorff*, Copenhagen, Société pour la publication des monuments d’art en Danemark, 1928.
- Weilbach, Frederik, *C.F. Harsdorff og Antiken*, Copenhagen, Selskabet til Udgivelse af danske Mindesmærker, 1917.
- Weilbach, Frederik, *Charlottenborg*, Copenhagen, Nyt nordisk forlag, 1933.
- Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed*, Copenhagen, Nicolaus Møller, 1762.
- Wittkower, Rudolf, *Principi architetonici nell’età dell’umanesimo*, I ed. 1949, Torino, Einaudi, 1964.
- Woboda, Hannes; Wiersma, Jan Marinus (a cura di), *Politics of the Past. The Use and Abuse of History*, Brussels, Socialist Group in the European Parliament, 2009.
- Zahle, Jan, *P.O. Brøndsted- The resolute agent in the acquisition of plaster casts for the Royal Academy of Fine Arts*, Bundgaard Rasmussen, Bodil; Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab (a cura di), *Peter Oluf Brøndsted (1780-1842): a Danish classicist in his European context: acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, Copenhagen, Bundgaard Rasmussen, 2006, pp.214-235.
- Zangheri, Luigi, *Pratolino, il giardino delle meraviglie*, Firenze, Gonnelli, 1979.
- Zangheri, Luigi, *Suggestioni e fortuna dei teatrini d’automati. Pratolino come una Broadway manierista*, in “Quaderni di teatro”, VII, 25, 1984, pagg. 78-84.
- Zerlang, Martin, *Orientalism and modernity: Tivoli in Copenhagen* in “Nineteenth-Century Contexts”, 1997, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08905499708583441>
- Zoppi, Beppe, *Le chiese romaniche del Garda*, Verona, Veronese Ghidini e Fiorini, 1961.
- Zoppi, Mariella, *Storia del giardino europeo*, Roma, Laterza, 1995.
- Zucconi, Guido, *L’invenzione del passato: Camillo Boito e l’architettura neomedievale, 1855-1890*, Marsilio, Venezia, 1997.
- Zucconi, Guido, *Venezia nell’età di Giannantonio Selva, 1783-1819*, in Cipriani, Angela; Consoli, Gian Paolo; Pasquali, Susanna (a cura di), *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell’architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp.231-244.

Sitografia

<https://bibliotek.kk.dk/nyheder/artikel/kunstpavillonen-vi-gik-glip-af> K. Kofoed, *Kunstpavillonen vi gik glip af*, in "Historie & Kunst", 13.06.18.
<https://www.flickr.com/photos/art-works/sets/72157627672562106/>
<http://jdpecon.com/expo/wfcopenhagen1872.html/> (marzo 2019)
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fenger1886bd2/0004> (marzo 2020)
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08905499708583441> (dicembre 2018)
<https://bibliotek.kk.dk/nyheder/artikel/kunstpavillonen-vi-gik-glip-af> (aprile 2020)
http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
<https://www.museumoflondon.org.uk/discover/vauxhall-pleasure-gardens> (aprile 2020)
http://www.kunstabib.dk/objekter/arkitekturtegninger/ark_39-204a.jpg
<http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object290959/da/>
<http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object290958/da/>
http://www.kunstabib.dk/objekter/arkitekturtegninger/ark_39-204a.jpg
<https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/134921>
<https://mostre.sba.unifi.it/architecture-toscane/it/33/la-toscana-di-grandjean-e-il-viaggio-in-italia-degli-architetti-francesi-tra-fine-settecento-e-inizio-ottocento>
<https://www.sissco.it/articoli/cittadinanza-1075/stato-e-societa-civile-in-danimarca-il-paradosso-danese-1081/?fbclid=IwAR3s5jufTHexigGnKVa5InYRmUAEDG5W8XTw4s70AplSf6j43LHXjrjS2U#15>

Thorvaldsens Museum

1800

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11800,nr.2>
<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11800,nr.3>

1803

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11803,nr.13>
<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11803,nr.14>

1804

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m11804,nr.12>

1806

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m21806,nr.20>

1807

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m21807,nr.3>
<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m28,nr.104>

1813

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea8460>

1814

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea8464>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea8466>

1816

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m41816,nr.17>

1817

(<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m51817,nr.1>

1818

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea5855>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea10311>

1819

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m61819,nr.3>

1822

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea10174>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m71821,nr.15>

1824

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m91824,nr.91>

1825

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1825,NytAftenblad29.1>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m27,nr.16>

[https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1825,NytAftenblad20.827.8,](https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1825,NytAftenblad20.827.8)

1826

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m30A,nr.79>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m111826,nr.81>

1827

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m121827,nr.42>

1828

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m131828,nr.55>

1829

[https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/Smaatryk1829,Institutoarheologica,](https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/Smaatryk1829,Institutoarheologica)

1830

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m29I,nr.6>

1832

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m171832,nr.59>

1833

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m181833,nr.69>

1834

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea0368>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m191834,nr.68> ,

1835

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m201835,nr.4>

1836

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m211836,nr.20>

1837

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/THMO,25a>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea8071>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/THMO,40>.

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/THMO,41>

1838

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m221838,nr.10>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1838,Hetsch28.3>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Smaatryk1838,DanskKunstblad17.11>

1839

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m28,nr.88>

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/gmlX,nr.1>

1840

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m231840,nr.10>

https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/udskriv/thorvaldsen-paa-skovgaard#Oversigt_over_Thorvaldsenvrker_p_Skovgaard

