

Dal mito al progetto

La cultura architettonica
dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica

am

Archivio
del Moderno

Accademia
di architettura
Mendrisio

Museo Cantonale
d'Arte Lugano

La Fondazione Pro Helvetia
ha contribuito alla realizzazione della mostra



L'esposizione ha beneficiato della sponsorizzazione di



e del sostegno di



Sponsor tecnici

CIT Compagnia italiana del turismo, Lugano
MSE Artcare, Kloten

La Radiotelevisione svizzera di lingua italiana
ha prodotto in occasione della mostra il filmato
Un dono dell'inverno



© 2003 Accademia di architettura, Mendrisio
Università della Svizzera italiana

Tutti i diritti sono riservati
ISBN 88-87624-22-4

Dal mito al progetto

La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia

A cura di Nicola Navone e Letizia Tedeschi

Tomo secondo

Archivio del Moderno
Accademia di architettura, Mendrisio
Università della Svizzera italiana

Museo Cantonale d'Arte, Lugano

zione della mostra

o della sponsorizzazione di

urismo, Lugano

i lingua italiana
a mostra il filmato

a, Mendrisio

Dal mito al progetto

La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica

A cura di Nicola Navone e Letizia Tedeschi

Tomo secondo

Archivio del Moderno
Accademia di architettura, Mendrisio
Università della Svizzera italiana

Museo Cantonale d'Arte, Lugano

Sommario

Tomo primo

XXI **Costruire è una cosa incantevole**
Letizia Tedeschi

CATERINA, L'ITALIA E L'ANTICO

3 **La società russa alla fine del Settecento e il nuovo gusto**
Sergej O. Androsov

25 **Un'altra Roma per l'impero**
Vittorio Strada

33 *I luoghi e i sovrani* CATALOGO 1-12

43 **Caterina II e la cultura dell'Antico**
Piervaleriano Angelini

61 **L'arte e l'architettura romane nella corrispondenza di Caterina II di Russia**
Christoph Frank

79 *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*
a cura di Christoph Frank

93 *Il progetto di "casa all'antica" per Caterina II*
Valerij G. Ševčenko CATALOGO 13-16

101 *Il progetto del Tempio dell'Immortalità di Louis-Jean Desprez*
Valerij G. Ševčenko CATALOGO 17

105 *L'Italia e l'antico* CATALOGO 18-49

123 **La Classe di architettura dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo nell'epoca del classicismo**
Elena B. Ivanova

135 *La raccolta dei modelli in sughero dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo*
Ekatarina A. Savinova CATALOGO 50-51

143 **Roma, la "madre comune delle belle arti", l'Italia, i pensionnaires russi e l'antico**
Letizia Tedeschi

175 **Roma Accademia d'Europa nel secondo Settecento**
Tommaso Manfredi

189 **L'antico, la unica e vera bellezza in regole conoscibili**
Rolando Bellini

211 *Le Fantasie italiane di Thomas Galina B. Vasil'eva* CATALOGO 52-53

219 *L'Accademia imperiale di Belle Arti e il viaggio formativo in Italia*

IDEE E TEORIE: MODERNITÀ E

231 **Colloqui con Caterina II: sulla criticità illuminista e il**
Fabio Minazzi

255 **La trattatistica architettonica Russia e Italia**
Maria Chiara Pesenti

269 **La trattatistica architettonica di San Pietroburgo**
Giulio Lupo

291 **La prima edizione di Palladio**
Olga A. Medvedkova

307 *La trattatistica architettonica in*

ARCHITETTURE 1762-1825

319 **La bâtissomanie di Caterina II: Italianisti a San Pietroburgo**
Gianni Mezzanotte

335 *Ivan E. Starov, Luigi Rusca: Palazzo di Tauride a San Pietroburgo*
Gianni Mezzanotte, Valerij K.

345 *Giacomo Quarenghi: Accademia di Belle Arti a San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 104-105

353 *Giacomo Quarenghi: Palazzo di San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 106-108

365 *Giacomo Quarenghi: Banca di San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 109-113

Autori delle schede analitiche

- P.A. Piervaleriano Angelini, Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio: cat. 3, 39-40, 105, 134, 159-160
- L.B. Larisa V. Bardovskaja, Palazzo-museo di Carskoe Selo: cat. 11, 64, 150, 162
- L.C. Lidija Charina, Museo del Teatro Bol'soj: cat. 198-202
- A.Ch. Anna Chitrik, Biblioteca Teatrale, San Pietroburgo: cat. 12, 304-307, 328-336
- E.D. Ekaterina V. Derjabina, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 24
- C.F. Christoph Frank, Bibliotheca Hertziana, Roma: cat. 43
- I.G. Irene Giustina, Università degli Studi di Brescia: cat. 106-108, 308, 325
- I. Gr. Irina S. Grigor'eva, Museo dell'Ermitage, Biblioteca scientifica, San Pietroburgo: cat. 325-326
- K.G. Ksenija N. Grjazeva, Museo dell'Ermitage, Biblioteca scientifica, San Pietroburgo: cat. 88, 246
- Ju.G. Jurij Ju. Gudymenko, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 8-9, 102
- A.I. Arkadij V. Ippolitov, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 41-42
- E.I. Elena B. Ivanova, Museo scientifico di ricerca dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo: cat. 45-46, 50-51, 59, 68-74, 93-99, 124-125, 128, 140, 142, 163-166, 177-180, 182-188, 192-193, 196-197, 232-233, 238-239, 290-291, 293, 296-297
- M.K. Milica F. Koršunova, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 7, 44, 100-101, 139, 144-148, 151-158, 167-168, 173-175, 269-271, 273-274, 284-286, 311, 313-324, 327
- O.M. Ol'ga A. Medvedkova, Institut National d'Histoire de l'Art, Parigi: cat. 85-87, 89
- G.Mi. Galina A. Miroljubova, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 1-2, 58
- N.N. Nicola Navone, Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio: cat. 189, 224-231, 234-237, 240-242, 248-257
- A.P. Al'bina M. Pavelkina, Museo statale della Storia di San Pietroburgo: cat. 104, 110-113, 195, 287, 309, 312
- A.Pf. Alessandra Pfister, Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio: cat. 61-63, 205-208
- G.P. Galina A. Princeva, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 176, 190
- L.R. Ludmila M. Rodionova, Università delle Vie di Comunicazione, San Pietroburgo: cat. 209-222
- E.S. Ekaterina A. Savinova, Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo: cat. 45-46, 50-51, 59, 68-74, 93-99, 124-125, 128, 140, 142, 163-166, 177-180, 182-188, 192-193, 196-197, 232-233, 238-239, 290-291, 293, 296-297
- V.Š. Valerij G. Ševčenko, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 13-17, 29-37
- N.S. Nina I. Stadničuk, Palazzo-museo di Pavlovsk: cat. 25-28, 43, 47-49, 129-133, 137-138, 298-299, 300-303
- G.V. Galina B. Vasil'eva, Museo statale della Storia di San Pietroburgo: cat. 4-5, 52-57, 141, 308
- O.Z. Olga G. Zimina, Museo dell'Ermitage, Biblioteca scientifica, San Pietroburgo: cat. 38, 143, 243-245
- K.Ž. Konstantin Žitorčuk, Museo statale della Storia di San Pietroburgo: cat. 114-117, 126-127, 191, 194, 223, 258

Abbreviazioni

- ACBg Accademia Carrara, Bergamo
- ADL Archivio Diocesano, Lugano
- ASDC Archivio Storico della Diocesi di Como
- ASL Archivio Storico di Lugano
- ASTi Archivio di Stato del Cantone Ticino
- AVPRI Archivio di Politica estera dell'impero russo
- Bassano Civici Musei, Bassano
- BCBg Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo
- CGADA vedi RGADA
- GAVe Gallerie dell'Accademia, Venezia
- GE Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo
- GIM Museo Statale di Storia, Mosca
- GNIMA Museo Statale di Architettura "A.V. Ščusev"
- GMISPB Museo Statale della Storia di San Pietroburgo
- GMZ "Carskoe Selo" Palazzo-museo di Carskoe Selo
- GMZ "Pavlovsk" Palazzo-museo di Pavlovsk
- GRM Museo Russo, San Pietroburgo
- KGIOP Comitato per la Tutela, Riqualificazione e Salvaguardia del Patrimonio di San Pietroburgo
- NIM RACH Museo scientifico di ricerca dell'Accademia di Belle Arti, San Pietroburgo
- RGIA Archivio Storico di Stato Russo, San Pietroburgo
- RGADA Archivio di Stato degli Atti antichi, Mosca
- RGAVMF Archivio di Stato della Flotta militare marittima, San Pietroburgo
- RGVIA Archivio di Stato di Storia militare, Mosca
- RNB Biblioteca Nazionale Russa, San Pietroburgo
- SPB FIRI RAN Archivio dell'Istituto di Storia russa dell'Accademia delle Scienze, San Pietroburgo

Avvertenze

L'opera, in due tomi, è suddivisa in sei parti, all'interno delle quali sono raccolti saggi, testi di approfondimento su temi specifici, edifici e progetti, e schede analitiche sulle singole opere. Le didascalie delle illustrazioni, numerate progressivamente, contengono i rimandi alle schede tecniche delle opere (vedi cat.), così come le schede tecniche, anch'esse numerate progressivamente, rimandano alle immagini del volume (vedi ill.)

Nel testo, le schede analitiche sono siglate dagli autori solo in presenza di un commento; se non siglati, i commenti sono a cura della redazione.

Nelle schede analitiche, le opere provenienti dall'Ermitage indicate con il solo numero di inventario provengono dal dipartimento dei Disegni della sezione Arte europea occidentale.

Le signature dei documenti conservati negli archivi russi sono riportate nella loro forma originale traslitterata.

Nella descrizione delle opere sono riportate le dimensioni in millimetri: prima l'altezza poi la base.

Sommario

Analitiche

Archivio del Moderno, Accademia di architettura, cat. 3, 39-40, 105, 134, 159-160

Palazzo-museo di Carskoe Selo: cat. 11, 64,

del Teatro Bol'soj: cat. 198-202

Teatrale, San Pietroburgo: cat. 12, 304-307,

Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 24-

theca Hertziana, Roma: cat. 43

degli Studi di Brescia: cat. 106-108, 308, 325

Museo dell'Ermitage, Biblioteca scientifica, San

326

Museo dell'Ermitage, Biblioteca scientifica, San

246

Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 8-

Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 41-42

eo scientifico di ricerca dell'Accademia di Belle

o: cat. 45-46, 50-51, 59, 68-74, 93-99, 124-

163-166, 177-180, 182-188, 192-193, 196-

89, 290-291, 293, 296-297

Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 7,

4-148, 151-158, 167-168, 173-175, 269-271,

11, 313-324, 327

a, Institut National d'Histoire de l'Art, Parigi:

a, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat.

vio del Moderno, Accademia di architettura,

224-231, 234-237, 240-242, 248-257

Museo statale della Storia di San Pietroburgo:

95, 287, 309, 312

chivio del Moderno, Accademia di architettura,

, 205-208

Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 176,

a, Università delle Vie di Comunicazione, San

-222

, Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo:

68-74, 93-99, 124-125, 128, 140, 142, 163-

188, 192-193, 196-197, 232-233, 238-239,

97

Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: cat. 13-

azzo-museo di Pavlovsk: cat. 25-28, 43, 47-49,

98-299, 300-303

Museo statale della Storia di San Pietroburgo:

308

eo dell'Ermitage, Biblioteca scientifica, San Pie-

3, 243-245

Museo statale della Storia di San Pietroburgo:

7, 191, 194, 223, 258

Abbreviazioni

ACBg Accademia Carrara, Bergamo

ADL Archivio Diocesano, Lugano

ASDC Archivio Storico della Diocesi di Como

ASL Archivio Storico di Lugano

ASTi Archivio di Stato del Cantone Ticino

AVPRI Archivio di Politica estera dell'impero russo

Bassano Civici Musei, Bassano

BCBg Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo

CGADA vedi RGADA

GAve Gallerie dell'Accademia, Venezia

GE Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

GIM Museo Statale di Storia, Mosca

GNIMA Museo Statale di Architettura "A.V. Ščusev"

GMISPb Museo Statale della Storia di San Pietroburgo

GMZ "Carskoe Selo" Palazzo-museo di Carskoe Selo

GMZ "Pavlovsk" Palazzo-museo di Pavlovsk

GRM Museo Russo, San Pietroburgo

KGIOp Comitato per la Tutela, Riquilificazione e Salvaguardia

del Patrimonio di San Pietroburgo

NIM RACH Museo scientifico di ricerca dell'Accademia di Belle Arti,

San Pietroburgo

RGIA Archivio Storico di Stato Russo, San Pietroburgo

RGADA Archivio di Stato degli Atti antichi, Mosca

RGAVMF Archivio di Stato della Flotta militare marittima, San Pietroburgo

RGVIA Archivio di Stato di Storia militare, Mosca

RNB Biblioteca Nazionale Russa, San Pietroburgo

SPB FIRI RAN Archivio dell'Istituto di Storia russa dell'Accademia

delle Scienze, San Pietroburgo

Avvertenze

L'opera, in due tomi, è suddivisa in sei parti, all'interno delle quali sono raccolti saggi, testi di approfondimento su temi specifici, edifici e progetti, e schede analitiche sulle singole opere. Le didascalie delle illustrazioni, numerate progressivamente, contengono i rimandi alle schede tecniche delle opere (vedi cat.), così come le schede tecniche, anch'esse numerate progressivamente, rimandano alle immagini del volume (vedi ill.)

Nel testo, le schede analitiche sono siglate dagli autori solo in presenza di un commento; se non siglati, i commenti sono a cura della redazione.

Nelle schede analitiche, le opere provenienti dall'Ermitage indicate con il solo numero di inventario provengono dal dipartimento dei Disegni della sezione Arte europea occidentale.

Le segnature dei documenti conservati negli archivi russi sono riportate nella loro forma originale traslitterata.

Nella descrizione delle opere sono riportate le dimensioni in millimetri: prima l'altezza poi la base.

Tomo primo

XXI **Costruire è una cosa incantevole**
Letizia Tedeschi

CATERINA, L'ITALIA E L'ANTICO

3 **La società russa alla fine del Settecento e il nuovo gusto**
Sergej O. Androsov

25 **Un'altra Roma per l'impero**
Vittorio Strada

33 *I luoghi e i sovrani* CATALOGO 1-12

43 **Caterina II e la cultura dell'Antico**
Piervaleriano Angelini

61 **L'arte e l'architettura romane nella corrispondenza di Caterina II di Russia**
Christoph Frank

79 *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*
a cura di Christoph Frank

93 *Il progetto di "casa all'antica" per Caterina II*
Valerij G. Ševčenko CATALOGO 13-16

101 *Il progetto del Tempio dell'Immortalità di Louis-Jean Desprez*
Valerij G. Ševčenko CATALOGO 17

105 *L'Italia e l'antico* CATALOGO 18-49

123 **La Classe di architettura dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo nell'epoca del classicismo**
Elena B. Ivanova

135 *La raccolta dei modelli in sughero dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo*
Ekatarina A. Savinova CATALOGO 50-51

143 **Roma, la "madre comune delle belle arti", l'Italia, i pensionnaires russi e l'antico**
Letizia Tedeschi

175 **Roma Accademia d'Europa nel secondo Settecento**
Tommaso Manfredi

189 **L'antico, la unica e vera bellezza inverteata in regole conoscibili**
Rolando Bellini

211 *Le Fantasie italiane di Thomas de Thomon*
Galina B. Vasil'eva CATALOGO 52-57

219 *L'Accademia imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo e il viaggio formativo in Italia* CATALOGO 58-73

IDEE E TEORIE: MODERNITÀ E RETAGGIO RINASCIMENTALE

231 **Colloqui con Caterina II: sulla criticità illuminista e il suo valore**
Fabio Minazzi

255 **La trattatistica architettonica nel dialogo fra culture: Russia e Italia**
Maria Chiara Pesenti

269 **La trattatistica architettonica e la costruzione neoclassica di San Pietroburgo**
Giulio Lupo

291 **La prima edizione di Palladio in Russia**
Olga A. Medvedkova

307 *La trattatistica architettonica in Russia* CATALOGO 74-89

ARCHITETTURE 1762-1825

319 **La bâtissomanie di Caterina. Italianisti a San Pietroburgo e Mosca**
Gianni Mezzanotte

335 *Ivan E. Starov, Luigi Rusca: Palazzo di Tauride a San Pietroburgo*
Gianni Mezzanotte, Valerij K. Šujksij CATALOGO 90-103

345 *Giacomo Quarenghi: Accademia delle Scienze a San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 104-105

353 *Giacomo Quarenghi: Palazzo Inglese a Peterhof*
Irene Giustina CATALOGO 106-108

365 *Giacomo Quarenghi: Banca di Stato a San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 109-113

377 *Vincenzo Brenna: Castello Michajlovskij a San Pietroburgo*
Gianni Mezzanotte, Valerij K. Šujksij CATALOGO 114-128

393 *Da Caterina II ad Alessandro I: la volontà dei sovrani e lo sviluppo dell'architettura russa all'epoca dei lumi*
Dmitrij O. Švidkovskij

421 *Charles Cameron, Vincenzo Brenna: Palazzo di Pavlovsk*
Valeria Farinati CATALOGO 129-142

431 *La decorazione plastica per i prospetti del Palazzo di Pavlovsk*
Evgenij V. Korolev

441 *Charles Cameron: Padiglione d'Agata e Galleria Ionica a Carskoe Selo*
Dmitrij O. Švidkovskij CATALOGO 143-162

Tomo secondo

453 *La città bianca: continuità e innovazione nell'architettura di San Pietroburgo, 1762-1825*
Howard Burns

503 *Nikolaj A. L'vov: Progetto per un edificio d'abitazioni a San Pietroburgo*
Giulio Lupo CATALOGO 163-165

507 *Giacomo Quarenghi: Botteghe del Gabinetto imperiale presso Palazzo Aničkov a San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 166-172

521 *Andrej N. Voronichin: Cattedrale di Nostra Signora di Kazan' a San Pietroburgo*
Olga B. Kirikova CATALOGO 173-176

529 *Luigi Rusca: Caserme della Guardia a cavallo a San Pietroburgo*
Nicola Navone CATALOGO 177-180

535 *Carlo Rossi: Palazzo del granduca Michele a San Pietroburgo*
Marija B. Michajlova CATALOGO 181-185

541 *Carlo Rossi: Edificio dello Stato Maggiore a San Pietroburgo*
Nicola Navone CATALOGO 186-190

549 *Carlo Rossi: Teatro Aleksandrinskij e via del Teatro a San Pietroburgo*
Marija B. Michajlova CATALOGO 191-194

555 *Carskoe Selo come città ideale*
Ekaterina A. Turova

569 *L'architettura russa del Settecento in prospettiva modernista*
Ugo Persi

583 *Mosca e Pietroburgo: la questione dell'identità e il dialogo culturale tra il XVIII e il XIX secolo*
Rosanna Casari

597 *Il sorgere delle idee neoclassiche nell'architettura e nell'urbanistica di Mosca*
Julija G. Klimenko

605 *Giacomo Quarenghi: Gostinyj dvor sulla via Il'inka a Mosca*
Julija G. Klimenko CATALOGO 195

609 *Giacomo Quarenghi, Osip Bove: Verchnye torgovye rjady sulla piazza Rossa a Mosca*
Julija G. Klimenko CATALOGO 196-197

613 *La ricostruzione di Mosca dopo l'incendio del 1812 tra rinnovamento e conservazione*
Igor A. Bondarenko

623 *Osip Bove: Teatro Bol'soj e piazza del Teatro a Mosca*
Julija G. Klimenko CATALOGO 198-202

629 *Domenico Gilardi tra l'Italia e la Mosca alessandrina*
Alessandra Pfister

645 *Matvej F. Kazakov, Domenico Gilardi: Università di Mosca*
Alessandra Pfister CATALOGO 203-204

651 *Domenico Gilardi: Sede del Consiglio di tutela dell'Orfanotrofio imperiale a Mosca*
Alessandra Pfister CATALOGO 205-206

657 *Domenico Gilardi: Progetto per la casa di Vera Esipova a Mosca*
Alessandra Pfister CATALOGO 207

661 *Domenico Gilardi o Afanasij G. Grigor'ev: Progetto per villa urbana a Mosca*
Alessandra Pfister CATALOGO 208

665 *Le città meridionali dell'impero russo: il contributo degli architetti italiani*
Marija B. Michajlova

ARCHITETTI E COSTRUTTORI TICINESI
NELLA RUSSIA NEOCLASSICA

677 *Tra corte e cantiere: architetti e costruttori ticinesi nella Russia neoclassica*
Nicola Navone

697 *Antonio Adamini e l'elevazione della Colonna Alessandrina*
Nicola Navone CATALOGO 209-222

713 *Capomastri italiani e ticinesi e l'organizzazione dell'edilizia nella Russia di fine Settecento*
Marija V. Nikolaeva

721 *I luoghi nati delle maestranze ticinesi in Russia fra Sette e Ottocento*
Stefania Bianchi, Massimiliano Ferri

731 *Tra corte e cantiere*
Nicola Navone CATALOGO 223-257

TRADIZIONE ITALIANA E INNOVAZIONE CLASSICA
NELLA DECORAZIONE DEGLI INTERNI

751 *Il trionfo dell'antico nella decorazione degli interni*
Anna Maria Matteucci Armandi

791 *Pietro Gonzaga decoratore e paesaggista a Pavlovsk*
Aleksej N. Guzanov

803 *Giovanni Battista Scotti decoratore*
Galina B. Vasil'eva CATALOGO 211-212

815 *La decorazione degli interni*

IL MONDO TEATRALE

835 *La musique des yeux. Faraone*
Anna Maria Matteucci Armandi

855 *Il teatro all'antica come a Venezia nella Russia del XVIII-XIX secolo*
Federica Rossi

871 *Giacomo Quarenghi: Teatro di San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 308-311

881 *Bozzetti scenografici* CATALOGO 312-313

889 *Bibliografia*

Castello Michajlovskij a San Pietroburgo
Valerij K. Šujksij CATALOGO 114-128

Alessandro I: la volontà dei sovrani
Architettura russa all'epoca dei lumi
j

Cencenzo Brenna: Palazzo di Pavlovsk
GO 129-142

ica per i prospetti del Palazzo di Pavlovsk

diglione d'Agata e Galleria Ionica

j CATALOGO 143-162

ntinuità e innovazione
San Pietroburgo, 1762-1825

getto per un edificio d'abitazioni

163-165

: Botteghe del Gabinetto imperiale
rov a San Pietroburgo

GO 166-172

n: Cattedrale di Nostra Signora di Kazan'

ALOGO 173-176

e della Guardia a cavallo a San Pietroburgo

GO 177-180

del granduca Michele a San Pietroburgo

CATALOGO 181-185

dello Stato Maggiore a San Pietroburgo

GO 186-190

Aleksandrinskij e via del Teatro

CATALOGO 191-194

- 555 Carskoe Selo come città ideale
Ekaterina A. Turova
- 569 L'architettura russa del Settecento
in prospettiva modernista
Ugo Persi
- 583 Mosca e Pietroburgo: la questione dell'identità
e il dialogo culturale tra il XVIII e il XIX secolo
Rosanna Casari
- 597 Il sorgere delle idee neoclassiche nell'architettura
e nell'urbanistica di Mosca
Julija G. Klimenko
- 605 Giacomo Quarenghi: *Gostinyj dvor sulla via Il'inka a Mosca*
Julija G. Klimenko CATALOGO 195
- 609 Giacomo Quarenghi, Osip Bove: *Verchnye torgovye rjady
sulla piazza Rossa a Mosca*
Julija G. Klimenko CATALOGO 196-197
- 613 La ricostruzione di Mosca dopo l'incendio del 1812
tra rinnovamento e conservazione
Igor A. Bondarenko
- 623 Osip Bove: *Teatro Bol'soj e piazza del Teatro a Mosca*
Julija G. Klimenko CATALOGO 198-202
- 629 Domenico Gilardi tra l'Italia e la Mosca alessandrina
Alessandra Pfister
- 645 Matvej F. Kazakov, Domenico Gilardi: *Università di Mosca*
Alessandra Pfister CATALOGO 203-204
- 651 Domenico Gilardi: *Sede del Consiglio di tutela
dell'Orfanotrofio imperiale a Mosca*
Alessandra Pfister CATALOGO 205-206
- 657 Domenico Gilardi: *Progetto per la casa di Vera Esipova a Mosca*
Alessandra Pfister CATALOGO 207
- 661 Domenico Gilardi o Afanasij G. Grigor'ev:
Progetto per villa urbana a Mosca
Alessandra Pfister CATALOGO 208
- 665 Le città meridionali dell'impero russo:
il contributo degli architetti italiani
Marija B. Michajlova

ARCHITETTI E COSTRUTTORI TICINESI
NELLA RUSSIA NEOCLASSICA

677 Tra corte e cantiere: architetti e costruttori ticinesi
nella Russia neoclassica
Nicola Navone

697 Antonio Adamini e l'elevazione della Colonna Alessandrina
Nicola Navone CATALOGO 209-222

713 Capomastri italiani e ticinesi e l'organizzazione
dell'edilizia nella Russia di fine Settecento
Marija V. Nikolaeva

721 I luoghi nati delle maestranze ticinesi in Russia
fra Sette e Ottocento
Stefania Bianchi, Massimiliano Ferri

731 Tra corte e cantiere
Nicola Navone CATALOGO 223-257

TRADIZIONE ITALIANA E INNOVAZIONE CLASSICA
NELLA DECORAZIONE DEGLI INTERNI

751 Il trionfo dell'antico nella decorazione degli interni
Anna Maria Matteucci Armandi

791 Pietro Gonzaga decoratore, scenografo
e paesaggista a Pavlovsk
Aleksej N. Guzanov

803 Giovanni Battista Scotti decoratore a San Pietroburgo
Galina B. Vasil'eva CATALOGO 258-268

815 La decorazione degli interni CATALOGO 269-307

IL MONDO TEATRALE

835 La musique des yeux. Fantasie in scena a corte
Anna Maria Matteucci Armandi

855 Il teatro all'antica come archetipo del moderno
nella Russia del XVIII-XIX secolo
Federica Rossi

871 Giacomo Quarenghi: *Teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo*
Irene Giustina CATALOGO 308-313

881 Bozzetti scenografici CATALOGO 314-336

889 Bibliografia

Giacomo Quarenghi Teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo

Irene Giustina

Rivelatosi inadeguato il teatro collocato dopo il 1760 nel Palazzo d'Inverno, Caterina II il 23 settembre 1783 emanò un editto per costruire "presso l'Ermitage un teatro in pietra [...] secondo i progetti e sotto la direzione dell'architetto Quarenghi".¹

A un primo tentativo di inserire il Teatro, destinato al solo uso dell'imperatrice e della sua corte, in un'angusta area nel cortile del piccolo Ermitage,² seguì dopo soli due mesi la decisione di erigere il Teatro in un diverso luogo, più ampio, lungo la Neva, contiguo alla residenza imperiale del Palazzo d'Inverno; la sala teatrale sarebbe stata a questo collegata da un ponte coperto, costruito da Jurij M. Fel'ten³ sopra il piccolo canale d'Inverno, che collega la Neva alla Mojka.

Dalla corrispondenza con Caterina II, si apprende che dall'autunno del 1783 Quarenghi apportò sensibili modifiche al progetto, ampliando il palcoscenico e gli annessi per offrire maggiore flessibilità nelle rappresentazioni.⁴ Nel 1784 Caterina ordinò di demolire parte del confinante secondo Palazzo d'Inverno e di avviare le modifiche al Teatro. I lavori, come attestano le missive di Quarenghi,⁵ ebbero luogo fino all'autunno inoltrato del 1785.

Nel 1786 fu demolita la restante parte del vecchio palazzo imperiale, adiacente al Teatro, e ciò permise a Quarenghi – predisponendo il progetto entro l'agosto dello stesso anno⁶ non senza preoccupazioni per la connessione tra le murature nuove e quelle attigue, che si dovevano demolire⁷ – di espandere, attraverso più fasi progettuali, il complesso su un grande cortile⁸ chiuso infine con un muro ricurvo.⁹ Ancora nel settembre 1786 Quarenghi dava indicazioni su cambiamenti e riparazioni da apportare, in prevalenza a porte, aperture e stufe, negli ambienti annessi al Teatro,¹⁰ mentre le demolizioni degli edifici attigui continuarono anche nel 1787,¹¹ concludendosi probabilmente entro il 1790.¹² Dalla corrispondenza di Quarenghi si apprende che l'impresario dell'ultimo ampliamento del sito intorno al Teatro era tal Nicolas Cucisnikoff (ma nominato anche Kouchisnickoff o Kouchinikoff): tra i lavori che costui sosteneva essergli stati commissionati al di fuori del capitolato, egli comprendeva anche il rialzamento del tetto del Teatro per metterlo a livello del nuovo corpo edificato e il muro di cinta all'estremità del preesistente corpo di fabbri-

ca.¹³ Lungo la Neva, parallelamente alla sala, Quarenghi realizzò la facciata con tre varianti: una con ingrossamenti aggettanti sormontato da un timpano aggettante che delimitano un portico di colonne corinzie appoggiate su un piedistallo privamente con uno e con due ingressi di variante eseguita, anche se oggi rimangono gli ingressi previsti, posto sulla sinistra della costruzione del nuovo corpo di fabbrica. Fu realizzato un ingresso monumentale, accessibile solo dal Palazzo d'Inverno. Contemporaneamente alla costruzione del piccolo canale d'Inverno, Quarenghi ampliò il Palazzo d'Inverno il cui punto focale, la galleria con minime varianti,¹⁶ delle Logge di ordine di Caterina II nel 1778, fu progettato da Untenberger, amico di Reiffenstein e di Quarenghi. Come documentano i disegni di Quarenghi, l'ordine dell'Ermitage è impostata su un'architrave all'estremità allungate mediante linee di ordine delimitata superiormente da un diaframma delimitato dal motivo ritmico di semicolonne che racchiudono nicchie centinate di ordine superiore, medaglioni con busti in rilievo. Il motivo binario dell'ordine proseguiva in continuità dalla parete della cavea al boccaglio con una campata sviluppata trasversalmente mutando le semicolonne in colonne loricatae su uno zoccolo che corrispondeva all'anello superiore della gradonata per il punto di spicco del partito architettonico in cui le semicolonne binate, si aprono superiormente in un fregio che ospitano fusti naturali e a ventilare la sala. La decorazione continua con fregio liscio e architrave appoggia la volta leggera di legno – a tutto sesto e decorata all'imposta con un motivo



Giacomo Quarenghi Teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo

Irene Giustina

Rivelatosi inadeguato il teatro collocato dopo il 1760 nel Palazzo d'Inverno, Caterina II il 23 settembre 1783 emanò un editto per costruire "presso l'Ermitage un teatro in pietra [...] secondo i progetti e sotto la direzione dell'architetto Quarenghi".¹

A un primo tentativo di inserire il Teatro, destinato al solo uso dell'imperatrice e della sua corte, in un'angusta area nel cortile del piccolo Ermitage,² seguì dopo soli due mesi la decisione di erigere il Teatro in un diverso luogo, più ampio, lungo la Neva, contiguo alla residenza imperiale del Palazzo d'Inverno; la sala teatrale sarebbe stata a questo collegata da un ponte coperto, costruito da Jurij M. Fel'ten³ sopra il piccolo canale d'Inverno, che collega la Neva alla Mojka.

Dalla corrispondenza con Caterina II, si apprende che dall'autunno del 1783 Quarenghi apportò sensibili modifiche al progetto, ampliando il palcoscenico e gli annessi per offrire maggiore flessibilità nelle rappresentazioni.⁴ Nel 1784 Caterina ordinò di demolire parte del confinante secondo Palazzo d'Inverno e di avviare le modifiche al Teatro. I lavori, come attestano le missive di Quarenghi,⁵ ebbero luogo fino all'autunno inoltrato del 1785.

Nel 1786 fu demolita la restante parte del vecchio palazzo imperiale, adiacente al Teatro, e ciò permise a Quarenghi – predisponendo il progetto entro l'agosto dello stesso anno⁶ non senza preoccupazioni per la connessione tra le murature nuove e quelle attigue, che si dovevano demolire⁷ – di espandere, attraverso più fasi progettuali, il complesso su un grande cortile⁸ chiuso infine con un muro ricurvo.⁹ Ancora nel settembre 1786 Quarenghi dava indicazioni su cambiamenti e riparazioni da apportare, in prevalenza a porte, aperture e stufe, negli ambienti annessi al Teatro,¹⁰ mentre le demolizioni degli edifici attigui continuarono anche nel 1787,¹¹ concludendosi probabilmente entro il 1790.¹²

Dalla corrispondenza di Quarenghi si apprende che l'impresario dell'ultimo ampliamento del sito intorno al Teatro era tal Nicolas Cucisnikoff (ma nominato anche Kouchisnickoff o Kouchinikoff): tra i lavori che costui sosteneva essergli stati commissionati al di fuori del capitolato, egli comprendeva anche il rialzamento del tetto del Teatro per metterlo a livello del nuovo corpo edificato e il muro di cinta all'estremità del preesistente corpo di fabbri-

ca.¹³ Lungo la Neva, parallelamente all'asse longitudinale della sala, Quarenghi realizzò la facciata del complesso, di cui sono note tre varianti: una con ingresso centrale e portico tetrastilo aggettante sormontato da un timpano,¹⁴ e due con corpi angolari aggettanti che delimitano un prospetto piano con dieci semicolonne corinzie appoggiate su un piano nobile bugnato, rispettivamente con uno e con due ingressi.¹⁵ Quest'ultima fu la variante eseguita, anche se oggi rimane visibile solo uno dei due ingressi previsti, posto sulla sinistra del prospetto. Nonostante la costruzione del nuovo corpo di facciata, dal lungoneva non fu realizzato un ingresso monumentale al Teatro, che rimase dunque accessibile solo dal Palazzo d'Inverno.

Contemporaneamente alla costruzione del Teatro, sull'altra riva del piccolo canale d'Inverno, Quarenghi allestì l'ala del Palazzo d'Inverno il cui punto focale, la galleria, doveva essere una copia, con minime varianti,¹⁶ delle Logge di Raffaello, copia che, per ordine di Caterina II nel 1778, fu realizzata da Cristoforo Untenberger, amico di Reiffenstein e di Winckelmann.¹⁷

Come documentano i disegni di Quarenghi, la sala del Teatro dell'Ermitage è impostata su un impianto semicircolare con estremità allungate mediante linee rette, con cavea gradonata delimitata superiormente da un diaframma murario curvo scandito dal motivo ritmico di semicolonne binate di ordine corinzio che racchiudono nicchie centinate decorate con statue e, superiormente, medaglioni con busti in bassorilievo.

Il motivo binario dell'ordine prosegue senza soluzioni di continuità dalla parete della cavea al boccascena, delimitando la scena con una campata sviluppata trasversalmente e in profondità, mutando le semicolonne in colonne libere per tre quarti e appoggiandole su uno zoccolo che corrisponde in altezza al piano dell'anello superiore della gradonata per mantenere la stessa quota di spicco del partito architettonico in tutta la sala. Sulla cavea, tra le semicolonne binate, si aprono semplici diaframmi di tamponamento che superiormente ospitano finestre termali atte a illuminare naturalmente e a ventilare la sala. L'ordine regge una trabeazione continua con fregio liscio e cornice a modiglioni su cui appoggia la volta leggera di legno – appesa alle capriate del tetto e decorata all'imposta con un motivo a festoni – a cui si accom-

pagna una volta più piccola in corrispondenza del boccascena, con freccia alta quanto la trabeazione della sala.

L'accesso principale al Teatro è posto al centro della cavea, in corrispondenza della galleria collocata sul passaggio aereo che collega il Palazzo d'Inverno al Teatro; qui l'ingresso all'interno della sala è affiancato da semicolonne che seguono il motivo ritmico sviluppato nella cavea. L'entrata al teatro è accompagnata da due aperture laterali; queste immettono nel corridoio che contorna la cavea e che, mediante scalette, si collega al palcoscenico, all'ingresso verso lo spazio riservato all'orchestra e agli ambienti annessi alla sala teatrale. La curva della cavea è estradossata ed è parzialmente leggibile all'esterno dell'edificio.

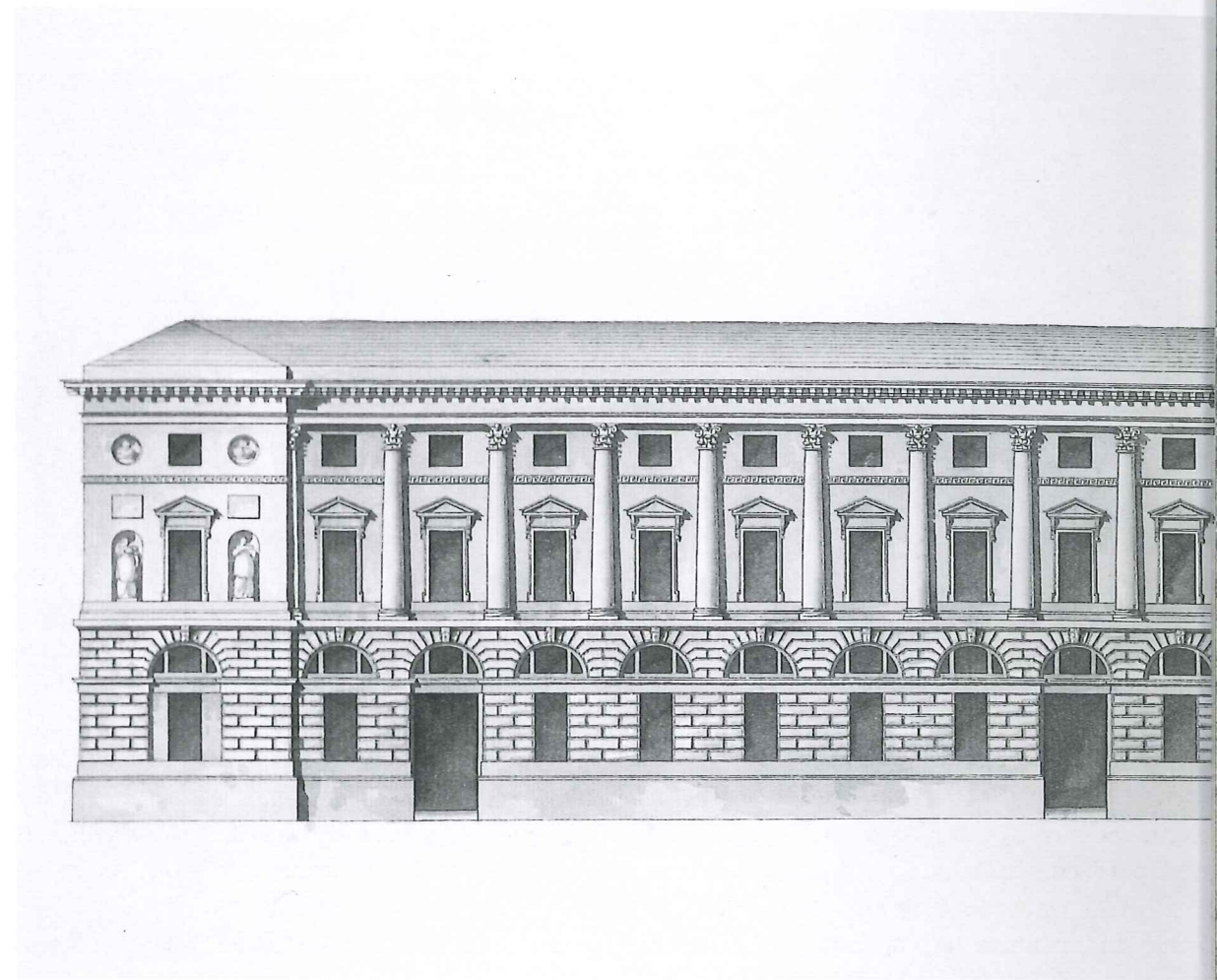
Nel 1787 Quarenghi illustrò accuratamente l'opera da poco terminata in un album a stampa,¹⁸ fornendone un'ampia documentazione grafica e precisandone con accuratezza i più diretti riferimenti formali. Quarenghi sottolineava di aver ideato un teatro "sur le modèle des anciens pour l'usage des spectacles modernes".¹⁹ Come ha efficacemente precisato Giuliana Ricci inquadrando l'opera di Quarenghi entro il complesso contesto della riflessione sulle forme della sala teatrale nel dibattito architettonico settecentesco,²⁰ anche nell'Ermitage di Quarenghi, secondo un'attitudine che ricorreva con insistenza negli assunti dei progettisti settecenteschi, l'architettura nei suoi termini formali – e in particolare il riferimento all'antico – si intrecciava profondamente con l'attenzione per la funzionalità e il *comfort*. L'impianto progettato per l'Ermitage – a cavea gradonata estradossata – ben si allineava infatti a quegli assunti, sia perché si ricollegava al tipo del teatro antico e alle sue declinazioni rinascimentali, sia perché era allora ritenuto il più comodo e confortevole per gli spettatori, consentendo a tutti, come già sottolineava Francesco Milizia²¹ e come ribadiva lo stesso Quarenghi, di fruire nello stesso modo delle rappresentazioni e di godere della visione della sala affollata come di uno spettacolo in sé. Tale forma permetteva inoltre in un teatro di corte, come nel caso di quello dell'Ermitage, di bandire l'etichetta, non privilegiando alcuna specifica collocazione.²²

L'adattamento delle forme antiche alle esigenze di modernità

portava tuttavia ad elaborare impianti che spesso si distaccavano notevolmente dai riferimenti antichi. Per esempio, l'adozione dell'arcoscenico con avancorpi riproposta da Quarenghi nell'Ermitage²³ – aveva una ragione funzionale, essendo una struttura versatile che consentiva lo svolgimento sia di spettacoli classici con scena stabile organizzata a tre porte, sia di spettacoli moderni con l'apparato per quinte. E anche l'acustica, investigata allora con sempre maggiore rigore scientifico, condizionava non poco forme, strutture e coperture delle sale teatrali settecentesche riferite idealmente all'antico. In relazione a tale problema, Quarenghi, allontanandosi dagli antichi impianti, collocava sull'avanscena e sotto l'orchestra delle "volte semicircolari di pino silvestre per una migliore risonanza".²⁴

Ancora, il collegamento formale stabilito tra l'Ermitage e il teatro antico, ribadito con forza nella pubblicazione del 1787 e senza dubbio correlato alla piena partecipazione di Quarenghi all'enfasi archeologica del suo tempo, sembra essere più ideale che associato a precise testimonianze archeologiche e letterarie, e cospicuamente filtrato attraverso la cultura architettonica cinque-seicentesca e il dibattito contemporaneo, soprattutto francese. Quarenghi sembra infatti leggere il tipo edilizio del teatro antico, come osserva Giuliana Ricci, attraverso l'interpretazione del teatro greco da parte di N. Boindin del 1746, di cui nell'Ermitage riprende l'impianto a semicerchio allungato alle estremità, e in parte attraverso quella del teatro vitruviano di Palladio per quanto riguarda la circonferenza generatrice *in summa cavea*.²⁵ La separazione tra cavea e palcoscenico adottata da Quarenghi nell'Ermitage – ma anche ad esempio nei teatri privati inseriti nei palazzi Bezborodko a San Pietroburgo e Šeremetev a Mosca – non è desunta direttamente dall'antichità, ma è piuttosto ricollegabile all'interpretazione di Milizia sulle proposte dell'antico nel suo *Del Teatro*,²⁶ o a quella già praticata da Aleotti nel Teatro Farnese a Parma.

Più rispettosa al dato archeologico è in Quarenghi la scelta della curva estradossata, per altro sostenuta da Girolamo Dal Pozzo a partire dal 1753 e riproposta in seguito in innumerevoli progetti di edifici teatrali; ad un'unica concreta esperienza di scavi, quel-



636. G. Quarenghi, Teatro dell'Ermitage, prospetto, variante con due ingressi, 1783, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (vedi cat. 311)

li del Teatro di Pompeo a Roma, Quarenghi collega la modifica del capitello dell'ordine corinzio impiegato nell'Ermitage, che reca, sull'esempio romano, una maschera teatrale al posto del fiore d'abaco. Molto vicina agli assunti vitruviani sulla forma del teatro è la riflessione di Quarenghi sulla definizione della cavea, che nelle prime interessanti varianti studiate per l'Ermitage²⁷ prevede l'uso della *porticus in summa gradatione*, seguendo le indicazioni del *De Architectura*,²⁸ riprese in seguito da Alberti²⁹ e riproposte ampiamente in età neoclassica. Il portico, collocato intorno all'anello superiore della cavea e definito da colonne libere, era suggerito e messo in opera nei teatri antichi per migliorare l'acustica nella cavea, ma nel progetto definitivo dell'Ermitage, probabilmente ancora per ragioni funzionali, la *columnatio* fu soppressa e addossata al muro curvo che avvolgeva la cavea, soluzione del resto ammessa dallo stesso Alberti

a pagina 870: P. Gonzaga, Veduta del Teatro dell'Ermitage e del lungofiume della Neva, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (vedi cat. 313)

per teatri di piccole dimensioni. Tale forma, con i suoi due corridoi di servizio, esterni e ben illuminati, avrebbero collegato la sala di ingresso al palcoscenico e gli ambienti annessi. La soluzione di semicolonne all'interno della cavea, e le panche che permettevano di accrescere il numero di sedere offerti dalle gradonate. Curiosamente, anche il parallelo che si stabilisce tra l'Ermitage e il Teatro Olimpico di Vicenza, un'idea ideale che concreto, seguendo probabilmente l'esempio di Algarotti a Neufforge, Cochin, Patte d'Oie, è stata ispirata a quella del teatro vicentino. In Palladio il numero tutelare dell'immagine semiovalata del Teatro Olimpico, la soluzione con *columnatio* parzialmente libera intor-

ccola in corrispondenza del boccascena,
la trabeazione della sala.

teatro è posto al centro della cavea, in cor-
a collocata sul passaggio aereo che colle-
al Teatro; qui l'ingresso all'interno della
micolonne che seguono il motivo ritmico
l'entrata al teatro è accompagnata da due
immettono nel corridoio che contorna la
scalette, si collega al palcoscenico, all'in-
riservato all'orchestra e agli ambienti
e. La curva della cavea è estradossata ed è
all'esterno dell'edificio.

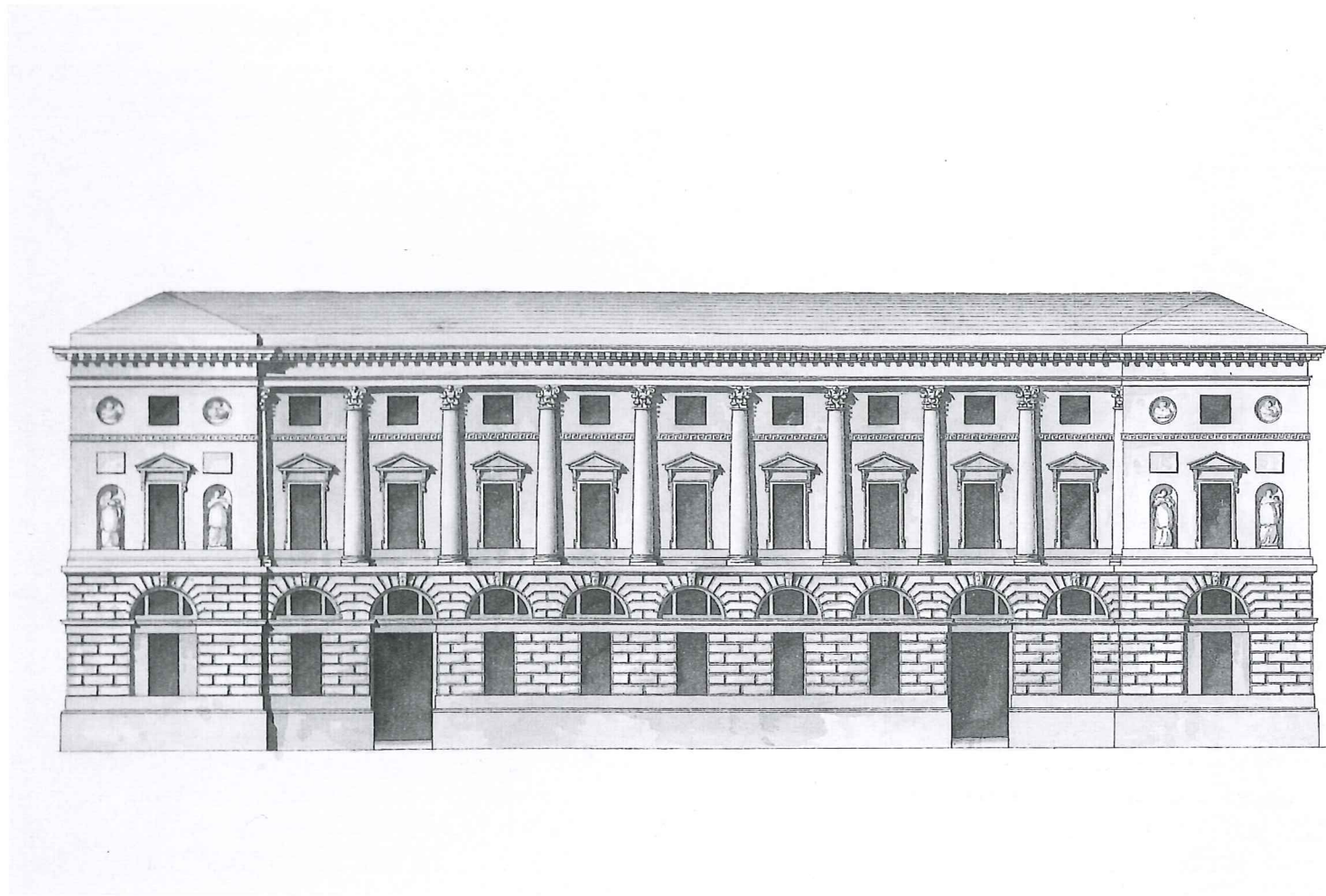
ustrò accuratamente l'opera da poco ter-
stampa,¹⁸ fornendone un'ampia docu-
precisandone con accuratezza i più diretti
Quarengi sottolineava di aver ideato un tea-
es anciens pour l'usage des spectacles
ha efficacemente precisato Giuliana Ricci
i Quarengi entro il complesso contesto
orme della sala teatrale nel dibattito archi-
o,²⁰ anche nell'Ermitage di Quarengi,
che ricorreva con insistenza negli assunti
teschi, l'architettura nei suoi termini for-
il riferimento all'antico – si intrecciava
attenzione per la funzionalità e il *comfort*.
per l'Ermitage – a cavea gradonata estra-
eava infatti a quegli assunti, sia perché si
teatro antico e alle sue declinazioni rina-
era allora ritenuto il più comodo e confor-
ri, consentendo a tutti, come già sottoli-
²¹ e come ribadiva lo stesso Quarengi, di
o delle rappresentazioni e di godere della
llata come di uno spettacolo in sé. Tale
tre in un teatro di corte, come nel caso di
di bandire l'etichetta, non privilegiando
azione.²²

forme antiche alle esigenze di modernità

portava tuttavia ad elaborare impianti che spesso si distaccava-
no notevolmente dai riferimenti antichi. Per esempio, l'adozio-
ne dell'arcoscenico con avancorpi riproposta da Quarengi
nell'Ermitage²³ – aveva una ragione funzionale, essendo una
struttura versatile che consentiva lo svolgimento sia di spettacoli
classici con scena stabile organizzata a tre porte, sia di spetta-
coli moderni con l'apparato per quinte. E anche l'acustica, inve-
stigata allora con sempre maggiore rigore scientifico, condizio-
nava non poco forme, strutture e coperture delle sale teatrali
settecentesche riferite idealmente all'antico. In relazione a tale
problema, Quarengi, allontanandosi dagli antichi impianti, col-
locava sull'avanscena e sotto l'orchestra delle "volte semicirco-
lari di pino silvestre per una migliore risonanza".²⁴

Ancora, il collegamento formale stabilito tra l'Ermitage e il tea-
tro antico, ribadito con forza nella pubblicazione del 1787 e
senza dubbio correlato alla piena partecipazione di Quarengi
all'enfasi archeologica del suo tempo, sembra essere più ideale
che associato a precise testimonianze archeologiche e letterarie,
e cospicuamente filtrato attraverso la cultura architettonica cin-
que-seicentesca e il dibattito contemporaneo, soprattutto fran-
cese. Quarengi sembra infatti leggere il tipo edilizio del teatro
antico, come osserva Giuliana Ricci, attraverso l'interpretazione
del teatro greco da parte di N. Boindin del 1746, di cui
nell'Ermitage riprende l'impianto a semicerchio allungato alle
estremità, e in parte attraverso quella del teatro vitruviano di
Palladio per quanto riguarda la circonferenza generatrice *in*
summa cavea.²⁵ La separazione tra cavea e palcoscenico adotta-
ta da Quarengi nell'Ermitage – ma anche ad esempio nei tea-
tri privati inseriti nei palazzi Bezborodko a San Pietroburgo e
Šeremetev a Mosca – non è desunta direttamente dall'antichità,
ma è piuttosto ricollegabile all'interpretazione di Milizia sulle
proposte dell'antico nel suo *Del Teatro*,²⁶ o a quella già pratica-
ta da Aleotti nel Teatro Farnese a Parma.

Più rispettosa al dato archeologico è in Quarengi la scelta della
curva estradossata, per altro sostenuta da Girolamo Dal Pozzo a
partire dal 1753 e riproposta in innumerevoli progetti
di edifici teatrali; ad un'unica concreta esperienza di scavi, quel-



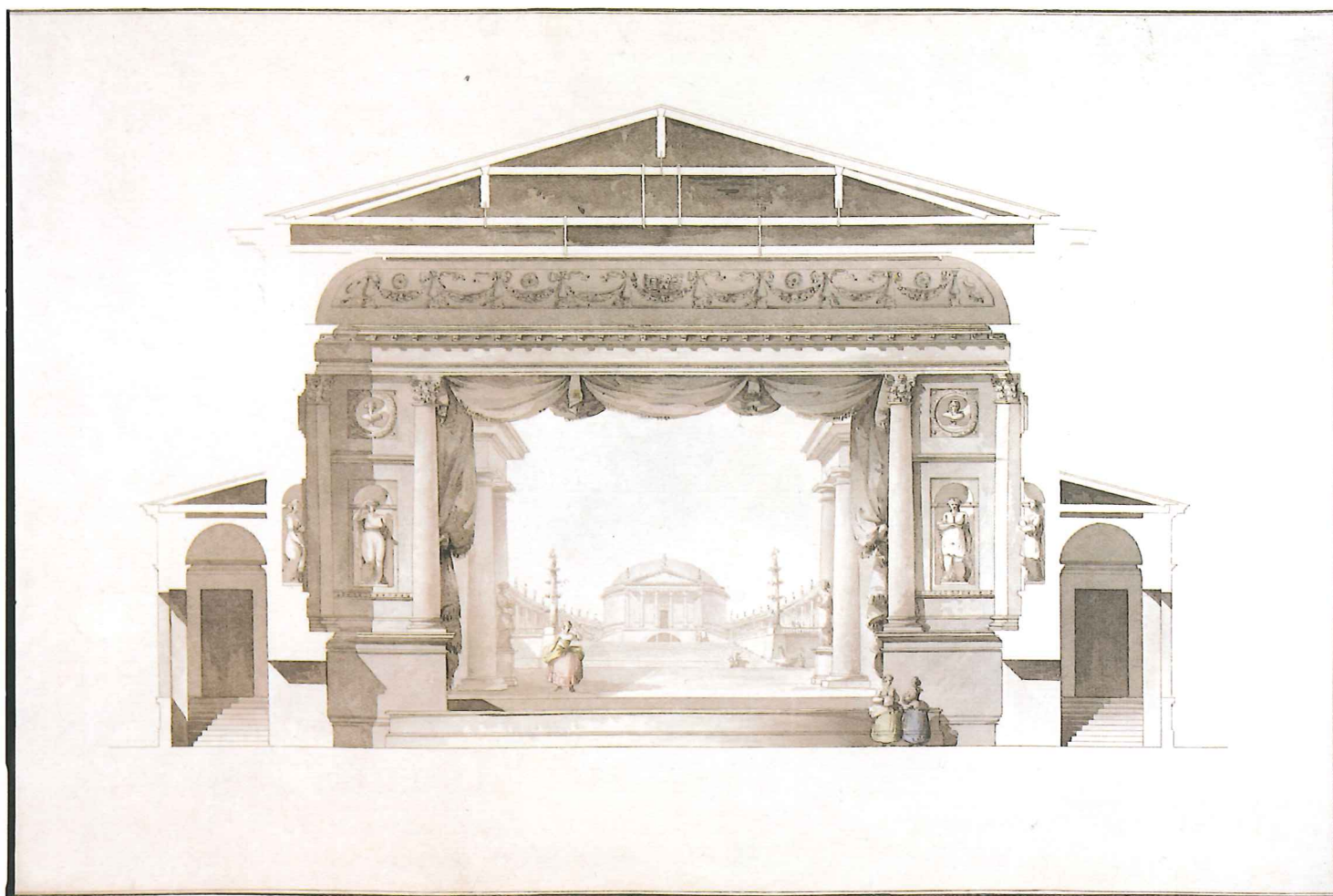
636. G. Quarengi,
Teatro dell'Ermitage,
prospetto, variante con due ingressi,
1783,
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage
(vedi cat. 311)

li del Teatro di Pompeo a Roma, Quarengi collega la modifica
del capitello dell'ordine corinzio impiegato nell'Ermitage, che
reca, sull'esempio romano, una maschera teatrale al posto del
fiore d'abaco. Molto vicina agli assunti vitruviani sulla forma del
teatro è la riflessione di Quarengi sulla definizione della cavea,
che nelle prime interessanti varianti studiate per l'Ermitage²⁷ pre-
vede l'uso della *porticus in summa gradatione*, seguendo le indi-
cazioni del *De Architectura*,²⁸ riprese in seguito da Alberti²⁹ e
riproposte ampiamente in età neoclassica. Il portico, collocato
intorno all'anello superiore della cavea e definito da colonne
libere, era suggerito e messo in opera nei teatri antichi per
migliorare l'acustica nella cavea, ma nel progetto definitivo
dell'Ermitage, probabilmente ancora per ragioni funzionali, la
columnatio fu soppressa e addossata al muro curvo che avvol-
geva la cavea, soluzione del resto ammessa dallo stesso Alberti

a pagina 870:
P. Gonzaga,
Veduta del Teatro dell'Ermitage
e del lungofiume della Neva,
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage
(vedi cat. 313)

per teatri di piccole dimensioni. Tale formula permise di ricavare
due corridoi di servizio, esterni e ben separati dalla cavea, che
avrebbero collegato la sala di ingresso al teatro con l'orchestra,
il palcoscenico e gli ambienti annessi. Lungo il muro, tra le cop-
pie di semicolonne all'interno della cavea, vennero addossate
panche che permettevano di accrescere l'esiguo numero di posti
a sedere offerti dalle gradonate.

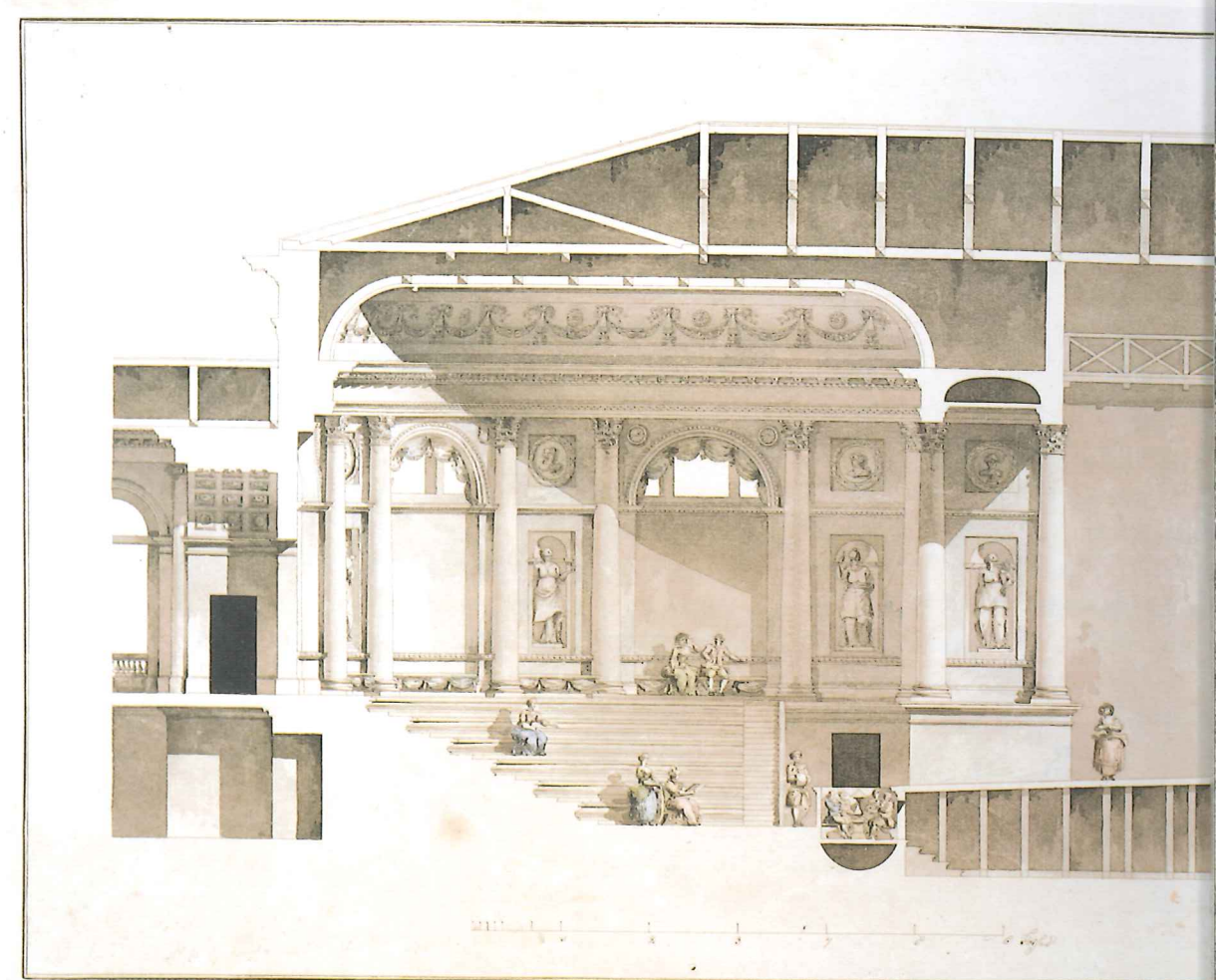
Curiosamente, anche il parallelo che Quarengi enfatizzò tra
l'Ermitage e il Teatro Olimpico di Vicenza³⁰ sembra essere più
ideale che concreto, seguendo probabilmente la corrente che da
Algarotti a Neufforge, Cochin, Patte sosteneva la pianta semio-
vata ispirata a quella del teatro vicentino e tentava di individuare
in Palladio il nume tutelare dell'immagine teatrale.³¹ L'impianto
semiovato del Teatro Olimpico, la scena fissa a fornicati, il portico
con *columnatio* parzialmente libera intorno alla cavea, sono infat-



637. G. Quarenghi,
Teatro dell'Ermitage,
sezione trasversale della sala sul lato del palcoscenico,
variante, 1783-1784,
Museo statale della Storia di San Pietroburgo
(vedi cat. 309)

ti assai lontani dalle scelte definitive di Quarenghi per l'Ermitage. Mostrando una volta di più l'ampiezza dei suoi riferimenti cinquecenteschi – che come è ormai noto andavano ben oltre l'orizzonte palladiano³² – per la definizione del teatro della corte piomburghese, Quarenghi sembra piuttosto aver stretto un forte, pure se inconfessato, debito formale con Vignola. Infatti non pare essere stato finora evidenziato come la soluzione a travata ritmica del prospetto della cavea dell'Ermitage sia strettamente collegabile a quella proposta da Vignola per un altro importante teatro di corte, il Teatro Farnese di Piacenza, ideato da tra il 1560-1561 e solo parzialmente realizzato³³ con paraste binate *in summa gradatione* che incorniciano nicchie centinate intervallandosi ad ampie pareti di tamponamento. Sarebbe addirittura anche possibile stabilire un'aderenza tra l'*iter* progettuale di

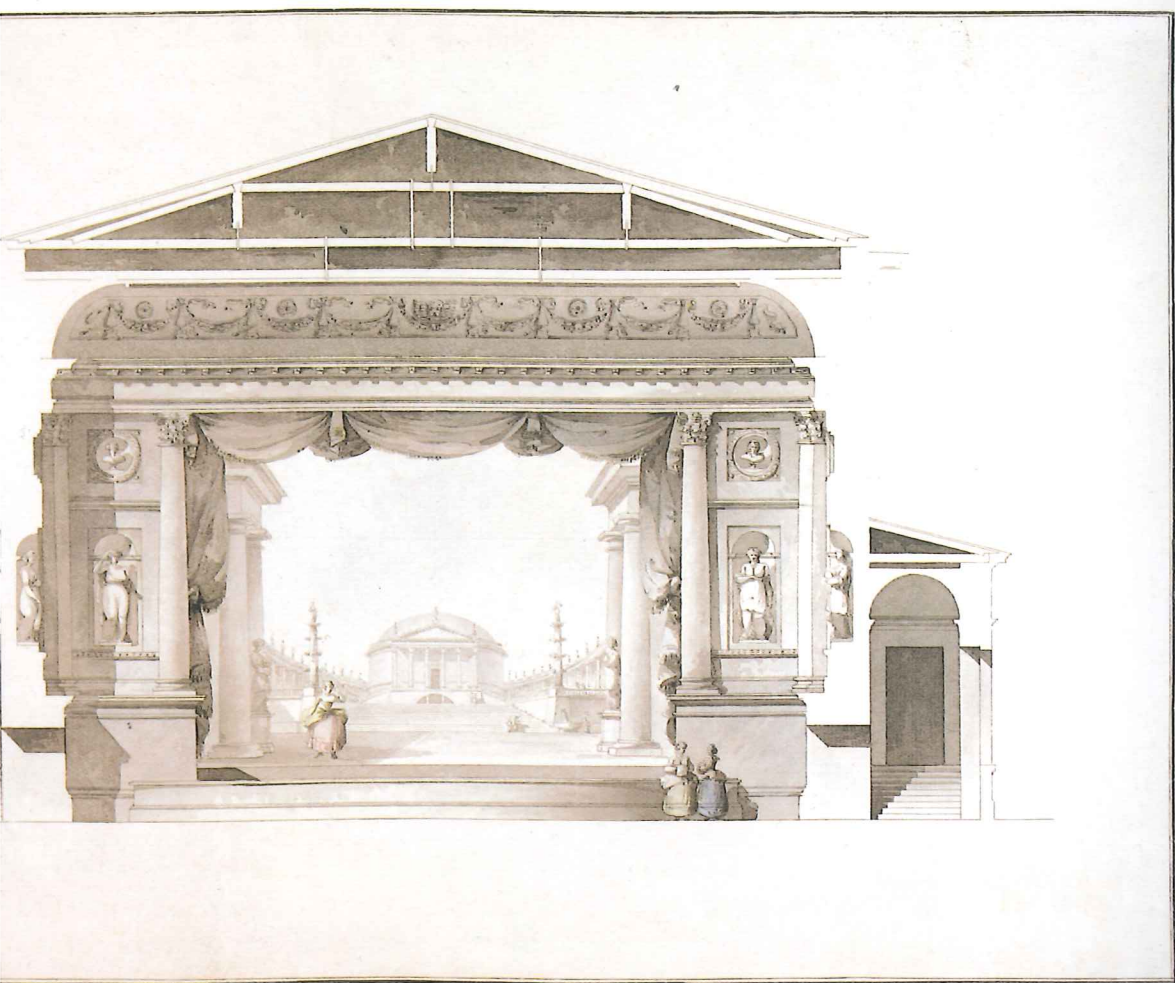
Quarenghi per il Teatro dell'Ermitage e quello di Vignola per il Teatro Farnese, ove ad un primo progetto con *porticus in summa gradatione* e *circumvallatio* seguì quello definitivo, determinato da ragioni funzionali, con la proiezione del colonnato sulla parete curva di fondo e un corridoio retrostante. E senza dubbio Quarenghi non ignorava i significativi collegamenti che vi erano tra la travata ritmica della curva del teatro piacentino³⁴ con quella del cortile superiore del Belvedere in Vaticano – una specie di libera interpretazione del nicchione bramantesco come era stato pensato prima del 1562, cioè senza catino superiore – così come con quella proposta da Pirro Ligorio per la chiusura del teatro a cavea gradonata collocato nel cortile inferiore dello stesso Belvedere tra il 1563 e il 1565,³⁵ con ordine binato alternato a nicchie con statue, proiettato sul muro ricurvo addossato ai palazzi



638. G. Quarenghi,
Teatro dell'Ermitage,
sezione trasversale della platea e di parte del palcoscenico,
variante, 1783,
Museo statale della Storia di San Pietroburgo
(vedi cat. 310)

vaticani. Del resto, il riferimento di Quarenghi alle celebri soluzioni per il bramantesco Belvedere riprese attraverso l'interpretazione di Vignola nella travata ritmica nell'Ermitage, potrebbe essere anche collegabile alla contestuale costruzione delle attigue Logge di Raffaello e ricondursi all'obiettivo più generale e ambizioso di innestare nel Palazzo d'Inverno un articolato frammento dei palazzi vaticani. A differenza dei riferimenti citati, in Quarenghi la travata ritmica, essendo costituita da semicolonne, risulta indubbiamente più plastica, e forse è questo il maggiore e più evidente retaggio palladiano-veneto nel teatro piomburghese, collegabile, anche per la presenza delle superiori finestre termali e dell'assenza di piedistalli, al partito interno della Chiesa del Redentore a Venezia. Nell'Ermitage la travata ritmica si snoda senza interruzioni intor-

no a tutta la sala, risvoltando nel boc... sembra essere ripresa dal Teatro Farn... riesce ad elaborare tuttavia una soluzio... ria, annullando la cesura, propria de... ritmo binario corrispondente alla cave... e facendo proseguire l'ordine anche... laterali allo spazio riservato all'orchestr... Nonostante le differenze nel numero e... di accesso nella cavea riscontrabili nei... per l'Ermitage, sembra di poter affer... avesse previsto un sistema di accesso a... nativi a quello centrale. L'inserimento c... sola travata ritmica centrale, pur limitat... mento del pubblico, e quindi la comm...

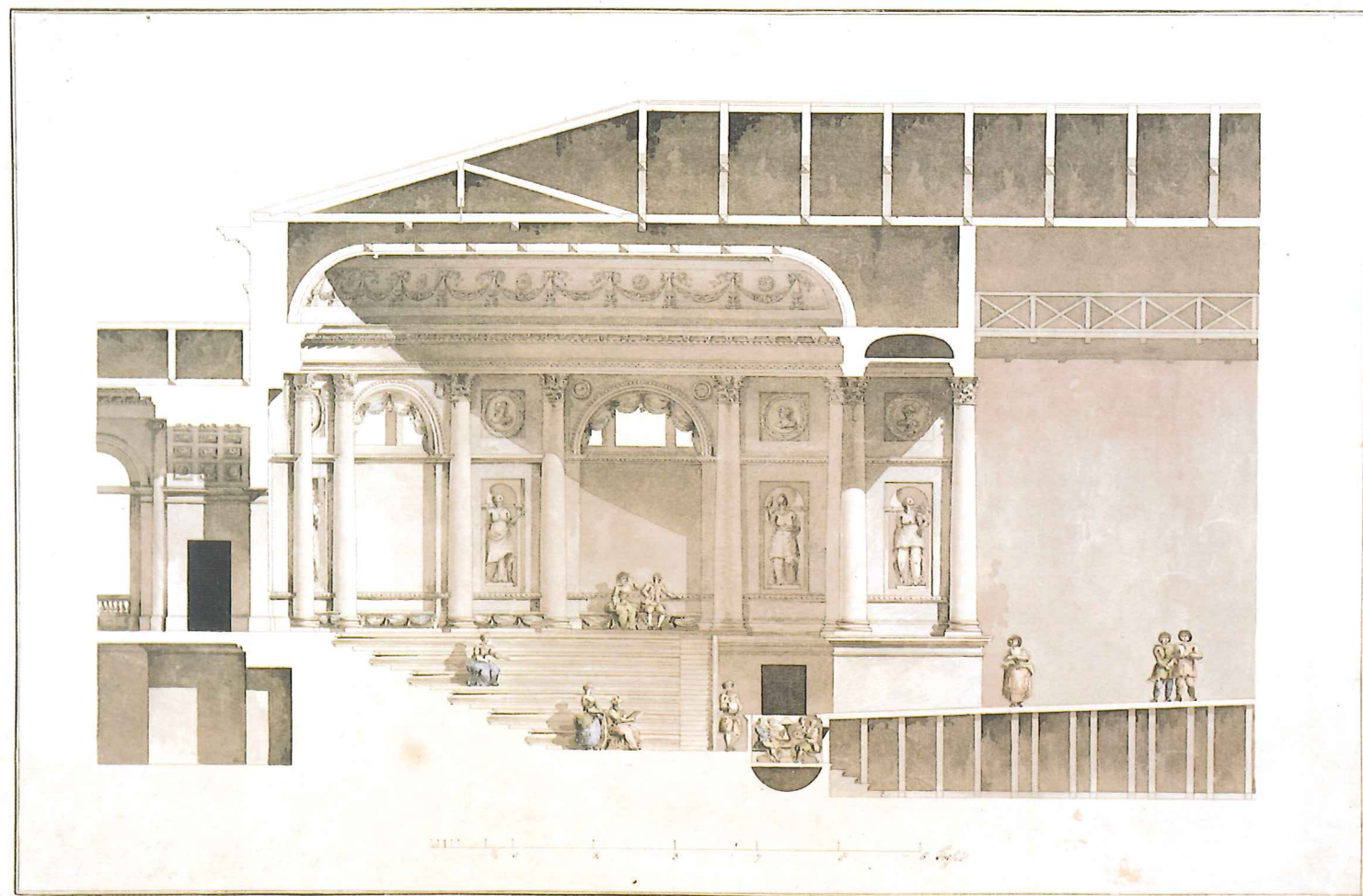


del palcoscenico,

etroburgo

definitive di Quarenghi per l'Ermitage. L'ampiezza dei suoi riferimenti cinescopici ormai noto andavano ben oltre l'originaria definizione del teatro della corte piemontese, sembra piuttosto aver stretto un forte rapporto formale con Vignola. Infatti non pare che Quarenghi abbia pensato come la soluzione a travata ritmica del teatro dell'Ermitage sia strettamente collegata a quella di Vignola per un altro importante teatro, quello di Piacenza, ideato da tra il 1560 e il 1565 e realizzato³³ con paraste binate in cui si alternano nicchie centinate intervallate da pilastri. Sarebbe addirittura un'aderenza tra l'iter progettuale di

Quarenghi per il Teatro dell'Ermitage e quello di Vignola per il Teatro Farnese, ove ad un primo progetto con *porticus in summa gradatione* e *circumvallatio* seguì quello definitivo, determinato da ragioni funzionali, con la proiezione del colonnato sulla parete curva di fondo e un corridoio retrostante. E senza dubbio Quarenghi non ignorava i significativi collegamenti che vi erano tra la travata ritmica della curva del teatro piacentino³⁴ con quella del cortile superiore del Belvedere in Vaticano – una specie di libera interpretazione del nicchione bramantesco come era stato pensato prima del 1562, cioè senza catino superiore – così come con quella proposta da Pirro Ligorio per la chiusura del teatro a cavea gradonata collocato nel cortile inferiore dello stesso Belvedere tra il 1563 e il 1565,³⁵ con ordine binato alternato a nicchie con statue, proiettato sul muro ricurvo addossato ai palazzi



638. G. Quarenghi, Teatro dell'Ermitage, sezione trasversale della platea e di parte del palcoscenico, variante, 1783, Museo statale della Storia di San Pietroburgo (vedi cat. 310)

vaticani. Del resto, il riferimento di Quarenghi alle celebri soluzioni per il bramantesco Belvedere riprese attraverso l'interpretazione di Vignola nella travata ritmica nell'Ermitage, potrebbe essere anche collegabile alla contestuale costruzione delle attigue Logge di Raffaello e ricondursi all'obiettivo più generale e ambizioso di innestare nel Palazzo d'Inverno un articolato frammento dei palazzi vaticani. A differenza dei riferimenti citati, in Quarenghi la travata ritmica, essendo costituita da semicolonne, risulta indubbiamente più plastica, e forse è questo il maggiore e più evidente retaggio palladiano-veneto nel teatro piacentino, collegabile, anche per la presenza delle superiori finestre termali e dell'assenza di piedistalli, al partito interno della Chiesa del Redentore a Venezia. Nell'Ermitage la travata ritmica si snoda senza interruzioni intor-

no a tutta la sala, risvoltando nel boccascena, e tale soluzione sembra essere ripresa dal Teatro Farnese di Parma; Quarenghi riesce ad elaborare tuttavia una soluzione più raffinata e unitaria, annullando la cesura, propria del teatro aleottiano, tra il ritmo binario corrispondente alla cavea e quello del boccascena e facendo proseguire l'ordine anche al di sopra degli ingressi laterali allo spazio riservato all'orchestra. Nonostante le differenze nel numero e nella posizione delle scale di accesso nella cavea riscontrabili nei progetti noti di Quarenghi per l'Ermitage, sembra di poter affermare che Quarenghi non avesse previsto un sistema di accesso alla sala con ingressi alternativi a quello centrale. L'inserimento dell'ingresso al teatro nella sola travata ritmica centrale, pur limitando notevolmente il movimento del pubblico, e quindi la *commodité* della sala, suggeriva

un motivo ad arco trionfale e faceva sì che, come nel teatro di Vignola, in una sala risolta unitariamente e senza attenzione per l'etichetta, un solo accento fosse posto in corrispondenza del punto di ingresso della corte.

I corridoi a ridosso della cavea dovettero essere utilizzati, pertanto, a solo scopo di servizio, evitando che fossero considerati come *foyer*. A questa funzione fu destinata invece la sola sala di ingresso al teatro, che nelle iscrizioni apposte nei progetti di Quarenghi è indicata come "galerie" e che godeva di un'eccezionale posizione, essendo collegata alla cavea ma da essa ben separata e soprattutto offrendo, in quanto collocata sul ponte, scorci aerei di grande bellezza verso la Neva, il piccolo canale d'Inverno e le Logge di Raffaello.

Nella cavea del teatro, entro le nicchie intervallate alle colonne e nelle nicchie del proscenio, furono collocate sculture di Apollo e delle nove muse, mentre i riquadri soprastanti erano destinate ad ospitare busti e medaglioni riproducenti personaggi di spicco della cultura teatrale. Le dieci statue e i medaglioni furono affidati allo scultore Albani, che li realizzò entro il settembre 1784;³⁶ gli affreschi del soffitto, compiuti entro il dicembre 1785, furono affidati invece al veneziano Giuseppe Vallesini,³⁷ mentre le rifiniture in finto marmo – messe in opera sulle semicolonne lignee non prima del 1785³⁸ – agli scagliolisti Volkov e Bernasconi.³⁹

Il Teatro fu rimaneggiato sotto Paolo I da Vincenzo Brenna (1745-1820)⁴⁰ e, insieme con il complesso dell'Ermitage, è stato fino ai nostri anni oggetto di frequenti e cospicui restauri.⁴¹ Nel tempo, i rifacimenti hanno portato alla sostituzione delle capriate lignee originarie – nella cui solidità Quarenghi riponeva la massima fiducia perché non di sua invenzione, "bensì antica, e comprovata dall'uso"⁴² – con capriate in ferro.⁴³ In difformità rispetto all'iniziale progetto di Quarenghi,⁴⁴ la cavea gradonata fu dotata di balaustre e fu estesa ai lati al di sopra delle porte per l'orchestra, fino al boc-cascena; furono inoltre aperti due ingressi laterali alla cavea in corrispondenza di due nuove scale di accesso nella gradonata, alle estremità dell'emiciclo.

È interessante infine sottolineare che il ruolo di Quarenghi nella

vicenda del nuovo teatro di corte non si limitò al progetto e alla sua realizzazione, ma fu assai più ampio. L'architetto infatti si occupò anche del controllo organizzativo: probabilmente su richiesta di Caterina II, Quarenghi definì nel 1786 una sorta di regolamento da adottarsi nella sorveglianza del teatro – problema di particolare delicatezza, essendo la sala collegata agli appartamenti dell'imperatrice – e nel suo funzionamento.⁴⁵ Ciò testimonia come per Quarenghi l'impegno professionale, in quest'opera che fu tra le più amate della sua carriera,⁴⁶ non si esaurisse nella sola attività progettuale e costruttiva, ma si estendesse con grande coinvolgimento personale anche alla "vita" delle sue architetture e al loro soddisfacente funzionamento in relazione alle esigenze della committenza. Quarenghi, pertanto, stabilì di destinare al Teatro un alto furiere, con mansioni ordinarie di organizzazione dei corpi di guardia, un custode e due "stopiniks". Questi ultimi avrebbero dovuto riscaldare, pulire, ventilare ed eseguire "le bas service", senza mai avere accesso agli spettacoli. Al custode era invece destinato il ruolo più complesso e importante per la vita del Teatro: gli sarebbero stati affidati infatti "tutti gli effetti appartenenti alla sala, alla scena, alle camere", avrebbe dovuto "conoscere le lingue per la *comodité* dei diversi spettacoli, e le persone del teatro, al fine di impedire l'ingresso a coloro che non ne avrebbero avuto diritto".⁴⁷ Per compiti così delicati fu Quarenghi stesso a caldeggiare l'assunzione di una persona di sua provata fiducia: costui era il "Danseur de profession" Joseph Gonzales, da più di dodici anni in servizio a corte, sposato con "Marpha Chanteuse russe", conoscitore di diverse lingue straniere e nella condizione di lasciare la professione di ballerino per motivi di salute. Gonzales fu assunto e, probabilmente grazie alla sua dedizione, divenne col tempo il principale punto di riferimento per il funzionamento complessivo del Teatro; gli furono affidati anche i mobili delle stanze prospicienti il Teatro, tutto ciò che serviva agli attori, nonché dopo la morte del macchinista la cura dell'illuminazione.⁴⁸ Egli divenne anche un collaboratore fidato di Quarenghi, che gli affidò in svariate occasioni anche incarichi delicati.⁴⁹

L'illuminazione della sala e soprattutto la protezione dagli incen-

di – problema che afflisse a lungo tutte le sale teatrali, in cui il rivestimento ligneo e le stoffe erano facile preda del fuoco – preoccuparono non poco anche Quarenghi. Da una nota del 1785⁵⁰ si apprende che l'architetto aveva curato di persona il disegno degli apparecchi illuminanti e aveva organizzato il personale addetto all'illuminazione. Gli apparecchi erano distinti in "lampes", con quattro o sei stoppini, poste anche nella scena, e "bougies", di cera bianca e gialla, disegnate in modo da evitare che le candele potessero cadere e appiccare il fuoco.

Note

- 1 Piljavskij 1984, p. 114.
- 2 GMISpb, I-A-309-i, in Pavelkina 1998, p. 13.
- 3 Nel 1783, in Koršunova 1986, p. 46; nel 1770 e allargato nel 1787 mediante l'aggiunta della galleria che congiunge il teatro al palazzo imperiale in Shvidkovskij 1996, p. 76.
- 4 BCBg, Album D, tav. 10; GMISpb, I-A-313-i, in Pavelkina 1998, p. 13.
- 5 Zanella 1988, p. 81: 9 luglio 1785, p. 91, novembre o dicembre 1785.
- 6 *Ibidem*, p. 121, 10 agosto 1786.
- 7 *Ibidem*, p. 122, 15 agosto 1786.
- 8 GMISpb I-A-311-i, in Pavelkina 1998, p. 16; ACBg 342, in *Giacomo Quarenghi* 1994, pp. 70-71.
- 9 ACBg 2258; GMISpb I-A-310-i, in *Giacomo Quarenghi* 1994, p. 72; Pavelkina 1998, p. 17.
- 10 Zanella 1988, p. 129, 12 settembre 1786.
- 11 *Ibidem*, p. 162, 3 aprile 1787.
- 12 *Ibidem*, ad annum.
- 13 *Ibidem*, p. 221, 13 settembre 1790; p. 236, 5 aprile 1791; p. 285, 21 agosto 1794.
- 14 GMISpb I-A-318-i, in *Giacomo Quarenghi* 1994, p. 72; Pavelkina 1998, p. 18.
- 15 Quarenghi 1787; GAV Album L, tav. 514; GE 9626.
- 16 Dacos 1986, pp. 9-10.
- 17 Koršunova 1986, p. 48; BCBg, B 11 (in rosa le nuove costruzioni del complesso; pressoché analogo); GMISpb I-A-310-i; GE 9625 con Logge parziali; ACBg, 2258; GAV 513; Museo Nazionale di Stoccolma.
- 18 Quarenghi 1787; Quarenghi 1821; Quarenghi 1843-1844.
- 19 Quarenghi 1787.
- 20 Ricci 1995.
- 21 Milizia 1794, p. 88.
- 22 Quarenghi 1787.
- 23 Che si riallaccia alla tradizione seicentesca originata dal Teatro Farnese di Parma di Giovanni Battista Aleotti, perpetuata dai Galli Bibiena, ripresa da Girolamo Dal Pozzo (1774) e accolta anche da Milizia, cfr. Milizia 1794.
- 24 Quarenghi 1787.
- 25 Vitruvio 1567, I, V, cap. VI.

Responsabile dell'illuminazione fu in Dompieri, sostenuto da Quarenghi in macchine dell'Ermitage aiutato da ventanti scelti tra i più esperti, che si sar dell'illuminazione del Teatro dell'Ermita Selo e di Peterhof. Una nota di Quaren tre il problema del fumo procurato da e il tentativo di eliminare tale inconveni cere e stoppini di migliore qualità.⁵¹

- 26 Ricci 1995, p. 325.
- 27 Quarenghi 1843, XXXI; GMISpb I-A-313-i, da *Quarenghi* 1994, p. 70; ACBg, 2174, in *Qua* pure se con balconata a metà altezza, nel Jusupov a Pietroburgo (BCBg, A 8), di (Bezborodko (BCBg, C 13; ACBg, 2177r); R. Šeremetev a Mosca (BCBg, B 16, A 23) e an Tauride, cfr. Taranovskaja 1988, pp. 45-48.
- 28 Vitruvio, *De Architectura*, V, VI, 4.
- 29 Alberti 1965, vol. II, pp. 738-739.
- 30 Quarenghi 1787.
- 31 Ricci 1995, p. 316.
- 32 Si veda il saggio di Gianni Mezzanotte in qu
- 33 Adorni 1982, p. 195; Adorni 2002, pp. 308-
- 34 Travata che era stata utilizzata, tra l'altro, and della Villa Rovere a Pesaro, cfr. Rossi-Pinelli 1
- 35 Ackerman 1954, pp. 94-95.
- 36 Zanella 1988, p. 61, 21 settembre 1784.
- 37 *Ibidem*, p. 94, 8 dicembre 1785.
- 38 *Ibidem*, p. 68, 1785.
- 39 Piljavskij 1984, p. 118.
- 40 *Disegni* 1967, p. 71; Koršunova 1986, p. 49.
- 41 *Architectural* 1976; Taranovskaja 1988.
- 42 Zanella 1988, p. 145, 15 gennaio 1787.
- 43 *Architectural* 1976.
- 44 GMISpb, I-A-310-i; I-A-1669-i.
- 45 Zanella 1988, p. 122, 22 agosto 1786 e p.
- 46 *Ibidem*, p. 281, 20 luglio 1794.
- 47 *Ibidem*, pp. 122-123.
- 48 *Ibidem*, p. 281, 20 luglio 1794.
- 49 *Ibidem*, ad vocem Gonzales.
- 50 *Ibidem*, pp. 92-93.
- 51 *Ibidem*, p. 105, 23 aprile 1786.

le e faceva sì che, come nel teatro di
unitariamente e senza attenzione per
to fosse posto in corrispondenza del
rte.

cavea dovettero essere utilizzati, per-
vizio, evitando che fossero considerati
zione fu destinata invece la sola sala di
elle iscrizioni apposte nei progetti di
ne "galerie" e che godeva di un'ecce-
o collegata alla cavea ma da essa ben
frendo, in quanto collocata sul ponte,
llezza verso la Neva, il piccolo canale
affaello.

tro le nicchie intervallate alle colonne e
o, furono collocate sculture di Apollo e
i riquadri soprastanti erano destinate
glioni riproducenti personaggi di spicco
dieci statue e i medaglioni furono affi-
che li realizzò entro il settembre 1784;³⁶
ompiuti entro il dicembre 1785, furono
no Giuseppe Vallesini,³⁷ mentre le rifini-
esse in opera sulle semicolonne lignee
gli scagliolisti Volkov e Bernasconi.³⁹

o sotto Paolo I da Vincenzo Brenna
e con il complesso dell'Ermitage, è
oggetto di frequenti e cospicui restau-
menti hanno portato alla sostituzione
ginarie – nella cui solidità Quarenghi
ducia perché non di sua invenzione,
rovata dall'uso"⁴² – con capriate in
rispetto all'iniziale progetto di
gradonata fu dotata di balaustre e fu
delle porte per l'orchestra, fino al boc-
aperti due ingressi laterali alla cavea in
nuove scale di accesso nella gradonata,
lo.

olineare che il ruolo di Quarenghi nella

vicenda del nuovo teatro di corte non si limitò al progetto e alla
sua realizzazione, ma fu assai più ampio. L'architetto infatti si
occupò anche del controllo organizzativo: probabilmente su
richiesta di Caterina II, Quarenghi definì nel 1786 una sorta di
regolamento da adottarsi nella sorveglianza del teatro – proble-
ma di particolare delicatezza, essendo la sala collegata agli
appartamenti dell'imperatrice – e nel suo funzionamento.⁴⁵ Ciò
testimonia come per Quarenghi l'impegno professionale, in que-
st'opera che fu tra le più amate della sua carriera,⁴⁶ non si esa-
risse nella sola attività progettuale e costruttiva, ma si estendes-
se con grande coinvolgimento personale anche alla "vita" delle
sue architetture e al loro soddisfacente funzionamento in rela-
zione alle esigenze della committenza. Quarenghi, pertanto, sta-
bili di destinare al Teatro un alto furiere, con mansioni ordinarie
di organizzazione dei corpi di guardia, un custode e due "stopi-
niks". Questi ultimi avrebbero dovuto riscaldare, pulire, ventilare
ed eseguire "le bas service", senza mai avere accesso agli spet-
tacoli. Al custode era invece destinato il ruolo più complesso e
importante per la vita del Teatro: gli sarebbero stati affidati infat-
ti "tutti gli effetti appartenenti alla sala, alla scena, alle camere",
avrebbe dovuto "conoscere le lingue per la comodità dei diversi
spettacoli, e le persone del teatro, al fine di impedire l'ingresso a
coloro che non ne avrebbero avuto diritto".⁴⁷ Per compiti così
delicati fu Quarenghi stesso a caldeggiare l'assunzione di una
persona di sua provata fiducia: costui era il "Danseur de profes-
sion" Joseph Gonzales, da più di dodici anni in servizio a corte,
sposato con "Marpha Chanteuse russe", conoscitore di diverse
lingue straniere e nella condizione di lasciare la professione di
ballerino per motivi di salute. Gonzales fu assunto e, probabil-
mente grazie alla sua dedizione, divenne col tempo il principale
punto di riferimento per il funzionamento complessivo del
Teatro; gli furono affidati anche i mobili delle stanze prospicienti
il Teatro, tutto ciò che serviva agli attori, nonché dopo la morte
del macchinista la cura dell'illuminazione.⁴⁸ Egli divenne anche
un collaboratore fidato di Quarenghi, che gli affidò in svariate
occasioni anche incarichi delicati.⁴⁹

L'illuminazione della sala e soprattutto la protezione dagli incen-

di – problema che afflisse a lungo tutte le sale teatrali, in cui il
rivestimento ligneo e le stoffe erano facile preda del fuoco –
preoccuparono non poco anche Quarenghi. Da una nota del
1785⁵⁰ si apprende che l'architetto aveva curato di persona il
disegno degli apparecchi illuminanti e aveva organizzato il per-
sonale addetto all'illuminazione. Gli apparecchi erano distinti in
"lampes", con quattro o sei stoppini, poste anche nella scena, e
"bougies", di cera bianca e gialla, disegnate in modo da evitare
che le candele potessero cadere e appiccare il fuoco.

Note

- 1 Piljvskij 1984, p. 114.
- 2 GMISPB, I-A-309-i, in Pavelkina 1998, p. 13.
- 3 Nel 1783, in Koršunova 1986, p. 46; nel 1770 e allargato nel 1787 mediante l'aggiunta della galleria che congiunge il teatro al palazzo imperiale in Shvidkovsky 1996, p. 76.
- 4 BCBg, Album D, tav. 10; GMISPB, I-A-313-i, in Pavelkina 1998, p. 13.
- 5 Zanella 1988, p. 81: 9 luglio 1785, p. 91, novembre o dicembre 1785.
- 6 *Ibidem*, p. 121, 10 agosto 1786.
- 7 *Ibidem*, p. 122, 15 agosto 1786.
- 8 GMISPB I-A-311-i, in Pavelkina 1998, p. 16; ACBg 342, in *Giacomo Quarenghi* 1994, pp. 70-71.
- 9 ACBg 2258; GMISPB I-A-310-i, in *Giacomo Quarenghi* 1994, p. 72; Pavelkina 1998, p. 17.
- 10 Zanella 1988, p. 129, 12 settembre 1786.
- 11 *Ibidem*, p. 162, 3 aprile 1787.
- 12 *Ibidem*, ad annum.
- 13 *Ibidem*, p. 221, 13 settembre 1790; p. 236, 5 aprile 1791; p. 285, 21 agosto 1794.
- 14 GMISPB I-A-318-i, in *Giacomo Quarenghi* 1994, p. 72; Pavelkina 1998, p. 18.
- 15 Quarenghi 1787; GAV Album L, tav. 514; GE 9626.
- 16 Dacos 1986, pp. 9-10.
- 17 Koršunova 1986, p. 48; BCBg, B 11 (in rosa le nuove costruzioni del complesso; pressoché analogo); GMISPB I-A-310-i; GE 9625 con Logge parziali; ACBg, 2258; GAV 513; Museo Nazionale di Stoccolma.
- 18 Quarenghi 1787; Quarenghi 1821; Quarenghi 1843-1844.
- 19 Quarenghi 1787.
- 20 Ricci 1995.
- 21 Milizia 1794, p. 88.
- 22 Quarenghi 1787.
- 23 Che si riallaccia alla tradizione seicentesca originata dal Teatro Farnese di Parma di Giovanni Battista Aleotti, perpetuata dai Galli Bibiena, ripresa da Girolamo Dal Pozzo (1774) e accolta anche da Milizia, cfr. Milizia 1794.
- 24 Quarenghi 1787.
- 25 Vitruvio 1567, I. V, cap. VI.

Responsabile dell'illuminazione fu inizialmente il macchinista
Dompieri, sostenuto da Quarenghi in quanto costruttore delle
macchine dell'Ermitage aiutato da ventiquattro *plotniks*, inser-
vienti scelti tra i più esperti, che si sarebbero occupati soltanto
dell'illuminazione del Teatro dell'Ermitage e dei teatri di Carskoe
Selo e di Peterhof. Una nota di Quarenghi del 1786 segnala inol-
tre il problema del fumo procurato dagli apparecchi illuminanti,
e il tentativo di eliminare tale inconveniente mediante l'utilizzo di
cere e stoppini di migliore qualità.⁵¹

- 26 Ricci 1995, p. 325.
- 27 Quarenghi 1843, XXXI; GMISPB I-A-313-i, datato alla fine del 1783 in *Giacomo Quarenghi* 1994, p. 70; ACBg, 2174, in *Quarenghi* 1996, p. 70; e riproposta, pure se con balconata a metà altezza, nei progetti per i teatri nei Palazzi Jusupov a Pietroburgo (BCBg, A 8), di Caterina a Pella (BCBg, A 20), Bezborodko (BCBg, C 13; ACBg, 2177r); Raccolta Fantoni, Rovetta (A 683), Šeremetev a Mosca (BCBg, B 16, A 23) e anche da Luigi Rusca nel Palazzo di Tauride, cfr. Taranovskaja 1988, pp. 45-48.
- 28 Vitruvio, *De Architectura*, V, VI, 4.
- 29 Alberti 1965, vol. II, pp. 738-739.
- 30 Quarenghi 1787.
- 31 Ricci 1995, p. 316.
- 32 Si veda il saggio di Gianni Mezzanotte in questo stesso volume.
- 33 Adorni 1982, p. 195; Adorni 2002, pp. 308-323.
- 34 Travata che era stata utilizzata, tra l'altro, anche da Girolamo Genga nel teatro della Villa Rovere a Pesaro, cfr. Rossi-Pinelli 1974.
- 35 Ackerman 1954, pp. 94-95.
- 36 Zanella 1988, p. 61, 21 settembre 1784.
- 37 *Ibidem*, p. 94, 8 dicembre 1785.
- 38 *Ibidem*, p. 68, 1785.
- 39 Piljvskij 1984, p. 118.
- 40 *Disegni* 1967, p. 71; Koršunova 1986, p. 49.
- 41 *Architectural* 1976; Taranovskaja 1988.
- 42 Zanella 1988, p. 145, 15 gennaio 1787.
- 43 *Architectural* 1976.
- 44 GMISPB, I-A-310-i; I-A-1669-i.
- 45 Zanella 1988, p. 122, 22 agosto 1786 e p. 126, 28 agosto 1786.
- 46 *Ibidem*, p. 281, 20 luglio 1794.
- 47 *Ibidem*, pp. 122-123.
- 48 *Ibidem*, p. 281, 20 luglio 1794.
- 49 *Ibidem*, ad vocem Gonzales.
- 50 *Ibidem*, pp. 92-93.
- 51 *Ibidem*, p. 105, 23 aprile 1786.



639. Vedi cat. 313

**308. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage, pianta,
autunno 1783**
(vedi ill. 640)

China e inchiostro a penna, acquerello grigio e rosa a pennello su carta vergata, 323 x 421, scala di 10 tese russe pari a 139 mm

Iscrizioni: a destra, scritte di Quarenghi e di Caterina II con china e inchiostro a penna.

In alto, nota autografa di Quarenghi: "N.B. Le theatre aijant été bati dans un autre endroit plus grand de la place premierment proposée, l'Architecte trouve necessaire (ajiant consulte les differents Artistes qui ij doivent travailler) de ij ajuter l'endroit marquée en rouge, pour pouvoir représenter toutes sortes d'Opera et Ballets. / L'Architecte demande la permission d'employer pour peindre le Platfond et aussi le Rideau de l'avan scene les deux Peintres dernièrement arrivé c. a. d. M.r Scotti, et le Venitien. / Eyant entendu qu'on veut metre en platre tout de suit le dedans, je souhaiterai de laisser secher pour quelque semaine la Batisse avant de faire cela tout de suite, affin qu'on puisse rendre l'endroit praticable, sans craindre aucun risque qui pouvoit causer l'humidité".

In basso, nota autografa di Caterina II: "Je n'ai pas besoins du Theatre cet hiver, ainsi vous pouvéz y ajouter, le laisser secher, et le peindre sont a Votre avise parce qu'avant l'hiver de 1785 on n'en fera guere d'usage c'est a dire 14 a 15 mois que Vous avéz de bon".
Bibliografia: Angelini 1957, 2 ill. p. 189; Disegni 1967, pp. 71-72, cat. 8; Piljavskij 1984, pp. 373-374, cat. 247; Lo Gatto

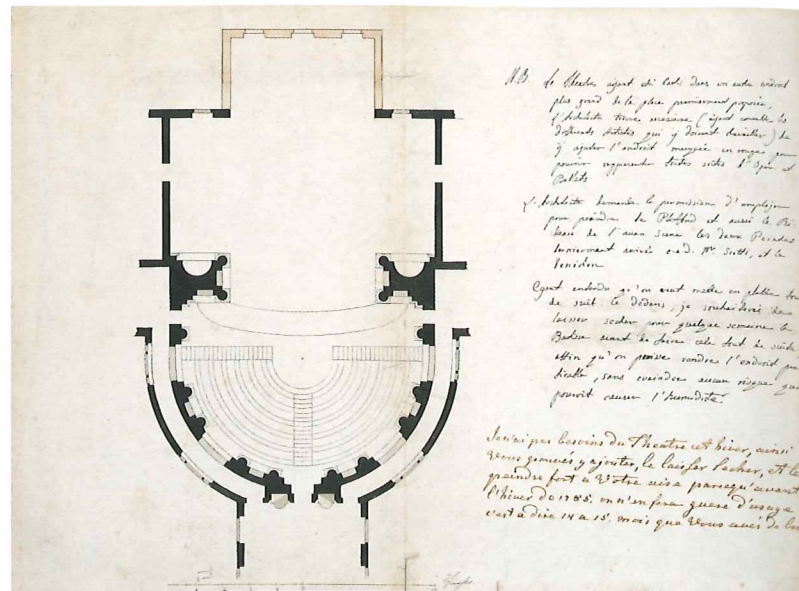
1994, III, tav. J; Giacomo Quarenghi 1994, pp. 69-70, cat. 64. Bergamo, Biblioteca Civica, A. Mai, Album D-10.

Le note manoscritte di Caterina II e di Quarenghi, permettono di datare il disegno al pieno autunno 1783 e di riferirlo alla seconda fase progettuale del teatro, avviata tra l'autunno 1783-inizio 1784 e il 1785, con la previsione dell'ampliamento del palcoscenico. Il disegno presenta una prima ipotesi dell'ampliamento, evidenziato in acquerello rosa, e superato in fase esecutiva da un progetto ben più esteso. Nel foglio la cavea ha geometria semicircolare allungata con prolungamenti rettilinei corrispondenti alle due scale che ne costituiscono la conclusione e presenta la soluzione definitiva della cavea con la soppressione del porticus in summa gradatione con colonne libere, prevista in progetti precedenti, in favore del partito architettonico a travata ritmica con semicolonne binate addossate alla muratura perimetrale curva. Un terza scala, centrale, è posta sulle gradonate in corrispondenza con l'ingresso principale alla sala teatrale dal foyer aereo collegato al Palazzo d'Inverno.

I.G.

**309. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage, sezione
trasversale della sala sul lato del
palcoscenico, variante, 1783-1784**
(vedi ill. 637)

Penna, pennello, china, acquerello, 407 x 610
Iscrizioni: sul verso "8) Luigi Lupi"



640. Vedi cat. 308

Provenienza: donato da P.P. Weiner nel 1914; fino al 1911 nella raccolta Lupi
Bibliografia: Grimm 1938, cat. 25; Giacomo Quarenghi 1994, cat. 171; Cuppini 1996, cat. 96; Pavelkina 1998, cat. 5. Museo statale della Storia di San Pietroburgo, I-A-315-i

L'edificio del Teatro dell'Ermitage venne costruito sul luogo del vecchio (secondo) Palazzo d'inverno nel 1783-1787. La progettazione e la costruzione ebbero diverse fasi: 1) proposta non realizzata di costruire il Teatro nella corte del Piccolo Ermitage, più o meno ove ora vi è la Sala di Rembrandt (settembre-novembre 1783); 2) progettazione e costruzione della sala teatrale, con inizio nel novembre del 1783, all'interno del vecchio Palazzo d'Inverno. Il primo spettacolo si svolse il 16 novembre 1785, nonostante le finiture non fossero ancora ultimate; 3) ricostruzione dell'edificio del vecchio (secondo) Palazzo d'Inverno come teatro (agosto 1786-1787). Il disegno si riferisce alla seconda fase della costruzione del teatro. Simile a questo progetto è l'incisione pubblicata nell'album del Quarenghi del 1787.

A.P.

**310. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage sezione
trasversale della platea e di parte
del palcoscenico, variante, 1783**
(vedi ill. 638)

China a penna, china diluita e acquerello a pennello, 402 x 602
Iscrizioni: sul verso "8) Luigi Lupi"

Provenienza: donato da P.P. Weiner nel 1914; fino al 1911 nella raccolta Lupi
Bibliografia: Gauš 1914, p. 215; Grimm 1938, p. 59; Grimm 1938; Architekturnyje proekty 1967; Ermitaž 1990, p. 385; Giacomo Quarenghi 1994, cat. 171 Museo statale della Storia di San Pietroburgo, I-A-1669-i

**311. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage, prospetto,
variante con due ingressi, 1783**
(vedi ill. 636)

China a penna, acquerello a pennello, 330 x 475
Provenienza: acquistato nel 1818 dal figlio dell'architetto, Giulio Quarenghi, nr. 15, dell'elenco da lui compilato
Bibliografia: Quarenghi 1810; Quarenghi 1821; Quarenghi 1843-1844; Grimm 1938, cat. 24; Taleporovskij 1954, ill. 34; Grimm 1962, ill. 2; Architekturnyje proekty 1967, cat. 5; Giacomo Quarenghi 1994, cat. 73; Džakomo Kvarengi 1999, cat. 3 San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 9626

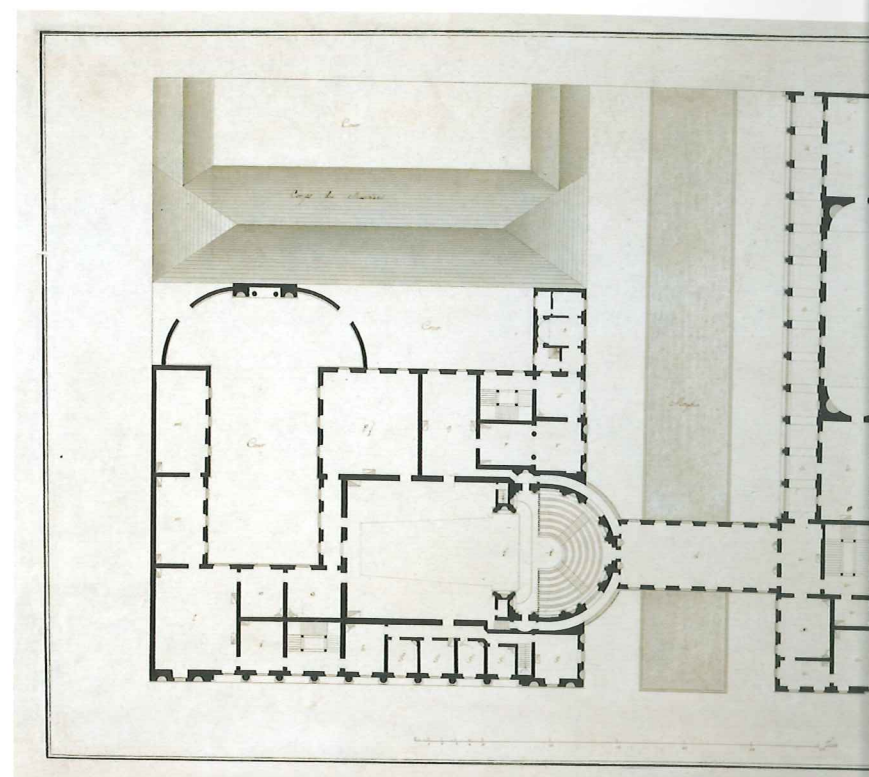
Il disegno raffigura una variante della facciata del Teatro dell'Ermitage, simile a quella eseguita. Nel prospetto, composto seguendo i dettami di un severo classicismo, Quarenghi pose l'accento sugli elementi orizzontali, per legare il nuovo edificio a quanto già sorgeva su quel tratto del lungoneva. Egli seppe trovare le misure e le cadenze adeguate per unire la nuova costruzione alle altre parti della residenza imperiale – il Palazzo d'Inverno

e il Grande Ermitage – il cui linguaggio formale era assai diverso. Il Teatro fu inaugurato il 22 novembre 1785 con la rappresentazione dell'opera comica russa *Il mugnaio baro e birbone*, musicata da M. Sokolovskij – con rimaneggiamenti di E. Fomin – su libretto di A. Ablesimov.

M.K.

**312. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage, pianta del primo
piano (secondo fuori terra), della
galleria e degli edifici dell'Ermitage
adiacenti al passaggio,
variante, 1786 ca.**
(vedi ill. 641)

Penna, pennello, china, china diluita, acquerello, 381 x 596
Iscrizioni: sulla destra legenda riferita alle lettere riportate sulla pianta
Provenienza: donato da P.P. Weiner nel 1914; fino al 1911 nella raccolta Lupi
Bibliografia: Grimm 1938, p. 59; Grimm 1938, cat. 23; Architekturnyje proekty 1967, cat. 4; Ermitaž 1974, p. 47; Koršunova 1977, ill. 47; Giacomo Qua-



641. Vedi cat. 312

renghi 1994, cat. 171; Cuppini 1996, cat. 96; Pavelkina 1998, cat. 9; Džakomo Kvarengi 1999, cat. 1; Androsov-Strada 2003, cat. 15 Museo statale della Storia di San Pietroburgo, I-A-310-i

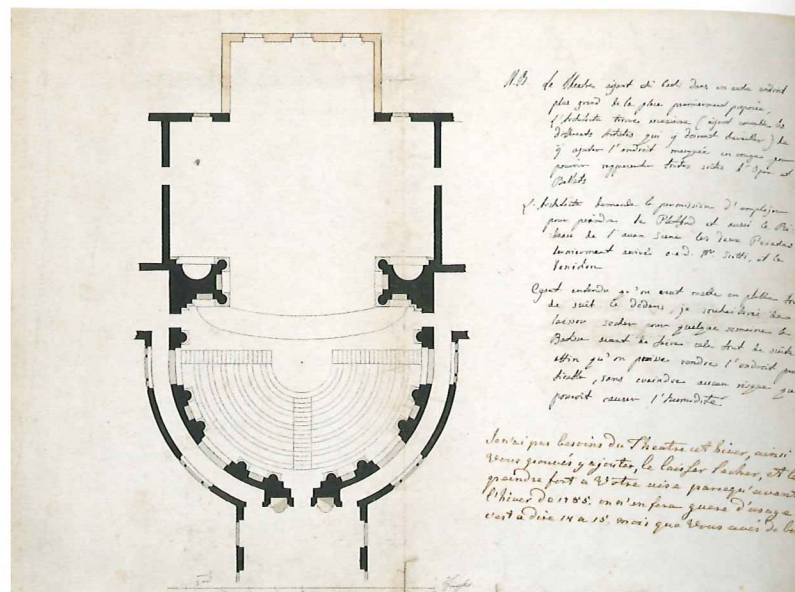
Nella pianta sono indicati sia il teatro che la galleria sul canale del Palazzo d'Inverno, la parte di "edificio in linea con l'Ermitage" e le Logge di Raffaello. Dopo il decreto dell'imperatrice del 23 settembre 1783, che ordinava la costruzione del teatro di corte, Quarenghi elaborò diverse varianti del progetto, cosicché nel 1784 si diede avvio alla costruzione di una sala e di un palcoscenico nel vecchio Palazzo d'Inverno. Nell'agosto del 1786 fu emanato un nuovo decreto secondo il quale bisognava ricostruire tutto il vecchio Palazzo per trasformarlo in teatro. Questo foglio si riferisce a questa nuova fase. La differenza maggiore rispetto alla variante finale è data dalla linea retta della facciata occidentale. Durante la costruzione del Teatro fu conservata la parete originale del Palazzo, quasi adiacente al canale d'Inverno. L'incisione tratta da questo disegno è

pubblicata nell'album a stampa di Quarenghi del 1787.

A.P.

**313. Pietro Gonzaga
Veduta del Teatro dell'Ermitage
e del lungofiume della Neva**
(vedi ill. 639)

China a penna, acquerello a pennello, inchiostro, su tracce a matita, 255 x 338
Iscrizioni: Sul verso del foglio bozzetti a matita
Provenienza: acquistato nel 1923 dalla collezione della biblioteca dell'ex Scuola Centrale di Disegno Tecnico "Barone A.L. Stieglitz", in precedenza: collezione A.A. Polovcov
Bibliografia: Davydova 1974, p. 298; Drawings 1974, cat. 78; Syrkina 1974, cat. 66, p. 98; Koršunova 1975, cat. 43; Yevangulova-Riasantzev 1975, cat. 65; Petro Gonzaga 1980, cat. 17; Manfio 1986, cat. 60; Caterina di Russia 1998, cat. 80; Androsov-Strada 2003, cat. 77 San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 34441



640. Vedi cat. 308

1994; Ill, tav. J; *Giacomo Quarenghi* 1994, pp. 69-70, cat. 64. Bergamo, Biblioteca Civica, A. Mai, Album D-10.

Le note manoscritte di Caterina II e di Quarenghi, permettono di datare il disegno al pieno autunno 1783 e di riferirlo alla seconda fase progettuale del teatro, avviata tra l'autunno 1783-inizio 1784 e il 1785, con la previsione dell'ampliamento del palcoscenico. Il disegno presenta una prima ipotesi dell'ampliamento, evidenziato in acquerello rosa, e superato in fase esecutiva da un progetto ben più esteso. Nel foglio la cavea ha geometria semicircolare allungata con prolungamenti rettilinei corrispondenti alle due scale che ne costituiscono la conclusione e presenta la soluzione definitiva della cavea con la soppressione del *porticus in summa gradatione* con colonne libere, prevista in progetti precedenti, in favore del partito architettonico a travata ritmica con semicolonne binate addossate alla muratura perimetrale curva. Un terza scala, centrale, è posta sulle gradonate in corrispondenza con l'ingresso principale alla sala teatrale dal *foyer aereo* collegato al Palazzo d'Inverno.

I.G.

309. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage, sezione trasversale della sala sul lato del palcoscenico, variante, 1783-1784
(vedi ill. 637)

Penna, pennello, china, acquerello, 407 x 610
Iscrizioni: sul verso "8) Luigi Lupi"

Provenienza: donato da P.P. Weiner nel 1914; fino al 1911 nella raccolta Lupi
Bibliografia: Grimm 1938^o, cat. 25; *Giacomo Quarenghi* 1994, cat. 171; Cuppini 1996, cat. 96; Pavelkina 1998, cat. 5. Museo statale della Storia di San Pietroburgo, I-A-315-i

L'edificio del Teatro dell'Ermitage venne costruito sul luogo del vecchio (secondo) Palazzo d'inverno nel 1783-1787. La progettazione e la costruzione ebbero diverse fasi: 1) proposta non realizzata di costruire il Teatro nella corte del Piccolo Ermitage, più o meno ove ora vi è la Sala di Rembrandt (settembre-novembre 1783); 2) progettazione e costruzione della sala teatrale, con inizio nel novembre del 1783, all'interno del vecchio Palazzo d'Inverno. Il primo spettacolo si svolse il 16 novembre 1785, nonostante le finiture non fossero ancora ultimate; 3) ricostruzione dell'edificio del vecchio (secondo) Palazzo d'Inverno come teatro (agosto 1786-1787). Il disegno si riferisce alla seconda fase della costruzione del teatro. Simile a questo progetto è l'incisione pubblicata nell'album del Quarenghi del 1787.

A.P.

310. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage sezione trasversale della platea e di parte del palcoscenico, variante, 1783
(vedi ill. 638)

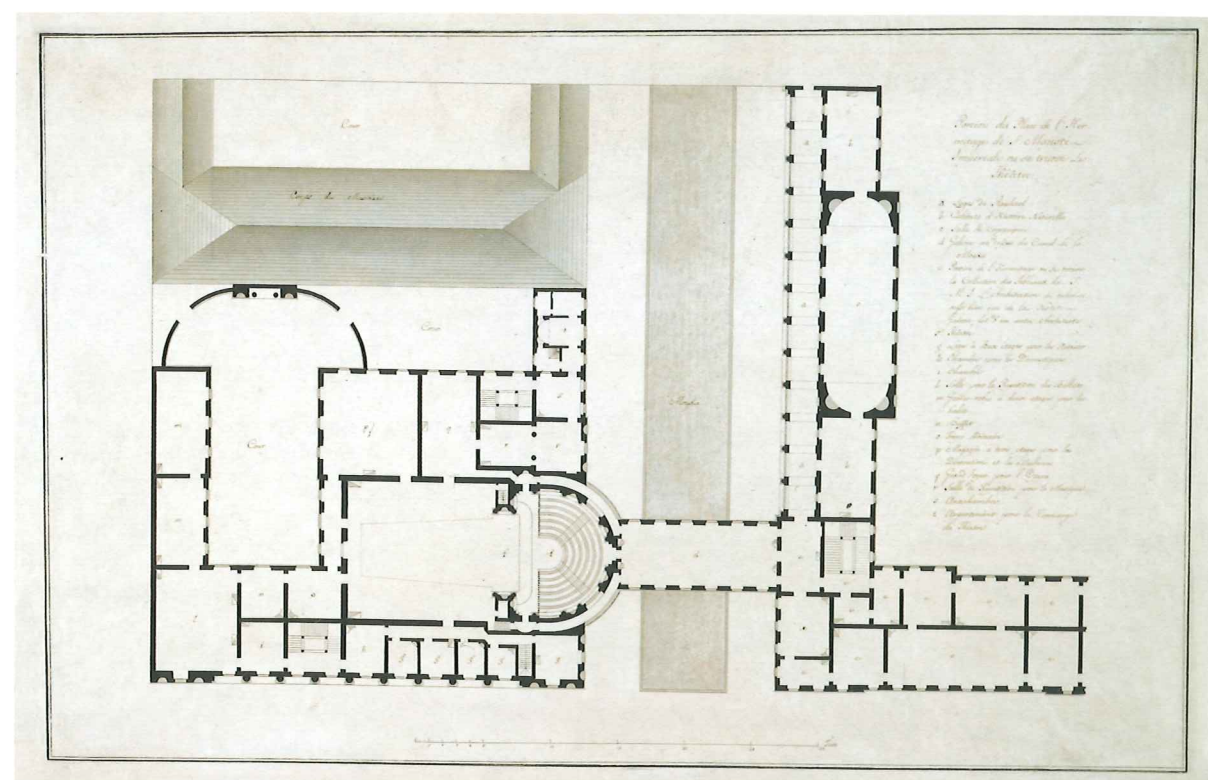
China a penna, china diluita e acquerello a pennello, 402 x 602
Iscrizioni: sul verso "8) Luigi Lupi"

Provenienza: donato da P.P. Weiner nel 1914; fino al 1911 nella raccolta Lupi
Bibliografia: Gauš 1914, p. 215; Grimm 1938^o, p. 59; Grimm 1938^o; *Architekturnyje proekty* 1967; *Ermitaž* 1990, p. 385; *Giacomo Quarenghi* 1994, cat. 171 Museo statale della Storia di San Pietroburgo, I-A-1669-i

311. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage, prospetto, variante con due ingressi, 1783
(vedi ill. 636)

China a penna, acquerello a pennello, 330 x 475
Provenienza: acquistato nel 1818 dal figlio dell'architetto, Giulio Quarenghi, nr. 15, dell'elenco da lui compilato
Bibliografia: Quarenghi 1810; Quarenghi 1821; Quarenghi 1843-1844; Grimm 1938, cat. 24; Taleporovskij 1954, ill. 34; Grimm 1962, ill. 2; *Architekturnyje proekty* 1967, cat. 5; *Giacomo Quarenghi* 1994, cat. 73; *Džakomo Kvarengi* 1999, cat. 3 San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 9626

Il disegno raffigura una variante della facciata del Teatro dell'Ermitage, simile a quella eseguita. Nel prospetto, composto seguendo i dettami di un severo classicismo, Quarenghi pose l'accento sugli elementi orizzontali, per legare il nuovo edificio a quanto già sorgeva su quel tratto del lungoneve. Egli seppe trovare le misure e le cadenze adeguate per unire la nuova costruzione alle altre parti della residenza imperiale – il Palazzo d'Inverno



641. Vedi cat. 312

e il Grande Ermitage – il cui linguaggio formale era assai diverso. Il Teatro fu inaugurato il 22 novembre 1785 con la rappresentazione dell'opera comica russa *Il mugnaio baro e birbone*, musicata da M. Sokolovskij – con rimaneggiamenti di E. Fomin – su libretto di A. Ablesimov.

M.K.

312. Giacomo Quarenghi
Teatro dell'Ermitage, pianta del primo piano (secondo fuori terra), della galleria e degli edifici dell'Ermitage adiacenti al passaggio, variante, 1786 ca.
(vedi ill. 641)

Penna, pennello, china, china diluita, acquerello, 381 x 596
Iscrizioni: sulla destra legenda riferita alle lettere riportate sulla pianta
Provenienza: donato da P.P. Weiner nel 1914; fino al 1911 nella raccolta Lupi
Bibliografia: Grimm 1938^o, p. 59; Grimm 1938^o, cat. 23; *Architekturnyje proekty* 1967, cat. 4; *Ermitaž* 1974, p. 47; Koršunova 1977, ill. 47; *Giacomo Qua-*

renghi 1994, cat. 171; Cuppini 1996, cat. 96; Pavelkina 1998, cat. 9; *Džakomo Kvarengi* 1999, cat. 1; Androsov-Strada 2003, cat. 15 Museo statale della Storia di San Pietroburgo, I-A-310-i

Nella pianta sono indicati sia il teatro che la galleria sul canale del Palazzo d'Inverno, la parte di "edificio in linea con l'Ermitage" e le Logge di Raffaello. Dopo il decreto dell'imperatrice del 23 settembre 1783, che ordinava la costruzione del teatro di corte, Quarenghi elaborò diverse varianti del progetto, cosicché nel 1784 si diede avvio alla costruzione di una sala e di un palcoscenico nel vecchio Palazzo d'Inverno. Nell'agosto del 1786 fu emanato un nuovo decreto secondo il quale bisognava ricostruire tutto il vecchio Palazzo per trasformarlo in teatro. Questo foglio si riferisce a questa nuova fase. La differenza maggiore rispetto alla variante finale è data dalla linea retta della facciata occidentale. Durante la costruzione del Teatro fu conservata la parete originale del Palazzo, quasi adiacente al canale d'Inverno. L'incisione tratta da questo disegno è

pubblicata nell'album a stampa di Quarenghi del 1787.

A.P.

313. Pietro Gonzaga
Veduta del Teatro dell'Ermitage e del lungofiume della Neva
(vedi ill. 639)

China a penna, acquerello a pennello, inchiostro, su tracce a matita, 255 x 338
Iscrizioni: Sul verso del foglio bozzetti a matita
Provenienza: acquistato nel 1923 dalla collezione della biblioteca dell'ex Scuola Centrale di Disegno Tecnico "Barone A.L. Stieglitz", in precedenza: collezione A.A. Polovcov
Bibliografia: Davydova 1974, p. 298; *Drawings* 1974, cat. 78; Syrkina 1974, cat. 66, p. 98; Koršunova 1975, cat. 43; Yevangulova-Riasantzev 1975, cat. 65; *Pietro Gonzaga* 1980, cat. 17; Manfio 1986, cat. 60; *Caterina di Russia* 1998, cat. 80; Androsov-Strada 2003, cat. 77 San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 34441

Soggetto raro nell'opera del pittore, la veduta riproduce fedelmente il panorama della Neva nei pressi del Teatro dell'Ermitage. Non è escluso che si tratti di un bozzetto per sipario, eseguito da Gonzaga sull'esempio del sipario per il Teatro alla Scala, che aveva dipinto nel 1778. Riprodotto più volte, il disegno è stato spesso datato senza fondamento. In realtà, può essere stato eseguito solo dopo il 1802, quando sulla facciata laterale del Teatro dell'Ermitage, durante il restauro dell'edificio, Giacomo Quarenghi eliminò la balastrata all'altezza del primo piano.

M.K.