



Università  
della  
Svizzera  
italiana

Accademia  
di  
architettura

Archivio  
del  
Moderno

# Tra Piranesi e Lenin. *Sull'imaginaire* della nuova cultura architettonica sovietica (1920-1930)

Federica Rossi

---

Annali di architettura

Annali di architettura  
rivista fondata da André Chastel

*Direttore*

Fernando Marías

*Comitato di redazione*

Guido Beltramini  
Howard Burns  
Caroline Elam  
Francesco Paolo Fiore  
Christoph L. Frommel  
Pierre Gros  
Jean Guillaume  
Fernando Marías  
Silvia Moretti  
Susanna Pasquali

*Redazione*

Ilaria Abbondandolo

*Editing*

Francesco Brunelli

*Impaginazione*

Laura Ribul, Studio Bosi, Verona

In copertina, “De Chirico a Carthago Nova”.  
Rafael Moneo, intervento di recupero  
del Teatro Romano di Cartagena, Spagna.  
Fotografia di Joaquín Bérchez, 2017

Pubblicazione annuale  
Prezzo di un numero € 45,00

Stampato in Italia  
© Copyright 2018  
Centro Internazionale di Studi  
di Architettura Andrea Palladio  
[www.palladiomuseum.org](http://www.palladiomuseum.org)

Realizzazione  
Marsilio Editori® s.p.a.  
[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

isbn 9788831729611  
Tutti i diritti riservati

29

# Annali di architettura

2017

Rivista del Centro Internazionale  
di Studi di Architettura  
Andrea Palladio

**CENTRO INTERNAZIONALE  
DI STUDI DI ARCHITETTURA  
ANDREA PALLADIO**

Fondazione

*Soci fondatori*

Regione del Veneto

Provincia di Vicenza

Comune di Vicenza

Camera di Commercio Industria

Artigianato Agricoltura di Vicenza

Accademia Olimpica

*Soci partecipanti*

FASE SpA

LD 72 Srl

*Soci sostenitori*

Roberto Coin

Confindustria Vicenza - Sezione

Costruttori Edili

Dainese

Gemmo

Gruppo ICM

Laboratorio Morseletto

Zambon Company

*Sostengono progetti speciali*

Fondazione Cariverona

Fondazione Giuseppe Roi

UniCredit

*Presidente*

Lino Dainese

*Consiglieri di amministrazione*

Antonio Franzina, *vicepresidente*

Roberto Ditri

Antonio Foscari

Corinna Gemmo

Antonio Zaccaria

Massimo Zancan

*Revisori dei conti*

Giorgio Baschiroto, *presidente*

Marialuisa Capitanio

Francesco Melendez

*Consiglio scientifico*

Howard Burns, *presidente*

Nicholas Adams

Donata Battilotti

Amedeo Belluzzi

Matteo Ceriana

Giorgio Ciucci

Jean-Louis Cohen

Joseph Connors

Caroline Elam

Francesco Paolo Fiore

Kurt W. Forster

Christoph L. Frommel

Luisa Giordano

Pierre Gros

Jean Guillaume

Hubertus Günther

Deborah Howard

Elisabeth Kieven

Douglas Lewis

Fernando Marías

Paola Marini

Gülru Necipoğlu

Arnold Nesselrath

Alessandro Nova

Werner Oechslin

Pier Nicola Pagliara

Susanna Pasquali

Mario Piana

Fernando Rigon Forte

Giandomenico Romanelli

Dmitry O. Shvidkovsky

Christof Thoenes

Vitale Zanchettin

*Direttore*

Guido Beltramini

*Segreteria amministrativa*

Nicoletta Dalla Riva

Sabrina Padrin

*Segreteria culturale e collezioni*

Ilaria Abbondandolo

Elisabetta Michelato

Daniela Tovo

*con*

Anna Massignani

Dominique Raptis

Carlotta Bertoncello

Giulia Magnabosco

*Segreteria organizzativa*

Marco Riva

*Sistemi informatici*

Simone Baldissini

*Gestione tecnica del palazzo*

Simone Picco

## Sommario

- 7 *Werner Oechslin*  
Gli *Architecture et Perspective Rudimenta*  
di Martin Waldseemüller aggiunti  
nel 1508 all'enciclopedia  
di Gregor Reisch
- 29 *Gloria Antoni*  
Giovanni Battista da Sangallo  
e la confraternita di San Giovanni  
Decollato a Roma. La progettazione  
della chiesa e altre precisazioni
- 35 *Antonio Foscari*  
Ancora sulla fabbrica costruita  
da Andrea Palladio in Malcontenta
- 39 *Cristiano Guarneri*  
L'architetto e il collezionista: Vincenzo  
Scamozzi e Giovanni Grimani  
per l'allestimento dello Statuario  
pubblico nella Libreria Marciana
- 53 *Giovanni Santucci*  
Un progetto inedito per la fontana di Trevi  
del tempo di Clemente VIII
- 67 *Federica Rossi*  
Tra Piranesi e Lenin. Sull'*imaginaire*  
della nuova cultura architettonica  
sovietica (1920-1930)
- Palladio e la Roma  
di Antonio da Sangallo il Giovane**  
29° seminario di storia dell'architettura  
Vicenza, 16-18 giugno 2016
- 81 *Christof Thoenes*  
La fabbrica di San Pietro e il metodo  
di progettazione di Antonio da Sangallo  
il Giovane e la sua bottega
- 91 *Hubertus Günther*  
L'opera tuscanica di Antonio  
da Sangallo e di Andrea Palladio
- 101 *Alessandro Viscogliosi*  
Antonio da Sangallo e Palladio tra foro  
di Augusto e foro di Nerva. Diverse maniere  
di osservare l'Antico, tra la pianta di Roma  
di Raffaello e il Teatro Olimpico
- 117 *Francesco Benelli*  
Antonio da Sangallo il Giovane, Palladio,  
il tempio pseudodiptero vitruviano  
e il frontespizio di Montecavallo
- 127 *Paola Zampa*  
"Questo tempio è di opera dorica":  
il dorico, da Antonio da Sangallo  
il Giovane a Palladio
- 135 *Alessandro Spila*  
Palladio e Antonio da Sangallo  
il Giovane sul grande tempio  
del Quirinale
- 143 *Federico Bellini*  
Gli edifici cupolati in Sangallo e Palladio:  
tipi antichi e usi moderni
- 155 *Maria Beltramini*  
Volte a botte e finestre termali  
dalla Roma di Antonio da Sangallo  
il Giovane al Veneto di Andrea Palladio
- 163 *Renata Samperi*  
Il dialogo tra i muri e le colonne:  
Palladio a confronto con i modelli  
romani del primo Cinquecento
- 171 Abstracts
- 174 Profili
- 176 Recensioni
- 189 Notiziario del CISA Andrea Palladio

## Tra Piranesi e Lenin. Sull'*imaginaire* della nuova cultura architettonica sovietica (1920-1930)

Nel 1924 a Roma Večeslav Ivanov nel V dei suoi *Sonetti romani* (*Rimskie sonety*) ricordava Giovanni Battista Piranesi come colui che:

Nel Settecento, [...] con una punta infuocata / Cantò di Roma la tristezza e l'architettura dei Titani<sup>1</sup>.

Nello stesso anno, dall'altra parte dell'oceano, Igor' Grabar' in visita a New York, alla vista dei grattaceli in costruzione, scriveva:

[...] quasi non credi che questo sia reale, e non [sia] un'acquaforte fantastica di un Piranesi contemporaneo, o una pellicola cinematografica che, con sapienti trucchetti, inganna la nostra vista e i nostri sentimenti<sup>2</sup>.

All'inizio del Novecento Piranesi veniva evocato sia perché legato al passato della Roma imperiale, sia per la descrizione di mondi nuovi. Le molteplici angolazioni visuali, l'ambiguità metrica, il complesso gioco tra misura e dismisura delle visioni piranesiane facevano dell'incisore veneto un riferimento immediato per il mutamento in atto della scala urbana.

Nella dialettica fra passato e futuro poeti, architetti, critici e registi vedevano nell'incisore veneziano un modello importante. Proprio la capacità "bifronte" di Piranesi, che studiava il passato e sapeva creare il nuovo, lo rendevano attualissimo dopo la Rivoluzione di Ottobre, in una situazione storica in cui si stabiliva il futuro del passato con tragiche lotte. Da una parte la necessità di cambiare l'esteriorità di queste città, di manifestare nelle opere artistiche i nuovi turbamenti, di liberarsi dal sentimento di offesa che avevano le masse<sup>3</sup>. Dall'altra, gli specialisti, addetti alla conservazione del patrimonio artistico del Paese che tentarono di opporsi alle distruzioni di chiese ed edifici storici in una lotta impari, pericolosa e inutile in un regime totalitario, grazie alla quale però si riuscì a conservare, per esempio a Mosca, un qualche centinaio di edifici notevoli<sup>4</sup>.

La storiografia tradizionalmente individua tre svolte radicali nell'architettura sovietica: negli anni Venti si afferma l'avanguardia; negli anni Trenta viene imposto forzatamente uno stile basato sull'eredità storica, il cosiddetto neoclassicismo sovietico o stile impero staliniano, che domina fino alla metà degli anni Cinquanta del Novecento. Poi di nuovo il potere rifiuta questa recente "architettura del passato". Disprezzata perché vista come "decorativa", viene sostituita dall'architettura industriale dell'epoca di Nikita Chruščëv. Negli anni Settanta si manifesta-

no tendenze vicine all'architettura occidentale, come il postmodernismo e lo sviluppo di edifici seriali<sup>5</sup>. Evoco questa periodizzazione schematica (e in quanto tale ovviamente un po' semplicistica e automatica), per tornare a Piranesi e analizzare l'incisore come una delle figure che furono un riferimento costante al di là di questa gabbia interpretativa, al di là "delle divisioni di quei campi nemici e di quei nomignoli che amiamo dare"<sup>6</sup>, dai "formalisti" ai "realisti". Tramite l'analisi delle vie di passaggio del modello Piranesi in URSS si potrà scorgere la ricchezza non schematica e bipolare della cultura architettonica locale. Cercherò inoltre – grazie allo studio di materiali poco noti e a inedite testimonianze orali sui protagonisti dell'epoca – di capire in quali frangenti, con quali modalità e per quali scopi Piranesi divenne parte dell'*imaginaire* della nuova cultura architettonica sovietica degli anni Venti-Trenta del Novecento.

### *Piranesi e il processo di formazione degli architetti russi e sovietici*

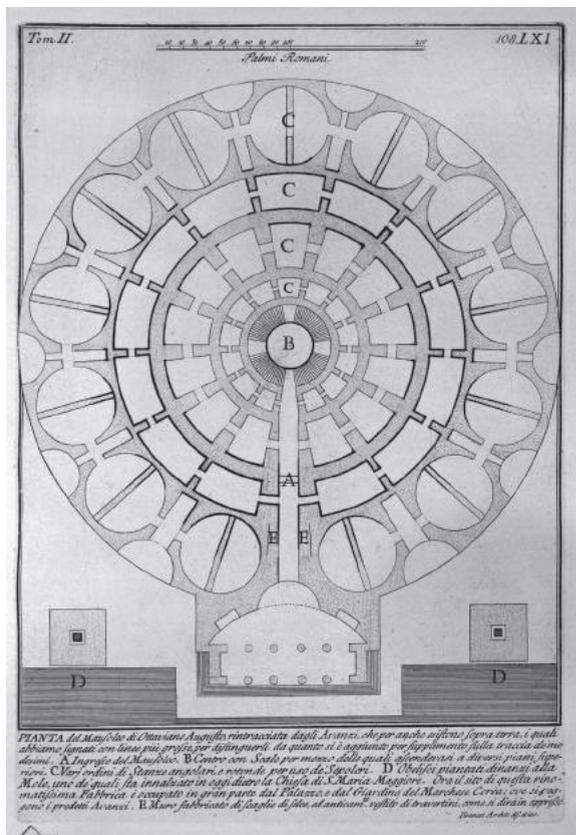
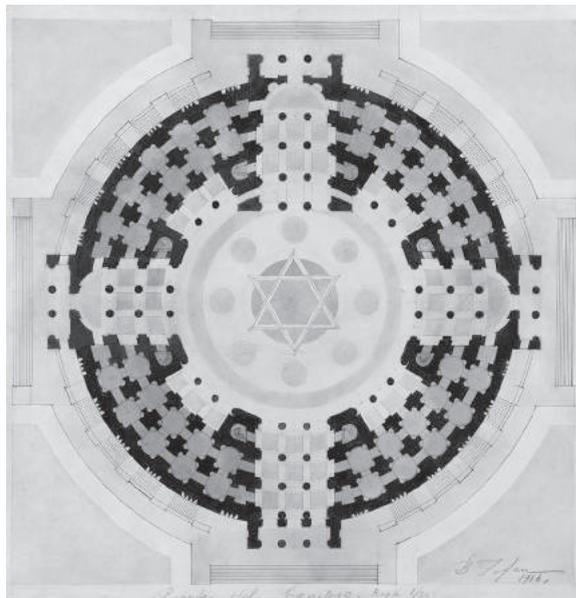
L'architettura sovietica del lasso temporale qui trattato affonda le sue radici nell'Accademia di belle arti del periodo pre-rivoluzionario. I conoscitori di Piranesi in URSS erano prima di tutto architetti nati a fine Ottocento, i cosiddetti "accademici" che avevano compiuto gli studi prima della Rivoluzione, spesso con un periodo di formazione in Italia; si tratta di maestri che dopo il 1917 non uscirono dalla scena come Ivan Fomin, Ivan Žoltovskij, Aleksej Šcusev, Boris Iofan, ecc. Tramite il loro esempio, i loro allievi e collaboratori vennero a conoscenza delle opere dell'incisore veneziano. Di questa generazione nata a fine Ottocento, menzionerò due figure chiave del panorama architettonico dell'epoca, Iofan e Žoltovskij, che ritengo essere stati determinanti per la fortuna di Piranesi tra il 1920 e il 1930. Mi soffermerò successivamente su Ivan Fomin, il cui *milieu* intellettuale di allievi e collaboratori fu a mio avviso un importante focolaio di piranesianesimo in URSS.

### *Boris Iofan*

L'architetto sovietico che passeggiava fra le rovine romane come aveva già fatto Piranesi ed eseguì diverse misurazioni delle antiche vestigia è Boris Iofan (1891-1976), il quale dopo studi nell'impero russo approda a Roma nel 1914 per frequentare il Regio istituto superiore di belle arti (diploma nel

1. B. Iofan, Progetto di diploma “Pianta del tempio russo”, 1916, pianta (collezione privata).

2. Mausoleo dell'imperatore Augusto (G.B. Piranesi, *Le antichità romane*. Tomo secondo, Roma 1756 (collezione privata).



1916) e lo studio di Armando Brasini<sup>7</sup>. Per il nostro tema particolarmente significativo è il volume *L'Urbe massima e l'architettura di A. Brasini* (Roma 1917), dedicato a visioni e reinterpretazioni della città eterna fatte da Brasini. L'architetto italiano si rivela capace di dare un nuovo senso alla città eterna quasi superandone i limiti fisici con una estensione sovrumana della scala dell'architettura. Guardare a Piranesi, usare la fantasia per arrivare a ricreare, e forse superare, la monumentalità della Roma antica era quello che Brasini aveva mostrato a Iofan. Questa era una lezione importante e in questo senso Piranesi poteva essere visto come un modello del passato da tenere a mente. Forse non a caso sul retro di uno dei progetti di diploma di

Iofan “Pianta di Tempio russo” (ill. 1), appare la scritta “Acquaforte di Piranesi”. Più che la pianta di un edificio reale, rappresenta una grandiosa utopia architettonica dal carattere accademico. Probabilmente Iofan indica la pianta del mausoleo dell'imperatore Augusto, incisa da Piranesi per la serie *Le antichità romane*<sup>8</sup> (ill. 2), come fonte di ispirazione. Nella pianta di Iofan si vede solo la parte centrale di un complesso di dimensioni maggiori: lo si capisce guardando la veduta prospettica dell'edificio che pure in alzato riecheggia il mausoleo di Augusto<sup>9</sup>. Piranesi e Brasini sono certo una chiave per cogliere i riferimenti di quegli anni di Iofan, a cui ne vanno ovviamente aggiunti altri tratti dal *milieu* a lui contemporaneo: il tema del mausoleo di Augusto era stato ripreso da vari architetti, tra cui Leopoldo Mansueti, durante l'elaborazione del monumento in onore del primo re dell'Italia unita, Vittorio Emanuele II a Roma<sup>10</sup>. Il concorso per il monumento e la sua stessa costruzione (1881-1911) furono uno dei maggiori avvenimenti architettonici dell'Italia dell'epoca e il giovane Iofan non poteva ignorarlo: verosimilmente conosceva questi progetti.

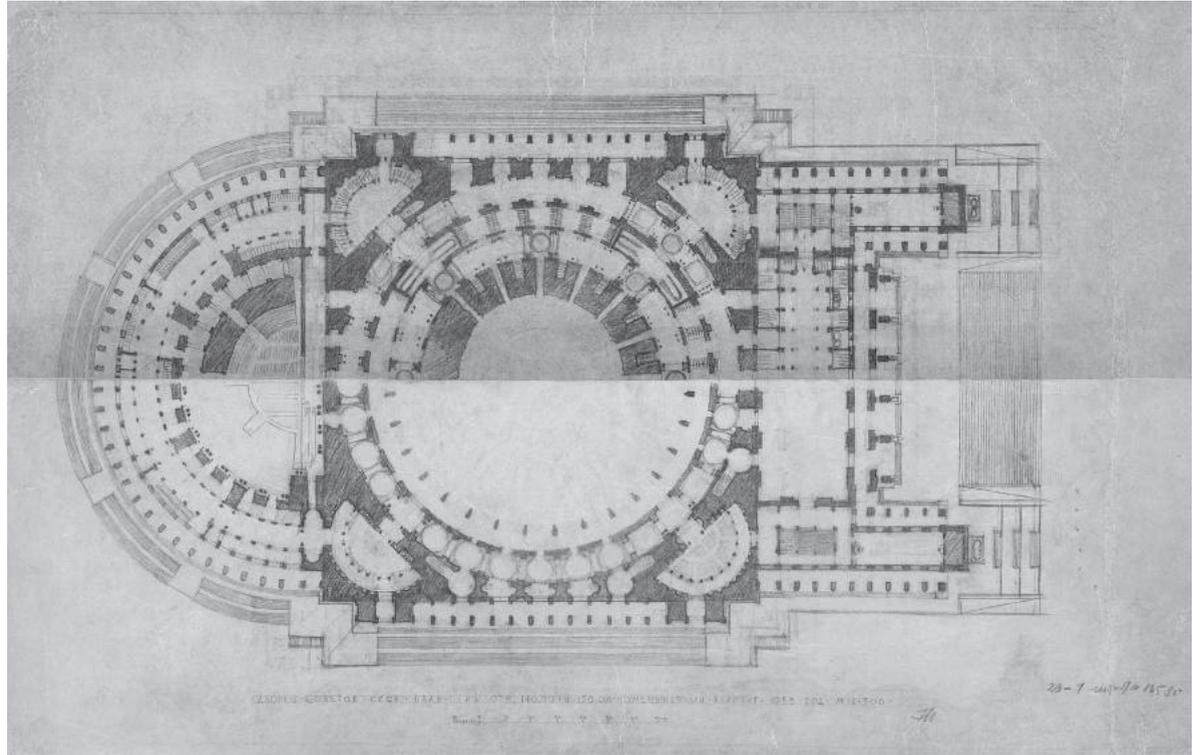
Questa esperienza sarà importante quando, più di dieci anni dopo, Iofan sarà chiamato a costruire il palazzo dei Soviet. Non è questa la sede per ripercorrerne la complessa gestazione progettuale (1931-1933); basti ricordare che egli vinse la commissione per l'edificio principale del paese dei Soviet. Per la variante definitiva furono coinvolti come co-autori l'accademico Vladimir Šuko e il professor Vladimir Gel'frejch, autorevoli architetti di Leningrado, il cui progetto era arrivato secondo<sup>11</sup>. Sarebbe dovuto essere il monumento principale del futuro *skyline* di Mosca, una costruzione grandiosa con un corpo centrale di 415 metri e una statua di coronamento di 100 metri di altezza. I modelli di riferimento per le diverse varianti progettuali furono i più svariati: le edicole di Pompei a ordini sovrapposti, i grattacieli della scuola di Chicago, l'Empire State Building di New York, il mausoleo di Lenin, i modelli degli Architekton di Kazimir Malevič, gli esercizi volumetrici promossi da Nikolaj Ladovskij al VChU-TEMAS, la spirale di Tatlin, ma anche di Borromini a Sant'Ivo alla Sapienza, per non citarne che alcuni<sup>12</sup>. Tra i modelli di riferimento che usò per la pianta del palazzo dei Soviet (ill. 4) vi era anche la *Pianta di ampio magnifico Collegio* di Piranesi<sup>13</sup>, autore che avevano ben in mente anche i suoi due co-autori Šuko e Gel'frejch<sup>14</sup>. Iofan (ill. 3) era a capo dell'atelier architettonico più importante del Paese, che occupava decine di architetti: non stupisce quindi che l'impatto della sua visione piranesianamente grandiosa fosse determinante per l'architettura sovietica fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. Questo avvenne nonostante il palazzo, alla cui realizzazione si lavorò fino al dopoguerra, non fu poi realizzato.

I progetti di composizione magniloquenti di vasta scala urbana di Piranesi avevano impressio-



3. V. Ščuko, Ritratto di Boris Iofan, 1932 ca., particolare (Mosca, Museo statale di architettura A. Ščusev).

4. B. Iofan, V. Ščuko, V. Gel'frejch, Progetto per il palazzo dei Soviet, 1941-1943, concezione della variante finale della pianta (collezione privata).



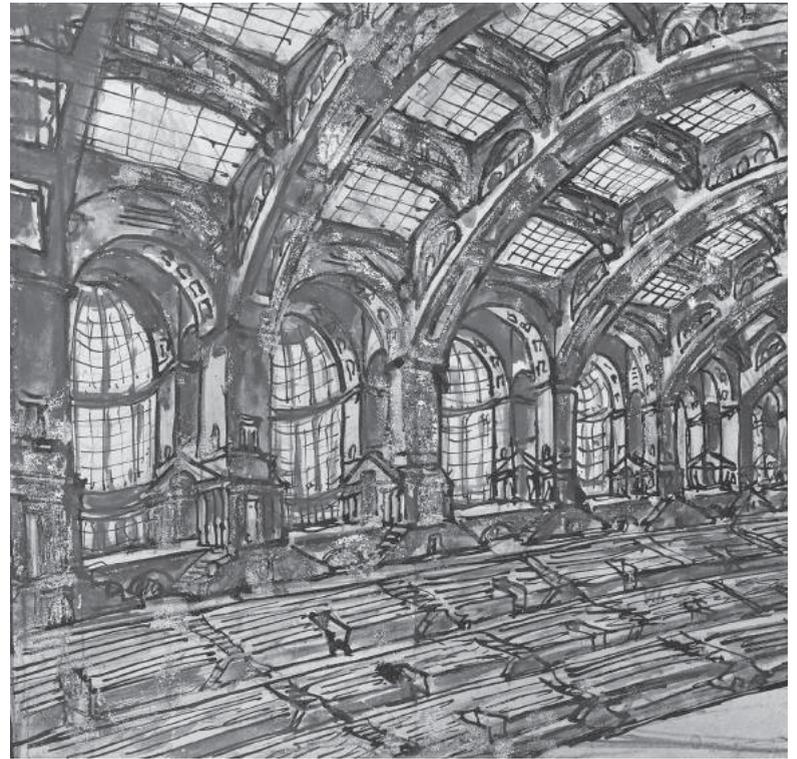
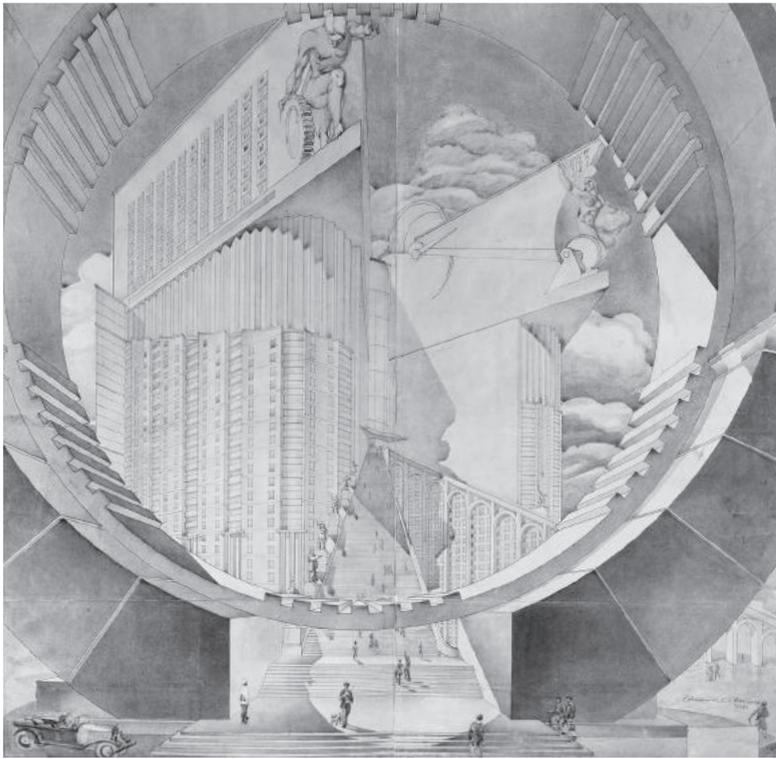
nato Iofan anche al di là della vicenda progettuale del palazzo dei Soviet. Lo dimostra bene un disegno del dopoguerra, dove Iofan chiamato a collaborare alla ricostruzione di Novorossijsk, progetta il nuovo centro cittadino con piazze rappresentative che si rifanno al foro romano. Non a caso uno dei fogli è impostato come una scenografia teatrale, con due quinte in primo piano ed è vicinissimo a composizioni piranesiane della *Prima parte* come *Foro antico romano*...<sup>15</sup>.

#### Ivan Žoltovskij

Fra gli altri grandi architetti sovietici di quegli anni merita di essere menzionato il sostenitore dell'eterna attualità dell'architettura "classica" Ivan Žoltovskij, il quale passò un lungo periodo in Italia. Il suo approccio, né visionario, né piranesiano, molto vicino a Palladio, ne fa un amante dell'antico che vede questa eredità soprattutto attraverso gli occhi del Rinascimento<sup>16</sup>. Tuttavia in alcune facciate per appartamenti, per club e teatri neoclassici, ideati fra gli anni Trenta e Cinquanta, Žoltovskij riproponeva candelabra in puro spirito piranesiano. A questo riguardo un esempio eloquente è il complesso residenziale sulla piazza Smolenskaja (1939-1952). Egli certo non sapeva che candelabri come quello con ibis del Museo nazionale di Napoli non erano invenzioni antiche, ma piuttosto *pastiches* della bottega Piranesi<sup>17</sup>. A proposito della fortuna dell'estetica piranesiana dei candelabri-*pastiches* va detto che Ivan Zvetaev – fondatore nel 1911 del Museo di belle arti Alessandro III di Mosca (dal 1937 Museo di belle arti A.S. Puškin) ne fu un promotore inconscio: credendolo antico, egli fece riprodurre in gesso per la collezione di calchi del museo il candelabro con ibis di Napoli eseguito dalla bot-

tega di Piranesi, che, trionfalmente esposto nelle sale del museo, fu copiato da generazioni di artisti russi. Tornando a Žoltovskij, quello che preme ribadire è che egli insegnando e proponendo esercitazioni in cui si dovevano fare copie dalle opere antiche attraverso le incisioni di Piranesi svolgeva un ruolo importante nell'elaborazione dell'estetica dei suoi allievi, tra i quali figura il collaboratore di Le Corbusier in Russia, Nikolaj Kolli<sup>18</sup>. Di Kolli, al Museo statale di architettura A. Ščusev, si conserva un'esercitazione dal titolo "Roma antica" con copia di un candelabro da Piranesi, eseguita tra il 1917 e il 1920 quando il giovane studiava presso l'Istituto superiore moscovita di pittura, scultura e architettura di Mosca (dal 1920 VChUTEMAS).

Tra gli altri allievi di Žoltovskij citerò quello forse più talentuoso, il famoso Kostantin Mel'nikov<sup>19</sup>. Proprio per la sua forte formazione accademica, Mel'nikov conosceva bene Piranesi e l'eredità antica e questi riferimenti venivano da lui usati e manipolati assieme a un *bouquet* di altre suggestioni. Emblematico in questo senso il suo progetto per il Commissariato del Popolo per l'Industria Pesante sulla piazza Rossa del 1934-1936 (ill. 5). Qui Piranesi lo interessa per le visioni a volo d'uccello, attualissime grazie al cinema e ai nuovi successi dell'aeronautica e per l'elaborazione di soluzioni di presentazione grafica di grande effetto. In uno dei fogli di presentazione del progetto riprende infatti la grande ruota del foglio IX delle *Carceri*<sup>20</sup>, serie di incisioni che evidentemente lo avevano affascinato anche nell'uso delle scale – elemento chiave del progetto per la piazza Rossa. Le scale infinite di Piranesi, meccanizzate da Mel'nikov grazie alle nuove tecnologie, diventavano percorribili. Le



5. K. Mel'nikov, Progetto per il Commissariato del popolo dell'industria pesante sulla piazza Rossa di Mosca, 1934, veduta prospettica (Mosca, Museo statale di architettura A. Ščusev).

6. N. Trockij, Progetto di stadio in cemento armato per 15.000 persone, 1921, veduta prospettica dell'interno (San Pietroburgo, Museo scientifico dell'Accademia di belle arti).

scale erano ispirate a un monumento preciso: l'anfiteatro di porta Nocera di Pompei, come raffigurato nell'affresco della battaglia fra pompeiani e nocerini<sup>21</sup>. A Mosca sarebbero state mobili, facilmente percorribili, e dall'alto si sarebbe goduta una vista mozzafiato sull'antico Cremlino. Vecchio e nuovo coesistono quindi su molti piani in quest'opera icona dell'avanguardia russa.

#### *Ivan Fomin e il milieu architectural fominiano*

Se questo avveniva a Mosca, a Pietrogrado/Leningrado la situazione, se pur diversa, era simile nella sostanza. Anche qui Piranesi era conosciuto grazie all'insegnamento accademico sempre vivo nonostante le varie riforme della formazione architettonica portate avanti dopo il 1917. Le incisioni di Piranesi erano appese nel museo all'Accademia di belle arti<sup>22</sup>, risultando così immediatamente accessibili agli allievi. Ma vi era di più: gli studenti di architettura nella Leningrado negli anni Trenta non avevano a disposizione molti fogli di carta e proprio le incisioni di Piranesi venivano girate e usate sul retro per disegnare<sup>23</sup>. Nasce dunque un rapporto di particolare vicinanza tra i giovani russi e il maestro veneto. Le opere di Piranesi furono inoltre riproposte da pubblicazioni sovietiche, che ebbero un certo successo. La costosa raccolta *Piranesi*, pubblicata nel 1935, fu subito esaurita, tanto che l'Accademia pansovietica di architettura dell'URSS ne proporrà una nel 1939<sup>24</sup>. Anche in questo modo l'opera di Piranesi si diffondeva in quegli anni.

Ritengo che il *milieu architectural* di Ivan Fomin (1872-1936), professore all'Accademia di Pietrogrado/Leningrado fino al 1929, fu uno dei principali 'focolai' del piranesianesimo in URSS di quegli anni. Erano parte di questo *entoura-*

*ge* Andrej Belogrud (1875-1933) e Noj Trockij (1895-1940). Quest'ultimo nel suo progetto di diploma del 1921 al Secondo Politecnico di Pietrogrado presentava uno stadio in cemento armato per 15.000 persone (ill. 6)<sup>25</sup>. Questo lavoro era stato svolto sotto la supervisione di Belogrud, il quale l'anno successivo diverrà rettore dell'Accademia (1922) e decano della facoltà di architettura di Leningrado (dal 1922 fino al 1928). Nel lavoro di diploma Trockij riprendeva idee del progetto per la stazione di Pietroburgo di Ivan Fomin e citava esplicitamente le strutture porticate incise da Piranesi nelle *Appartenenze d'antiche terme con scale che conducono alla palestra, e al teatro*<sup>26</sup>. Due anni dopo, nel 1923, Trockij ricevette il primo premio del concorso del palazzo dei Lavoratori di Pietrogrado, dove egli proponeva una versione modificata della tavola de *Il Campo Marzio...*, *Elevazione de' teatri di Balbo, e di Marcello con altri edifizii ch'eran loro vicini*<sup>27</sup>. Nel 1935 Noj Trockij spiega l'utilità di ricorrere a Piranesi:

I motivi architettonici di Roma e di Piranesi [...] dovevano conferire un tratto romantico abbastanza inusuale alle idee del costruttivismo e del funzionalismo, che allora circolavano<sup>28</sup>.

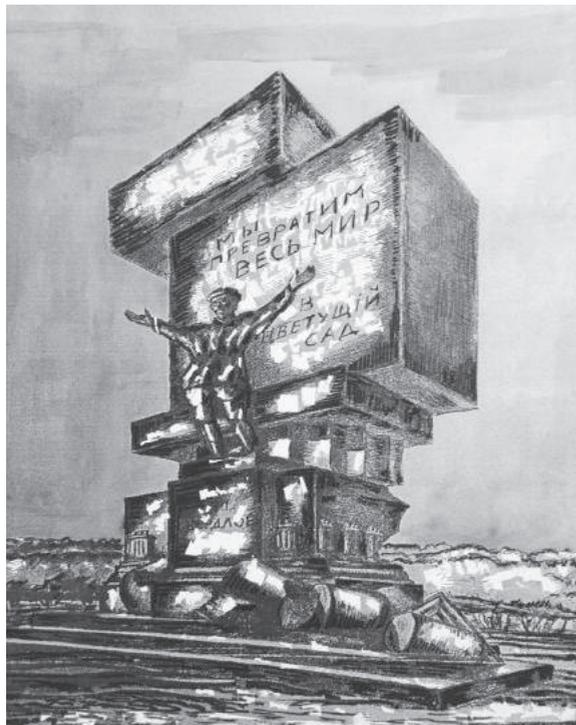
In altre parole Piranesi doveva rendere più originali i progetti costruttivisti! Questo dice Trockij, architetto a cui si devono i monumenti chiave della Leningrado degli anni Venti-Quaranta eretti sia in stile costruttivista (Soviet rionale Kirov, ecc.) che neoclassico (casa dei Soviet sul prospetto Moskovskij, ecc.).

Trockij era solo uno degli architetti che si fecero a Piranesi formati alla scuola di Fomin. Per il nostro tema quindi la figura di Fomin è di particolare rilevanza. Nato negli anni Settanta



10. I. Fomin (copia da), Monumento a Jakov Sverdlov, 1919 ca., visione frontale (collezione privata).

11. I. Fomin (copia da), Monumento a Jakov Sverdlov, 1919 ca., visione frontale (collezione privata).



*Piranesi e il Programma monumentale di propaganda promosso da Lenin.*

*Da Ivan Fomin a Lev Rudnev*

Nel 1912, per i 100 anni dalla vittoria su Napoleone, Ivan Fomin aveva riflettuto sul tema del monumento attingendo dal repertorio dell'*ampir* (*empire*) russo. Tra le sue forme preferite figurava l'obelisco che egli proponeva con basamenti complessi, gradinati, riccamente plastici<sup>31</sup>. In quegli anni a Fomin si devono studi fondamentali sull'architettura russa *ampir*, architettura che lo aveva ispirato durante la sua attività progettuale prima del 1917. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre egli cambia il modo di lavorare, ma per tutta la vita rimane legato al linguaggio *ampir* e ai suoi protagonisti. Nel 1920 Fomin progetterà un nuovo monumento funerario per un importante esponente dello stile *ampir*, l'architetto Andrej Voronichin (1759-1814), che era nato servo della gleba e in seguito era stato liberato da tale condizione (ill. 7)<sup>32</sup>. Per Voronichin, che secondo la nuova retorica era un eroe del popolo che si fece strada per il suo talento, Fomin immagina un sepolcro sulla falsariga di quello di Publio Vibio Mariano sulla via Cassia. Il monumento di Fomin è tuttavia più slanciato, alto e per questo, più che rifarsi al modello antico, è vicino alla veduta di Piranesi che ne enfatizza l'altezza, grazie al punto di vista dal basso<sup>33</sup> (ill. 8). Inoltre Fomin posiziona un fregio figurato probabilmente traendo ispirazione dal basamento della colonna Antonina, che certo aveva visto dal vero, ma che poteva ricordare anche tramite diverse acqueforti della raccolta *Trofeo o sia magnifica colonna coeli di Piranesi*, tra cui *Stylobata columnae cochlodis Imp. Caes. M. Aurelii Antonini Pii*<sup>34</sup> (ill. 9).

Questo è solo un esempio, ma penso che le incisioni del grande veneto vennero guardate da

Fomin con attenzione tra la fine degli anni Dieci e la metà degli anni Venti in quanto ricco repertorio di monumenti sepolcrali antichi, nonché scansione di volumi geometrici nello spazio. Mi riferisco soprattutto alle forme geometricamente semplici dei basamenti delle colonne antiche e dei loro perni. Dopo la Rivoluzione queste ultime potevano risultare di particolare attualità: si stava infatti progettando una serie di monumenti, nei quali si cercava di trasferire in architettura e scultura la simbologia dei colori e delle forme geometriche semplici tanto in voga nelle altre arti grazie alle ricerche del cubismo e del suprematismo.

Dopo l'annuncio del piano per la "Propaganda monumentale", voluto da Lenin in persona nel 1918, molti artisti idearono monumenti in onore della Rivoluzione e dei rivoluzionari. Nella sola Pietrogrado si preventivava di innalzare 40 monumenti di propaganda, e tra il 1918 e il 1925 ne furono realizzati 31. Il deficit dei materiali e dei mezzi non permettevano allora di portare avanti progetti molto grandi, nondimeno monumenti di dimensioni non eccessive venivano realizzati velocemente<sup>35</sup>. Questo aveva attratto Fomin che in onore del rivoluzionario Jakov Sverdlov, morto nel 1919, propone una statua a figura intera posta su un complesso piedistallo con rovine costituito da un frammento di una colonna dorica colossale, sulla quale erano posti due parallelepipedi sfalsati tanto da suggerire un moto dinamico (ill. 10-11). I due blocchi – forme geometriche pure di matrice cubista – ospitavano iscrizioni<sup>36</sup>. Il monumento non pare del tutto riuscito, perché la figura non riesce a trovare una sua vera collocazione, quasi soccombe sullo sfondo dei volumi architettonici. Fomin certo conosceva bene, e forse gli venne in mente, il monumento costitui-

12. L. Rudnev, Monumento a Jakov Sverdlov, 1923, veduta, variante (Mosca, Museo statale di architettura A. Ščusev).

13. A. Fjamaj-Timanov, Tomba dell'attore I.V. Tartakov ideata da I. Fomin nel 1923-1924, veduta (collezione privata).



to da un frammento di colonna colossale di Jurij Fel'ten a Carskoe Selo. In aggiunta, forse non è irrilevante che l'accostamento di rovine pittoresche a forme geometriche pure fosse proposto in Piranesi ad esempio nella tavola *Base, tamburo di*

*colonna e diversi frammenti della raccolta Trofeo o sia magnifica colonna coclide*<sup>37</sup>. È interessante che Fomin, partendo da questi accostamenti piranesiani, arrivi a dare una sua motivazione dell'uso congiunto di rovine (il vecchio) e blocchi geometrici (il nuovo). La simbologia risulta chiara dalle iscrizioni sui blocchi geometrici:

Noi distruggiamo, noi costruiamo – tutta la forza è in noi stessi

e

Noi tramuteremo tutto il mondo in un giardino fiorito”.

L'uso delle rovine in questo caso è quindi programmatico e contingente visto il periodo storico. Questa lettura potrebbe spiegare anche le rovine pittoresche, piccolissime, che Fomin propone in altri progetti di monumenti del periodo<sup>38</sup>.

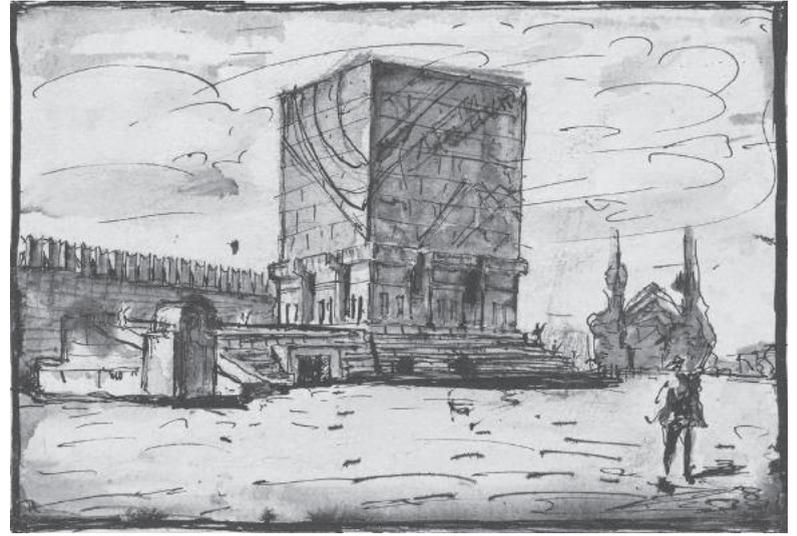
Un repertorio di elementi analoghi a quelli messi in campo da Fomin per Sverdlov, si ritrova in una variante del monumento a Sverdlov proposta per lo stesso concorso da Lev Rudnev (1885-1956) (ill. 12). Rudnev, che in seguito diventerà il celebrato autore dell'Università MGU, uno dei grattacieli staliniani simbolo di Mosca, per ora sta percorrendo strade vicine a quelle di Fomin<sup>39</sup>. Egli usa il frammento di un'imponente colonna nera come intarsiata di falci e martelli, che presenta su un importante basamento costituito da frammenti di rovine antiche davanti alle quali è posta la statua a figura intera di Sverdlov. Gli ingredienti di Fomin sono tutti presenti ad eccezione di quelle che, per rapidità di comprensione, chiamo forme geometriche pure di declinazione avanguardista. In un altro progetto mai realizzato, sempre per il monumento a Sverdlov, Rudnev si ispira alla *Tazza di granito sorretta da quattro fauni*, incisa da Piranesi nel I tomo della serie *Vasi, candelabri, cippi...* Rudnev aveva poi modificato e adattato a monumento funerario la composizione, anche facendo tesoro dei progetti funerari che Fomin stava elaborando in quegli anni<sup>40</sup>. Mi riferisco soprattutto alla tomba per l'attore I.V. Tartakov del 1923-1924 (ill. 13), che presenta assonanze con i basamenti di obelisco proposti da Fomin ad esempio per il monumento in onore dei caduti del 1812 a Borisov<sup>41</sup>, ma anche con incisioni di Piranesi: *Stylobata columnae cocliodis Imp. Caes. M. Aurelii Antonini Pii*, (ill. 9)<sup>42</sup>; *Sepolcro Regio, o Consolare, inciso nella rupe del Monte Albano*<sup>43</sup>. Riassumendo, in accordo con le ricerche cubiste e costruttiviste di quegli anni, Fomin pare rendere “cubiste” le forme classiche filtrate con Piranesi e con la schematizzazione di matrice *ampir*, arrivando all'armonica soluzione della tomba di Tarasov<sup>44</sup>.

L'idea di matrice piranesiana dell'uso e della valorizzazione del frammento sarà alla base di varie opere di quegli anni di Fomin e Rudnev. A quest'ultimo si deve il primo vero monumento eretto nel 1919 per le vittime della Rivoluzione, il Campo Marzio di Pietrogrado. Sfruttando blocchi di granito già presenti in città (quindi



14. Veduta del piedistallo dell'apoteosi di Antonio Pio e di Faustina (G.B. Piranesi, Trofeo o sia magnifica colonna coelide, Roma 1774-1775, collezione privata).

15. L. Rudnev, Progetto non realizzato per il mausoleo di Lenin sulla piazza Rossa, 1924, veduta (Mosca, Museo statale di architettura A. Ščusev).



economicamente vantaggiosi), scandendo geometricamente le masse sulla falsariga delle ricerche di Kazimir Malevič e della sua scuola<sup>45</sup>, Lev Rudnev si aggiudicò questa importante commissione.

Forme tra il classico, il cubismo e il suprematismo non erano un'invenzione solo di Fomin e Rudnev, anzi erano usate da diversi autori: nello stesso allestimento di Natan Al'taman (1889-1970) in onore del primo anniversario della Rivoluzione sulla piazza del Palazzo d'Inverno a Pietrogrado (che nel 1918 era chiamata piazza Urick), una struttura complessa con cubi suprematisti di colore rosso, circondava la colonna neoclassica di Alessandro, unificando audacemente vecchio e nuovo. In quello stesso giro d'anni, l'idea di usare un cubo come forma chiave per un monumento importante fu proposta ripetutamente da Lev Rudnev. Pare che questo maestro possa essersi ispirato a incisioni di Piranesi con l'immagine della colonna Antonina come la *Veduta del Piedistallo dell'Apoteosi di Antonino Pio e di Faustina* (ill. 14)<sup>46</sup>. A proposito del monumento cubico così parlò Rudnev:

In qualche modo ho composto per la parte centrale del monumento per le vittime della Rivoluzione un grande cubo, alzato da quattro elementi di supporto. Lo stesso motivo l'ho impiegato per un monumento a Vjatka e per un monumento in qualche posto sulle rive del Volga. Una grande veduta del monumento sul lungofiume Volga l'ho regalata a Ivan Aleksandrovič [Fomin]. Era un cubo posto sopra il frammento di una colonna grandiosa. Sui due lati del cubo vi erano la falce e il martello. Per i cinque anni dalla Rivoluzione d'Ottobre venne indetto un concorso per l'erezione di un monumento provvisorio per le vittime della Rivoluzione del 1917 a Lesnoj. Capitando casualmente alla riunione per l'approvazione del progetto, ho visto che uno dei progetti per molti versi ricordava il mio monumento sul Volga. Lo stesso cubo era posto su colonne raggruppate. Nella stanza accanto incontrai I.A. Fomin e lo misi a parte delle mie osservazioni.

– Ma è un plagio, esclamai.

Ivan Aleksandrovič si limitò a sorridere. Al progetto venne assegnato il primo premio. Dopo l'apertura delle buste venne fuori che il suo autore era I.A. Fomin. Ivan Aleksandrovič accolse tranquillamente le mie felicitazioni un po' acide.

– Ecco voi mi incolpate di plagio, ma siete colpevole voi stesso, che regalate buone opere. Ieri sera ho guardato il vostro regalo e ho fatto il progetto, disse lui tranquillamente [...] lui non riconosceva una "proprietà privata" alla bellezza<sup>47</sup>.

Queste parole sono forse la spia di come i basamenti delle colonne grandiose (a cui Piranesi aveva dedicato molte tavole) destassero il massimo interesse nel *milieu* architettonico di Fomin. Per il monumento a Lesnoj, egli muta il basamento di Rudnev sulla scorta del sepolcro del fornaio Eurisace a Roma e vince il premio. A sua volta Rudnev, riproponendo il cubo per il mausoleo di Lenin l'anno successivo (ill. 15), si rifarà anche lui al modello della tomba del fornaio romano. Questa idea di monumento ebbe una certa fortuna: tra il cubo e la ziggurat, tra cubismo e classicismo, va annoverato il celeberrimo mausoleo di Lenin nella variante realizzata di Aleksej Ščusev che doveva avere colto qualche suggestione da Fomin (vedi la tomba dell'attore Tartakov, ill. 13)<sup>48</sup>.

Al di là di questa stagione di ricerca sul tema del monumento, per Fomin Piranesi rimane soprattutto un importante modello per gli impaginati grafici dei suoi progetti. Lo stesso vale per Rudnev: molti anni dopo, per una pianta del progetto del Museo della guerra patriottica (ossia la seconda guerra mondiale) che presupponeva la risistemazione dell'area della piazza Rossa, riproporrà quasi invariato l'impaginato della mappa del Campo Marzio di Piranesi (ill. 16).

Ivan Fomin visse a Leningrado fino al 1929, quando lasciò l'insegnamento all'Accademia a seguito di un conflitto sulle modalità di insegnamento, per trasferirsi a Mosca. In questo periodo costruì in forme geometricamente laconiche, memori della scansione architettonica



16. L. Rudnev, Progetto del Museo della guerra patriottica sulla piazza Rossa a Mosca, 1943, pianta generale (Mosca, Museo statale di architettura A. Ščusev).

dell'ordine, un edificio chiave della nuova Mosca sovietica, quello della società Dinamo, a buon diritto considerato un'opera altamente significativa dell'avanguardia russa (1928-1931 con A.Ja. Langman). Quando nel 1933 presso il Mossovet vennero creati diversi atelier d'architettura che avevano il compito di elaborare i piani di ricostruzione della capitale e di altre città e, inoltre, di creare edifici pubblici e di abitazione, a Fomin venne assegnata la direzione dell'atelier n. 3. Qui egli raccolse attorno a sé giovani architetti, molti dei quali erano suoi ex allievi e poté contribuire fattivamente alla creazione della nuova architettura, teorizzarne le caratteristiche, nonché esercitare la sua capacità pedagogica. Questo periodo lo vede partecipare ai grandi concorsi architettonici del tempo, come quello per il Commissariato del popolo per l'industria pesante sulla piazza Rossa del 1934-1936<sup>49</sup>. In questo lavoro usa qualche trucco di presentazione alla Piranesi: uomini piccolissimi rispetto agli edifici, o l'*escamotage* di far vedere solo una porzione di edificio per lasciar libertà di immaginare un'architettura che potenzialmente continua all'infinito. Nella spiegazione al progetto si notava come il mausoleo di Lenin occupasse un posto "casuale" nella piazza e fosse quindi necessario collegarlo all'urbanistica cittadina, inserendolo nell'asse della nuova e ampia strada *Novaja Mjasnickaja*, che

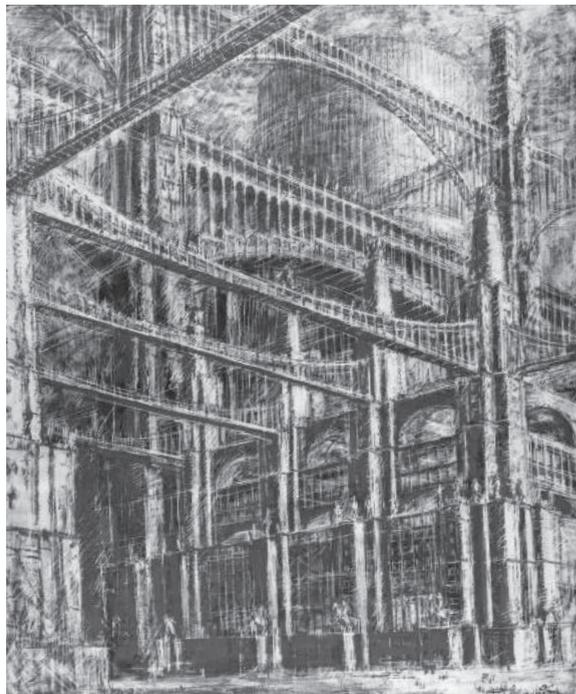
avrebbe aperto una nuova visuale "assiale" del mausoleo<sup>50</sup>. Questo grandioso progetto non vide mai la luce, come del resto avvenne per molti lavori concepiti in quegli anni.

#### Da Piranesi all'URSS: architettura di carta

Legato agli architetti e artisti neoclassici Leontij Benois e Ivan Fomin, con i quali si era formato, il celeberrimo esponente dell'avanguardia Jakov Černichov colse profondamente la forza dell'opera di Piranesi. Egli venne addirittura definito il "Piranesi sovietico". L'affinità con l'incisore veneto emerge nella scelta stessa di affidare molte delle sue idee a raccolte grafiche di fantasie architettoniche<sup>51</sup>. Tra la sua produzione grafica menziono qui in particolare il ciclo *Palazzi del Comunismo*, dove la concezione spaziale di alcuni fogli richiama le *Carceri...* (ill. 17)<sup>52</sup>. Nel testo di accompagnamento alla serie *Palazzi del Comunismo*, Černichov spiega che in conformità ai cambiamenti sociali in atto, è in corso la costruzione di complessi industriali e persino di intere città, villaggi, complessi di tipo municipale e sociale. In questi luoghi, oltre a edifici necessari e utili, lo Stato socialista innalza importantissime costruzioni sociali, amministrative e culturali che assumono, per significato e condizione, la grandiosità e la tipologia dei palazzi. E sono questi palazzi che raffigura nelle sue tavole, presentando composizioni spaziali a colori, le cui soluzioni in pianta sono risolte in bianco e nero o a seppia. Che Piranesi fosse una guida per Černichov è dimostrato anche dal progetto che l'artista avviò sulla costruzione modulare del carattere calligrafico classico. Černichov studiò i lavori dei classici dell'architettura tra cui Piranesi, e basandosi sul sistema del modulo elaborò nuovi caratteri russi. Arrivò così a creare, tra altro, una variante dell'alfabeto russo secondo Piranesi. Purtroppo il progetto sui caratteri rimase incompiuto.

Poche furono le opere realizzate da Černichov, ma va anche detto che nella nuova Russia sovietica il "problema" della mancata realizzazione e il ricorso all'effimero erano all'ordine del giorno per molti architetti. Nel mancato passaggio dal progetto su carta alla realtà si basa dunque un parallelismo tra Piranesi e gli architetti sovietici del Novecento. In questo senso si può citare anche Ivan Leonidov (1902-1959), un altro dei maggiori esponenti dell'avanguardia russa. Nonostante nei suoi progetti non si possa trovare un rimando formale a Piranesi, Leonidov, come prima di lui Piranesi, è un vero rappresentante della "architettura di carta". Egli costruiva sui fogli sempre nuovi modelli di aggregazione sociale, spazi che nel loro aprirsi e nel loro intrecciarsi mutavano il senso e il modo di vivere della società. Anche se Leonidov ha realizzato in vita solo un'opera di grande impatto, similmente a Piranesi, ha avuto un peso enorme per la formazione del gusto architettonico successivo. Per scherzo – ma in ogni scherzo, si sa, c'è un po' di verità – sulla porta

17. Ja. Černichov, Fantasia architettonica dalla serie "Palazzi del Comunismo", 1934-1941 (Mosca, Archivio statale di letteratura e arte).



del suo appartamento i suoi compagni avevano scritto "Piranesi"<sup>53</sup>.

Molti dei lavori di Leonidov non furono realizzati per la terribile lotta ideologica che venne condotta contro la sua opera, disprezzata dal potere del momento. Altri progetti, come il palazzo dei Soviet di Iofan, erano oggettivamente di difficile realizzazione data la loro mole. Nondimeno, proprio le dimensioni colossali incarnavano un aspetto che venne definito "caratterizzante" per l'architettura dell'URSS. Lunačarskij, il commissario per la cultura, scrisse nel 1934:

Io spero di elaborare del materiale in difesa dell'architettura classica [...]. Prima di tutto, la stessa grandezza nelle dimensioni – è lo stile proletario... La stessa grandezza delle dimensioni è tipica degli edifici proletari, questo è indubbio. [...]<sup>54</sup>.

Con le nuove tecniche costruttive, con le nuove tecnologie, con l'abolizione dei lotti privati, le magnifiche architetture che sembravano pura utopia in Piranesi sarebbero diventate realtà. L'opera di Piranesi venne letta in questo senso per servire le teorie della propaganda comunista. Molto indicativa dell'uso ideologico che si faceva di Piranesi era la prefazione del professor Toropov all'album dei lavori di Piranesi, pubblicato dall'Accademia di architettura dell'URSS nel 1939:

Solo le repubbliche socialiste, in un'epoca di grandiosa fioritura e crescita, solo forze fresche e nuove che sono arrivate al potere al posto del

marcio regime borghese possono avere la forza di costruire questi edifici di Piranesi, sulle magnifiche scale dei quali potrebbero innalzarsi popolazioni intere [...]<sup>55</sup>.

Nel fermento rivoluzionario russo, l'esigenza di concepire il nuovo spingeva a creare utopie architettoniche dalle dimensioni colossali tenendo presente anche quanto era avvenuto nel 1789, nella Francia rivoluzionaria: il fascino che la concezione "grandiosa" di Piranesi esercitò sui cosiddetti architetti della Rivoluzione francese, definita *Grande* in tempi sovietici, spiega in parte la fortuna di Piranesi in URSS<sup>56</sup>. L'incisore italiano, infatti, era stato una fonte di ispirazione per gli architetti della Rivoluzione francese, tra cui Etienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux, che a loro volta furono modelli chiave per l'architettura russa dagli anni Ottanta del Settecento, ma soprattutto durante il regno di Alessandro I. La fortuna del veneziano, oltre che per conoscenza diretta, è trasversale e mediata attraverso lo stile "rivoluzionario" francese, ma anche *ampir* russo. Piranesi fu rilanciato nella grafica sovietica attraverso la popolarità degli architetti rivoluzionari francesi da una parte, e attraverso lo studio e la riproposizione dello stile impero russo di Zacharov, Thomas de Thomon, Gilardi, Voronichin, ecc., iniziata prima della Rivoluzione, ma mai del tutto dimenticata negli anni successivi. El Lisitskij (Lazar' Markovič Lisickij) scriveva nel 1925:

Appena cento anni fa, dopo la Rivoluzione francese e nel periodo napoleonico, l'energia liberata tentò di cristallizzarsi anche in architettura. Per la maggior parte, come adesso in Russia, le idee rimasero sulla carta e perciò vengono definite: problemi. Così il monumento a Newton, anch'esso senza ornamento e profilo, semplicemente una gigantesca semisfera. Oppure i lavori di Ledoux. Ma là al Nord questi problemi erano divenuti realtà: Ammiragliato (Sacharov), Borsa (Thomon) a Pietroburgo. I sapienti dell'arte oggi chiamano questi lavori: megalomania. Hanno ragione: tutto ciò che sta sopra la media è mania. Sento infatti che sui lavori che si vanno facendo in Russia viene applicata l'etichetta di meccanomania. Ma pazienza. Noi, appunto, siamo al lavoro e siamo lieti di lavorare proprio per questa epoca<sup>57</sup>.

L'incisore veneto aiutò a immaginare un'architettura della Rivoluzione russa, come prima aveva ispirato i cosiddetti architetti della Rivoluzione francese. Piranesi fu un rivoluzionario: un modello per celebrare rivoluzioni cruciali della storia moderna.

Sono grata alle diverse istituzioni museali, ai collezionisti che mi hanno agevolato durante lo svolgimento di questa ricerca e mi hanno concesso di pubblicare le opere che si conservano nei loro fondi. Ringrazio Andrej Batalov, Elisaveta Lichačeva, Marina Lošak, Elena Olsanskaja Letizia Tedeschi e Gerhard Wolf. Se non diversamente indicato le traduzioni dal russo sono di chi scrive.

1. V.I. Ivanov, *Sobranie sočinenij* [Raccolta delle opere], Bruxelles 1979, III, p. 580.

2. I.E. Grabar', *O strane neboskrebov* [Sul paese dei grattacieli], in Id., *O ruskoj arhitekture* [Sull'architettura russa], in "Krasnaja niva" [Il campo rosso], 33, 1924, pp. 802-805, citazione dalla ristampa in Id., *O ruskoj arhitekture* [Sull'architettura russa], Moska 1969, pp. 325-326.

3. A.V. Lunačarskij, *Iskusstvo i revolucija* [L'arte e la rivoluzione], Moska 1924, p. 28.

4. Si vedano i lavori del VI Forum Internazionale della cultura di San Pietroburgo, sezione "Tutela dei beni culturali" a cura di O. Rižkov con F. Rossi e D. Siegwart, 16-18 novembre 2017, tra cui la tavola rotonda e i relativi atti *Revolucija i nasledie. Nasledie revolucii/Revolution and Heritage. Heritage of Revolution*, Sankt Peterburg 2017. Cfr. V. Revzin, A. Šcenkov, *Distruzione, tutela e restauro negli anni Trenta-Cinquanta*, in A. De Magistris, *Mosca: 1900-1950; nascita di una capitale*, Milano 1994, pp. 237-234; Id., *La costruzione della città totalitaria: il piano di Mosca e il dibattito sulla città sovietica tra gli anni Venti e Cinquanta*, Milano 1999; E.I. Kiričenko, M.M. Posochin, D.O. Švidkovskij (a cura di), *Pamjatniki arhitektury Moskvy. Arhitektura Moskvy 1910-1935* [I monumenti dell'architettura di Mosca. L'architettura di Mosca 1910-1935], Moska 2012.

5. Di seguito solo alcuni dei testi di riferimento: A. Kopp, *Città e Rivoluzione. Architettura e urbanistiche sovietiche degli anni Venti*, a cura di E. Battisti, Milano 1972 (I ed., Paris 1967); C. Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven-London 1983; V. De Feo, *URSS: architettura 1917-1936*, Roma 1963; *Art in Revolution: Soviet art and design since 1917*, catalogo della mostra (London, 26 febbraio- 18 aprile 1971), a cura di O.A. Švidkovskij, London 1971; O.A. Švidkovskij (a cura di), *Building in the URSS 1917-1932*, London 1971; M.G. Barchin, Ju.S. Jaralov (a cura di), *Mastera sovjetskoy arhitektury ob arhitekture* [I maestri sovietici sull'architettura sovietica], Moska 1975, I-II; C. Cooke, *Russian Avant-garde Theories of Art, Architecture and the City*, London 1995; B.M. Kirikov, *Arhitektura Peterburga konca XIX-načala XX veka. Eklektika. Modern. Neoklassicism* [L'architettura di Pietroburgo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Eclettismo, Liberty, Neoclassicismo], Sankt Peterburg 2006; M. Gouh, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, San Francisco 2005; D.O. Švidkovskij, *Russian Architecture and the West*, New Haven-London 2007, pp. 356-385; *Revolutionary Russia and Beyond*, Leiden-Boston 2013. *Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915-1935*, catalogo

della mostra (London, Royal Academy of Arts, 29 ottobre 2011- 22 gennaio 2012), a cura di T. Neville e V. Wilson, London 2011. Cfr. anche A. Kopp, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble 1985; D. Chmel'nickij, *Zodčij Stalin* [L'architetto Stalin], Moska 2007; *Arhitektura stalinsoj epochi: Opyt istoričeskogo osmyslenija. Materialy naučnoj konferencii, provedennoj NIITLAG RAASN v 2007g.* [L'architettura dell'epoca staliniana: saggio di interpretazione storica. Materiali della conferenza scientifica dell'Istituto di teoria e storia dell'architettura e dell'urbanistica dell'Accademia russa di architettura e edilizia nel 2007], a cura di Ju.L. Kosenkova, Moska 2010. Sulla periodizzazione, cfr. la relazione di D.O. Švidkovskij *Meanings of Pre-and Post-Revolutionary Architecture in Russia*, presentata a *The future is our only goal. Revolutions of Time, Space and Image. Russia 1917-1937*, International conference on the occasion of the 100th anniversary of the October Revolution, 9-10 novembre 2017, Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, organizzata da F. Rossi, G. Wolf e N. Kleiman.

6. M.Ja. Ginzburg, *Stil' i epoha* [Stile ed epoca], Moska 1924, p. 154.

7. I.Ju. Eighel', *Boris Iofan*, Moska 1978, pp. 19-34; V. Sedov, *Ital'janskij dvorec Sovetov/ Il Palazzo Italiano dei Soviet*, Moska 2006, pp. 52-64; M. Kostjuk, *Ital'janskoe nasledie Borisa Iofana* [L'eredità italiana di Boris Iofan], in "Vesti Sojuza arhitektorov Rossii" [Bollettino dell'Unione degli architetti della Russia], I, 12, 2002, pp. 46-49; F. Patti, *Boris Iofan (1891-1976): dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica*, dottorato di ricerca in storia dell'architettura e dell'urbanistica, XX ciclo, tutor A. De Magistris, co-tutor S. Nikitin, coordinatore S. Pace (Torino 2009).

8. Per questo foglio di Iofan: *Piranesi prima e dopo*, catalogo della mostra (Moska, Museo delle Belle Arti A.S. Puškin, 19 settembre-13 novembre 2016), a cura di F. Rossi, Crocetta del Montello (Treviso) 2016, I, p. 274 e II, p. 130 (d'ora in avanti Rossi, *Piranesi*). Per Piranesi: *Pianta del Mausoleo di Ottaviano Augusto rintracciata dagli Avanzi, che per anche esistono sopra terra...*, in Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità romane. Tomo secondo contenente gli avanzi de' monumenti sepolcrali di Roma...*, Roma 1756, cfr. L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, Köln 2000, p. 251, cat. 274 (d'ora in avanti Ficacci, *Piranesi*).

9. Questa pianta, la veduta prospettica e la sezione denominati *Memoriale* sono pubblicati, senza luogo di ubicazione, in I.Ju. Ejgel', *Boris Iofan*, Moska 1978, pp. 28-29.

10. Dal progetto di "Tempio russo" nel 1916 sorse il vero e proprio progetto di diploma di Iofan "Il Palazzo della pace". Per il Vittoriano si vedano le parole dello stesso Iofan in Sedov, *Ital'janskij dvorec Sovetov...*, cit, p. 36 [cfr. nota 7] e i progetti di Mansueti e altri in M.L. Scalvini, F. Mangone, M. Savorra (a cura di), *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi d'architettura*, Napoli 2002, pp. 102, 108-109, 112.

11. La storia di questo progetto e del concorso attende di essere scritta in maniera sistematica, perché diversi materiali rimangono inediti, cfr. A. Samonà (a cura di), *Il Palazzo dei Soviet (1931-1933)*, Roma 1976; H. Adkins (a cura di), *Naum Gabo and the Competition for the Palace of Soviets, Moscow 1931-1933*, Berlin 1993; I. Kazus', *Da Tatlin a Iofan. Il fenomeno concorsuale nella storia del Palazzo dei Soviet*, in *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina delle belle arti, 5 aprile-29 giugno 1997), a cura di A. De Magistris, Milano 1997, pp. 79-90; F. Rossi, D. Švidkovskij, T. Dudina, *Volchanka*, Moska, in corso di stampa.

12. Per i confronti con il mausoleo di Lenin si veda: B. Iofan, *Palazzo dei Soviet a Mosca, Concorso pansovietico aperto. Premio più alto, Prospettiva, variante*, 1931, Moska, Museo statale architettura A. Šcusev, inv. Pia 10807/9, riprodotto in Sedov, *Ital'janskij dvorec Sovetov...*, cit., [cfr. nota 7], p. 147. Nello stesso volume sono riprodotti diversi fogli del Museo statale di architettura A. Šcusev che illustrano le ricerche sul tema della spirale del 1931-1934.

13. Giovanni Battista Piranesi, *Opere varie di architettura*, Roma 1750, I, cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 156, cat. 126.

14. Ščuko concepì addirittura una copia solo leggermente variata da Piranesi per la targa d'argento in occasione dei 35 anni di attività teatrale di Jurij Jur'ev. Cfr. Rossi, *Piranesi*, I, p. 31 e II, p. 134. Cfr. T.A. Slavina, *Vladimir Ščuko*, Leningrad 1978.

15. Ficacci, *Piranesi*, p. 63, cat. 13. Durante la seconda guerra mondiale, dopo la liberazione di Novorossijsk dall'esercito tedesco, cominciarono i lavori per ricostruire la città distrutta. Tra il 1943 e il 1946, Iofan lavorò insieme a un gruppo di coautori sulla planimetria generale e sulle soluzioni architettoniche del centro, cfr. Rossi, *Piranesi*, II, pp. 136-137.

16. S.O. Chan Magomedov, *Ivan Žoltovskij*, Moska 2010; I. Pečenkin, O. Šurygina, *Arhitektor Ivan Žoltovskij*, Moska 2017 e la recente relazione di J. Revzina *L'utopia rinascimentale del mondo sovietico: Ivan Žoltovskij* presentata a *The future is our only goal...*, convegno cit. [cfr. nota 5].

17. R. Bosso, *Alcune osservazioni su Piranesi restauratore e sui Vasi e Candelabri: il recupero dell'antico tra eredità culturale ed attività imprenditoriale*, in "Acta ad archaeologia et artium historiam pertinentia", XX, 2006, pp. 211-239; *Candelabro con ibis*, in Rossi, *Piranesi*, cat. 228, I, p. 216 e II, p. 111. Cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 598, nn. 755-756.

18. N. Kolli, *Genij arhitektury* [Genio dell'architettura], in "Trud" [Lavoro], 31.08.1965; J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscow 1928-1936*, Lièges 1987.

19. C. Cooke, I. Kazus, *Soviet Architectural Competitions 1020s-1930s* London 1992, pp. 84-103; S.O. Chan Magomedov, *Konstantin Mel'nikov*, Moska 2006.

Cfr. anche A. De Magistris, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov, 1927-1929*, Torino 1998; P. Kuznecov, *The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum*, Moska 2016.

20. Ficacci, *Piranesi*, pp. 144-145, cat. 118-119.

21. Oggi al Museo Nazionale di Napoli. Cfr. F. Rossi, *Pervye tri desjatiletija XX veka: ital'janskaja kul'tura i arhitektura v Rossijskoj imperii i v SSSR/Dal primo Novecento agli anni Trenta: la cultura italiana e l'architettura in Russia e nell'URSS*, in D. Švidkovskij (pod. red./a cura di), *Italija-Rossija: tysjača let arhitektury/Mille anni di architettura italiana in Russia*, Torino 2013, pp. 322-323.

22. Ho scelto per chiarezza di esposizione di non cambiare il nome dell'Istituzione che nel corso degli anni Venti e Trenta fu soggetta a cambi di nome (Atelier liberi all'Accademia di belle arti di Pietrogrado, Accademia di belle arti, VChUTEMAS, VChUTEIN...), a modifiche dei programmi di insegnamento e ad accorpamenti. Alla metà degli anni Trenta, dopo una ennesima riorganizzazione dell'Accademia (che si era trasformata nell'Istituto proletario delle belle arti - INPII), insegnanti e allievi della facoltà di architettura vennero assegnati all'Istituto leningradese degli ingegneri dell'edilizia comunale (ex Istituto degli ingegneri civili). Cfr. V.G. Lisovskij, *Ivan Fomin i metamorfozy ruskoj neoklassiki* [Ivan Fomin e le metamorfosi del neoclassicismo russo], Sankt Peterburg 2008, pp. 389, 399 con relativa bibliografia.

23. Lo testimonia l'opera dell'architetto sovietico Leonid Batalov (1913-1989), autore del progetto della stazione televisiva Ostankino di Mosca, che aveva studiato a Leningrado in quegli anni. Devo questa segnalazione al figlio di Leonid, lo storico dell'architettura Andrej Batalov.

24. *Piranesi*, Moska 1935 [Album di riproduzioni di acquaforti]; S.A. Toropov, *Džovanni Battista Piranesi. Izbrannye oforty* [Giovanni Battista Piranesi. Acquaforti scelte], Moska 1939. Sergej Toporov (1882-1964), architetto, restauratore, professore, svolse attività d'insegnamento, cfr. N.P. Maksimov, S.A. Toropov (*necrolog*) [S.A. Toporov (necrologio)], in "Arhitekturnoe nasledstvo" [Eredità architettonica], 1967, n.16, pp. 183-184. Cfr. anche S. Michailovskij, N. Molok, *Piranesi v SSSR/Piranesi in URSS*, in Rossi, *Piranesi*, I, pp. 266-273 e II, pp. 125-127.

25. V.G. Avdeev, T.M. Semënova et al. (a cura di), *Arhitektor Noj Abramovič Trockij, 1985-1940: Grafika i dokumenty iz sobranija Gosudarstvennogo muzeja istorii Sankt-Peterburg: katalog/ Komitet po kul'ture Pravitel'stva Sankt-Peterburga; Gosudarstvennyj muzej istorii Sankt Peterburga* [L'Architetto Noj Abramovič Trockij, 1985- 1940: l'opera grafica e i documenti della collezione del Museo statale di storia di San Pietroburgo, catalogo/ Comitato per la cultura del governo di San Pietroburgo, Museo statale di storia di San Pietroburgo], Sankt Peterburg 2005, pp. 37, 53; Rossi, *Piranesi*, II, p. 130.

26. Piranesi, *Opere varie...*, cit. [cfr. nota 13], cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 336, n. 406
27. Ivi, p. 430, n. 532.
28. N.A. Trockij, *Tvorčeskij očet* [Risultati creativi], in "Architektura SSSR" [Architettura dell'URSS], 4, 1935, p. 59; cfr. T.E. Suzdaeva, *N.A. Trockij*, Leningrad 1991.
29. Cfr. G.K. Lukomskij, *Architektura v ofortach I. A. Fomina* [L'architettura nelle acqueforti di I.A. Fomin], in "Apollon" [Apollo], 8, 1914, pp. 5-17
30. Rossi, *Piranesi*, I, p. 285 e II, pp. 134-135. Cfr. le fantasie architettoniche pubblicate in *Ot moderna k neoklassike, Ivan Fomin* [Dal Liberty al neoclassicismo, Ivan Fomin], Moskva 2015, pp. 43, 138. Lisovskij, *Ivan Fomin i metamorfozy...*, cit. [cfr. nota 22]; S.O. Chan Magomedov, *Ivan Fomin*, Moskva 2011.
31. Per questi monumenti ideati prima del 1917: *Ot moderna k neoklassike...*, cit. [cfr. nota 30], pp. 84-101.
32. Nel 1920 si stava pensando di trasferire i resti del corpo di Voronichin in una tomba da posizionarsi di fronte alla cattedrale di Sant'Isacco a Pietroburgo. Sul concorso: V. Tolstoj (a cura di), *Chudožestvennaja žisn sovetskoj Rossii, 1917-1932* [La vita artistica della Russia sovietica, 1917-1932], Moskva 2010, p. 136. Fomin aveva impiegato circa tre anni a raccogliere materiale in quanto curatore principale della *Mostra storica di architettura del 1911* (Accademia imperiale di belle arti di San Pietroburgo); aveva partecipato a uno dei lavori storiografici più rilevanti del tempo: il III volume dedicato all'architettura del classicismo di Pietroburgo era infatti stato scritto da Igor Grabar' in collaborazione con Fomin (capitoli XX-VI-XXXVI); cfr. I.E. Grabar' (a cura di), *Istorija ruskogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], Moskva 1910-1914, I-VI. Le mie ricerche sulla fortuna dello *stile empire* in Russia sono condotte nell'ambito del progetto *The architecture of "Moskovskij stil" Ampir" in the reconstruction of Moscow (1813-1843)* del Fondo nazionale svizzero per la ricerca (Archivio del moderno, Accademia di architettura, Università della Svizzera Italiana).
33. Piranesi, *Le antichità romane. Tomo secondo...*, cit. [cfr. nota 8], cfr. Ficacci, p. 263, n. 291.
34. Giovanni Battista Piranesi, *Il Campo Marzio dell'antica Roma. Romae 1762...*, a cura di F. Borsi, Roma 1972, cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 399, n. 488.
35. In genere si innalzavano monumenti in gesso o altro materiale provvisorio e solo in un secondo momento, anche ottenuta l'approvazione dei cittadini, si tramutavano in materiali più durevoli, cfr. A. Buyanova, K. Valegina, *Istorija leninskogo plana monumental'noj propagandy v Moskve i Petrograde/History of Lenin's plan for monumental propaganda in Moscow and Petrograd*, in *Revoljucija i nasledie...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 144-153.
36. Si vedano i disegni del monumento di Fomin in Chan Magomedov, *Ivan Fomin*, cit. [cfr. nota 30], p. 156. Jakov Michailovič Sverdlov (1885-1919) svolse un ruolo importante nella nascita del potere sovietico, soprattutto negli Urali. Dopo la sua morte fu indetto un grande concorso per un monumento a cui parteciparono molti architetti di grido, tuttavia, a detta della giuria nessuno dei partecipanti raggiunse gli obiettivi prefissati. Cfr. Rossi, *Piranesi*, I, pp. 278-280 e II, pp. 132-133; Tolstoj, *Chudožestvennaja žizn'*, cit. [cfr. nota 32], p.113.
37. Ad esempio *Base, tamburo di colonna e diversi frammenti*, in Giovanni Battista Piranesi, *Trofeo o sia magnifica colonna colide...* Roma 1774-1775, cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 580, n. 730. Vedi anche *Urne, cippi, e vasi cenerari di marmo nella Villa Corsini*, in Piranesi, *Le antichità romane. Tomo secondo...*, cit. [cfr. nota 8], cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 250, n. 271.
38. Cfr. il progetto per un monumento in onore di Lenin conservato al Museo scientifico dell'Accademia di belle arti di San Pietroburgo. Per Fomin e il dibattito su come onorare Lenin a livello architettonico, cfr. il suo articolo ripubblicato in Chan Magomedov, *Ivan Fomin*, cit. [cfr. nota 30], pp. 168-169.
39. V.E. Ass et al., *Arhitektor Rudnev*, Moskva 1963. Cfr. anche L. Rudnev, *O formalizme i klassike* [Sul formalismo e sul classico], in "Architektura SSSR" [Architettura dell'URSS], 11, 1954, pp. 30-32.
40. Cfr. questo disegno di Rudnev con relativa scheda in Rossi, *Piranesi*, I, p. 279 e II, p. 132.
41. *Ot moderna k neoklassike...*, cit. [cfr. nota 30], pp. 100-101.
42. Piranesi, *Il Campo Marzio...*, cit. [cfr. nota 34], cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 399, n. 488.
43. Giovanni Battista Piranesi, *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, Roma 1764, cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 456, n. 563.
44. Analogamente, *Veduta di un gran Masso Avanzo del Sepolcro della Famiglia de' Metelli sulla Via Appia* (Piranesi, *Le antichità romane. Tomo secondo...*, cit. [cfr. nota 8], cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 264, n. 292) è rapportabile a una delle varianti di Fomin per la tomba collettiva di Lesnoj, variante del 1923. Cfr. i progetti in Chan Magomedov, *Ivan Fomin*, cit. [cfr. nota 30], p. 157.
45. *Rethinking Malevich*, atti del convegno in occasione del 125° anniversario della nascita di Kazimir Malevič (New York, febbraio 2004), a cura di C. Douglas e C. Lodder, London 2007; C. Lodder, *The Painter as Architect: Explorations Towards a Constructivist Architecture*, in *Building the Revolution...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 96-99.
46. Piranesi, *Trofeo o sia magnifica colonna...*, cit. [cfr. nota 37] cfr. Ficacci, *Piranesi*, p. 568, n. 712.
47. Racconto riportato in Chan Magomedov, *Ivan Fomin*, cit. [cfr. nota 30], pp. 172-173fr.. Su Rudnev e la *Propaganda monumentale* cfr. Tolstoj, *Chudožestvennaja žisn'*, cit. [nota 32], pp. 102-104, 113, 119-122, 193-195, 208-210, 216-217, 238-239, 247. Il cubo ebbe particolare fortuna come forma funeraria per i sepolcri degli architetti sovietici.
48. Sul mausoleo di Lenin: S. Chan Magomedov, *Mavzolej Lenina* [Il mausoleo di Lenin], Moskva 1972. Cfr. anche C. Lodder, *Building for Socialism, in Revolution. Russian Art 1917-1932*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 11 febbraio-17 aprile 2017), a cura di J. Milner, N. Murray e A. Dumas, London 2017, pp. 256-271 con relativa bibliografia.
49. Sul fenomeno delle competizioni di quegli anni: C. Cooke, I. Kazus, *Soviet Architectural Competitions 1920s-1930s*, London 1992.
50. Cfr. le schede di questo progetto e di altre opere di Fomin in Rossi, *Piranesi*, I, p. 278, 281, 285 e II, pp. 131-132, 134.
51. Cfr. di Ja. Černichov, *Osnovy sovremennoj architektury* [Le basi dell'architettura contemporanea], Leningrad 1929-1930; Id., *Konstrukcii arhitekturnykh i mašinnykh form* [Le costruzioni architettoniche e le forme delle macchine], Leningrad 1931; Id., *Arhitekturnye fantazii. 101 kompozicija* [Fantasie architettoniche. 101 composizioni], Leningrad 1933. Per lo studio di questa figura rimane fondamentale C. Olmo, A. De Magistris (a cura di), *Jakov Černikhov. Documenti e riproduzioni dall'archivio di Aleksej e Dmitrij Černikhov*, Torino 1995. Cfr. anche D.Y. Černichov, *Graphic Masterpieces of Yakov G. Černikhov: The Collection of Dmitry Y. Černikhov*, Berlin 2009 e A.A. Černichov, *Rekonstrukcija kumatnogo cekka zavoda Krasnij Gvozdiščik/Reconstruction of the cable-making workshop of the Krasny Gvozdiščik* (red nailer) factory, in *Revoljucija i nasledie*, cit. [cfr. nota 4], pp. 251-267 con relativa bibliografia.
52. Cfr. Rossi, *Piranesi*, I, pp. 286-287; II, p.135.
53. S.O. Chan Magomedov, *Ivan Leonidov*, Moskva 2009, p. 334; cfr. anche *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, Milano 2007; A. De Magistris, I. Korobina (a cura di), *Ivan Leonidov (1902-1959)*, Milano 2009; J.-L. Cohen, *Leonidov finalmente riscoperto/Leonidov finally rediscovered*, in "Casabella", 787, March/marzo 2010.
54. A.V. Lunačarskij, *Reč o proletarskoj architekture* [Discorso sull'architettura proletaria], in "Architektura SSSR" [Architettura dell'URSS], 8, 1934, pp. 4-6.
55. Toropov, *Džovanni Battista Piranesi...*, cit. [cfr. nota 24]. Questa non era una voce isolata, nella recensione alla raccolta di incisioni di Piranesi pubblicata nel 1935 nella rivista "Stroitel'stvo Moskvu" [L'edilizia di Mosca], 4, 1935, l'architetto V. Ščerbakov scriveva di Piranesi: "Il geniale paladino dell'antico, il geniale maestro della sua esposizione [...] Lo studio dell'opera di Piranesi deve occupare a buon diritto una posizione della più alta preminenza. Molto di quello che lui poteva solo pensare, da noi si trasforma come parte della realtà".
56. Rossi, *Pervye tri desjatiletija...*, cit. [cfr. nota 21], pp. 297-329; D.O. Svidkovskij, *Russian architecture*, cit. [cfr. nota 5], pp. 291-318; D.O. Svidkovskij, *Rim-Peterburg-Moskva: Džovanni Battista Piranesi i russkaja architektura XVIII veka/Roma-Pietroburgo-Mosca: Giovanni Battista Piranesi e l'architettura russa del XVIII secolo*, in Rossi, *Piranesi*, I, pp. 241-250 e II, pp. 115-120; J.L. Cohen, *Nasledie Revoljucii/The Heritage of Revolution, in Revoljucija i nasledie...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 125-136.
57. El Lisitskij, *Architektur und Städtebau in der UdSSR*, in "Das Kunstblatt", 2, febbraio, 1925, in S. Lisitskij-Küppers (a cura di), *El Lisitskij. Pittore, architetto, tipografo, fotografo. Ricordi lettere scritti*, a cura di Roma 1992, p. 361. Cfr. S.O. Chan-Magomedov, *Lazar' Lisickij*, Moskva 2011. Queste considerazioni nascevano dopo studi quali Grabar', *Rannij aleksandrovskij klassicism i ego francuzskie istočniki* [Il primo classicismo dell'epoca di Alessandro e le sue fonti francesi], in "Starje gody" [Anni passati], luglio-settembre, 1912, pp. 68-96, ristampato in Grabar', *O russkoj architekture*, cit. [cfr. nota 2], pp. 284-309. Sul lavoro storiografico di Grabar', J. Klimenko, *Arhitektory Moskvu. I.E. Grabar'* [Gli architetti di Mosca. I.E. Grabar'], Moskva 2015.