

**L'IGIENE
E LE SALE DA BAGNO
NELLE CASE MUSEO**

Oggetti, spazi, consuetudini



a cura di
Gianluca Kannès
e **Maria Teresa Feraboli**



Questo volume raccoglie gli atti dei due convegni sul tema *L'igiene e le sale da bagno nelle case museo. Oggetti, spazi, consuetudini* organizzati dalla Commissione ICOM - Case Museo Italia in collaborazione con l'Associazione Nazionale Case della Memoria il 18 - 19 novembre 2018 a Firenze e presso il Museo Enrico Caruso a Lastra a Signa; e in collaborazione col FAI il 15 marzo 2019 a Milano presso la Villa Necchi Campiglio.

Degli interventi presentati all'epoca viene data, in questa sede, una versione notevolmente rivista e ampliata, fra l'altro con l'aggiunta di saggi in origine non presenti ai convegni. Nell'organizzazione del volume, Gianluca Kannès ha seguito in particolare quanto precede la metà del secolo XIX, Maria Teresa Feraboli la parte successiva.

Gli incontri sono stati organizzati con il contributo di:

DEMIST (ICOM International Committee for Historic House Museums)

Fondazione Adolfo Pini, Milano

Associazione nazionale Case della Memoria

FAI (Fondo Ambiente Italiano)

E con il patrocinio di:

Città Metropolitana di Firenze

Comune di Lastra a Signa

La pubblicazione degli atti è avvenuta in collaborazione con il Comune di Milano:

Direzione Cultura, Unità Case Museo e Progetti Speciali

CASVA (Centro di Alti Studi sulle Arti Visive)

Casa Boschi Di Stefano

Si ringraziano:

per la cortese collaborazione e per suggerimenti:

Silvia Bolamperti, Niccolò Chiaramonte, Antonia Di Giulio, Paola D'Agostino, Carlo Francini, Cecilia Ghibaudi, Perri Klass, Melania Locatelli, Giuseppe Masi, Mirco Modolo, Andrea Niccolai, Elisabetta Pernich, Lucia Pini, Pinuccia Piras, Ruggero Ranieri, Lorenzo Ricci, Adriano Rigoli, Claudia Rolleri, Grazia Romanati, Claudio Rosati, Fabio Rossi Prudente, Riccardo Rosso, Farida Simonetti, Enrico Solimena De Nicola, Eike Schmidt, Mary Vaughan Johnson, Gisella Wataghin Cantino, Larry Wolff.

Per l'organizzazione di viste guidate durante i lavori dei convegni:

a Firenze: Museo Nazionale del Bargello, Museo di Casa Martelli, Museo di Palazzo Vecchio,

Appartamenti Reali e Musei del Palazzo Pitti, Museo di Casa Siviero;

a Lastra a Signa: Museo Enrico Caruso

a Milano: Casa Museo Villa Necchi Campiglio

I crediti fotografici sono sotto la responsabilità dei singoli autori dei saggi. L'Editore resta a disposizione per i compensi agli eventuali aventi diritto.

Progettazione e realizzazione grafica:

Giovanni Pagani

Copyright:

© 2021 Comune di Milano

© 2021 ICOM Italia

ISBN 9788899669232

ISBN 9788899669225 (e-book)

Copertina: design Marco Capaccioli CD&V, Firenze.

Foto Maurizio Catolfi per gentile concessione del Ministero della Cultura - Gallerie degli Uffizi.

Firenze, Palazzo Pitti, *Bagno di Napoleone I* (dettaglio)

ICOM international
council
of museums
Italia
Commissione Tematica Case Museo

DEMIST ICOM
international commi
for historic house
museums

L'igiene e le sale da bagno nelle case museo Oggetti, spazi, consuetudini

a cura di
Gianluca Kannès e Maria Teresa Feraboli



Comune di Milano
2021

Con questo libro si conclude il triennio (che la pandemia ha dilatato) dedicato dalla Commissione Case Museo ICOM Italia al tema dell'interpretazione nelle case museo, triennio che ho avuto il piacere di coordinare. Il tema dell'interpretazione è stato alla base della nascita dell'International Committee for Historic House Museums ICOM (DEMHIST) e in questi anni ha siglato le riflessioni e gli approcci museologici nelle case museo internazionali. Nel *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (A. Desvallées F. Mairesse, a cura di, ICOM 2011) alla voce Mediazione si legge: “L'approccio interpretativo si fonda sui bisogni dei visitatori e culmina negli effetti auspicati per loro: aldilà dell'elemento puramente cognitivo, l'interpretazione vuole toccare e coinvolgere i visitatori affinché si sentano parte pregnante di ciò che è interpretato per loro.” È proprio con questa consapevolezza che abbiamo intrapreso in questi anni il percorso che ci ha portati a riflettere sulle cucine, sui servizi igienici (tema magistralmente affrontato in questo libro), sulle stanze abitualmente meno esibite nei percorsi di visita di una casa museo, su quei luoghi cioè che proprio nella loro ovvia quotidiana appartenenza ai luoghi dell'abitare lanciano trame narrative entro cui ogni visitatore trova lo spazio per organizzare le proprie relazioni.

Altri percorsi e altri temi attendono le case museo e la nostra Commissione, temi che sono certa la riflessione portata avanti sull'interpretazione aprirà a nuove prospettive. Un grazie sincero a Maria Teresa Feraboli e a Gianluca Kannès, curatori del volume, per questo importante contributo.

Rosanna Pavoni
Coordinatrice Commissione Case Museo ICOM Italia

Sommario

Premessa dei curatori

Temi e problemi

- **Gianluca Kannès** - Gli spazi per l'igiene all'interno di dimore storiche: un difficile processo di musealizzazione p. 12
- **Maria Teresa Feraboli** - Da «servizio» a «sala»: la conquista del bagno p. 24
- **Giuseppina Carla Romby** - «Luoghi comodi, agiamenti, necessari». Servizi igienici e comfort dell'abitare nei palazzi fiorentini (sec. XVI-XVIII) p. 36
- **Ornella Selvafolta** - Bagni e impianti per l'acqua: la «filosofia» delle costruzioni moderne p. 46

Indagini e casi di studio

- **Francesca Favaro** - Un Appartamento dei Bagni al Castello di Agliè p. 58
- **Laura Baldini Giusti** - Bagni e ritirate nei palazzi fiorentini: il caso di Palazzo Pitti p. 68
- **Monica Bietti** - Bagni e «luoghi comodi» nel palazzo dei Martelli di via della Forca a Firenze fra Sette e Ottocento p. 76
- **Katherine Cahill** - Waste Removal in an Eighteenth-Century Perugian Palazzo; The Inventory List and Floor Plan of Marquese Diomede Bourbon di Sorbello 1794-1797 p. 86
- **Maria Carmela Masi** - Il *Boudoir* di Maria Carolina. Igiene e bellezza alla corte dei Borbone p. 90
- **Paola Coniglio** - Il «Bagno Grande di Maria Carolina» a San Leucio: il delicato equilibrio di un monumento "all'antica" p. 106
- **Franco Gualano, Lorenza Santa, Marina Feroggio** - Tre secoli di *cabinets* di toiletta e di igiene nel Palazzo Reale di Torino p. 116
- **Maria Maddalena Margaira** - La sala da bagno come spazio museale: il caso studio del Castello di Racconigi p. 126
- **Gianluca Kannès, Marco Palmolella** - Una residenza patrizia in un piccolo centro delle Marche: la Casa Museo Gaspare Spontini a Majolati p. 134
- **Francesca Baldry** - La stanza da bagno di Hortense Mitchell Acton a Villa La Pietra: il recupero museale di uno spazio storico per un racconto di stile e igiene p. 138

- **Marco Capaccioli** - Suggestire per analogie in assenza di documentazione sull'originale: il bagno nel Museo Enrico Caruso a Lastra a Signa presso Firenze p. 148
- **Laura Zazzerini** - Dalla «Toiletta» al bagno nella Casa museo degli Oddi Marini Clarelli a Perugia p. 150
- **Maria Fratelli** - Un bagno *particulier*, la sala situazionista di Casa Museo Boschi p. 154
- **Lucia Borromeo** - I bagni di Villa Necchi Campiglio: architettura, riti, narrazione p. 168
- **Attilio Tori** - Due testimonianze della seconda metà del Novecento nell'abitazione di Rodolfo Siviero sul Lungarno Serristori a Firenze p. 176

Premessa

Questo volume pubblica - rivedendone e ampliandone sensibilmente i contributi - gli atti delle giornate di studio che la Commissione case museo ICOM Italia ha dedicato, nel 2018 e 2019, al tema della valorizzazione di bagni e spazi per l'igiene tutt'ora conservati all'interno delle case museo. Nel 2018 gli incontri sono stati organizzati in collaborazione con l'Associazione nazionale case della memoria e si sono svolti il 18 e 19 novembre 2018 a Firenze e nel vicino comune di Lastra a Signa, nei prestigiosi ambienti della villa già abitata dal celebre tenore Enrico Caruso e sede del museo a questi dedicato. La seconda tornata della manifestazione, concentrata nel 2019 più in specifico sulle tematiche di primo Novecento, è stata invece resa possibile dalla collaborazione con il FAI (Fondo per l'ambiente italiano) che ha cortesemente concesso per i lavori i locali di Villa Necchi Campiglio a Milano. L'idea complessiva di questi incontri fa seguito a una precedente giornata di studi che la Commissione aveva organizzato nel 2015, gli atti della quale sono confluiti nel e-book *Le cucine nelle case museo*, a cura di Rosanna Pavoni ed Emanuela Scarpellini, accessibile dal sito di ICOM Italia. Si intendeva allora, e si intende oggi, con la divulgazione in rete di questi «Atti», riproporre all'attenzione due tipologie di ambienti che nei processi di musealizzazione vengono di solito trascurate. I bagni, come fino a tempi recenti le cucine, sono gli spazi che quando si apre al pubblico una dimora storica vengono sistematicamente cancellati e trasformati in uffici o locali di deposito, quando non modernizzati per adattarli agli standard odierni di comfort e accessibilità disabili senza riguardi per il design d'epoca. Pure, sono un capitolo insostituibile della storia dell'abitare e, come tali, meritano a pieno titolo di venir reinseriti nelle narrazioni che la casa museo può offrire.

Il presente volume non vuol essere una completa storia dell'igiene e neppure un censimento esaustivo di quanto sopravvive oggi nelle case museo italiane. Si propone piuttosto di fornire, a chi ha la responsabilità di dirigerne una, prime indicazioni selettive circa la letteratura disponibile e degli esempi concreti di quello che tali ambienti possono illustrare se inseriti all'interno di un percorso di visita. Si è cercato, anche attraverso il programma di visite guidate che originariamente accompagnava il convegno, di sottolineare il più possibile il diversificarsi di soluzioni che il tema dell'organizzazione di spazi per l'igiene ha prodotto nel corso dei secoli, con ovvi limiti derivanti dal fatto che non di tutto restano esempi all'interno dell'attuale panorama delle case museo italiane. Così, durante la giornata di studio fiorentina, la visita al Comodo di Cosimo I in Palazzo vecchio introduceva al tema delle "stufie" nei palazzi nobiliari, variamente attestato nel tardo Medioevo e rielaborato in chiave umanistica nel Quattro-Cinquecento, nonostante questo sia documentato al momento solo presso istituti che non è chiaro fino a che punto si possano considerare case museo, dal momento che pongono l'accento più sulle valenze monumentali e storico artistiche che sulla restituzione delle suggestioni di vita vissuta. Del pari, attraverso l'esempio della Reggia di Caserta (Maria Carmela Masi), si è cercato di allargare il discorso saggiando un fenomeno in parte collaterale a quello dell'igiene, lo sviluppo tra Sette e Ottocento di ambienti specifici destinati a boudoir.

Manca – ed è forse la carenza più sensibile in questa raccolta di saggi - uno sguardo alla dimora contadina o agli appartamenti urbani dei ceti popolari e medio borghesi. È noto, però, che le abitazioni dei lavoratori agricoli rimasero prive di servizi igienici sino ai primi decenni del Novecento e che l'introduzione degli stessi, ad opera di ingegneri e architetti specie dagli anni trenta, fu di lenta e difficoltosa comprensione. Altro discorso, naturalmente, vale per le case padronali o dei fattori, spesso assimilabili a dimore signorili o medio-borghesi. Il testimone potrebbe passare, dunque, ai Musei della Civiltà contadina ampiamente diffusi sul territorio, seppur concentrati sugli aspetti sociologici e lavorativi del quotidiano. Nel caso degli appartamenti urbani, invece, sono le caratteristiche stesse del patrimonio italiano di dimore musealizzate a rendere più difficile lo studio, poiché sinora il processo di conservazione si è quasi esclusivamente concentrato sugli alloggi di classi abbienti e personalità illustri.

Si è scelto di articolare la pubblicazione di questi «Atti» in due parti. La prima concentra interventi di inquadramento generale: un contributo è volto a trarre le fila della vicende storiche (Gianluca Kannès); un altro a restituire una sintetica panoramica dell'introduzione dei servizi igienici nella casa in età contemporanea, nonché della trasformazione della sensibilità sociale verso tali spazi, in continuo mutamento (M.Teresa Feraboli); un altro ancora è mirato a chiarire la formazione di una nuova disciplina, l'ingegneria sanitaria, destinata a introdurre gli impianti tecnici nelle abitazioni, nuova misura di confort e modernità dell'abitare da offrire anche ai ceti meno abbienti (Ornella Selvafolta). L'intervento di Carla Romby fornisce poi, attraverso il caso di Firenze, un esempio metodologico di quanto sia possibile ricavare oggi da un'attenta analisi degli inventari patrimoniali d'epoca e fa da ponte con la seconda parte del libro, dedicata ad approfondimenti che calano il discorso nella specificità dei luoghi e delle epoche. Ecco, dunque, le ricerche di Catherine Cahill che valorizzano un inventario perugino di fine Settecento; di Francesca Favaro che ricostruisce un raro esempio di 'appartamento dei bagni' nel secolo che al termalismo fu apparentemente più ostile, il XVII. Per contraltare, gli articoli di Laura Baldini su Palazzo Pitti, di Paola Coniglio su San Leucio e di Monica Bietti su Casa Martelli testimoniano la fase successiva, nella quale un nuovo apprezzamento terapeutico delle virtù dell'acqua si fa strada prima presso le corti aperte all'influenza dell'Illuminismo, poi presso le élites ad esse collegate.

Franco Gualano e Lorenza Santa svolgono una analisi diacronica sull'organizzazione dei servizi per l'igiene dal Settecento ai primi del Novecento nel Palazzo reale di Torino mentre il contributo su Casa Spontini (Marco Palmolella e Gianluca Kannès) evidenzia come un problema infrastrutturale urbano (l'assenza di un acquedotto a Majolati sino al 1906) abbia reso impossibile nell'Ottocento realizzare una stanza da bagno moderna (cioè con acqua corrente) anche nella dimora di una coppia aggiornata e colta come quella formata dal compositore marchigiano Gaspare Spontini e dalla moglie Celeste Erard. Laura Zazzerini sottolinea la singolarità della presenza della 'latrina' negli appartamenti alto-borghesi degli anni settanta dell'Ottocento a Perugia, per poi descrivere le consuetudini igieniche e le trasformazioni che condussero alla costruzione di un bagno completo in palazzo Oddi Marini Clarelli, ai primi del Novecento. Maddalena Margaira concentra il discorso su aspetti museologici, illustrando nuove procedure di visita virtuale sperimentate in Piemonte al castello di Racconigi. Francesca Baldry testimonia, affrontando la realizzazione dei servizi igienici nel contesto eccezionale di villa Acton a Firenze, le potenzialità di ricostruzione e narrazione che essi offrono per intercettare il visitatore contemporaneo, così come Maria Fratelli dona voce all'insolita collocazione del dipinto di Ralph Rumney nel bagno di Casa Boschi Di Stefano, opera di Piero Portaluppi, in un parallelo tra l'estro contestativo del pittore e quello dell'architetto.

Proseguendo il discorso sul Novecento, Lucia Borromeo descrive l'elegante e raffinata composizione delle stanze da bagno di villa Necchi Campiglio, sempre di Piero Portaluppi (1932-35), evocando i ritmi di vita di una famiglia facoltosa e dei loro domestici. Il saggio di Marco Capaccioli narra la ricomposizione del bagno in villa Caruso nelle forme di un servizio padronale degli anni twwrenta, ancora più significativo perché situato in un contesto rurale, come quello di Villa Bellosguardo, dove fu elemento di distinzione ed agiatezza. Attilio Tori, infine, chiude la rassegna con i bagni di casa Siviero, probabilmente rimodernati dopo il 1962 dallo stesso proprietario, di cui rispecchiano il gusto classicheggiante, rammentandoci che gli interni contemporanei sono sempre il riflesso della personalità di chi li abita. Un particolare ringraziamento va dato, per l'organizzazione di questa pubblicazione e, in precedenza, dei relativi convegni, al CASVA del Comune di Milano, al prezioso supporto del quale si devono impaginazione e grafica dei testi; all'Amministrazione Comunale di Lastra a Signa, proprietaria di Villa Caruso; e alla Fondazione Pini di Milano per aver assicurato, sia nel 2018 che nel 2019, la segreteria organizzativa delle varie sessioni di studio.

Maria Teresa Feraboli e Gianluca Kannès

Temi e problemi

Gli spazi per l'igiene all'interno di dimore storiche: un difficile processo di musealizzazione

Gianluca Kannès

Consigliere nel direttivo del Comitato internazionale ICOM per le dimore storiche (Demhist)

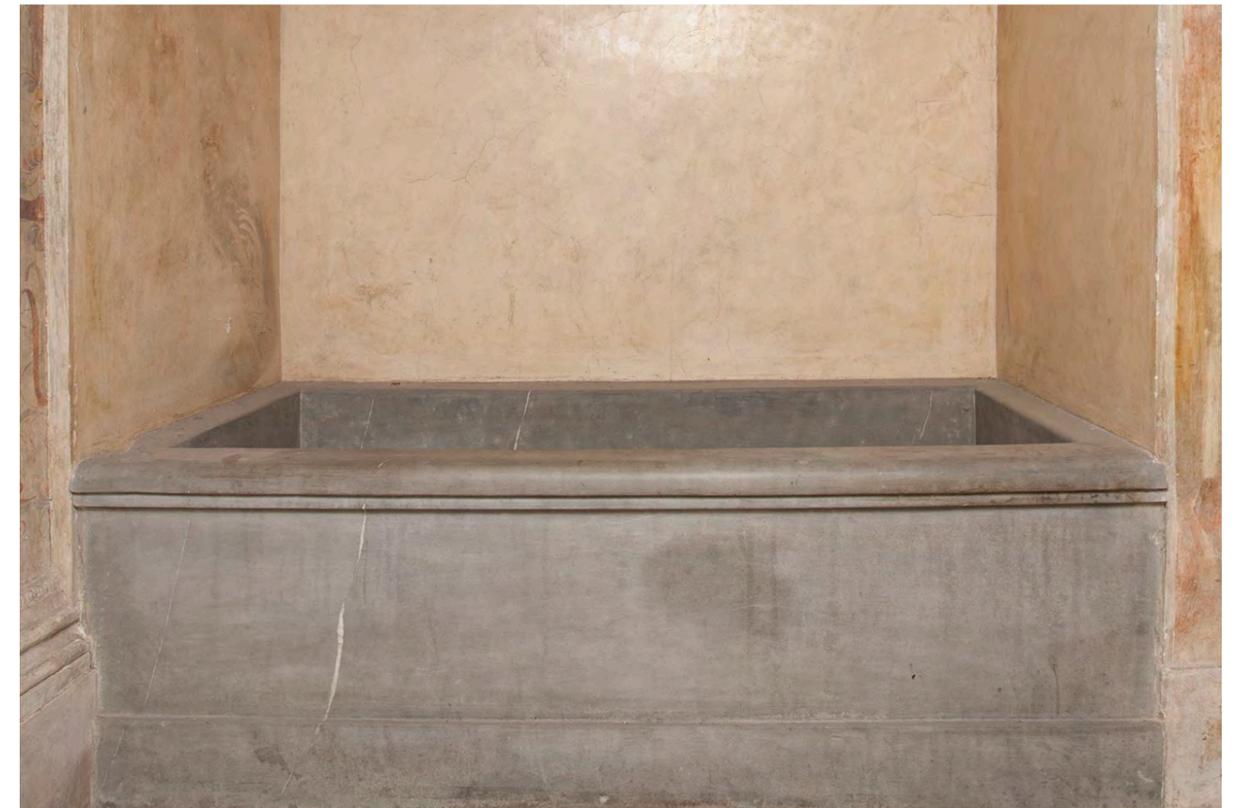
Il punto di riferimento che conoscono tutti è il libro di Lawrence Wright, *Clean and Decent*, uscito in traduzione italiana nel 1961¹; ma va aggiunto che l'argomento soffre dello stratificarsi di una letteratura per così dire della strizzatina d'occhi, più attenta a complici eufemismi che al rigore accademico e questo ci porta subito al cuore del problema. Se l'obiettivo è quello di 'narrare' il bagno, c'è ancora una persistente difficoltà a fare il punto sulla documentazione disponibile. L'organizzazione di spazi per l'igiene è vecchia quanto l'uomo. Per feci e rifiuti, la soluzione più semplice è quella che è rimasta in uso nelle nostre campagne fino a tempi recenti: si scava un buco nel terreno, eventualmente coperto da un gabbiotto, e quando la fossa è piena la si svuota o la si sigilla, scavando un altro pozzo e spostandovi sopra il riparo. Tracce di sistemi più perfezionati, con canalizzazioni idrauliche di scolo, sono variamente state individuate nella Valle dell'Indo e in Mesopotamia con datazioni oscillanti fra il 2500 e il 2000 B.C. e culminano nelle soluzioni sociali comuni in età romana: latrine monumentali per più persone assieme, a più fori che corrono su un bancone continuo, dotate di condotte di scolo.

Gli storici stanno oggi parzialmente correggendo l'idea che abbiamo del Medioevo come secolo 'sporco'. Privi di igiene sono certamente i grandi agglomerati urbani alle soglie dell'età moderna, Parigi o Londra, specie per l'incontrollato aumento di popolazione che consegue, per afflusso dalle campagne impoverite, alla crisi economica di metà Trecento. Ma le ricerche archeologiche tendono a dimostrare che ciò che viene meno sono i grandi complessi pubblici di età romana, che però nello stesso mondo antico erano una eccezione a scopo di rappresentanza². Il loro posto viene preso da celle individuali più piccole di cui erano equipaggiati monasteri e centri del potere religioso o signorile. Ciò che viene meno sotto l'influenza della chiesa cattolica sono il carattere di centri di aggregazione sociale e polifunzionale che avevano le terme imperiali, e le grandi piscine comuni in cui avveniva di tutto; non il concetto di igiene personale. Peraltro, il processo non è uniforme. Il riaffermarsi di versioni occidentali dell'*hammam* come luogo di piacere conosce periodici

1 L. Wright, *Clean and Decent*, ed. London, Routledge and Kegan Paul, 1960 (trad. it. Milano, Garzanti 1961). Fra la bibliografia ulteriore vanno segnalati almeno P. Negrier, *Les bains à travers les ages*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1925; K. Ashenburg, *The Dirt on Clean, an Unsanitized History*, New York, Knopf Canada, 2007 (trad. it. Bologna, Odoya, 2009); G. Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Paris, Seuil, 1985 (trad. it. Venezia, Marsilio, 1987); G. Vigarello, *Lo spazio intimo della sala da bagno*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, I, a cura di G. Teysot Milano, Electa, 1986, pp. 156 – 167; *Das Bad: Körperkultur und Hygiene im 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di S. Mattl-Wurm, catalogo della mostra all'Hermesvilla, Wien, Museen der Stadt Wien, 1991; M. Eleb et A. Debarre, *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880 – 1914*, Paris, Fernand Hazan, 1995; B. Penner, *Bathrooms*, London, Reaktion Books, 2013; N. Laneyre-Dagenet e G. Vigarello, *La toilette. Naissance de l'intime*, catalogo della mostra al Musée Marmottan, Paris, Hazan, 2015; A.K. Hoagland, *The Bathroom: A Social History of Cleanliness and the Body*, Santa Barbara, ABC Clío, 2018.

2 Cfr., sinteticamente, F.R. Stasolla, *Pro labandis curis. Il "balneum" tra Tarda Antichità e Medioevo*, Roma, Palombi, 2002; *Bains curatifs et bains hygiéniques en Italie de l'antiquité au moyen age*, a cura di M. Guérin Beauvois et J.M. Martin, atti del convegno a Roma 22-23 marzo 2004, Rome, École française de Rome, 2007; F.R. Stasolla, *Tra igiene e piacere: thermae e balnea nell'alto medioevo*, in *Atti della LV Settimana di studi* a Spoleto 12-17 aprile 2007, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2008, pp. 873–929. Utile per integrazioni, sebbene concentrato sulla Francia tra III e inizi del XIX sec., A. Guillerme, *Le temps de l'eau. La cité, l'eau et les techniques*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, pp. 106-122, 172-181 e passim.

rilanci anche in Italia, in particolare con il ritorno dei crociati dall'Oriente; viene in parte bloccato dall'insorgere attorno al 1350 della Peste nera; si mantiene stabile in Germania e nei paesi del Nord fin verso il 1400, in modo che creava perfino sconcerto fra i visitatori stranieri³. A quelle date si estingue un po' dappertutto causa la deforestazione e il susseguirsi di nuove ondate pandemiche. E tuttavia, in pieno Rinascimento, permane l'uso di stufe e sale termali come ambiti di ricreazione condivisa con ospiti altolocati e come simboli di elitario fasto aristocratico⁴.



Firenze, Palazzo vecchio, Il cosiddetto Comodo di Cosimo I, databile attorno al 1565. L'ambiente è stato oggetto, come esempio di stanza-stufa rinascimentale, di una visita di studio durante i lavori del convegno.

3 Cfr. la celebre epistola da Baden in Svizzera, 18 maggio 1416, in *Poggio Bracciolini. Lettere*, a cura di H. Hart, I, Firenze, Olshky, 1984, pp. 128-135. Utili riferimenti in C. Urso, *Nudità e senso del pudore nel Medioevo. Riflessioni in margine all'epistola De Balneis di Poggio Bracciolini*, in «Itinerari di ricerca storica», XXIX (2015), 1, pp. 78–102.

4 Cfr. *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, a cura di Bruno Contardi e Henrik Lilius, Roma, Romana società editrice, 1984; G. Scaglia, «Stanze stufe» e «stanze camini» nei Trattati di Francesco di Giorgio da Siena, «Bollettino d'arte», sett. - dic. 1986, pp. 161-184; H. Günter, *Baderkultur in der italienischen Renaissance*, in *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit: Gestalt und Funktion*, Berlin 2017, a cura di K. Deutsch, C. Eching-Maurach ed E.B. Krems, Berlin, De Gruyter, 2017, pp.25-45. Gli interscambi tra mondo latino, dove prevalevano le abluzioni, e Nord Europa dove dominavano saune e bagni a vapore fa sì che coi termini «balnea», «stuf» o bagni si intendano con qualche confusione nei documenti che precedono il secolo XVIII a volte semplici locali dove occasionalmente venivano portate tinozze mobili; a volte veri e propri appartamenti termali come quelli che si irradiano da Roma a seguito della forte presenza tedesca dopo il rientro di Martino V dal Concilio di Costanza, Stasolla, cit., pp. 915-919. Mentre nella capitale pontificia la tipologia si estingue verso il 1530 e per la sua evoluzione resta determinante il confronto con l'antico, S. Hanke riconduce piuttosto ai rapporti commerciali con l'oriente la voga di 'stuf» presso l'aristocrazia genovese di metà Cinquecento: cfr. in *At Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M.Aymar-Wollheim e F. Dennis, London, Victoria and Albert, 2006.

Credo che questo convegno stia dando una significativa panoramica del campionario di soluzioni per l'igiene tentato nei secoli seguenti, con il limite però che conosciamo le soluzioni monumentali o gli incidenti che creavano scalpore, mentre la disomogeneità delle fonti rende più difficile ricostruire gli usi correnti. L'asse centrale del discorso è l'assoluta separazione tra i cessi e le aree in cui ci si lavava. Queste ultime per secoli non hanno avuto un posto standardizzato nella casa, ma a mano a mano che si scende di gerarchia sociale tendevano in genere a venir collocate in prossimità delle cucine o comunque nelle zone più prossime ai rifornimenti d'acqua. Si tenga presente che fino alla Seconda guerra mondiale gran parte delle abitazioni di campagna, in Europa, era privo di acqua corrente. Attingerla dai pozzi, scaldarla, distribuire a mano i secchi fra i vari piani richiedeva manovalanza; così svuotare le tinozze; né la presenza di serbatoi di acqua piovana a livello dei tetti poteva sempre essere di aiuto. Per i cessi il problema fondamentale è sempre stato il cattivo odore. Il primo prototipo conosciuto corredato di sifone e flusso d'acqua sembra documentato nel 1596 in Inghilterra in un libello di John Harrington, ma resta una sperimentazione senza seguito. Una conoscenza generalizzata della valvola a tappo è documentata nel 1738 dal trattato di architettura di Blondel e solo nel 1759 in Inghilterra, paese leader fino a tutta la metà dell'Ottocento, viene introdotto l'uso di galleggianti per il serbatoio.

Gli scarichi venivano quindi decentrati nei cortili, in sottoscala a forte ventilazione, in pensili su ballatoi o comunque, seppure non sempre, in locali lontani dalle stanze da ricevimento. Nel Cinquecento si era più disinvolto nel fare i propri bisogni in pubblico – pare vi fosse comunque una precisa etichetta: davanti ai servi, non ai pari grado – ma la norma specie nel Seicento, che è stato il vero secolo dello sporco e della fobia dell'acqua, era la dotazione amplissima dei cosiddetti mobili a trasformazione, che avevano l'apparenza di normali arredi da salotto o financo di cataste di libri, ma nascondevano contenitori per feci o urine, che i servitori, passando di frequente, si incaricavano di svuotare⁵. Ve ne erano perfino nelle sale da pranzo e, per dare un'idea delle dimensioni del fenomeno, a Versailles, immobile che quanto a comfort ha sempre goduto di fama pessima ma immeritata, gli inventari di fine Seicento ne registrano 264, più 66 camuffati.

La reggia, in realtà, disponeva di un centinaio di sale di scarico, che oggi non vediamo più perché, come in molte dimore storiche, sono state cancellate dai lavori di restauro; oltretutto fin dal 1671 di stabilimenti privati per bagni pubblici all'esterno che avevano comunque funzioni di appoggio⁶. E per quanto ben oltre la metà del Settecento i trattati di arte medica continuino a sottolineare i pericoli dell'esporsi all'acqua che, si sosteneva, accentuava la permeabilità del corpo ad agenti patogeni e la generazione di parassiti per putrefazione, l'appartamento dei bagni di cui Francesca Favaro tratta in questo volume per Agliè è tutt'altro che un fenomeno isolato. Al 1653 risale la *Chambre des bains* per Anna D'Austria al Louvre, antesignana dei luoghi di piacere realizzati per Luigi XIV a Versailles (1671 – 1680) o Marly (1688) e divenuti moda elitaria sotto Luigi XV e presso le corti tedesche (*Badenburg* di Nymphenburg, 1718 – 1722; *Marmorbad* alla Karlsau di Kassel 1722 – 1728)⁷.

⁵ Si tenga però presente che l'uso di «seggette», conservate nei guardaroba/boudoir o all'interno dei mobili a trasformazione, resta tendenzialmente riservato all'élite e ai padroni di casa. A finalità in parte analoghe corrisponde, dal secolo XVIII, lo sviluppo dell'attuale comodino accanto al letto.

⁶ Cfr. M. Da Vinha, *Le Versailles de Louis XIV. Le fonctionnement d'une résidence royale au XVII^e siècle*, Paris, Perrin, 2004; e la tesi di dottorato di R. Bouttier, *Les bains privés dans l'architecture civile française 1515 – 1774*, parzialmente sintetizzata dall'autore nella voce *Bains privés* in *Versailles, Histoire, dictionnaire et anthologie*, a cura di M. Da Vinha et R. Masson, Paris, Robert Laffont, 2015.

⁷ V. Herzog, *Der fürstliche Badenpavillon als zweckmässigend repräsentative Bauaufgabe im späten 17. Und 18. Jahrhundert*, Berlin und München, Deutscher Kunstverlag, 2016.

Ed è arrivato il momento di fissare alcune date. La produzione su scala commerciale del sapone detergente viene perfezionata a seguito delle crociate, ma già a partire dal IV secolo il suo affermarsi innesca un cambiamento di passo: prima era fondamentale il *calidarium* e lo sporco veniva deterso con il sudore mediante strigili. Tuttavia, tempi e costi di produzione di prodotti raffinati restano insoddisfacenti almeno fino al successo dal 1807 dei procedimenti patentati da Andrew Pears. Il *bidet* pare – ma è discusso – compaia la prima volta nel 1710 come catino portatile su treppiedi, usato, parzialmente coperto da gonne, anche mentre si ricevono ospiti nel boudoir, sempre all'interno di quel non vergognarsi di svolgere le proprie funzioni corporali in pubblico che Norbert Elias sottolinea come costume delle classi alte di *ancien régime*⁸.

Lungamente mascherato da mobili arlecchino e conservato a volte in camera da letto, il *bidet* si stabilizza come autonoma componente fissa e a vista di una sala da bagno pare verso il 1908 e solo in alcune nazioni. Più complessa la storia del cesso⁹, che ha due momenti salienti: il primo è l'introduzione da parte di John Ashbury attorno al 1720 di migliorie che permettono di indurire e impermeabilizzare la terracotta rendendola concorrenziale nei confronti del marmo, costoso e difficile da intagliare, o del piombo. Poco dopo, 1746, si diffonde la porcellana e, 1754, la stampa su porcellana, dando origine alla linea commerciale dei vasi sanitari arricchiti da fregi decorativi che si estinguerà con la Prima guerra mondiale. L'altro passaggio fondamentale è il perfezionamento di galleggianti che regolano automaticamente il flusso dell'acqua dai serbatoi e, collegati a valvole a tappo, bloccano i cattivi odori dallo scarico. La prima patente per un *water closet* in senso moderno sembra essere stata quella Cummings del 1775. Da allora in poi si moltiplicano i brevetti e già nel 1778 si impone sul mercato il modello Bramah, che resta in produzione fino ai primi del Novecento. Il vero problema sono le restrizioni all'erogazione dell'acqua. Ancora a fine Settecento, nella stessa Londra, l'acqua veniva erogata solo per due o tre ore tre volte la settimana, utilizzate per riempire i serbatoi. A Genova, le abitazioni di prestigio disponevano fin dal Seicento di rubinetti tassati, e di diramazioni che permettevano prese d'acqua dai seminterrati in vari punti della casa¹⁰. Nonostante il balzo in avanti commerciale cui si assiste, in tutta Europa, dalla metà degli anni '20 dell'Ottocento, il palazzo reale di Madrid rimase per decenni privo di ambienti di ritirata; Buckingham Palace verrà equipaggiato con condutture idrauliche fisse e cessi aereati solo dal '37; ed è solo verso la metà Ottocento che a seguito di una serie di epidemie di colera e degli sviluppi della scienza medica nasce con capofila Londra una normativa urbanistica che obbliga all'igiene.

⁸ N. Elias, *Ueber den Prozess der Zivilisation*, ed. Bern, Francke, 1969 (trad. it. Bologna, Il Mulino, 1982), ma vedi, per una discussione del tema, H.P. Duerr, *Mythos vom Zivilisationsprozess 1: Nacktheit und Scham*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, trad. it. Venezia, Marsilio, 1991.

Sull'evoluzione del *bidet* F. Beaupré et R.H. Guerrand, *Le confident des dames. Le bidet du XVII au XX siècle; histoire d'une intimité*, Paris, La Découverte, 1985 e, con particolare riguardo all'Italia, A. Moore Valeri, *Un meuble utile et discret: il bidet a Doccia dal 1740 al 1900*, in «Faenza. Bollettino del Museo internazionale delle ceramiche», IXC (2013), n. 2, pp. 55-64.

⁹ Fra i testi più utili sull'evolversi della tipologia G. Brown, *Water-closets. A Historical, Mechanical and Sanitary Treatise*, New York, The Industrial Publication Company, 1884 (digitalizzato in Hathi Trust); R. Palmer, *The Water Closet, a New History*, Newton Abbot, David & Charles, 1973; R.H. Guerrand, *Les Lieux. Histoire des commodités*, Paris, La Découverte, 1985; D.J. Everleigh, *Bogs, Baths and Basins. The Story of Domestic Sanitation*, Stroud, Sutton, 2002. Fondamentale, per la fase rinascimentale, il contributo di P.N. Pagliara in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni e impianti*, a cura di A. Scotti, Milano, Unicopli, 2000. La carta igienica, introdotta attorno al 1857, prende diffusione solo dal 1879 con l'attività di Walter Alcock.

¹⁰ Cfr. A. Boato, A. Decri e F. Tassara in *Architettura e impianti termici. Soluzioni per il clima interno in Europa fra XVIII e XIX secolo*, a cura di C. Manfredi, Torino, Allemandi, 2017.

Nel 1848 in Inghilterra, a seguito di un *General report* del '42 sulle condizioni delle classi lavoratrici, il WC diventa almeno in teoria obbligatorio per tutte le case di nuova costruzione. I perfezionamenti decisivi risalgono agli anni settanta dell'Ottocento, quando il moltiplicarsi di investimenti in pompe e reti fognarie si riflette in patenti innovative che eliminano le valvole di scarico; nella comparsa dei primi modelli monoblocco in ceramica; nella messa a punto nel 1889 del WC a con sciacquone a caduta verticale del tipo oggi corrente.

La tipologia della vasca da bagno resta invece praticamente la stessa dalla reggia di Cnosso al diciottesimo secolo. Cambiano i materiali, perché per lungo tempo più che il marmo si usa il legno, rivestito con stoffe e baldacchini, e dal 1680 circa con metallo (rame o stagno) che si avvantaggia dell'introduzione attorno al 1770 della vernice per lamiera resistente all'acqua calda. Attorno al 1880 la vasca in ghisa si afferma contro quella in marmo; Antonio Caccianiga, in un resoconto sull'esposizione universale del 1878¹¹, già esalta la produzione inglese in porcellana ad un solo pezzo; ma il vero decollo della produzione industriale si avrà verso il 1910, con il perfezionamento dei rivestimenti con smalti tipo porcellana, in realtà sorte di vetri opacizzati mediante la fusione di polveri che li virano al bianco. I ceti meno abbienti ricorrevano a stabilimenti pubblici o a *baignoires* spesso noleggiate da imprese che le trasportavano a domicilio¹². A Parigi, statistiche del 1838 registrano la disponibilità di 2.224 vasche fisse e di 1.013 a domicilio, offerte da 68 ditte. Per ospitare la strumentazione mobile, a volte perfino in cartapesta impermeabilizzata, si prevedevano nicchie in camera da letto e lo svuotaggio, spesso, ahimé, dalle finestre. A Genova, secondo dati forniti da Luciano Grossi Bianchi, esisteva nel Seicento circa una dozzina di stabilimenti per bagni collettivi, concentrati attorno a pozzi o fontane¹³ e bisogna dire che la fobia dell'acqua, che contrassegna l'arte medica in quel secolo non significa automaticamente sporco, bensì, almeno per le classi alte, un continuo cambiare la biancheria intima a tutte le ore del giorno e l'uso di preparati a secco. Ci si strofinava con abrasivi finissimi o panni intrisi in essenze odorose o nelle colonie e profumi cui diede impulso il perfezionamento dell'alambicco nel Cinquecento. Per i capelli, ancora Toulouse Lautrec testimonia l'uso della spazzolatura con polveri assorbenti, oggi raro.

11 A. Caccianiga, *Novità dell'industria applicata alla vita domestica. Note e memorie sull'Esposizione di Parigi*, Milano, Treves, 1879. Un intero capitolo alle pp. 106-116 è dedicato a bagni e ritirate. Solo pochi anni prima Thomas Crapper aveva aperto a Londra, nel 1870, la prima *showroom* interamente dedicata a sanitari.

12 P. Negrier, cit., ne fa risalire la diffusione in Francia al 1819, ma resta da indagare lo sviluppo di ditte analoghe in Italia. Quasi contemporanea è la diffusione dall'Inghilterra del cosiddetto *Tub*, largo catino che permetteva bagni a spugna, facilmente trasportabile o celabile all'interno di altri mobili.

13 L. Grossi Bianchi, *Abitare in La cultura italiana*, a cura di L.L. Cavalli Sforza, Torino, Utet, 2009. Su modi e stile dell'abitare sono utili in particolare R. Sarti, *Vita di casa: abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Roma e Bari, Gius. Laterza e figli, 1999; *At Home in Renaissance*, cit.; J. Aynsley e Ch. Grant, *Imagined Interiors. Representing Domestic Interior since the Renaissance*, London, Victoria and Albert, 2006; E.J. Campbell, S.R. Miller e E. Carroll Consavari, *The Early Modern Italian Domestic Interior 1400-1700: Objects, Spaces, Domesticities*, London, Routledge, 2016; e i fondamentali repertori di P.K. Thornton, *Authentic Decor. The Domestic Interior 1620-1920*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1984, trad. it. *Il gusto della casa. Storia per immagini dell'arredamento 1620-1920*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985; Idem, *The Italian Renaissance Interior*, New York, H.N. Abrams, 1991, trad. it. *Interni del Rinascimento italiano (1400-1600)*, Milano, Leonardo, 1992. Di qualche interesse, per inquadrare il problema degli spazi per l'igiene nell'ormai sterminata bibliografia sull'*interior design* tra Ottocento e primi Nove, Ch. Gere, *Nineteenth-Century Decoration. The Art of the Interior*, 1989, trad. it. *Interni Ottocento. Stili, arredi, oggetti*, Milano, Leonardo, 1989 e, anche per i rimandi bibliografici, A.I. Lasc, *Interior Decorating in Nineteenth Century France*, Manchester, Manchester university press, 2018.

La nuova diffusione di raffinate sale per abluzioni in età illuminista, illustrata in questo convegno da varie relazioni, ha a che fare più con il modificarsi delle concezioni mediche e filosofiche che con il concetto di pulizia. Si afferma l'idea che i bagni freddi o caldi, presi a volte in compagnia di sodali, giovino a rafforzare il corpo e l'attività intellettuale e di governo. «Per quanto l'uso dei bagni non sia comune a noi, come lo era per gli antichi» – riporta la rivista fiorentina «Magazzino di mobilia» nel 1798 – «ciò nonostante tutte le agiate persone sogliono avere un bagno privato, non tanto per servirsene nel calore dell'estiva stagione, quanto per i bisogni della salute»¹⁴. Possiamo considerare la fase della fobia dell'acqua definitivamente avviata a conclusione con l'apertura a Grassnitz nel 1829 del primo stabilimento che dà inizio alla moda della idroterapia, ma, anche qui, la vera evoluzione è dal 1870 in poi, quando, anche nelle principali città italiane, le condutture prendono a raggiungere la camera da letto. Prima, sebbene pompe rudimentali fossero note dal Seicento, l'acqua in genere non superava il pianoterra se non con l'uso di secchi. La commercializzazione di bollitori autonomi collegati alla vasca è documentata nel 1842 in Inghilterra ma bisogna arrivare al 1850 perché il gas venga utilizzato per scaldare l'acqua, al 1875 per l'elettricità e ancora verso il 1880 lo scaldabagno risulta un attrezzo pericoloso ed esteticamente di difficile integrazione. Solo nel 1899 la comparsa del *Califont* della Ewart and sons mise a disposizione il primo modello convincente di impianto ad accensione immediata in grado di servire più ambienti e più piani nella casa. Non parliamo della doccia, che sebbene si sappia dell'infatuazione di Charles Dickens per il macchinoso impianto *The Demon* installato nel 1851 a Tavistock House resta, ancora nel 1908, di limitata diffusione; mentre l'uso di bagni a vapore produce nel 1850 la comparsa in America del Quaker, primo modello di sauna domestica. Potrei continuare con il lavello, mostrandovi la tavola V, databile al 1503, dal ciclo di incisioni di Dürer *La vita della Vergine*, che mostra un serbatoio sferico munito di rubinetto.



Apparecchio per docce pubblicizzato dalla ditta Angelo Menici di Livorno nella sezione italiana all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, immagine dall'Album Sonzogno *L'Esposizione universale di Vienna illustrata*, p. 279.

Aspirapolvere, da E. Guillot, *La maison salubre*, Paris 1914, p. 414.

14 P. Thornton, *Authentic*, cit., p. 188.



Albrecht Dürer, *La Nascita della vergine*, tav. V databile al 1503 dal ciclo di xilografie *La vita della Vergine*.

Però il problema è di sostanza. Chi restauri oggi una dimora storica in area anglosassone è agevolato da prontuari che lo orientano sulla entrata in produzione di brevetti e strumentazioni igieniche¹⁵. Per la Francia, la Biblioteca nazionale di Parigi è in grado di mettere a disposizione i cataloghi di almeno 13 fra le principali ditte, tutte concentrate nella capitale, che a partire dal 1867 hanno prodotto sanitari. Per l'Italia non ho trovato nulla di simile e mi sembra che questo limiti molto la possibilità, nei rari casi in cui ci si trova di fronte ad apparecchiature igieniche d'epoca conservate, di rendersi conto del loro interesse e di capire se meritino di venir valorizzate. L'attenzione, fra l'altro, è concentrata quasi esclusivamente sui palazzi nobiliari che, data l'ampia disponibilità di servitù, sono le situazioni meno innovative dal punto di vista tecnico. Pure anche da noi non mancavano ditte produttrici. Segnalo, perché inedita, la panoramica che ne dà Domenico Chiarolanza in una relazione sull'Esposizione generale del 1884 a Torino, la prima *kermesse* italiana che diede reale importanza al tema. Per l'occasione risulta prevista anche una sezione di «Oggetti di fantasie e toeletta» che, dice la giuria, «avrebbe potuto risultare più ricca se i produttori, avvezzi alla fabbricazione clandestina per spacciare i loro prodotti sotto un'apparente marca di produzione straniera», avessero concorso più numerosi¹⁶. Ma non è solo una questione di apparecchiature. È noto come il modello del *boudoir*, codificato alla metà del Settecento, si mantenga sistematico nei paesi di influenza francese. Esempio la sala da bagno post 1918 dell'imperatore di Germania Guglielmo II in esilio al Castello di Doorn nei Paesi Bassi in cui gli attrezzi per l'igiene sono rigorosamente mascherati all'interno di armadiature, così come prevedevano ancora a fine Ottocento, manuali di etichetta e governo della casa come quelli di Blanche Soyer, baronessa Staffe, *Le cabinet de toilette*, del 1891 o di Marie-Louise d'Alq, *Les secrets du cabinet de toilette*, 1881.

Ma la cura del corpo prescritta in questi ed altri manuali sembra aver svolto più che altro le funzioni di un'utopia, data la carenza d'acqua negli appartamenti e, quanto alle scelte di nascondere le attrezzature nei mobili, alle stesse date stava emergendo negli Stati Uniti un movimento di opinione antitetico. Le donne, che dopo la Guerra di secessione si trovavano a confrontarsi con il costo crescente dei domestici e vedevano i loro mariti applicare nelle fabbriche i nuovi concetti del taylorismo e della razionalizzazione della forza lavoro, stavano iniziando ad applicare i nuovi principi alla gestione della casa. Il pionieristico manuale cui collaborò la Beecher Stowe, sorella dell'autrice di *La capanna dello zio Tom* è solo l'antesignano di un'ampia letteratura¹⁷, che finì col pilotare un vero e proprio scontro in occasione dell'Esposizione universale del 1900 a Parigi.

¹⁵ Cfr., oltre alle annate dello «Old House Journal Magazine» fondato nel 1973, almeno *The Well-Appointed Bath: Authentic Plans and Fixtures from the Early 1900s*, a cura di Ch. E. Fisher, Washington DC, The preservation press, 1989; L. Lambton, *Temples of Conveniences & Chambers of Delight*, ried. ampliata London, Pavilion, 1995; J Powell, *Bungalow Bathrooms*, Layton, 2001.

¹⁶ E. Daneo, *Relazione generale delle giurie*, in «L'Esposizione generale italiana in Torino 1884», p. 144. Cfr., per la relazione di Chiarolanza, Roma, Archivio Centrale dello Stato, MAIC, Divisione industria e commercio 1838-1899, busta 97b.Torino, dove a partire dal 1891 si pubblica la rivista «L'ingegneria sanitaria», vera e propria miniera di informazioni sul tema, figura anche negli anni successivi tra i principali centri di produzione in Italia. Cfr. per le ditte Resegotti e Penotti, che producevano docce e scaldabagni a gas, «Gazzetta del popolo della domenica», 13 e 20 novembre 1898; circa un decennio più tardi la ditta Giovanni Penotti sembra affermata come la principale in Italia specializzata in idroterapia «L'esposizione di Torino 1911», giornale ufficiale illustrato, pp. 230s..

¹⁷ C. Beecher and H. Beecher Stowe, *The American Woman's Home or Principles of Domestic Science*, New York, J.B. Ford & c., 1869. Tra i testi principali H. Stuart Campbell, *Household Economics*, New York and London, Putnam, 1896; E.H. Richards *The Art of Right Living*, Boston, Withcomb, 1904; I. Bevier and S. Usher, *The Home Economics Movement*, Boston, Withcomb and Barrows, 1906; Ch. Frederick, *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management*, New York, Doubleday Page & co, 1918; E. Mayer, *Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Haushaltungsführung*, Stuttgart, Franckh, 1926; P. Bernège, *De la méthode ménagère*, Paris, Dunod, 1928.



Servizi igienici all'interno di un'armadiera nella camera da letto dell'Imperatore Guglielmo II di Germania al Castello di Doorn, acquistato nel 1920 come residenza di esilio nei Paesi Bassi (Foto Museum Huis Doorn).

I modelli americani di *Home economics* vi si imposero nonostante l'ostentato rigetto della stampa parigina, comunque costretta a rivedere i propri concetti di 'decoro' nel corso degli anni '10. In effetti il nostro concetto di stanza da bagno comincia a formarsi attorno al 1880, quando la predisposizione di sale da *toilettes* specifiche entra nell'edilizia corrente. A Parigi, prima il boudoir viene affiancato da un ambiente ad uso più raro destinato alla vasca da bagno¹⁸, poi, sul finir del secolo, si punta sulla fusione di entrambe i locali. Il vantaggio, registra un altro fondamentale manuale del *bon ton*, quello della baronessa de Gencé (Marie-Louise Pouyllon) del 1908, è che l'unificazione permette di procedere alla toilette appena usciti dall'acqua, senza percorrere ambienti freddi. Progressivamente alla stessa sala viene unito il *bidet*, trasformato in apparecchiatura a vista, quindi il WC, fino ad allora confinato in un ambiente magari adiacente ma separato, mentre impianti a parte con apparecchiature di minor qualità vengono previsti per i servi.

¹⁸ O alle vasche, poiché agli inizi a volte convivono nella stessa sala apparecchiature destinate ai domestici, comunque sempre separate da paraventi. Il divieto alla promiscuità fra le classi è ribadito anche dalla decana della letteratura femminile di guida alle buone maniere, la contessa de Bassanville (Thérèse Rigo), che in *L'art de bien tenir une maison*, Paris, A. Broussois, 1878, sottolinea, a p.195 di un apposito capitolo dedicato ai *water closet* «Vos domestiques ne doivent pas se servir des mêmes cabinets il y en a d'autres à leur usage dans la maison, il ne faut donc pas leur laisser prendre cette liberté».

L'unificazione degli ambienti ha alle spalle anche motivi economici: accorpendo si riduce il costo delle tubature. Ma fin verso la Seconda guerra mondiale la situazione resta confusa e fortemente sperimentale, sia dal punto di vista tecnico che da quello distributivo ed è solo negli anni trenta del Novecento che si stabilizzano tipologie, anche di sanitari, standardizzate. Claudio Paolini, in uno degli ottimi volumetti didattici sulla casa curati attorno al 2005 dalla soprintendenza fiorentina ai Beni architettonici, ha individuato, credo a ragione, una delle cause del ritardo della diffusione in Italia dei sopra citati manuali utilitaristici americani¹⁹, che all'estero hanno immediata influenza, nella maggior facilità che permane da noi fin oltre la Seconda guerra mondiale a trovare personale di servizio a costi contenuti. Il che fa sì ad esempio che anche la diffusione dei primi frigoriferi o delle lavapiatti abbia valenze più di prestigio che di reale utilità. Ma direi che il problema è generalizzato. L'evoluzione del bagno dipende dallo sviluppo globale dei presupposti tecnici e sociali e per ricostruire questi non possiamo affidarci né alla letteratura di *bon ton*, che dà una immagine idealizzata spesso lontana dalle condizioni reali, né a paradigmi astratti ma bisogna analizzare volta per volta cosa avviene nei singoli centri locali. Genova, che ha buone precipitazioni e acquedotti a grande altezza che permettono una pressione soddisfacente, può permettersi locali igienici a tutti i piani già nel primo Seicento o, come nella casa torre Lercari del 1570, una vasca da bagno all'ultimo piano, alimentata da serbatoi sul tetto.

A Milano, che trae l'acqua da una falda freatica a modesta profondità, Palazzo Cusani unisce precocemente già nel 1770 in uno stesso ambiente a pianoterra vasca da bagno e cesso inglese di uso comune, alimentati da una pompa che riforniva un serbatoio comune al piano di sopra, parte dell'acqua del quale veniva deviata in un contenitore su forno a legna per la produzione, all'occorrenza, dell'acqua calda²⁰. In altre parole le soluzioni sono diversificate e le prospettive più interessanti, per gli argomenti di cui ci occupiamo in questo convegno mi sembrano provenire da testi recenti che, partendo dall'analisi di inventari e atti notarili, forniscono dati comparativi su casi reali nelle singole città. Chiudo segnalando il trattato di Emile Guillot, *La maison salubre*, Paris, Dunod et Pinat 1914, dettagliatissimo, 620 pagine. Il capitolo V è dedicato all'igiene domestica e vi si vede già in azione l'aspirapolvere, che muove i suoi primi passi attorno al 1875 ma si consolida solo nel 1908 con i modelli della Hoover. Faccio notare che il *call for papers* che è stato distribuito in vista di questo convegno parlava, in modo generalizzato, di procedure per l'igiene: vi poteva rientrare di tutto, comprese le tecniche per le pulizie della casa. Dall'assenza di risposte che abbiamo ricevuto in tal senso è evidente quanto ci sia ancora da dissodare, come ricerche d'archivio, per capire le potenzialità che il settore offre per 'narrare' la casa nei suoi aspetti di macchina domestica.

¹⁹ C. Paolini, *Dal focolare a legna al fornello elettrico. Gli spazi della cucina nella casa toscana fra XIX e XX secolo*, Firenze, Polistampa, 2012. Utili, sebbene relativi ad altri contesti nazionali, J. Clarke, *France in the Age of Organisation. Factory, Home and Nation from the 1920s.*, Oxford and New York, Berghan Books, 2011; C.M. Goldstein, *Creating Consumers: Home Economists in Twentieth Century America*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 2012. L'affermarsi all'estero dell'*Home domestic movement* e la fondazione a Nancy dell'Institut d'organisation ménagère si riflettono, data la volontà del regime fascista fino al 1935 di ribadire il prestigio dell'Italia nel quadro cooperativo promosso dalla Società delle nazioni, nell'organizzazione a Roma del IV congresso internazionale di economia domestica, 1927, e nel tempestivo adattamento con note del manuale di Pauline Bernège citato più sopra, *Come debbo organizzare la mia casa*, Torino, Sit, 1928. Cfr. anche E. De Benedetti, *Il nostro nido. Consigli sul buon governo della casa*, Palermo, R. Sandron, 1928; E. Montinari, *Dea Vesta. Il buon governo della casa*, Milano, Vallardi, 1933. A Torino dal 1927 si pubblica «La mia casa. Rivista mensile di organizzazione scientifica applicata all'economia domestica» cui si affianca dal 1929 il periodico romano «Casa e lavoro».

²⁰ Cfr. L.A Caspani in *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, a cura di A. Rossari e A. Scotti, Milano, Unicopli, 2005, pp. 229 – 242.



Casa Bagatti Valsecchi a Milano esemplifica a fine Ottocento il mantenersi di una tendenza concepire il bagno al tempo stesso come *showpiece* e modello di gusto per eventuali visitatori. L'attenzione batte sull'inserimento di una doccia mentre il WC è separato in un altro ambiente adiacente (foto Aldo Rizzi - cortesia della Fondazione Bagatti Valsecchi).



La mostra della ditta Giovanni Penotti alla seconda Esposizione generale italiana in Torino, tavola da *L'esposizione nazionale del 1898*, album Roux e Frassati, p.228.

Servizi igienici firmati dalla ditta Penotti tuttora conservati nella Reale palazzina di caccia di Stupinigi.

Da «servizio» a «sala»: la conquista del bagno

M. Teresa Feraboli

Ricercatrice di Storia del Design e dell'Architettura presso il Politecnico di Milano.

Una snella silhouette femminile spalanca le porte del bagno, mostrando un ambiente scintillante e coordinato, dove pulizia ed estetica sono protagonisti: è una réclame del 1961 della ditta Richard Ginori, produttrice anche di sanitari e piastrelle in ceramica, che testimonia come il bagno sia una stanza di cui si può essere fieri, non un mero 'servizio'. Difatti, un'altra pubblicità di poco successiva invita esplicitamente alla sua trasformazione da «servizio a sala», cioè ad uno spazio che può essere esibito con orgoglio persino agli ospiti¹: sono segnali di un processo evolutivo tuttora in corso che ha coinvolto la casa sia nella sua composizione distributiva e tecnologica, sia nel suo essere espressione di consuetudini sociali e culturali. È il frutto di mutamenti gradualmente che appartengono alla storia di *longue durée* indicata da Fernand Braudel e dalla storiografia francese delle *Annales*: se infatti si esamina la sola epoca contemporanea si nota che il bagno come 'stanza' nasce nel XIX secolo. Il suo ingresso in ambito domestico rappresenta, dunque, una conquista contemporanea, fondata su ragioni igieniche, sanitarie, tecniche e sociali. Tra i primi a sottolinearlo vi fu Sigfried Giedion che, in *Mechanization takes command* (1948), osserva come la concezione dell'acqua e del lavarsi sia diversa a seconda dei periodi storici e si basi ora su valori di rigenerazione spirituale, ora di sola igiene e profilassi; ne consegue che «l'inserimento del bagno nell'ambito di una civiltà, e la scelta di uno o dell'altro tipo di bagno ci consente di penetrare nella struttura di un'epoca»². E, in versione aggiornata, questo concetto torna anche in *Bathrooms* (2013) di Barbara Penner, quando l'autrice sottolinea il cambiamento del senso del pudore ed il significato di genere che i bagni assumono nella società contemporanea.

Dai bagni a domicilio al bagno in casa

Nella prima metà del XIX secolo pittura, vignette satiriche e spettacoli di rivista ritraggono la pratica diffusa dei bagni a domicilio, servizio a disposizione di facoltosi borghesi o ricchi aristocratici le cui finanze permettevano di prenotare acqua, vasca, bacinelle e secchi, a volte persino sistemi di scarico, per organizzare un bagno in casa ed evitare di mischiarsi alla popolazione presso i bagni pubblici. Raramente esisteva una stanza specifica da destinare a tali abluzioni e spesso il 'sistema bagno' veniva approntato in camera da letto o in una stanza dove si potesse riscaldare l'acqua. Venivano predisposte docce o vasche e, queste ultime furono oggetto di attenti studi sino quasi a precorrere (per scopo terapeutico) le attuali vasche idromassaggio: la ditta viennese Carl Becker & Franz Both, infatti, in un avviso pubblicitario di fine secolo, ne promuoveva un tipo a dondolo che, oltre a creare l'effetto 'massaggio', poteva essere impiegata per bagni a vapore, a figura intera, da seduti e come gioco per bambini.

La pulizia personale era, però, parzialmente 'pubblica' poiché legata alla presenza di domestici per intiepidire l'acqua, riempire la vasca, ottenere l'effetto doccia; inoltre, già con le apparecchiature trasportate a domicilio, si palesava la necessità di creare ex novo un apposito ambiente all'interno dell'alloggio, indipendente dal water-closet, e destinato a

¹ Richard Ginori, *Apparecchi sanitari e piastrelle da rivestimento*, in «Domus», 382, settembre 1961, s.p.; *In ogni casa trasformate il servizio in una «sala da bagno»* Richard Ginori, in «Domus», 443, ottobre 1966, s.p.

² S. Giedion, *L'era della meccanizzazione*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 583.

modificare l'assetto della casa. Segnale della nascente consapevolezza che pulizia ed igiene erano una difesa da malattie, infezioni e odori, la confidenza con l'acqua come prevenzione si diffuse nelle città parallelamente alla costruzione delle reti fognaria, di raccolta, di distribuzione e di evacuazione delle acque, nonché al loro continuo miglioramento sino a raggiungere le singole abitazioni. Un esempio è Parigi dove ai primi dell'Ottocento era segno di distinzione ordinare bagni a domicilio ma, a partire dal 1852, dopo gli interventi su fognature, condutture idrauliche e allacciamenti ai quartieri voluti dal barone Haussman, tale segno divenne possedere una stanza da bagno sino al suo diffondersi, verso la fine del secolo, anche negli appartamenti d'affitto³. Si tratta di una profonda trasformazione della casa e della vita domestica che inizia con la riforma degli spazi interni, sospinta dalle ricerche in campo medico e ingegneristico: anche in Italia, infatti, furono messi in rapporto evoluzione urbana, sviluppo industriale e malattie, e l'abitazione fu interpretata come il primo strumento terapeutico che i progettisti dovevano promuovere. Il bagno, in quest'ottica, divenne fondamentale e la sua introduzione fu registrata dalla manualistica tecnica e divulgativa, come *Le abitazioni* di Archimede Sacchi (1866) o *La casa dell'avvenire* di Antonio Pedrini (1902)⁴.

Vanno poi considerati anche i primi manuali di interni, di etichetta e di economia domestica che con gradualità inizieranno ad affrontare il capitolo degli ambienti di servizio (bagno e cucina), ma senza spingersi nella loro dettagliata descrizione in quanto destinati ad essere invisibili⁵. Affrontare il capitolo 'bagno' attraverso la manualistica significa educare la borghesia benestante prima, i ceti medio-bassi poi, coinvolgendo in prima persona le donne, dalla signora alla massaia: ne è esempio *L'arte in famiglia* di Alfredo Melani (1890) che insegna ad una giovane e futura padrona di casa i principi per disporre e arredare la sua abitazione⁶. Il volume descrive gli ambienti principali della casa borghese e, pur non descrivendo la stanza da bagno, disegna la pianta dell'ampio alloggio di una famiglia abbiente: qui sono evidenziati due locali 'bagno', accostati alla toletta e alla camera da letto, ma separati dal gabinetto che è invece affiancato alla cucina⁷. Questa soluzione è determinata dalle canalizzazioni presenti in un appartamento, solitamente indirizzate alla cucina, cui si aggiunge la riflessione che l'ambiente deputato alle funzioni corporali, con i rumori e gli odori ad esse conseguenti, deve essere isolato. Gabinetto e bagno, infatti, verranno uniti poco dopo, per rispondere a esigenze di economia di spazio ma anche di comfort e praticità, mutate dagli hotel americani e giunte in Europa grazie alle esperienze dei viaggiatori: il bagno, persino con water-closet, diviene una comodità personale, annessa alla camera da letto. Non solo, esso viene percepito come uno spazio così privato che i manuali di etichetta insegnano alle signore ad escluderne persino il marito, rafforzando gli aspetti di morale e pudicizia: la baronessa Staffe lo suggerisce ne *Le cabinet de toilette* (1892)⁸. È nata la stanza da bagno e necessita di un proprio arredamento.

³ G. Vigarello, *Lo spazio intimo della stanza da bagno*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo, archetipi e prototipi*, a cura di G. Teyssot, Milano, Electa-Triennale Milano 1986, pp. 156-167.

⁴ O. Selvafolta, *Casa e igiene tra Ottocento e Novecento*, in *Costruire in Lombardia. Edilizia residenziale*, a cura di O. Selvafolta, Milano, Electa, 1985, pp. 35-60.

⁵ R. Pavoni, *La casa dell'Ottocento. Moda e sentimento dell'abitare*, Torino; Allemandi, 1992, pp. 45-51; 103-108.

⁶ Rosanna Pavoni nota che il testo di Alfredo Melani è fortemente debitore di *L'arts dans la maison* di Henry Harvard, edito pochi anni prima nel 1884 a Parigi. Ibidem, p. 108.

⁷ A. Melani, *L'arte in famiglia. Lettere a una signorina*, Milano, Hoepli, 1890, pp. 30-31.

⁸ G. Vigarello, *Lo spazio intimo...*, cit., pp. 160-167.

Man achte auf die Schutzmarke
Wassercur.



Bade zu Hause!

5 Badewannen vereint die **Wellenbadschaukel**. Sie ist als **Vollbad, Kinderbad, Sitzbad, Schwitzbad** und **Wellenbad** zu verwenden.

Die einzige Wanne, welche mit 30 Liter Wasser ein erfrischendes, nervenstärkendes Wellenbad bietet und zu allen hygienischen Bädern zu benutzen ist.

Vor minderwerthigen Nachahmungen wird gewarnt.
Ausführliche Preislisten über sämtliche der Neuzeit entsprechende Bade-Apparate werden kostenfrei abgegeben.

Carl Becker & Franz Both, eigene Erzeugung aller Bade-Apparate,
Wien, V., Traubengasse 60. 1331₂

Carl Becker & Franz Both, *Bade zu Hause*, 1898.

Verso la «sala da bagno»

La maggior parte degli arredi del bagno è costituita da apparecchiatura fisse, dotate di meccanismi idraulici e dall'aspetto di prodotti di serie: la loro presenza nelle abitazioni venne quindi inizialmente dissimulata da complicati rivestimenti in stile, ben presto rimossi a favore dell'avanzare del pensiero moderno che implica l'accettazione della natura propria dell'oggetto industriale. Cataloghi commerciali e pagine pubblicitarie ne illustrano l'assetto lindo e invitante, ritraendo scene di vita domestica o esaltando le qualità tecniche dei sanitari. Il messaggio visuale è spesso sottolineato da testi significativi, come quelli predisposti dalla ditta americana Standard Sanitary sin dal 1905: «*Your House is not Modern Without a Bathroom Equipped with "Standard" Ware*» oppure «*Your home is sanitary only as your plumbing are sanitary and modern*» o ancora «*The modern housewife wants the bathroom to be cleanest, brightest, healthiest spot in her immaculate home*»⁹. E in effetti le destinatarie predilette sono nuovamente le padrone di casa, borghesi o lavoratrici, come testimoniano due copertine di cataloghi della medesima ditta che, negli anni Venti, mostrano una mamma con la figlia provarsi il cappellino in un bagno signorile e un'altra giovane signora intenta a lavare il proprio figliolo in un bagno minimo, entrambi composti con sanitari di serie che risolvono entrambe le situazioni.

L'inserimento del bagno nell'edilizia popolare è, però, una conquista sociale alla quale la popolazione va educata: lo asseverano il manuale *La casa che vorrei* di Lidia Morelli (1931) e un articolo della rivista «Domus» di circa dieci anni dopo (1942). La prima si rivolge ai bambini invitandoli a riflettere sugli innumerevoli vantaggi del bagno interno all'alloggio che i loro stessi genitori non avevano posseduto¹⁰; il secondo sottolinea come le classi popolari non abbiano compreso appieno «la più rivoluzionaria di tutte le stanze», aggiunta ex novo alla casa per collocarvi la vasca che essi sovente impiegano per coltivare ortaggi. La vasca, infatti, può essere la protagonista che qualifica lo spazio e il bagno signorile: Ignazio Gardella, ad esempio, la colloca al centro della stanza, rivestita di mosaico nero caffè come il pavimento, mentre Melchiorre Bega ne realizza una versione molto grande, incassata, in mosaico verde e accompagnata da due lavabi a parete, sottintendendo una possibile presenza comune della coppia e l'obsolescenza dei precetti di etichetta ottocenteschi¹¹.

Un capitolo a parte, ma strettamente connesso a quello dell'edilizia popolare, riguarda i servizi igienici nelle case dei contadini salariati, inesistenti sino agli anni venti-trenta del Novecento, quando ingegneri e architetti videro in tali abitazioni il corrispettivo rurale delle case degli operai dell'industria. Ecco che, sulla scorta di ragioni igienico sanitarie, si iniziò ad introdurre la latrina, dapprima nel rustico esterno (le case coloniche di Cesare Chiodi per l'Ospedale Maggiore di Milano, 1937-39 c.) poi all'interno degli alloggi (Asnago e Vender, case coloniche a Torvecchia Pia, 1938 o Piero Bottoni, case dei contadini a Valera Fratta, 1943-45). La stanza da bagno in senso proprio poteva essere di appannaggio delle dimore padronali e, vasche da bagno e i lavabi mobili diffusi soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento¹².

⁹ S. Strasser, *Satisfaction guaranteed. The making of the American mass market*, New York, Pantheon Books, 1989, p. 111.

¹⁰ L. Morelli, *La casa che vorrei*, Milano, Hoepli, 1931, p.86.

¹¹ D., *Casistica del bagno*, in «Domus», 172, aprile 1942, pp. 157-158.

¹² M.T. Feraboli, *Uno lacp per la casa rurale*, in R. Pugliese (a cura di), *La casa popolare in Lombardia 1903-2003*, Milano, Unicopli, 2005, pp. 160-164.

Le réclame di sanitari e piastrelle sulle riviste di architettura italiane sono forse i più immediati indicatori del mutamento di sensibilità nei confronti dell'ambiente 'bagno' oltre che dell'evoluzione tecnica di impianti e arredi: spesso vengono mostrati non solo i singoli prodotti, ma lo spazio abitato e vissuto. Negli anni cinquanta la Manifattura Ceramica Pozzi elabora una campagna stampa dove si comincia cautamente a disvelarne l'intimità grazie a rappresentazioni disegnate. Giovani donne avvenenti ma garbate si pettinano prima di andare a riposare - la 'toiletta' è ormai parte del bagno - o seguono i figli, assorti nelle loro occupazioni e mai consapevoli di essere osservate¹³. Ma già nei primi anni sessanta le pubblicità dei miscelatori Isomix, prodotti dalle Rubinetterie Stella, introducono l'animazione con fotografie dal vero: colgono una mamma che aiuta il bimbo guardando sorridente l'obiettivo o il viso di un giovane uomo rilassato sotto la doccia¹⁴: se il progredire della tecnica preannuncia un futuro di sensori e comandi a distanza, la misurata evoluzione di costume prelude ai più radicali cambiamenti sociali che saranno conseguenza della contestazione giovanile.



Copertine dei cataloghi *Standard plumbing fixtures for the Home*, 1925; 1927.

¹³ *Un bagno elegante nella casa moderna*. Ceramica Pozzi, in «Domus», 146, maggio 1950, s.p.; *Manifattura Ceramica Pozzi*, in «Domus», 258, aprile 1951, s.p.

¹⁴ *Isomix*, in «Domus», n. 387, febbraio 1987, s.p.; *Portentoso. Isomix*, in «Abitare», 21, ottobre 1963, s.p.

Un bagno
elegante
nella casa
moderna

MANIFATTURA
CERAMICA POZZI S. P. A.
Apparecchi Sanitari in GAVIT (Porcellana Vitreous - china) e in FIRE - clay
VIA DURINI, 25 - MILANO - TELEF. 790.771 - 2 - 3

Manifattura Ceramica Pozzi. *Un bagno elegante nella casa moderna*, 1950.

Non solo «sala»: il bagno versatile

Nel 1965 Firenze ospita *La casa abitata*, un'esposizione dedicata agli interni, e qui l'allestimento della stanza da bagno è affidato a Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino: i tre architetti ne contestano la staticità e suggeriscono di attrezzarla anche per la funzione 'soggiorno' che, a loro parere, si espande ormai in tutta l'abitazione. Ribaltando l'allestimento sulle pareti, suggeriscono varie opzioni volte ad evitare un modello univoco e permettere che ciascun individuo scelga la soluzione più adeguata¹⁵. Il loro gesto provocatorio è, però, preceduto dalla scelta spiazzante e ironica compiuta nel 1962 da Charles Moore, l'alfiere del Postmoderno americano, quando spezza l'immobilismo della 'sala da bagno' inserendo una doccia nel soggiorno della sua casa ad Orinda¹⁶: posizionato tra quattro colonne, l'impianto è aperto e ben visibile attraverso le pareti vetrate che danno sul giardino. Tale insolita soluzione ha probabilmente travalicato le stesse intenzioni di Moore conquistando, nel 1969, un articolo di *Play Boy* che aggiunge al progetto un'inattesa *allure erotica*¹⁷.

Non eversivi ma gioiosamente partecipi di un clima di ricerca e innovazione sono i display commerciali esibiti nel 1971 da La Rinascente: infatti, il grande magazzino milanese, sin dalla sua inaugurazione nel lontano 1918 e ancor di più nel secondo dopoguerra, ha mostrato al grande pubblico allestimenti e prodotti di design che le esposizioni della Triennale offrivano a visitatori più selezionati, affiancando il profitto all'intento educativo del gusto. Il reparto di arredamento della casa e il centro di consulenza per il progetto a supporto del cliente seguono il programma ideato dall'architetto Carlo Pagani già nel 1950 secondo cui gli oggetti vengono esposti secondo schemi reali, cioè per stanze, promuovendo una visione moderna dell'abitare¹⁸. Ecco che le soluzioni pubblicizzate su «Domus» nei primi anni settanta presentano cinque ambienti-tipo di metrature e carattere differenti, collegati dall'intento di rendere il bagno un luogo vivo e non anonimo, «una stanza da arredare come tutte le altre, comoda, funzionale, piacevole»¹⁹. Tre delle cinque proposte isolano gabinetto e bidet rispetto a vasca, doccia e lavabo mediante un setto, uno scaffale o un pannello, ma ne permettono comunque la vista; lo spazio è poi unificato grazie all'esplosione di colori (blu, verde, rosso ecc.) dei rivestimenti ceramici e delle suppellettili. E il potenziale cliente viene invitato al centro di consulenza perché partecipi direttamente al progetto, assicurandogli l'ausilio di «piantine, carta millimetrata, sanitari ed elementi modulari da ritagliare»²⁰, secondo la modalità che Ikea ha oggi diffuso in tutto il mondo.

¹⁵ *Trasformazione spaziale della zona dei servizi*, in *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*, Lissone, Arti grafiche Meroni, 1965, s.p.

¹⁶ F. Irace, *Lasciatemi giocare in pace, l'architettura è una cosa seria*, in «Modo», 23, ottobre 1979, pp. 39-43.

¹⁷ R.J. Williams, *Sex and buildings. Architecture and the sexual revolution*, London, reaktion Books, 2013, pp. 182-183.

¹⁸ F. Irace, *La fabbrica del consumo*, in M. Canella, S. Bandera, *La Rinascente 100 anni 1917-2017. Stories of innovation*, Milano, Skira, 2017, pp. 147-158.

¹⁹ La Rinascente, *Il bagno nuove idee*, in «Domus», 495, febbraio 1971, s.p.

²⁰ *Ibidem*.

La stanza da bagno è, dunque, avviata verso una rinnovata libertà di composizione, uso e percezione: lo dimostrano le ricerche di marketing condotte nel 1987 per Ceramica Tenax da Ugo La Pietra e altri progettisti, coordinati da Vico Magistretti. Vengono individuate quattro possibili tendenze evolutive che si riflettono su dimensionamento e attrezzatura del bagno stesso: luogo di decompressione dallo stress (mantenendone la dimensione privata), palestra (rammentando il valore salutare dell'acqua ma con una forte componente estetizzante), istituto di bellezza (amplificando l'eredità della perduta toletta) e soggiorno (ripensando altre culture in cui il bagno è un momento collettivo per la famiglia, o le pratiche pubbliche delle terme romane)²¹. E le *réclame* di questo decennio ne sono specchio: già nel 1983 Ideal Standard aveva titolato la promozione di sanitari disegnati da Paolo Tilche «il bagno soggiorno», mostrando una grande stanza luminosa dove una mamma sferruzza sulla sedia a dondolo mentre nella vasca a pavimento, circondata da piante in vaso, giocano i figli. Ma la campagna iniziata nel 1987 dalla ditta Cesame è ancora più significativa e accattivante, rivolta anche agli uomini (e non prevalentemente alle donne) in una sorta di giocosa parità di genere: «Sul più bello» ritrae un uomo che legge la cronaca sportiva, nudo, sul gabinetto, «Toilette da sera» lo mostra mentre si fa bello per una serata di gala e «Una forma smagliante» disvela un mingherlino tra pesi e manubri che si specchia, valutando la crescita dei bicipiti²². Curiosamente non viene vagliata come ipotesi di sviluppo del bagno la componente futuribile che tecnologia e informatizzazione hanno comportato a poco più di un decennio di distanza.

Si può, infatti, concludere che il nuovo millennio ha prodotto una potente accelerazione tecnologica nella progettazione dei sanitari e aperto inconsueti scenari sociali in cui persino l'evacuazione e il water-closet divengono oggetto di conversazione e pubbliche considerazioni. Ma, con leggere variazioni, ha anche conservato ed espanso alcune delle tendenze individuate negli anni ottanta: il 'bagno istituto di bellezza' si è evoluto ampliando l'offerta ideale a centro benessere, con l'obiettivo di migliorare non solo l'aspetto estetico dell'individuo, ma anche il suo stato psicologico. E in questa forma possono essere ricompresi alcuni principi del 'bagno di decompressione', cioè lo spirito di rilassamento che deriva dall'isolarsi e meditare, sia pure per breve tempo, in uno spazio privato e confortevole. Il 'bagno palestra' (quando possibile sostituito da un locale apposito per gli esercizi) si è forse trasformato in un bagno costruito sui nuovi precetti di salute e sostenibilità che, al culto edonistico della forma fisica degli anni Ottanta, preferisce un atteggiamento più misurato, fondato su materiali naturali e pratiche yoga.

Permane il 'bagno soggiorno' che invita a considerare questa stanza alla pari delle altre, anzi un vero e proprio ambiente da vivere, non necessariamente da soli, ed emerge vistosamente la componente tecnologica che permette di moltiplicare le funzioni dei singoli sanitari e persino di azionarli a telecomando. Le *réclame*, ancora una volta, forniscono un riscontro immediato di tali indirizzi: Ceramica Bardelli suggerisce un bagno in un ex capannone industriale, privo di porte e utilizzato contemporaneamente da una giovane coppia, mentre Flaminia propone un bagno soggiorno così lindo che due ragazze mangiano frutta e un ragazzo siede sul pavimento²³.

²¹ U. La Pietra, *Quattro modelli di comprensione*, in «Domus», 687, ottobre 1987, s.p.

²² *Sul più bello. Cesame*, in «Domus», 687, ottobre 1987, s.p.; *Toilette da sera. Cesame*, in «Domus», 692, marzo 1988, s.p.; *In forma smagliante. Cesame*, in «Domus», 698, ottobre 1988, s.p.

²³ *Art. Ceramica Bardelli*, in «Domus», 836, aprile 2001, s.p.; *Flaminia*, in «Domus», 923, marzo 2009, s.p.

Duravit ritrae un bagno salutista e sostenibile, dai pavimenti in legno, che si connette alla spiaggia attraverso grandi vetrate²⁴: consente quindi un'immersione quasi totale nella natura, permettendo di dimenticare lo stress della vita urbana.

Ma è forse Kohler ad abbattere le ultime barriere di un antico senso del pudore: il water-closet Numi, esito di tecnologia avanzata (a comando scalda piedi e seduta, trasmette musica, regola il flusso dell'acqua e funziona anche come bidet) domina come un trono il soggiorno della Case Study House 22 di Pierre Koenig. Ed ora può persino connettersi con Alexa, l'assistente vocale che risponde a quesiti ed esegue comandi legati alla vita domestica²⁵.

Si tratta di uno spettacolare esempio di marketing contemporaneo che, però, evoca la possibilità di nuovi (o forse antichi) comportamenti ai quali non si sottraggono neppure i luoghi pubblici. Un'eco si può cogliere nella recente opera del giovane progettista Sou Fujimoto e del premio Pritzker Shigeru Ban, entrambi giapponesi e protagonisti di un'architettura leggera composta prevalentemente da vetro²⁶. Il primo, affascinato dai ciliegi che circondano la stazione Itabu di Ichinara, nel 2011 ha costruito una cabina completamente trasparente come bagno pubblico, immergendola in un giardino, recintato però da una palizzata alta circa 2 metri. Il secondo ha osato ancora di più realizzando, come toilette per due parchi urbani di Tokyo, cabine in vetro trasparente colorato che fortunatamente si opacizza all'ingresso del fruitore²⁷.



24 Duravit. *Living Bathroom*, in «Domus», 886, novembre 2005, s.p.

25 A look at Kohler's \$7.000 toilet smart toilet with a built-in Amazon Alexa speaker. <https://www.cnn.com/video/2019/01/08/kohlers-7000-numi-2-point-0-toilet-with-amazon-alexa-built-in.html> (Consultato il 30/08/2019).

26 N. Pollock, *Sou Fujimoto*, London-New York, Phaidon Press, 2016, p. 128.

27 T. Ravenscroft, *Shigeru Ban designs pair of transparent public toilets in Tokyo*. 17 August 2020. <https://www.dezeen.com/2020/08/17/shigeru-ban-transparent-toyko-toilet-shibuya/> (Consultato il 30/08/2020).

Gregotti, Meneghetti, Stoppino. *Trasformazione spaziale dei servizi all'esposizione La casa abitata*, Firenze 1965.



Toilette da sera.

SPEDITE A: CESAME - VIA CERNUSCA 11 - 20121 MILANO

COGNOME _____

VIA _____ CAP _____

CITTA' _____ PROV. _____

TEL. _____

L'abito non fa il monaco, ma un bagno elegante dà un tocco di inconfondibile personalità alla casa che lo ospita. Prendete la serie Belle Epoque di Cesame: design deliziosamente retrò, linee

ergonomicamente perfette, vitreo china della migliore qualità. Se spedite il coupon qui a fianco, un bel mattino riceverete - gratis - il catalogo con tutti i modelli della collezione Cesame.



Cesame. Toilette da sera, 1988.

Kohler. New advanced toilet Numi, 2011.

«Luoghi comodi, agiamenti, necessari». Servizi igienici e comfort dell'abitare nei palazzi fiorentini (sec. XVI-XVIII)

Giuseppina Carla Romby

Ordinario di Storia dell'Architettura presso l'Università di Firenze

Adeguamento tipologico-funzionale, rinnovamento dell'architettura, riconfigurazione degli ambienti di vita rappresentano significative fasi del processo di aggiornamento complessivo del tessuto urbano di Firenze in atto fino dalla metà del 1400, che trova esiti completi nell'arco di tempo compreso tra la seconda metà del 1500 e il 1700¹. E se palazzi nobiliari e patrizi, residenze di banchieri e burocrati di Stato, abitazioni di commercianti e artigiani si rinnovano nell'impianto e distribuzione dei vani, le formule di tale rinnovamento conoscono variegati e molteplici esiti che tengono conto di consuetudini e pratiche locali del costruire come dell'abitare.

Ed è soprattutto nella qualità degli spazi di vita, nella presenza di servizi (che dotano l'abitazione di autonomia e comfort), nel corredo di arredi fissi e mobili, oltretutto nella raccolta di opere e collezioni d'arte, che si misurano le differenze di censo, di ruolo sociale, di cultura e infine di volontà di adeguamento ai modelli e stili di vita del principe.

Sia che si tratti della casa di un agiato mercante, del palazzo di una grande casata nobiliare, della residenza di un cortigiano, della dimora di un funzionario, la ricerca di agi derivanti dalla maggiore disponibilità di spazi si coniuga con il «decoro» e «honore» degli ambienti, la ricchezza degli arredi e dell'allestimento complessivo di sale, salotti, camere e camerini degli appartamenti familiari².

1 Fra l'ampia bibliografia disponibile si segnalano i recenti *Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua e M.L. Madonna, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2003, in particolare la sezione *Firenze e il Granducato di Toscana*; B. Preyer, *The Florentine "casa"*, in *At Home in Renaissance Italy*, edited by M. Ajmar-Wollheim e F. Dennis, London, Victoria and Albert Museum, 2006, pp. 34-49; il numero monografico della rivista «Opus Incertum», 4, *Palazzi fiorentini del Rinascimento*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008; G.C. Romby e M.A. Rovida, *Qualità dell'abitare nelle città toscane. Libri di fabbrica, muramenti, inventari (sec. XV). Firenze - Siena*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2012; *L'arte dell'abitare nelle città toscane. Magnificenza, decoro, ornamento (secolo XVI)*, a cura di G.C. Romby, Firenze, Edifir – Edizioni Firenze, 2013.

2 Per le caratteristiche degli arredi ed allestimenti rimane sempre valido P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano 1400-1600*, Milano, Leonardo Editore s.r.l., 1992; indicazioni interessanti se pure limitate temporalmente si trovano in C. Paolini, *I luoghi del cibo. Cucine, tinelli e sale da banchetto nella casa fiorentina tra XV e XVII secolo*, «Quaderni del Servizio educativo» della Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico per le Province di Firenze, Pistoia e Prato, 1, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; Id., *I luoghi dell'intimità. La camera da letto nella casa fiorentina del Rinascimento*, «Quaderni del Servizio educativo» della Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico per le Province di Firenze, Pistoia e Prato, 5, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; C. Paolini e D. Rapino, *Il fuoco in casa. Camini e altri accorgimenti per riscaldarsi nella Firenze antica*, «Quaderni del Servizio educativo» della Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico per le Province di Firenze, Pistoia e Prato, 9, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005.

La comodità dell'alloggio si misurava nell'ampiezza e nel numero dei vani, nella disponibilità di salotti, camere e stanze destinate all'uso di diversi componenti della famiglia; lo spazio di vita si ampliava così come si differenziavano le funzioni³. Inoltre la maggiore disponibilità di spazi consentiva una più razionale distribuzione dei servizi e degli ambienti destinati alla servitù ben distinti da quelli riservati ai membri della famiglia padronale. Un elemento funzionale che riusciva a garantire l'autonomia dell'abitazione era il pozzo che consentiva il rifornimento di acqua per gli usi di cucina e igienici. In una città come Firenze in cui solo le residenze del principe potevano usufruire di acqua di sorgente⁴, la disponibilità di un pozzo consentiva una adeguata funzionalità della cucina ed un significativo miglioramento delle condizioni e dei servizi igienici. In ogni caso occorre attendere gli ultimi decenni del 1500 per trovare un aggiornamento delle attrezzature di servizio, mentre la diffusione di «necessari e agiamenti» e degli ambienti destinati all'igiene personale si realizza nel lungo periodo (ed occupa tutto il 1600 e buona parte del 1700) ed interessa prioritariamente i ceti più elevati della società cittadina.

Il rinnovamento delle dimore signorili condotto nel corso del 1500 e 1600 si realizzava essenzialmente per accorpamento di costruzioni esistenti unificate nei prospetti, e risultava non facile predisporre e ricavare spazi specifici da adibire a «necessari» o «luoghi comodi»; e per un lungo arco di tempo alla magnificenza di sale e salotti ed al lusso di camere e scrittoi, non ha corrisposto un comfort per gli ambienti di servizio: «luoghi comodi» e «necessari», rimasero relegati in spazi di risulta, vicino a scale di servizio, quando addirittura non presenti, sostituiti da «comode»/seggette mobili che potevano essere spostate ed eventualmente depositate/occultate in stanzini o mimetizzate da rivestimenti e coperture in stoffe e materiali preziosi.

3 Emblematica la descrizione di Giovanni Maria de' Bardi in *Ristretto delle bellezze della città di Firenze*, 1591, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), *Palatino* n. 917, c. 34r «Case nobili appello io quelle ch'oltre alle stalle, alle volte, alle dispense, stanze per serve, servitori, e contadini, sale, salotti, (c. 34v) e terrazzi hanno almeno diece tra camere et anticamere per servizio del signore tra le quali ve ne sarà la maggior parte che avranno assai maggior numero di stanze», in *L'arte dell'abitare*, cit., pp. 101-104. Il *Ristretto* di Giovanni de' Bardi è pubblicato in Giovanni de' Bardi, *Ristretto delle bellezze della città di Firenze*, a cura di E. Carrara, Pisa, Edizioni ETS, 2014; *L'arte dell'abitare*, cit., pp. 49-67.

4 Fornita da acquedotti realizzati a partire dal 1553-1554, cfr. F.M. Else, *Water and Stone: Ammannati's "Neptune Fountain" as Public Ornament*, Saint Louis, Mo. Washington Univ., Diss. 2003; D. Lamberini e M. Tamantini, *Le acque del giardino di Boboli*, Livorno, Sillabe s.r.l., 2013; E. Ferretti, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*, Firenze, Leo S. Olschki, 2016; G.C. Romby e M.A. Rovida, *Fruizione privata di acque pubbliche: crescita urbana e qualificazione dell'abitare nelle città della Toscana granducale (a secc. XVI - XVIII)*, in *Gestione dell'acqua in Europa (XII-XVIII secc.)*, Atti della XLIX Settimana della Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini" di Prato, Firenze, University Press, 2018, pp. 227-277.

Ad esempio messer Bernardo Soderini che risiedeva nel sontuoso palazzo di Oltrarno nella sua camera aveva a disposizione «una seggetta di noce» e secondo un inventario del 1584 non sembrano presenti ambienti adibiti agli elementari servizi igienici⁵. Nel palazzo di Messer Agostino del Nero in piazza dei Mozzi uno «stanzino del necessario» era «sotto la scala» al piano terreno⁶. Nella casa di Agnolo Strozzi in piazza Strozzi un «necessario» è collocato «nella soffitta» ed è arredato con «un armario d'albero e una scala»⁷. In palazzo Gondi di piazza S. Firenze un piccolo necessario serviva la «camera sulla loggia, anticamera e scrittoio» del piano terreno, utilizzata come appartamento d'estate di un componente della famiglia⁸. Nella abitazione di Pandolfo e Jacopo di Francesco Della Casa in via dei Fossi uno «stanzino [...] sotto la scala» serviva la camera terrena e al piano nobile ogni camera poteva utilizzare un proprio «necessario»⁹.

Nel 1650 in palazzo Medici abitato dai figli di don Antonio Medici e vari funzionari e cortigiani, due stanzini vicino alle scalette segrete, ricavati con frazionamento di ambienti, sembrano adattati all'uso di servizi igienici e nel 1676, nell'immobile, divenuto residenza del marchese Francesco Riccardi, erano disponibili al piano terreno «in una cameretta a lato di una camera, una seggetta di noce con suo cantero di terra bianca, una cassetta d'albero tinta entrovi due orinali soppannati di rosso» ed analoghi comfort si trovavano al piano mezzanino e al primo piano¹⁰. Nel 1715 al piano terreno del palazzo Medici Riccardi di via Larga si trovava «l'arcova per la signora Cassandra» cui seguiva «un ricetto» da cui si accedeva ad «uno stanzino» dove era riposta «una seggetta di noce a telaio, una coperta di broccatello giallo e rosso con frangiolina simile attorno serve per detta seggetta, un orinale d'albero tinto di noce profilato di giallo»; ma con accesso dal cortiletto del pozzo era «lo stanzino dove è il luogo comune».

5 Archivio di Stato di Firenze (ASFi), *Magistrato dei Pupilli del Principato*, n. 2655 (anni 1581-1588), c. 365r «in camera di messer Bernardo sul salotto [...] una seggetta di noce».

6 ASFi, *Magistrato dei Pupilli del Principato*, n. 2711 (1574-1576), c. 260r «Nello stanzino del necessario sotto la schala ... Uno pezzo di tela dipinta più prospettiva// uno tavolino di albero di uno braccio con sua chassetta//uno paio di alari con palle di ottone sani// un paio di molle et paletta con pale di ottone// uno schaldaletto di rame con il manicho usato// uno orciuolino di rame piccino// uno trespole di albera da libbri// due magli da palle a maglio».

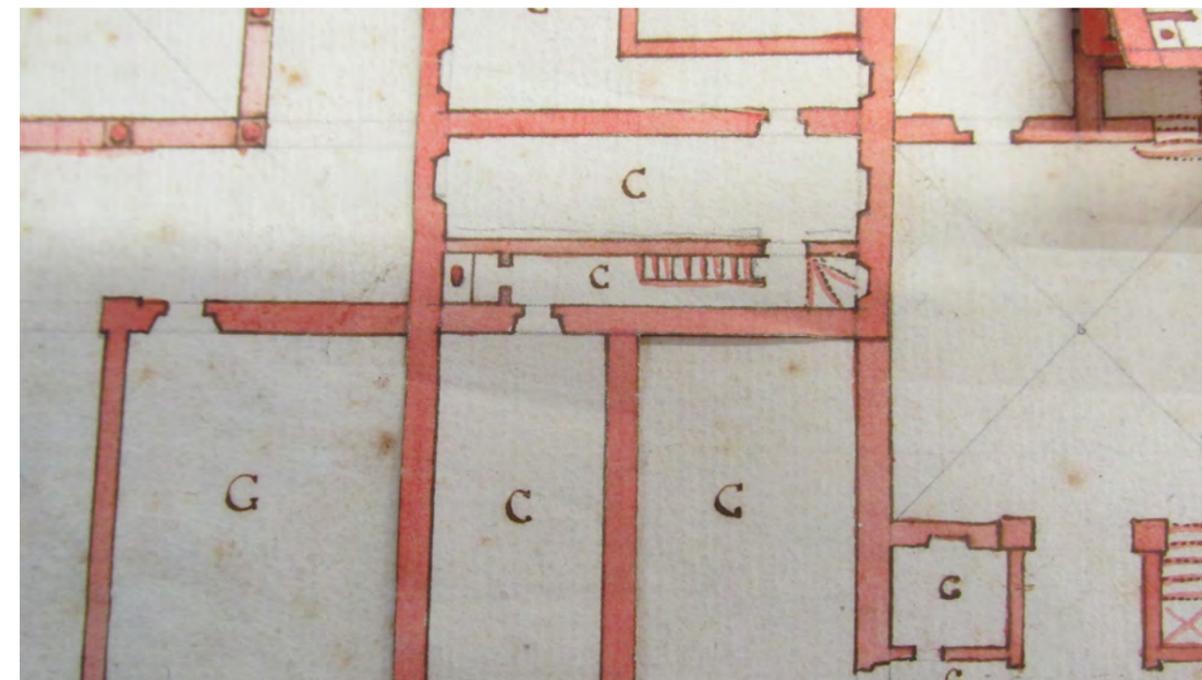
7 ASFi, *Magistrato dei Pupilli del Principato*, n. 2650 (1550-1556), c. 367r, casa di Agnolo Strozzi sulla piazza Strozzi, anno 1545 «Nel necessario - uno armario d'albero e una scala».

8 Gondi, *Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, Firenze, Edizioni Polistampa, 2013, p. 298, n. 162, 1537.

9 ASFi, *Magistrato dei Pupilli del Principato*, n. 2655 (1580-1588), c. 579v, Pandolfo e Jacopo di Francesco della Casa, casa a comune in Firenze, c. 581v «nel necessario [...] 1 forziere d'albero entrovi 3 sacchetti di cenci, 1 forzierino di cuoio intagliato con bande di ferro, 1 forziere di pelle con bande di ferro entrovi».

10 Don Antonio Medici (1576-1621) figlio di Francesco I e Bianca Cappello aveva avuto diritto di abitare nel palazzo per via ereditaria e altrettanto i suoi figli Paolo, Giulio e Anton Francesco che vi risiedevano nel 1750. Gli stanzini sono chiaramente identificati nelle piante del palazzo datate 1650, ASFi, *Guardaroba medicea*, n. 1016; per una lettura dettagliata delle piante cfr. W.A. Bulst, *Uso e trasformazione del Palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1990, pp. 98-129; ASFi, *Riccardi* n. 264, *Inventario di masserizie e arnesi del Palazzo del giardino dell'III.mo Francesco Riccardi*, 1676, c. 8. Con atto di vendita del 28 marzo 1659 il palazzo diveniva proprietà dei marchesi Riccardi assumendo il titolo identificativo di palazzo Medici Riccardi.

Al primo piano la camera «detta del letto» era fornita di «una seggetta d'albero a telaio con una sopracoperta di damasco rosso frangiato di seta» e di «una orinaliera d'albero tinta di rosso e dorata con due orinali coperti di damasco»¹¹.



Particolare da una pianta del piano terreno di Palazzo Medici, 1650: in evidenza un piccolo «necessario» con accesso dalle camere (ASFi, *Guardaroba Medicea*, n. 1016).

Appare evidente, almeno fino alla metà del 1600, come l'ambiente destinato al necessario o luogo comodo sia tutto sommato non molto diffuso e, quando presente, comunque coadiuvato dalle attrezzature mobili distribuite quantomeno nelle camere signorili. L'alloggiamento del necessario poneva evidentemente dei problemi sia per quanto riguarda gli impianti tecnici di smaltimento che relativamente alla distribuzione funzionale della residenza. Gli impianti di smaltimento richiedevano la sistemazione di condotti e il relativo luogo di scarico sotterraneo (pozzo nero) per cui era indispensabile prevedere una opportuna distanza da pozzi e cisterne che rappresentavano l'unico dispositivo disponibile per il rifornimento di acqua potabile. Uno dei problemi erano poi le esalazioni che in mancanza di sistemi idraulici di smaltimento obbligavano alla sistemazione degli ambienti in luoghi quanto più possibile lontani da sale, salotti e appartamenti «di parata». Ed una tale sistemazione trovava del resto conferma nella trattatistica. Nell' *Idea dell'architettura universale* Vincenzo Scamozzi¹² sottolineava che:

...i luoghi per le comodità riescono bene facendoli per ogni piano dell'edificio in luoghi ammezzati e di manco concorso et anco a parte su qualche corridore o andito fuori di mano e del ordine delle stanze e parimente sotto le scale segrete e dove siano buone grossezze di muro ma devono essere del tutto riposti dal sole e dal caldo del fuoco et anco dai venti sotterranei perché allora rendono maggior fetore; a questi luoghi vi siano lumi convenevoli

11 ASFi, *Riccardi*, n. 272, *Inventario delle masserizie di via Larga*, 1715, c. 15v, c. 62v.

12 V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venetia, per Giorgio Valentino, 1615, (cit. dalla ried. Forni, Sala Bolognese, 1982), parte II, L. VIII, cap. XIII, *De camini archivolti sfiatatoi e de luoghi per necessità della casa*.

e spiragli rivolti ad alto acciò che l'aria si rinnovi et esca quella che di già sarà infetta. I sederi vogliono essere comodi, più tosto alquanto bassi che niente più alti del comodo posare del corpo; le canne o dozzioni siano dritte a piombo e di mediocre larghezza perché le torte e di molto ristrette trattengono le feccie e si otturano facilmente col tempo e nelle pieghe i dozzioni possono danneggiare e marcire le mura e perciò si deono fare di terra cotta grossi e bene invetriati dentro e fuori. Le canne larghe menano vento e l'aere di cattivo odore; i dozzioni delle canne si tirino su per la grossezza delle mura o vero con qualche risalto o forma di pilastro che abbia del buono e siano murati all'intorno con malta di calce e pesto cotto acciò che difendi dall'umidità che potessi trapassare per la quale respira e si partecipa anco del fetore. Le comodità a piano terra essendo che ne' luoghi più freschi riescono manco fetenti di quelle in luogo ad alto e perciò ad ogni sedere vi si faccia una canna di piombo o tuboletto di terra cotta che salga sino alla sommità del tetto per dove l'aria infetta di tratto in tratto possi esalare et uscire fuori.

Le fosse o ricettacoli delle feccie deono essere grandi e sconvenevolmente capaci e ne luoghi sotterranei e profondi e siano sotto alle cantine e fatte in modo che digerischino bene l'urine così nel fondo come anco per molti forami d'intorno essendo che tutti gli odori e fetori sono esalazioni secche o specie di vapori umidi che di oro ascendono ad alto e tanto più i fetori che si generano in questi luoghi e perciò fanno pessimo abitare e massime nel tempo del estate oltre che imbrattano l'ori, argenti e tutti i metalli; onde sarebbe se non bene di tratto in tratto gettar per le canne di stopazzi impicciati perché essi consumano i fetori grossi e maligni.

Laonde noi lodiamo grandemente che nel fondo di questi ricettacoli vi si ponghi la ghiara o sabbia molto grossa per ove l'urine possino passare e molto meglio se per essi scorresse qualche ramo d'acqua viva e corrente ove per la pendenza che vi fusse potessero scolare e portar via le feccie.

Una delle soluzioni più utilizzate era quella di ricavare il vano-nicchia nello spessore murario in modo da alloggiarvi agevolmente anche i condotti di smaltimento, e il vano così ricavato era quasi sempre a "corredo" della camera padronale o collocato nelle immediate vicinanze, dunque l'uso era del tutto riservato. In tal senso la distribuzione funzionale degli alloggi non pare subire sostanziali modifiche e il vano/spazio del necessario non risulta raggiungibile da percorsi alternativi che potevano rendere il necessario un servizio comune.

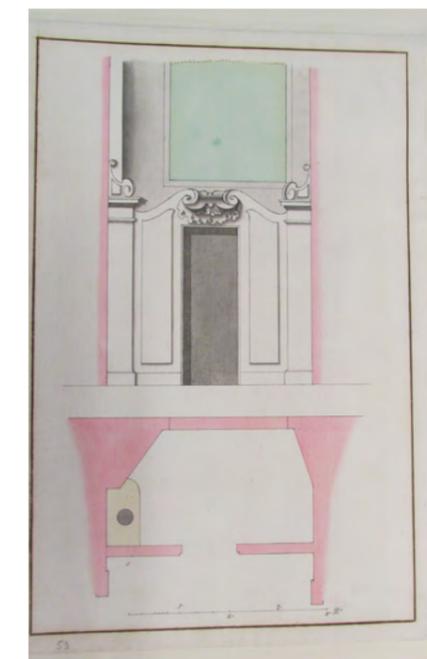
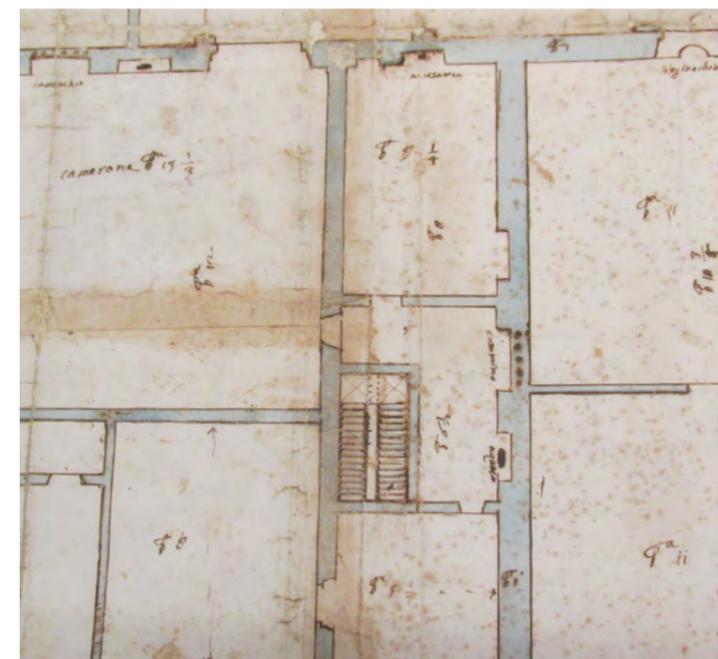
Un alloggiamento del necessario in spazi di risulta è quello che si trova in palazzo Guadagni (in via Micheli dietro l'Annunziata) dove nei pianerottoli delle scalette di servizio che dal piano interrato arrivano fino alle soffitte, si aprono piccolissimi agiamenti che si ripetono per ogni piano¹³ (cfr. gli inventari 1636-1642 e 1762). Se al piano nobile i piccoli luoghi di comodo sono contigui ad ambienti (o «scrittoi dipinti») di uso del signore, la presenza della struttura a tutti i piani suggerisce una utilizzazione estesa quantomeno al personale di servizio più familiare.

Al piano nobile di palazzo Incontri (all'angolo tra via dei Servi e via dei Pucci) un "luogo comune" era contiguo ad una camera interna dell'appartamento che affacciava su via dei Servi; e ancora nel 1807 al piano terreno per arrivare allo stanzino del luogo di comodo contiguo ad un salotto occorreva attraversare «un ricettino di passo con stanzino buio».

¹³ E. Dodi e B. Salvetti, *Il palazzo "dietro la Nunziata" nel sistema residenziale fiorentino della famiglia Guadagni*, in *Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, cit., pp. 363-376, n. 46; cfr. inoltre il numero monografico della rivista «Opus Incertum», 3, *Palazzo San Clemente a Firenze*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007; ASFi, *Guadagni*, n. 206, Guadagni Niccolò – Contratti ins. 3, Inventario del palazzo di Firenze del di 25 agosto 1762.

Al piano nobile un luogo di comodo era collocato in un passere, un altro si raggiungeva da un salotto, ed al 2° piano un luogo di comodo era contiguo ad un salotto «stoiato» che faceva parte degli ambienti che corredevano l'alcova insieme alla guardaroba e a due stanzini laterali alla medesima che servivano come spogliatoio¹⁴.

In palazzo Panciatichi di via Larga un «necessario» era contiguo al «camerone» del piano terreno, come illustra una planimetria del XVI sec., e al piano nobile la camera padronale era corredata di un «adagiatoio» celato da una raffinata finta parete arricchita di stucchi¹⁵. Infine nella ristrutturazione del palazzo Grifoni di Borgognissanti il «necessario» ricavato nello spessore murario era ubicato vicino all'alcova del primo piano. Ma anche al piano terreno la «camera per uso di studio» era corredata di un necessario ricavato nello spessore murario¹⁶. Bisogna arrivare agli ultimi decenni del 1700 per trovare una distribuzione del "necessario" per più abitanti del palazzo come si verifica in palazzo Vettori Capponi - Barocchi sul Lungarno Guicciardini. Infatti secondo l'inventario del 1793 si trovava al piano terreno il luogo di comodo raggiungibile da un andito e analogamente si ripeteva la situazione al primo e secondo piano.



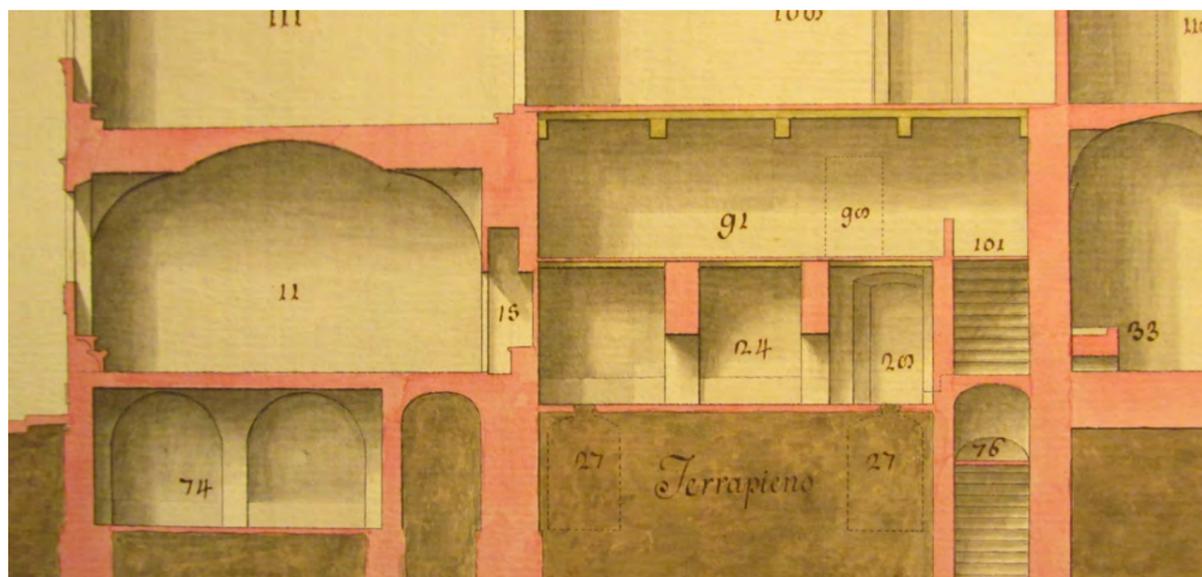
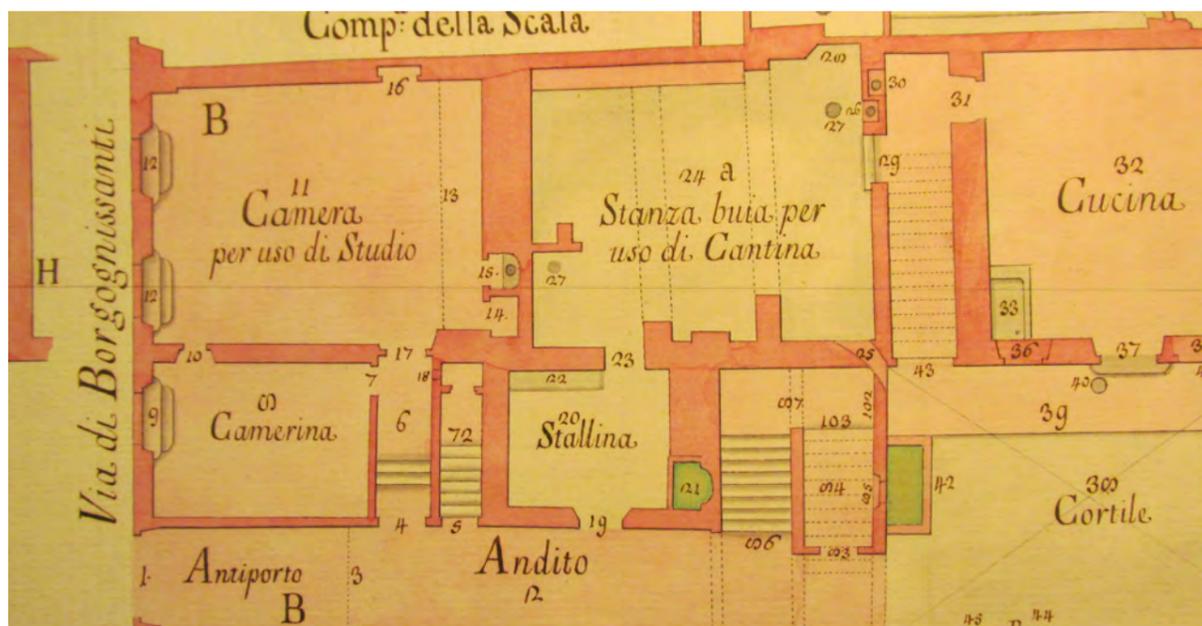
Palazzo Panciatichi Ximenes, "necessario" ricavato nello spessore murario (ASFi, *Panciatichi Ximenes d'Aragona*, serie piante, n. 683).

Palazzo Panciatichi Ximenes, pianta e prospetto di "adagiatoio", G. Mannaioni, 1760 ca. (ASFi, *Panciatichi Ximenes d'Aragona*, serie piante, n. 683).

¹⁴ BNCf, Tordi, n. 485, *Inventario di Palazzo Incontri dall'eredità di Teresa Pandolfini nata Incontri, 1791*, cfr. *Palazzo Incontri*, a cura di E. Barletti, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 2007, pp. 234-240.

¹⁵ ASFi, *Panciatichi Ximenes d'Aragona*, serie piante, n. 683, *Pianta del palazzo di via Larga e di via dei Calderai*, tav. XIV, XXIV, XL; A. Floridia, *Palazzo Panciatichi in Firenze*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993; l'elegante soluzione fa parte del progetto dell'arch. Giulio Mannaioni, 1760 c.

¹⁶ ASFi, *Grifoni*, n. 199bis, *Libro I - Pianta delle case che si possiedono in Firenze dal Sig. Gaetano Grifoni, diseguate da Giuseppe Medici Ing. nel 1766*.



Palazzo Grifoni in Borgognissanti, pianta del piano terreno. Il “necessario” a corredo della “Camera per uso di studio” è ricavato nello spessore murario (ASFi, *Grifoni* n. 199bis, 1766).

Palazzo Grifoni in Borgognissanti, sezione. Particolare relativo al “necessario” a corredo della “Camera per uso di studio” ricavato nello spessore murario (ASFi, *Grifoni* n. 199bis, 1766).

Una significativa novità è (finalmente) l’apparire della “toiletta” un vano collegato ad uno spazio di dimensioni più ridotte in cui è alloggiata la latrina (luogo di comodo). Il nuovo locale chiaramente definito si raggiunge dalla alcova (al 1° piano) e serve una delle camere del 2° piano; a questo piano qualche camera è dotata della sola latrina riconoscibile in un piccolo vano manifestamente aggiunto esternamente al muro di perimetro dell’edificio¹⁷.

¹⁷ ASFi, *Archivio Marzi Medici, Tempi, Vettori, Bargagli, Petrucci*, n. 311, *Vettori strumenti e scritture*, 1793, ins. 32; B. Preyer, *Palazzo Capponi-Barocchi from the Agli to the Barocchi through Six Centuries*, Firenze, S.P.E.S., 2014, pp. 142-154.



Palazzo Vettori (oggi Capponi Barocchi). Servizio a corredo della alcova e camera a balco con “toilette”, particolare di pianta del piano primo, (ASFi, *Archivio Marzi Medici, Tempi, Vettori, Bargagli, Petrucci*, n. 311, *Vettori strumenti e scritture*, 1793, ins. 32).

Nell’inventario del 1805 di palazzo Grifoni in via dei Servi, al piano terreno si trovava un piccolo guardaroba con toeletta annessa e «un salottino di ritirata che ha prossima la stanzetta del bagno e il fondo a questa vi resta lo stanzino del luogo di comodo». Al piano nobile vicino ai salotti si trovava «una stanzetta ad uso di toeletta con scaletta segreta e lo stanzino del luogo di comodo». Inoltre vicino alla camera «stoziata e pitturata» era «un salottino di ritirata corredato del caminetto di marmo alla francese, dello stanzino di comodo e della scala segreta che comunica col piano terreno». Nei mezzanini del secondo piano destinato a quartiere delle donne di servizio si poteva disporre di «una stanza interna con stanzino del luogo di comodo»¹⁸. Un elemento raro è infine la stanza da bagno, il locale dotato di vasca e fornito di acqua fredda e calda, quest’ultima ottenuta con dispositivi di riscaldamento probabilmente alloggiati nell’interrato, e almeno in qualche caso dotato di acqua calda corrente. Nel 1715 il palazzo Riccardi di via Larga era dotato di una «stufa» (forse alloggiata nel mezzanino) in cui si trovava «una chiave tutta d’ottone che da l’acqua fresca al bagno grande e due chiave che danno l’acqua calda a detto bagno» oltre a due altre chiavi che davano «acqua fresca e calda al bagno piccolo»¹⁹.

¹⁸ ASFi, *Mannelli Galilei Riccardi*, n. 336, ins. 17, *Inventario e stima del patrimonio dell’Illustrissimo Signore Marchese Ferdinando Riccardi*, 1805, p. 258; M. Calafati, *Bartolomeo Ammannati: i palazzi Grifoni e Giugni*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

¹⁹ ASFi, *Riccardi*, n. 272, *Inventario delle masserizie di via Larga 1715*, c. 51v.

In palazzo Marucelli Fenzi l'alcova del piano terreno era corredata di «un ricettino» in un angolo del quale esisteva «una pila di pietra con bronzina pel getto dell'acqua» e di «uno stanzino per luogo di comodo [...] costruito sul sistema inglese» a cui faceva seguito una stanzetta «parte coperta in volta e la rimanente con cupoletta con bassorilievo sopra la sua porta d'ingresso elegantemente montata con pilastrini dorici e dipinta nella quale trovasi il bagno»²⁰.

Alcune provvisorie conclusioni

1 - Nella seconda metà del 1500 escluse le residenze principesche o pseudo principesche solo pochi palazzi o appartamenti hanno a disposizione un ambiente destinato a necessario/ luogo di comodo e comunque funzionale al solo utilizzo del signore e della famiglia padronale. Infatti la sua ubicazione è sempre contigua alla camera principale posta al piano nobile e definita nei documenti «camera sulla sala»; il “necessario” si configura come una nicchia scavata nello spessore murario in modo da poter ricavare il condotto di smaltimento collegato al pozzo nero. Una tale collocazione non interviene nella distribuzione funzionale degli ambienti. L'uso privato/esclusivo del servizio fa sì che per un lunghissimo periodo rimangano in uso le «comode» e le «orinaliere» eventualmente depositate in stanzini e distribuite nelle camere e anticamere.

2 - Per tutto il 1600, in parallelo ad un generalizzato ampliamento della dimora ed alla possibilità di usufruire di acqua anche derivata dai primi due rami dell'acquedotto mediceo, si verifica un miglioramento del luogo comodo sia per funzionalità che per distribuzione; così il necessario padronale assume dimensioni più ampie, viene spesso realizzato insieme all'alcova ed occupa uno o entrambi gli stanzini che corredano il sontuoso spazio del giaciglio padronale. È però significativa la presenza di necessari e luoghi comodi dislocati in diversi luoghi dell'appartamento, vicino a salotti e/o librerie, scrittoi, ma anche negli ambienti riservati all'alloggio della servitù ecc. Si attua una modifica dei percorsi e una ovvia moltiplicazione degli impianti di smaltimento.

3 - Dagli anni '90 del 1600 e poi nel XVIII secolo cresce la tendenza ad una distribuzione del necessario in diverse aree dell'alloggio; inoltre si configura un ambiente composto di toelette e luogo di comodo (latrina) anticipatore in qualche misura della saletta da bagno più o meno dotata di comfort. Ma perché la presenza di un vero e proprio servizio igienico assuma una diffusione generalizzata occorre attendere almeno il primo trentennio del XIX secolo. E questa è un'altra storia.

²⁰ Biblioteca e archivio del Risorgimento, Firenze (BARF), *Archivio Fenzi*, f. 5, ins.3, n. 56; I. Bigazzi e Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002, p. 93; il ricettino viene segnalato nell'inventario redatto dall'arch. Bartolomeo Silvestri nel 1827.

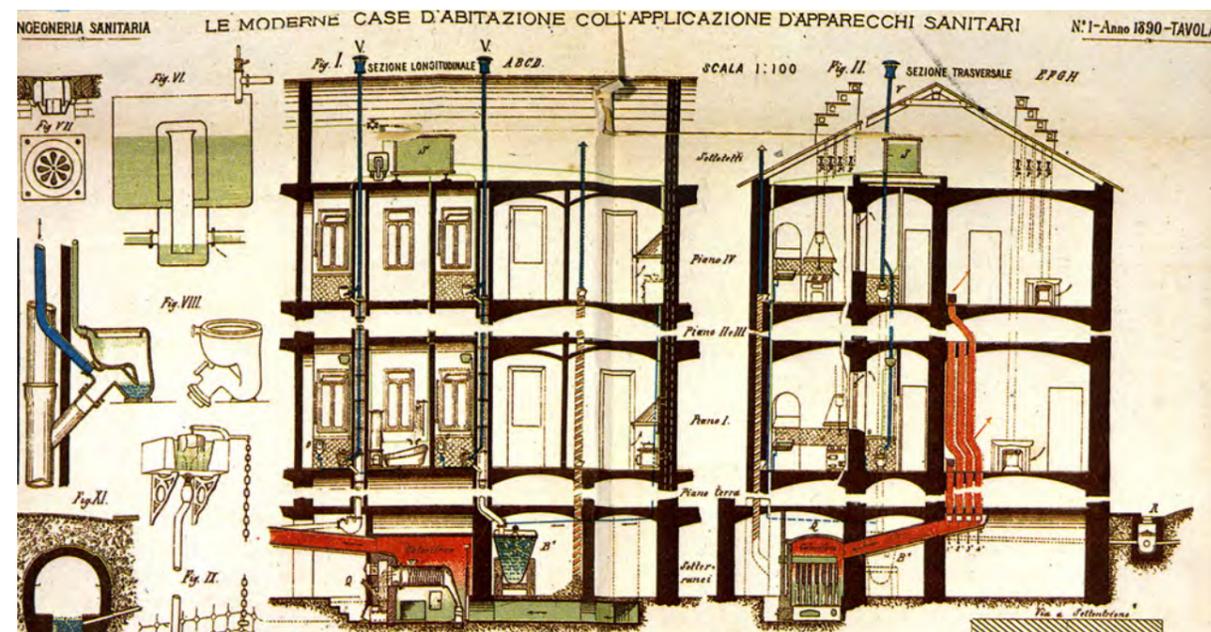
Bagni e impianti per l'acqua: la «filosofia» delle costruzioni moderne

Ornella Selvafolta

Ordinario di Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Milano

Non c'è forse modo migliore per introdurre il tema dell'acqua negli edifici che citare un brano dell'ingegnere francese Alfred-Charles Oppermann, attivo sulla scena del secondo Ottocento europeo come progettista e infaticabile editore di riviste, repertori e manuali dedicati alle costruzioni e agli ultimi ritrovati tecnologici che ne stavano arricchendo le prestazioni. «Le costruzioni moderne» - egli scriveva in un testo dal titolo assai suggestivo, *La philosophie des constructions*, nel 1866 - «si distinguono essenzialmente da quelle antiche per essere percorse in tutte le direzioni da un gran numero di condutture destinate alla loro illuminazione, al loro riscaldamento, alla loro ventilazione, all'approvvigionamento di acqua calda e fredda, allo scolo delle acque pluviali e domestiche, allo spurgo delle deiezioni della vita organica»¹. Così che gli edifici del passato erano considerati strutture inerti, simili a «corpi morti, senza arterie e senza vita», a fronte di luoghi dove «i bisogni dell'igiene e del confort moderno» avevano «introdotto dappertutto la libera circolazione dei liquidi e dei gas e la distribuzione intelligente del calore e della luce»².

È una «filosofia» suggestiva che guardava in profondità dentro al corpo stesso degli edifici e li assimilava a organismi viventi, lasciandoli apparentemente inalterati per quanto riguardava l'involucro esterno, ma modificandoli profondamente al loro interno. Percorse dalla rete dei circuiti funzionali, le «costruzioni moderne» erano quindi strutture attive che assecondavano la «libera circolazione» delle sostanze utili alla vita: il frutto di una tecnologia avanzata e sempre più specialistica ma, nello stesso tempo, positivamente calata nella dimensione dell'uso. Tanto più significativa e efficace nella sfera dell'architettura domestica dove la modernità poteva confrontarsi direttamente con le aspettative e i comportamenti del quotidiano.



Le moderne case di abitazione coll'applicazione degli apparecchi sanitari. «L'ingegneria sanitaria», a. I., 1890, tav. 1

¹ C.A. Oppermann, *Essai sur la philosophie des constructions*, in Id., *300 projets et propositions utiles*, Paris, Chez l'Auteur (1857¹), 1866², p.23 (t. d.a.).

² *Ibid.*

La «filosofia» di Oppermann derivava sostanzialmente dalla «filosofia» dell'igiene: nuova branca del sapere ottocentesco che faceva leva sull'alleanza virtuosa tra la cultura scientifica e la cultura tecnica, tra la medicina e l'ingegneria, tra le scoperte batteriologiche, gli studi sulla genesi e diffusione delle malattie e i modi di costruire, i principi della meccanica, la composizione dei materiali, il progetto delle reti impiantistiche e dei *devices* del confort. Il loro interagire è alla base di quel campo di azioni che tradizionalmente si riferisce all'«ingegneria sanitaria» o, in termini più attuali, all'igiene ambientale cui spetta buona parte del merito per la modernizzazione della città e dell'edilizia nei decenni a cavallo tra XIX e XX secolo³. Nelle sue prerogative stanno dai piani urbanistici ai servizi tecnici a rete, dagli impianti di fognatura e acquedotto al controllo della salubrità dei singoli fabbricati.

Componente primaria delle architetture per la salute e in generale delle strutture collettive, l'igiene era infatti entrata progressivamente nell'abitazione privata e aveva preso corpo, per l'appunto, in quella dotazione di impianti a «libera circolazione» che Oppermann aveva osservato a metà secolo e che, nel proseguo degli anni, si raffinerà e stabilizzerà permanentemente nelle costruzioni, acquisendo, contemporaneamente, un sempre più pregnante significato sociale. Per l'ingegnere igienista Francesco Corradini erano gli agenti di una vera e propria terapia ambientale: il segno più evidente di una nuova «democrazia architettonica» che aveva abbandonato l'attenzione predominante per le «belle facciate decorative» a favore di «più modeste circostanze» da cui dipendeva, tuttavia, il «vero conforto dell'abitare»⁴.

Le sue condizioni di salute o malattia si potevano trattare in termini biologici, poiché la casa era intesa come un organismo vivente: dotato di «uno scheletro di mura e ferro, di polmoni per respirare, di arterie per la circolazione dell'acqua pura, di un intestino per lo scolo delle acque e materie immonde, e perfino di una cute di intonaco per preservare i materiali»⁵. Lo scriveva nel 1898 la rivista «L'ingegneria sanitaria» il periodico più accreditato in materia, osservando, a sua volta, che lo svolgersi di queste funzioni vitali dipendeva dal fondamentale «principio del movimento», ovvero da sistemi di circolazione rapidi e senza attriti per immettere le materie salubri e per espellere quelle dannose, in base a una sorta di moderna dialettica degli opposti che distingueva tra il puro e l'impuro, il sano e il malato, il pulito e lo sporco. Aria, acqua e luce, i fattori più necessari al benessere dell'organismo-casa, comportano una rete di circuiti che, allora come oggi, si manifestava in impianti di riscaldamento e ventilazione, di distribuzione dell'energia, di approvvigionamento e espulsione dell'acqua, i cui percorsi «sfociano» negli apparecchi del confort: stufe o termosifoni, caldaie a vapore, ad aria e ad acqua, dispositivi per il rinnovamento dell'aria, per la fornitura del gas e, successivamente, della più sicura e «igienica» elettricità. Gradualmente si moltiplicano i tipi e gli andamenti dei condotti, si perfezionano i materiali; si affinano le dimensioni in base a sempre

³ Su questi temi rimando ai miei contributi: O. Selvafolta, *Casa e igiene tra Ottocento e Novecento, Teorie e applicazioni dell'ingegneria sanitaria per la definizione dell'alloggio moderno*, in *Costruire in Lombardia, Edilizia residenziale*, a cura di Id., Milano, Electa, 1985, pp.35-60; Id. *Confort e progresso tecnico nella casa dell'Ottocento: il nuovo progetto domestico, in Il mito del progresso e l'evoluzione tecnologica*, a cura di L. Mozoni e S. Santini, Napoli, Liguori Editore, 2003, pp. 285-312.

⁴ F. Corradini, *Sulla convenienza di studiare, contemporaneamente al progetto di qualsiasi fabbricato d'abitazione, un razionale sistema di fognatura domestica, la distribuzione interna dell'acqua potabile, il riscaldamento e la ventilazione degli ambienti, le cucine, gli acquai, il bagno, ecc.*, in «L'ingegneria sanitaria», a.VII, n.10, ottobre 1896, p.186.

⁵ La Direzione, *L'insegnamento dell'ingegneria sanitaria nelle scuole per ingegneri*, in «L'ingegneria sanitaria», a.IX, n.4, aprile 1898, p.38.

più precise quantificazioni dei bisogni; si stabiliscono congiunzioni e snodi, aperture e chiusure, allacciamenti e diramazioni; si studiano gerarchie di percorsi e di funzioni, in modo non dissimile da quanto avviene nei circuiti nel corpo umano. Al sistema dei canali di alimentazione deve necessariamente corrispondere quello dei canali di espulsione, funzionanti alla stregua del sistema «venoso e arterioso nell'apparato cardio-circolatorio», come si osservava, pensando soprattutto alle installazioni per l'acqua che di questo credo organicista rappresentano la componente più emblematica, oltre che il bisogno «supremo, essenziale, indispensabile» della vita individuale e collettiva⁶. La sua essenza fluida, votata al movimento, il suo benefico scorrere che porta pulizia e toglie sudiciume diventano effettivamente a fine secolo il paradigma per stabilire sia lo stato di salute della città, sia quello delle abitazioni.

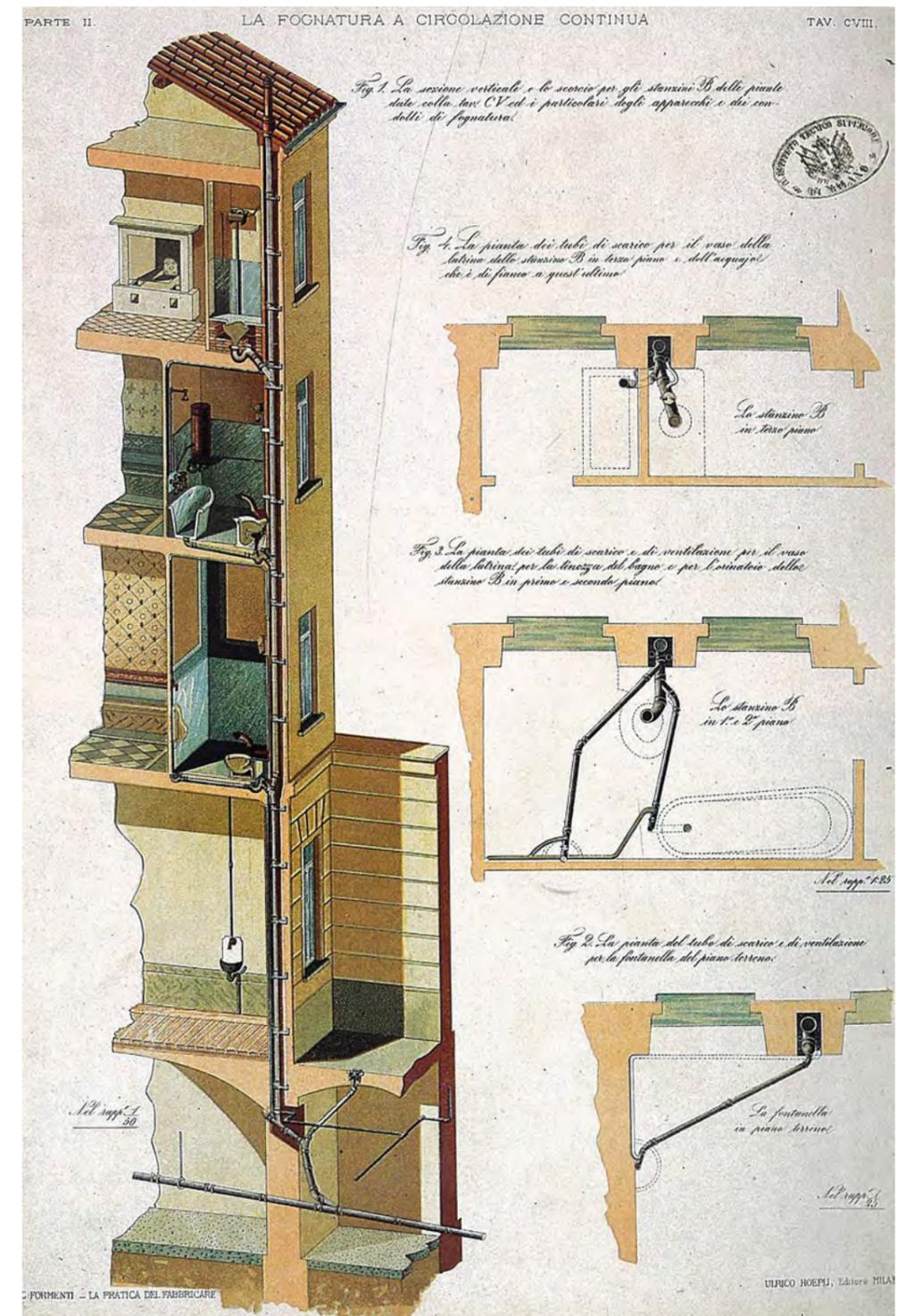
Manuali costruttivi, trattati tecnico-scientifici, saggi specialistici, riviste di ingegneria e di architettura, repertori decorativi e cataloghi tecnici, persino le guide del «saper vivere», dedicavano diversi capitoli all'«idraulica domestica», spesso corredando le osservazioni con i sempre più diffusi disegni di edifici in sezione che, sulla scia dello sguardo di Oppermann già spintosi oltre i confini delle facciate, aprivano i muri, perforavano i pavimenti, disassemblavano gli apparecchi, seguivano le tubazioni usando colori blu o rossi per indicare l'alimentazione e lo scarico, il moto in ascesa e in discesa, le linee aspiranti e prementi messe in azione da nuovi sistemi di pompe. Nell'insieme è interessante osservare che mentre gli impianti idraulici «materializzano» il principio del movimento e della «libera circolazione», le funzioni che essi alimentano subiscono invece una sorta di processo inverso, trasformandosi da nomadi a stanziali⁷. L'uso dell'acqua esige infatti ambienti specializzati dotati di apparecchi fissi e precisamente distribuiti, poiché l'installarsi dei condotti dentro all'edificio comporta cambiamenti e nuove regole nell'organizzazione dello spazio. I cosiddetti «luoghi umidi», alimentati dalle condutture per addurre e allontanare l'acqua, come le «latrine», le stanze da bagno e le cucine, si stabilizzano in zone specifiche dei fabbricati: non prospettano quasi mai gli affacci principali, si avvicinano sul piano l'uno all'altro, spesso si affiancano per ottimizzare i percorsi dei fluidi nei tubi, e sarebbe anzi questa la disposizione migliore ed economicamente più vantaggiosa, come, già nel 1869, aveva osservato Charles Joly nel *Traité pratique du chauffage, de la ventilation et de la distribution des eaux*: tra i primi e più diffusi manuali dedicati agli impianti tecnici nell'edilizia⁸. Nelle «costruzioni moderne» sempre, comunque, bagni e cucine si corrispondono ai diversi livelli del fabbricato, disponendosi gli uni sopra gli altri in colonne simili a corsie tecniche verticali che razionalizzano i percorsi idraulici, determinano nuove simmetrie, dipendenze e solidarietà tra gli spazi e generano inoltre significativi cambiamenti di costume, in sintonia con la nascente psicologia dell'individuo e dell'*intérieur*. La comparsa di luoghi e arredi fissi, la inamovibilità dei lavandini e dei lavabi, delle vasche e delle docce, che precedentemente erano attrezzature occasionali e senza fissa dimora, segnano infatti una fase non secondaria di quella progressiva privatizzazione dei comportamenti legati alle funzioni corporali e all'innalzamento della soglia del pudore che Norbert Elias, nel suo magistrale contributo *La civiltà delle buone maniere*, ha interpretato come l'affinarsi delle sensibilità nel graduale processo di civilizzazione⁹.

⁶ C. Joly, *Traité pratique du chauffage, de la ventilation et de la distribution des eaux dans les habitations particulières*, Paris, J. Baudry (1869¹), 1873², p.21.

⁷ Lo ha osservato tra i primi S. Giedion nel suo pionieristico lavoro *Mechanization Takes Command*, Oxford, Oxford University Press, 1948, trad. it. di M. Labò, *L'era della meccanizzazione*, Milano, Feltrinelli, 1967.

⁸ Joly, *Traité pratique du chauffage*, cit.

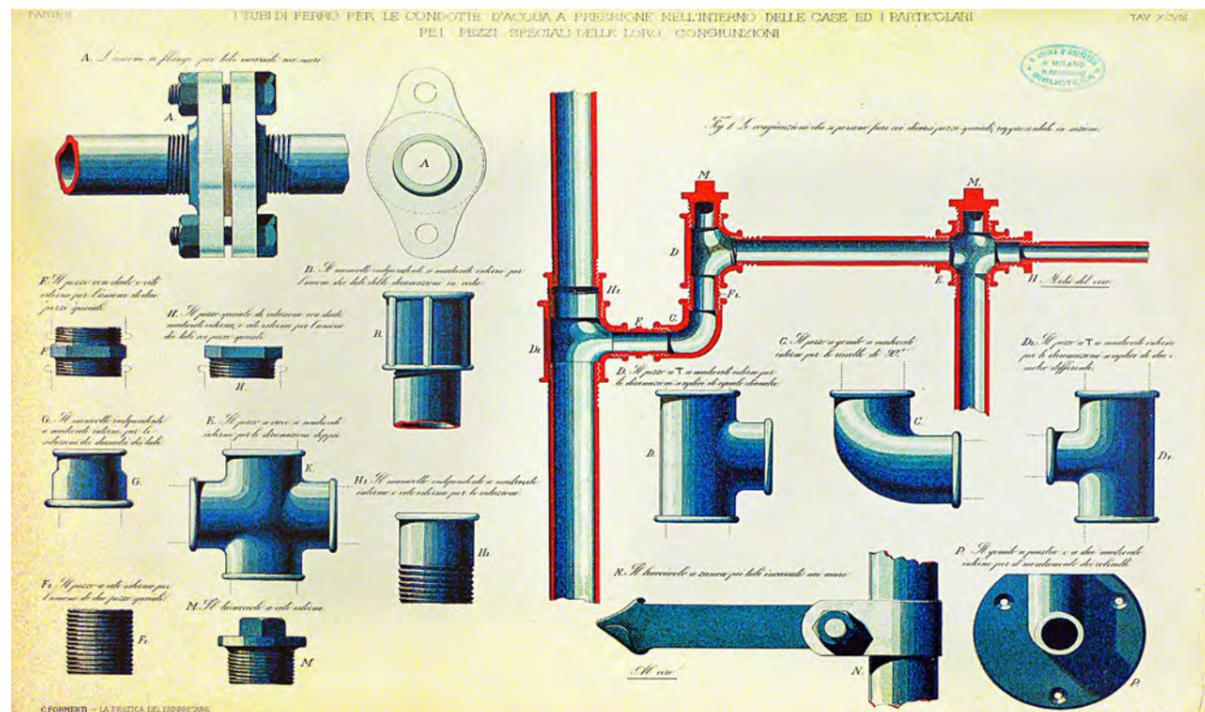
⁹ Cfr. N. Elias, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna, Il Mulino, 1988. Cfr. inoltre G. Vigarello, *Lo spazio intimo della sala da bagno in Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi*, a cura di G. Teysot, Milano, Electa, 1986, pp.156-167.



La fognatura a circolazione continua. Spaccato di un edificio con gli «stanzini» per i bagni e la latrine ai diversi piani. C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, parte II *Il finimento delle fabbriche*, Milano, Hoepli, 1895, tav. CVIII.

Tornando tuttavia alle installazioni idrauliche nella casa, la stanza da bagno nella sua complessa strumentazione meccanica merita certamente un esame più ravvicinato. A partire dalle tubazioni, elementi semplici solo in apparenza, in realtà attentamente studiati tra Otto e Novecento allo scopo di determinare le sezioni più idonee alle diverse portate d'acqua, i percorsi più convenienti e meno dispersivi, i materiali migliori sia in termini di igiene sia di facilità del flusso (dal ferro e il piombo al grès ceramico, ottimo per qualità e scorrevolezza), le articolazioni a perfetta tenuta di giunti e raccordi per «le risvolte, le diramazioni, le curve, e le prese»¹⁰, le applicazioni dei più affidabili sistemi di chiusura e separazione tra i circuiti: intercettatori, valvole, sifoni

I condotti sono la componente più necessaria, anche se quella che meno interagisce con l'utente di stanze da bagno che scienza e tecnica hanno reso confortevoli pulite e sicure, dotate di dispositivi già sofisticati a inizio secolo che verranno opportunamente perfezionati, ma sostanzialmente confermati nei decenni successivi¹¹. Riguardo alla definizione tecnica e alla loro installazione è innanzi tutto fondamentale predisporre sistemi integrati tra l'approvvigionamento dell'acqua e il riscaldamento, associando alle conoscenze dell'idraulica quelle della meccanica e della chimica del calore, trasposte poi in caldaie, «caloriferi» o scaldabagni che inizialmente costituiscono un tutto unico con la vasca e sono adibiti al suo specifico uso, mentre dal primo Novecento, spariranno dalle sue immediate vicinanze, diventando apparecchi unici per i diversi bisogni dell'acqua nell'abitazione.



Tubi per le condotte d'acqua a pressione all'interno degli edifici. C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, parte II *Il finimento delle fabbriche*, Milano, Hoepli, 1895, tav. XCVIII.

¹⁰ C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, Milano, Hoepli, 1893-1895, 2 voll., parte II *Il Finimento delle fabbriche*, Milano, Hoepli 1895, p. 293.

¹¹ Per un'ottima sintesi dell'evoluzione del bagno e dei suoi apparecchi tra XIX e XX secolo cfr. C. Colombo, *Igiene*, in *Storia del disegno industriale*, vol. II *1851-1919. Il grande emporio del mondo*, Milano, Electa, 1990, pp.317-322.

Spesso definite «tinozze» in ricordo di quando tali recipienti (anche procurati a noleggio) venivano trasportati e spostati in casa per periodiche abluzioni, le vasche sono ora protagoniste dello spazio del bagno nella casa borghese. Esigono solette resistenti, preferibilmente costruite con travi di ferro e voltine di mattoni, richiedono serbatoi, rubinetterie e numerosi accessori, prediligono forme con curvature, inclinazioni e arrotondamenti «strategici» per la pulizia, possono essere realizzate in diversi materiali. «Solitamente», scrive Carlo Formenti nel manuale di costruzioni *Il finimento delle fabbriche* di fine Ottocento, «si fanno di marmo», oppure in muratura «rivestendole con lamine di piombo saldate tra loro e ricoperte con piastrelle di maiolica» e ancora: si fabbricano di ferro zincato o di ghisa smaltata all'interno¹². Vale a dire materiali lavabili, levigati e compatti, del tutto refrattari allo sporco e all'annidarsi dei microbi.

L'«ordinamento completo» di una «tinozza in marmo» si presenta con un disegno complesso e ricco di dettagli che mette a nudo tutti i tracciati dell'idraulica, evidenziando le derivazioni dal tubo della condotta, il modo di funzionare dello scarico e dello sfioratore, i sistemi di chiusura con tappi e catenelle, grigliette, bocchette, portine, i tipi di «robinetti», gli allacciamenti con la caldaia, ecc.¹³ Altrettanto notevoli sono le docce, i lavamani, i «lavabos» e, soprattutto, gli apparecchi delle latrine: ovvero dei water closet che a fine secolo, grazie all'invenzione delle chiusure idrauliche a sifone in sostituzione di quelle a valvola, potevano garantire l'isolamento dalle materie e dai luoghi dannosi. La sicurezza del loro funzionamento non è a scapito di una «grandissima latitudine di scelta» tra «eccellenti soluzioni», diversificate rispetto alla forma e all'ornato (modanature e motivi decorativi), ai materiali (porcellana, rame, latta, legno), ai dettagli tecnici del funzionamento (leve, registri, tiranti di articolazione, ruote dentate, valvole...) ¹⁴.

Nell'insieme è facile constatare come la rete dei circuiti e dei *devices* tecnologici si sia, per così dire, «impadronita» della costruzione e come il disegno dei luoghi e degli apparecchi dell'acqua appaia sempre più simile a un disegno di macchine e adotti gli stessi metodi di rappresentazione: comune ad entrambi è la tecnica del dettaglio che ha alle spalle l'indagine oltre l'involucro delle cose, il dovere di trasparenza e intelligibilità, l'esibizione delle parti attive, le correlazioni tra meccanismi e effetti: in altri termini l'evidenza del congegno funzionante.

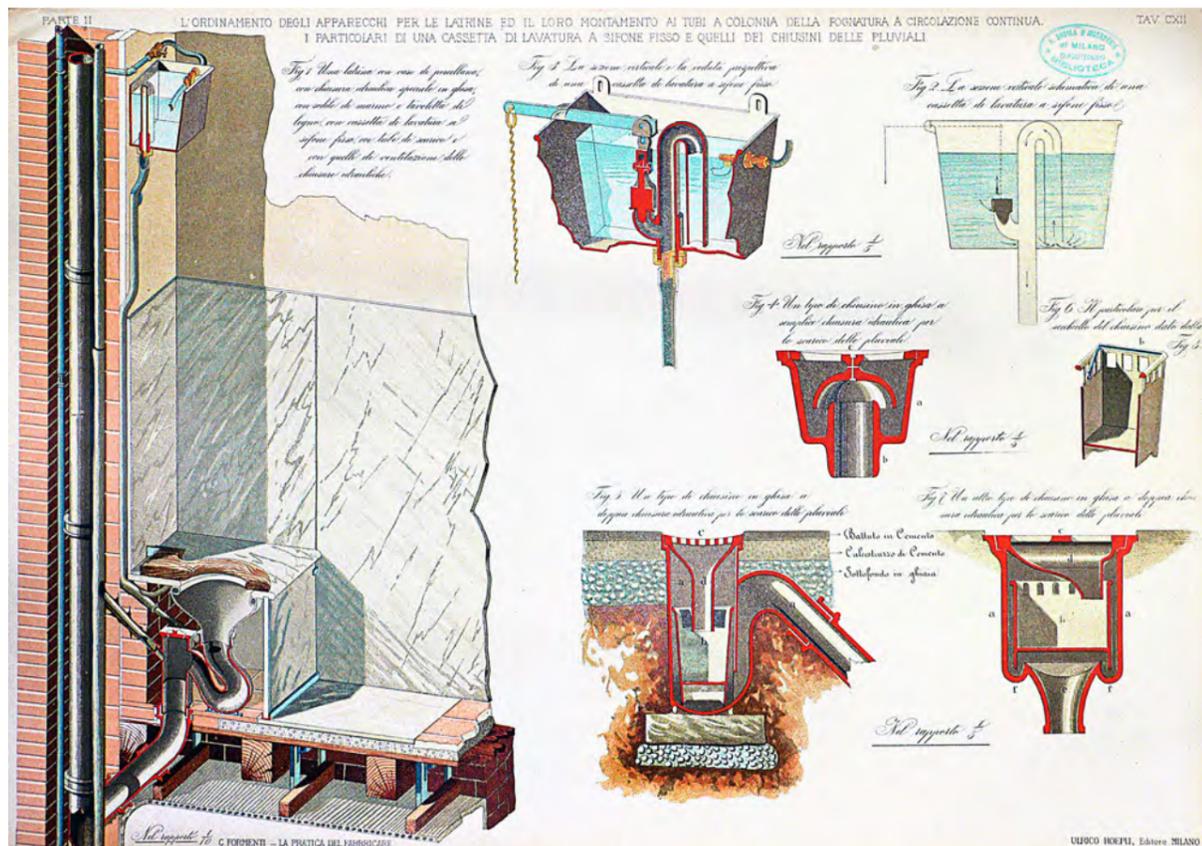
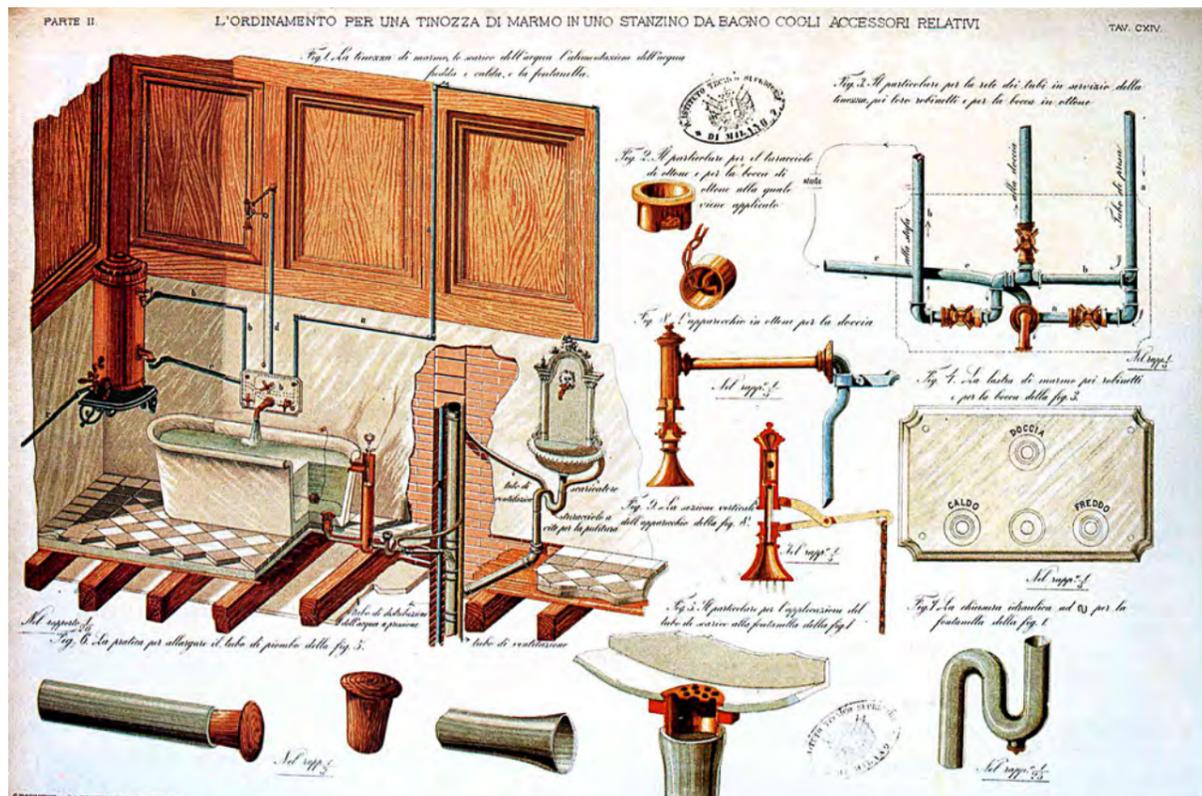
Un effetto significativo dello sviluppo della rete impiantistica è del resto anche la necessità di una nuova alleanza tra il progetto edilizio e l'industria delle componenti: il mondo produttivo entra nella costruzione attraverso nuovi materiali e sistemi strutturali (il ferro e il cemento armato), ma anche, e soprattutto, per l'offerta di caldaie, termosifoni, tubazioni, giunti, valvole, sifoni, apparecchi sanitari, contatori, rubinetterie... Nel campo delle rifiniture edilizie spicca inoltre la produzione di rivestimenti a «tenuta d'acqua» che, negli esempi più pregevoli, conciliano la funzionalità con l'estetica, impiegando vernici speciali, mosaici alla veneziana con connessioni strettissime, piastrelle smaltate, lucide e opache: queste ultime le migliori, «caldeggiate dagli igienisti» per la loro perfetta impermeabilità, per la resistenza a frequenti e vigorosi lavaggi, per la vasta gamma dei decori, la vivacità e la tenuta dei colori¹⁵.

¹² Formenti, *Il finimento delle fabbriche*, cit., p. 384.

¹³ *Ivi*, p. 387

¹⁴ Ing. A. C., *Di alcuni tipi di latrine igieniche di impiego comune*, in «L'ingegneria sanitaria», a. XIII, nn.3-4, marzo-aprile, 1902, pp.45-49; 70-74.

¹⁵ Pubblicità della Società Ceramica Richard-Ginori, in «Il monitore tecnico», n.28, 1905, p.XXVIII.



L'ordinamento completo di una tinozza di marmo in uno stanzino da bagno cogli accessori relativi. C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, parte II *Il finimento delle fabbriche*, Milano, Hoepli, 1895, tav. CXIV.

L'ordinamento degli apparecchi per le latrine ed il loro montaggio [sic] ai tubi a colonna della fognatura a circolazione continua... C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, parte II *Il finimento delle fabbriche*, Milano, Hoepli, 1895, tav. CXII.

Basta anche guardare le pubblicità dell'epoca per cogliere la portata di un'agguerrita industria dell'igiene che, insieme ai prodotti, riporta a volte gli elenchi delle più notevoli applicazioni e dei loro più importanti clienti. Le pompe vendute della ditta «Ing. Enrico Ruberl» sollevano l'acqua fino agli ultimi piani di «Stabilimenti, Ville, Comuni, Scuole ecc.», mentre gli apparecchi di Edoardo Lehman riscaldano, gli ambienti e i bagni di edifici pubblici e abitazioni appartenenti al gradino più alto della sfera sociale: a Milano si contano i palazzi aristocratici dei Borromeo, Melzi d'Eril, Greppi, Jacini, Gonzaga, oppure le dimore degli industriali Gavazzi, Richard, dei banchieri Ponti e Vonwiller....¹⁶

Ma, al di là di questi esempi eccellenti, è la diffusione a livelli sociali modesti a costituire il dato più promettente. Nelle case per i ceti più poveri, la funzionalità, la pulizia, il benessere contenuti entro programmi ottimizzati di spesa, diventano un «dovere morale» che va anche oltre il senso generale dell'igiene. I «bagni per il popolo» facevano leva tra l'altro su una virtuosa tradizione milanese poiché già nel 1862 la Società Edificatrice di Case Operaje Bagni e Lavatoi Pubblici aveva considerato una sua precisa «missione» quella di provvedere attrezzature per l'igiene e la salute dei meno abbienti e aveva inserito nel cortile del quartiere da lei edificato in via Solferino un impianto di bagni e docce¹⁷. Caso esemplare, nel primo Novecento, sarà poi quello delle abitazioni operaie della Società Umanitaria in via Solari e in viale Lombardia, che diverranno modelli di riferimento per i successivi quartieri di edilizia popolare¹⁸. Dotati tutti gli alloggi, anche i più piccoli, di water closet privati (per nulla scontato in queste tipologie abitative), si costruiscono fabbricati speciali per i servizi generali che ospitano i lavatoi, ma soprattutto impianti di bagni e docce, dotati degli accorgimenti più moderni, ma, giustamente, studiati in base ai costi di installazione, la durata delle apparecchiature, le spese per la loro manutenzione e pulizia. A livello cittadino il comune di Milano dalla seconda metà dell'Ottocento si fa promotore di «un saggio regime igienico»¹⁹ costruendo diversi bagni pubblici che «culminano» nei Bagni Municipali al Ponte delle Gabelle (Porta Nuova), realizzati tra il 1907 e il 1910 su progetto dell'ingegnere Giuseppe Codara e dell'architetto Pasquale Tettamanzi²⁰. Assommando la pulizia alla salute, il confort alla pratica sportiva, il complesso comprende circa 60 tra camerini da bagno e docce individuali e una grandiosa «piscina natatoria» all'aperto di circa 1600 metri quadrati alimentata dalle acque della Martesana, «completandosi» con «i servizi generali di distribuzione e ritiro della biancheria, disinfezione, lavanderia», asciugatura, «assistenza sanitaria, servizi amministrativi, di controllo e custodia»...²¹ Un tale «stabilimento» non poteva che applicare la più avanzata tecnologia costruttiva, contrassegnata da una solida e funzionale gabbia strutturale in calcestruzzo e cemento armato, rinforzi di ferro e acciaio, materiali di rivestimento lavabili, impermeabili, immuni a qualsiasi ristagno e infiltrazione di umidità.

¹⁶ Cfr. la pubblicità annessa a *Il nuovo Ospedale Umberto I° in Monza. Servizi speciali. Relazioni di collaudo degli impianti*, supplemento alla rivista «L'ingegneria sanitaria», a. VIII, n.2, febbraio 1897.

¹⁷ *Relazione del Consiglio d'amministrazione della Società Edificatrice di Case per gli Operaj, Bagni e Lavatoi pubblici in Milano*, Milano, Tipografia Oliva e Somaschi, 1910.

¹⁸ *L'opera della Società Umanitaria dalla sua fondazione ad oggi*, a cura di Società Umanitaria, Milano, Cooperativa Tipografia degli Operai, 1911.

¹⁹ *Bagni pubblici*, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, a cura del Collegio degli Ingegneri e Architetti, Milano. Hoepli, 1885, p.387.

²⁰ G. Codara, *Nuovo bagno municipale di Milano al Ponte delle Gabelle*, in «L'edilizia moderna», a.XIX, luglio 1910, pp.54-59.

²¹ *Ivi*, p.54.

Era tuttavia la parte impiantistica a stabilire le coordinate di uno straordinario «luogo dell'acqua», «avvolto» da una rete chilometrica di condotti, differenziati in base alle funzioni e ai percorsi: di riempimento, di raccolta, di depurazione, di immissione, di distribuzione, di condensazione, di espulsione e svuotamento, integrati a pozzi tubolari, serbatoi, a caldaie, pompe centrifughe, macchine idrauliche e motori elettrici, strumenti di ispezione, braghe, sifoni, valvole di sicurezza... Dalla descrizione pubblicata da una rivista qualificata come «L'Edilizia Moderna», si trae quasi l'impressione di un enorme congegno, di un'architettura dove l'elemento acqua aveva acquisito una sorta di «natura artificiale», non solo per lo spessore industriale e meccanico di molte sue componenti, ma anche per il pensiero di efficienza produttiva che sottostava al progetto.

In misura intensificata e quasi «assoluta» si rispettavano, in fondo, gli stessi principi vitali necessari ai luoghi domestici, seguendo anche qui i percorsi della «libera circolazione» che saliva e scendeva lungo i muri, ne attraversava gli spessori, viaggiava sotto i pavimenti, arrivava ai solai e alle cantine, si allacciava alle reti della città e poteva così assicurare sane e confortevoli condizioni di vita: grazie a quella rete di impianti e a quella «filosofia del costruire» che aveva ormai pervaso luoghi e manufatti, comportamenti e mentalità modificando, permanentemente e senza poter più retrocedere, gli orizzonti del progetto edilizio.



Ing. ENRICO RUBERL - Milano
 Telefono N. 15-78 VIA CANOVA, 36
 Specialità: POMPE PER SOLLEVAMENTO D'ACQUA
 Officina propria per i TIPI SPECIALI - Rappresentanze estere

POMPE "PERKEO,"
 Fabbricazione: W. H. HILGER & Co. - BONN (Germania)
 MINIMO PREZZO - MINIMO SPAZIO - MINIMA FORZA MOTRICE

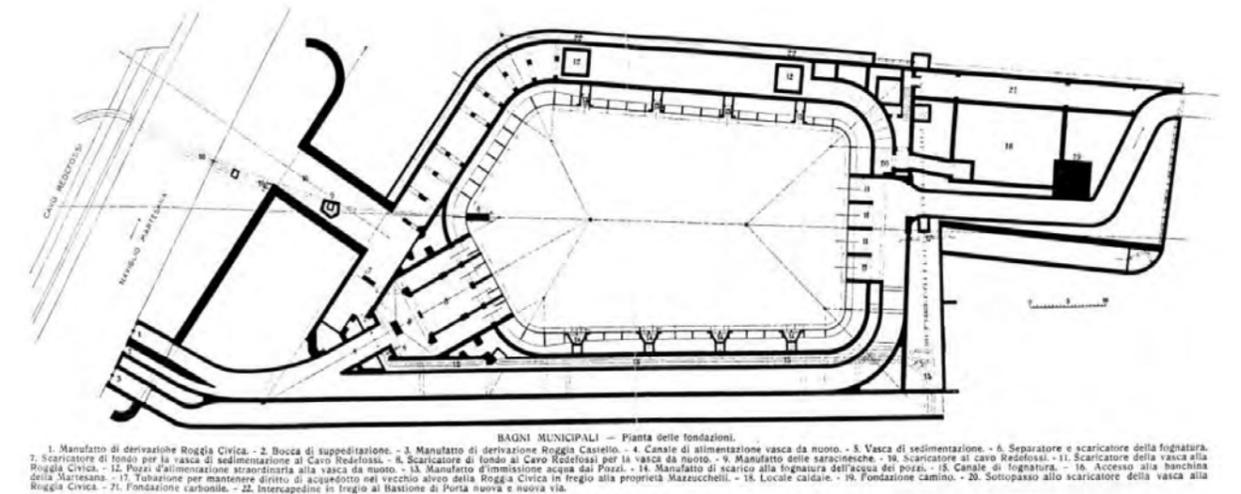
Tipo di pompa	Z	A	B	C	D
Prevalenza complessiva (asp. - prem.) m.	10 15 20 25 35	10 15 20 25 35 10 15 20 25 35	10 15 20 25 35 10 15 20 25 35	10 15 20 25 35 10 15 20 25 35	10 15 20 25 35
Portata in litri al minuto	25 20 15 10 7 40	33 25 20 15 70 60 50 40 30 125	112 100 87 75 210 190 170 150 130		
Numero giri della pompa al minuto	ca. 165 130 97 65 50	150 125 95 75 57 125 107 90 72 55	100 90 80 70 60 100 90 80 70 60		
Forza richiesta in HP.	ca. 1/4	1/3	1/2	1	2

OGNI SISTEMA! OGNI PORTATA!
GRANDI POMPE CENTRIFUGHE
 per irrigazione e per altissime pressioni
 IMPIANTI AUTOMATICI PER IL SOLLEVAMENTO DI ACQUA POTABILE
 per Stabilimenti, Ville, Edifici pubblici, Comuni, Scuole, ecc.

NESSUNA SORVEGLIANZA!
 SEMPLI MANIPOLI DI ALTO
 Numerosissime **REFERENZE**
 di illustri esponenti per **PROPRIETARI di CASE INGEGNERI ARCHITETTI CAPIMASTRI COMUNI - SCUOLE FERROVIE dello STATO** ecc.

SICUREZZA di FUNZIONAMENTO!
 ACQUA SEMPLI FREDDA
 Dietro indicazioni della forza motrice e dei dati per stabilire il **CONSUMO D'ACQUA** si forniscono **PROGETTI E PREVENTIVI**

COMPLETO IMPIANTO
 automatico per sollevamento di 3000 litri d'acqua all'ora.



Publicità della ditta di pompe per il sollevamento dell'acqua «Ing. Enrico Ruberl», Milano. «Il Monitore Tecnico», a.XIII, 1908.

7. Bagni Municipali al Ponte delle Gabelle: veduta della vasca da nuoto e pianta delle fondazioni con i percorsi dell'acqua. «L'edilizia moderna», a. XIX, 1910.

Indagini e casi di studio

Un Appartamento dei Bagni al Castello di Agliè

Francesca Favaro

Dipartimento di architettura e design del Politecnico di Torino

Al piano terreno della manica ovest del Castello di Agliè, dimora sabauda a pochi chilometri da Torino, si affaccia, su un giardino pensile con aiuole, un appartamento composto da sei locali voltati e affrescati, collegato ad una citroniera a tre navate.

Una prima stanza (a), arredata con una fontana di alabastro, introduce all'appartamento dal giardino per mezzo di un'apertura ad arco; di qui si accede a una sequenza di tre stanze allineate (b,c,d); dall'ultimo di questi ambienti (d) si entra, svoltando verso l'interno della manica, in un camerino affrescato (e). Di qui, infine, si accede a un piccolo ambiente cieco e spoglio (f). Di forme e dimensioni differenti, le stanze sono caratterizzate da profili curvilinei, rientranze e nicchie. Gli apparati decorativi¹ sono diversificati e stratificati, per lo più sei e settecenteschi, seppur con estese ridipinture più recenti. Le sei camere, visitabili in primavera e in estate, e oggi note come "serre", s'immaginano, in letteratura², come salotti per conversazioni. Tuttavia, una planimetria tardo settecentesca ritrovata presso l'Archivio di Stato di Torino³, indica per questi sei locali la destinazione di «Appartamento dei Bagni», funzione non comune, in età moderna, nelle dimore sabaude⁴.

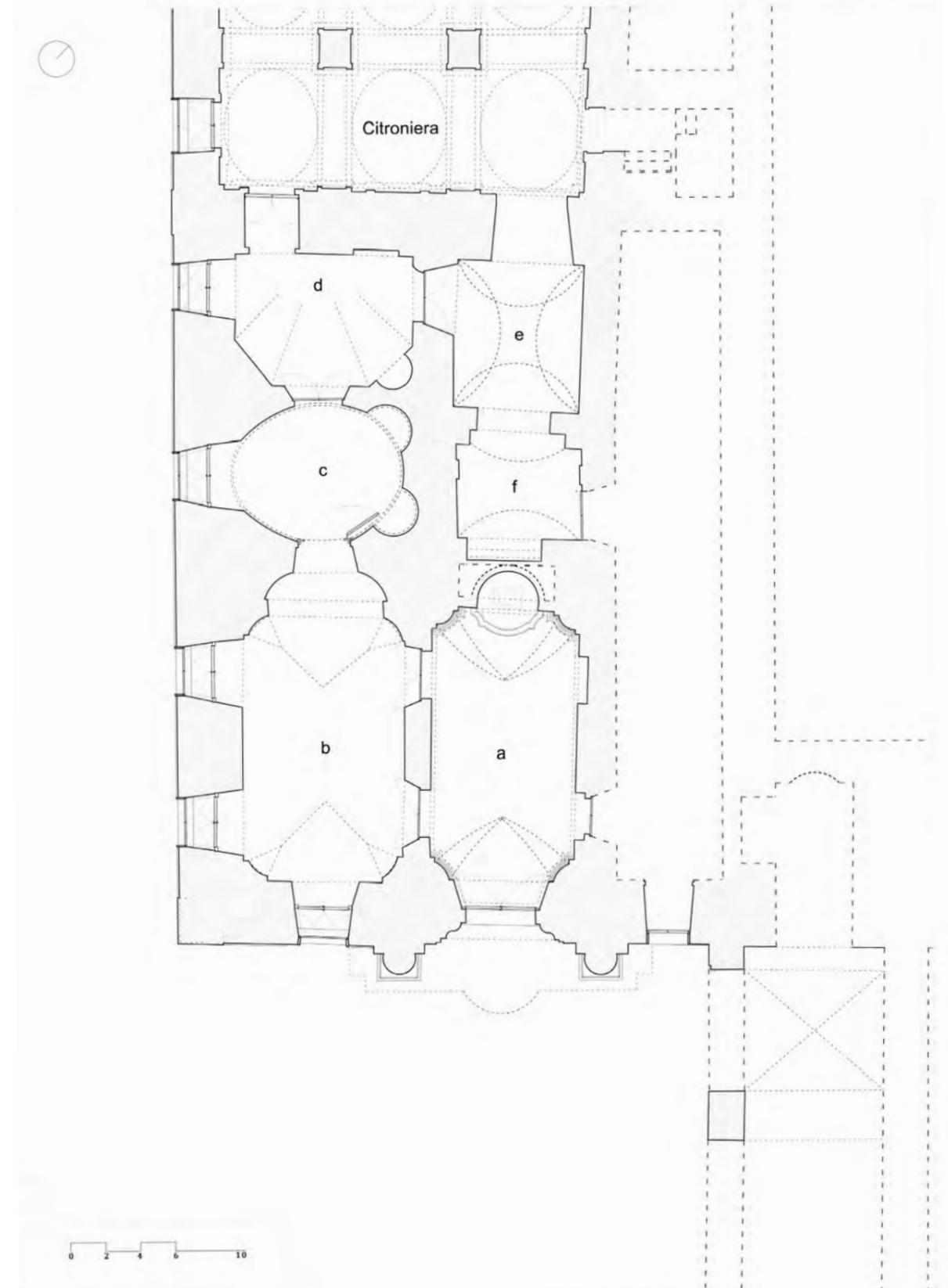
1 Per gli apparati decorativi cfr. A. Griseri, *Affreschi per le stanze aperte sul parco in Il Castello di Agliè, alla scoperta delle Serre*, a cura di D. Biancolini, Torino, Celid, 1994. L'ambiente (b) presenta una decorazione con grottesche azzurre su sfondo avorio, ispirata a soggetti pittorici di Jean Bérain, e dedicata a Dioniso; il decoro della piccola camera adiacente (c) è realizzato con stucco lustro ad imitazione del marmo sui muri, con una volta figurata anch'essa a grottesche; nell'ambiente più a nord (d) una decorazione più recente si accompagna a frammenti pittorici risalenti al secolo precedente. Il locale cieco contiguo alla citroniera (e) mostra una decorazione inequivocabilmente seicentesca, dove spicca la rappresentazione della Fama sulla volta. La camera di accesso (a) è caratterizzata da una decorazione probabilmente di esecuzione più recente e forse contestuale alla collocazione della fontana di alabastro, citata per la prima volta in un inventario del 1927 conservato in Archivio di Stato di Torino (AST), Sezioni Riunite, Fondo Duchi di Genova, Casa Chiabrese, Amministrazione, Inventario 1927. La ricerca archivistica e lo studio di questo complesso di locali sono stati condotti dall'autrice nell'ambito della propria tesi di laurea magistrale in Architettura Costruzione Città presso il Politecnico di Torino, a.a. 2013 - 2014, rel. E. Piccoli, corr. M. Volinia. Cfr. F. Favaro, *L'appartamento dei bagni del castello di Agliè*, in «Studi Piemontesi», XLVI, 1 (2017), pp.87-99.

2 In particolare C. Roggero Bardelli, M.G. Vinardi, V. Defabiani, *Ville Sabaude*, Milano, Rusconi, 1990.

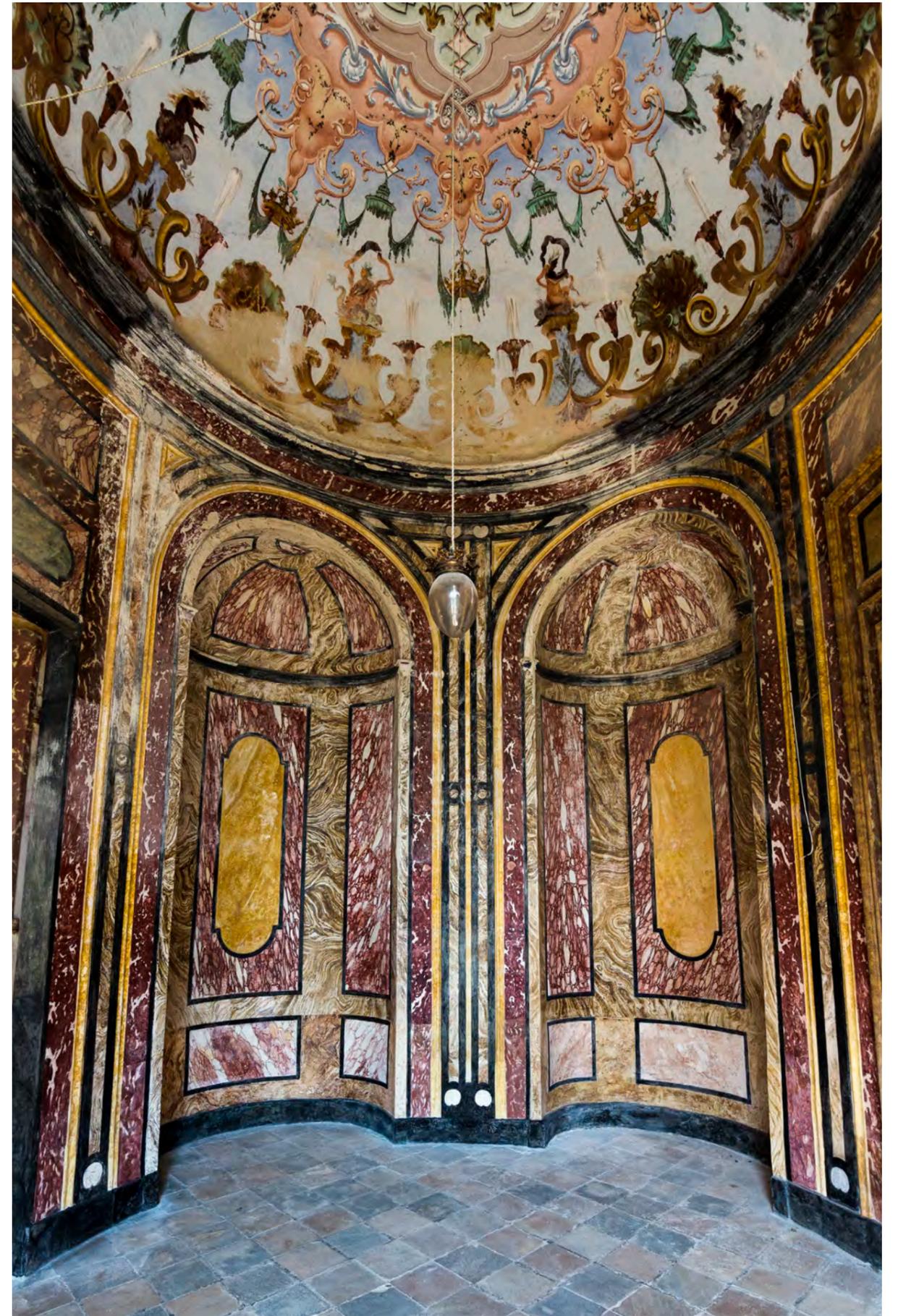
3 *Piano delle Terrazze*, s.d., s.f., 48 x 46 cm., disegno a china e matita su carta, AST, Sezioni Riunite, Carte topografiche e disegni, tipi Duca di Genova, Agliè, cartella 3, foglio 8. Le caratteristiche degli ambienti rappresentati ci autorizzano a ritenere che il disegno (non datato e non firmato) sia riferibile al periodo compreso tra il 1770 circa e gli anni trenta dell'Ottocento.

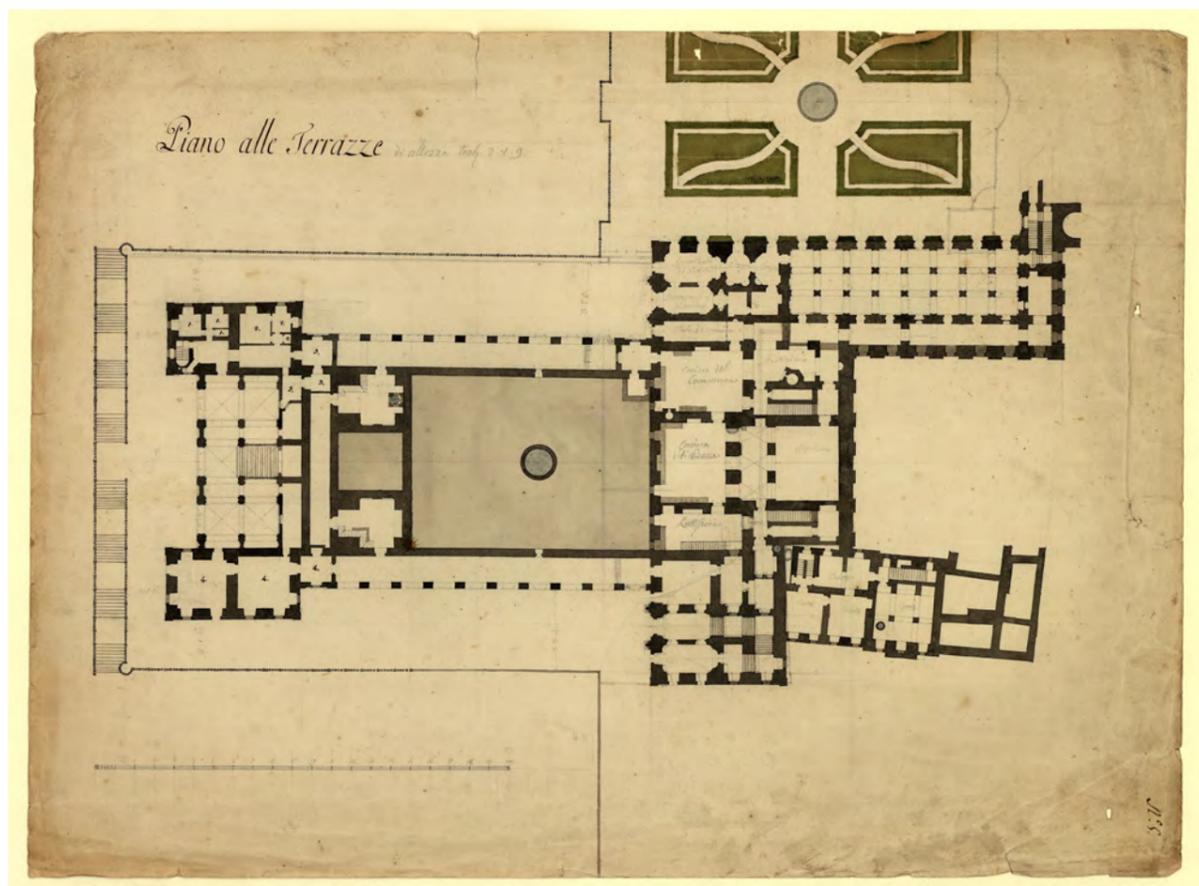
4 Un piccolo appartamento dei bagni è rappresentato anche su una pianta del secondo piano del padiglione sud-est di palazzo Carignano (Archivio Savoia-Carignano, circa 1682), citata da Edoardo Piccoli in *Un Palazzo per l'Europa (1675-1799)*, in *Palazzo Carignano*, collana «Palazzi d'Italia», Treccani, 2019, pp. 25-33.

Scala 1:200



L'Appartamento dei bagni e la contigua citroniera al "piano delle terrazze" del Castello di Agliè (rilievo elaborato dall'autrice, dicembre 2013).





L'appartamento dei bagni e il castello: l'evoluzione delle forme

Le vicende costruttive del complesso di Agliè si intrecciano ad una serie di passaggi di proprietà: da Filippo San Martino d'Agliè (1642-1657), che da luogo fortificato lo trasforma in delizia collinare, alle successive committenze dei duchi del Chiabrese (1765-1796), di Maria Cristina Borbone e Carlo Felice (1825 -1849) e, infine, dei Duchi di Genova (dal 1849) prima della vendita allo Stato italiano (1939).

Le modifiche che, nel tempo, hanno interessato l'intero padiglione di sud-ovest hanno coinvolto, necessariamente, anche l'appartamento dei bagni al piano terreno. Il castello di Filippo San Martino, il cui progetto è attribuito ad Amedeo di Castellamonte⁵, era infatti serrato agli angoli da quattro padiglioni e quello a sud-ovest presentava, in origine, un piano terreno affacciato su tre lati su un parterre a terrazza. L'assetto planimetrico dell'appartamento doveva essere già piuttosto vicino a quello che si osserva oggi: la posizione dei muri di spina condiziona infatti la distribuzione a tutti i piani e anche gli apparati decorativi contestuali a questa fase, di cui si conservano alcuni frammenti (nelle stanze *d* ed *e*), depongono a favore di una sostanziale continuità dell'impianto nel tempo. Tuttavia, sono mutate le modalità di accesso ai sei locali, inizialmente collegati al piano nobile per mezzo di uno scalone a pianta quadrata, demolito nel corso dei lavori del tardo Settecento. Tra il 1766 e il 1783⁶, quando l'appartamento è interessato dalle consistenti trasformazioni dell'architetto Ignazio Birago di Borgaro, la scala è smantellata e le stanze sono collegate alla citroniera costruita al piano terreno del nuovo fabbricato nella manica occidentale del castello: il padiglione perde così il suo carattere di blocco aggettante e la sua facciata a nord-ovest diventa un muro interno. Le camere dell'appartamento perdono il loro affaccio a nord e una di esse (*e*), privata della luce diretta, è relegata ad una funzione di servizio⁷. A questo punto l'appartamento ha raggiunto un assetto quasi definitivo, testimoniato anche dalla più antica tra le piante a noi nota, e sarà interessato, nei secoli successivi, solo da aggiornamenti degli apparati decorativi e modifiche murarie di limitata entità.

Le funzioni dell'appartamento nel tempo

Nella pianta tardo-settecentesca del *Piano delle terrazze*, la scritta «appartamento de' Bagni» e «bagni» è riportata a grafite su tre delle stanze dell'appartamento. La denominazione di «bagni» è ricorrente anche nei conti di cantiere tra il 1766 e il 1777, ma sono soprattutto gli inventari redatti nei passaggi di proprietà tra committenti a far luce sull'articolarsi degli usi effettivi di questi locali. Redatto pochi anni dopo la realizzazione della citroniera, l'*Inventario dei mobili ed effetti esistenti nel castello di Agliè*⁸ del 1776, elencando alla voce «Appartamento denominato de' bagni» una serie di mobili, di cui alcuni definiti «vecchi», rinvia all'uso di deposito di arredi, accogliendo una denominazione consueta, riferita a un uso precedente o a una funzione programmata.

⁵ G. Alzona, *La presenza di Amedeo di Castellamonte durante i lavori seicenteschi di ristrutturazione del Castello di Agliè*, in «Studi Piemontesi», XLVII (2018), 1, pp. 263-267.

⁶ Sul cantiere diretto da Birago di Borgaro: AST, Sezioni Riunite, Fondo Duchi di Genova: Atti di Deliberamento non soggetti ad insinuazione 1764-1769 e 1770-1771; Minutari d'atti non soggetti ad insinuazione 1775-1783; Viaggi ad Agliè, 1766-1798.

⁷ È questo l'unico ambiente dell'appartamento che si possa ascrivere con sicurezza alla fase costruttiva (e decorativa) seicentesca. Uno studio che si occupi di approfondirne il programma decorativo potrebbe fornire elementi estremamente utili per uno studio comparato con gli altri ambienti dell'appartamento se non dell'intero castello.

⁸ AST, Sezioni Riunite, Fondo Duchi di Genova, Amministrazione, 1768-1781.

Nelle pagine precedenti:

L'ambiente con decoro a grottesche azzurre alla *Berain* (sala indicata come *b* nella pianta precedente).

Le due nicchie del camerino con decorazione a finti marmi (sala indicata come *c* nella pianta precedente).

Sopra:

“Piano delle Terrazze”. Il disegno (cfr. in nota 3), fa parte di una serie di sette mappe del Castello di Agliè provenienti dal Fondo Duca di Genova presso l'Archivio di Stato di Torino.

Durante l'occupazione francese del castello, nell'*Inventaire generale detaillé du Chateau d'Agliè destinè au depot de mendicité*⁹, le stanze appaiono spogliate di ogni arredo. Dopo la Restaurazione, secondo l'inventario del 14 novembre 1831¹⁰, nell'appartamento si trovano «due statue antiche di marmo bianco di grandezza naturale»¹¹, un'«urna sepolcrale di Paros antica» e un «modello in gesso di un lavacro circolare antico», coerentemente con quel gusto per il collezionismo di reperti archeologici che caratterizza la committenza di Maria Cristina di Borbone¹² (1831 -1849). È tuttavia nell'inventario del 1876¹³ che si elencano per la prima volta «vasche a bagni in marmo bianco», «robinetti in ottone», «una cassa cilindrica o scaldino per la lingerie», «quattro bracieri» etc...; la funzione di “Bagni”, che nei documenti precedenti ha lasciato come traccia la sola denominazione, trova dunque la sua espressione compiuta, forse per la prima volta, nella seconda metà dell'Ottocento.

L'inventario del 1927¹⁴, l'ultimo reperito, suggerisce un uso dei locali come salotti estivi, con «sofà», «tavolini» e una «fontana di alabastro con vasca in zinco». Vale la pena precisare che in questo periodo l'atto del “Bagno” ha perso la valenza di rito sociale¹⁵ per divenire una mera esigenza igienica da eseguire regolarmente nei propri appartamenti; un inventario del 1908 indica già la presenza di sette gabinetti e quattro stanze da bagno nel castello. La denominazione di «appartamento dei bagni» è attestata quindi, con almeno una parziale corrispondenza di uso, dall'epoca dei cantieri di Birago di Borgaro, ma vi sono buone ragioni per anticipare alla metà del Seicento la programmazione di tale funzione¹⁶.

Una possibile lettura tipologica dell'appartamento dei bagni

A deporre a favore di una concezione di questa destinazione d'uso già in origine sono anche i caratteri formali e distributivi dell'appartamento, il ricorso alla grottesca¹⁷, di probabile realizzazione settecentesca, per gli apparati decorativi, oltre che la sua posizione al piano terreno e il suo orientamento ad ovest.

9 AST, Sezioni Riunite, Fondo Duchi di Genova, Casa del Chiabrese Amministrazione, Inventario 1800-1836.

10 AST, Sezioni Riunite, Fondo Duchi di Genova, Casa del Chiabrese, Amministrazione, Inventario 1826-1831.

11 Le due statue dovevano essere verosimilmente collocate nelle nicchie dell'ambiente “a finti marmi” (c).

12 M.V. Cattaneo, *Gli inizi della collezione archeologica di Agliè: l'impegno per l'antico di Carlo Felice e Maria Cristina di Savoia: da Tuscolo a Veio (1821-1839)*, in «Studi Piemontesi», XXIX (2000), 2, pp. 405-429.

13 AST, Sezioni riunite, Fondo Duchi di Genova, Casa del Chiabrese, Amministrazione, Inventario 1876.

14 AST, Sezioni Riunite, Fondo Duchi di Genova, Casa del Chiabrese, Amministrazione, Inventario 1927.

15 F. Yegül, *Baths and bathing in Classical Antiquity*, Cambridge (Mss), Architectural History Foundation, 1995.

16 AST, Sezioni Riunite, Fondo Duchi di Genova, Casa del Chiabrese, Amministrazione, Inventario 1908.

17 In accordo con la bibliografia più recente la massima diffusione della grottesca alla *Bérain* (si veda J. Bérain, *Ornements*, Paris, 1703) negli interni piemontesi risalirebbe all'inizio del Settecento (*Disegnare l'ornato: interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanelli, Torino, Fondazione CRT, 2007).

Se sottoposto ad una lettura tipologica, l'appartamento dei bagni di Agliè appare l'esito di scelte progettuali codificate, i cui archetipi di riferimento si trovano nei disegni cinquecenteschi delle terme romane di Serlio e Palladio e nei trattati di Vitruvio e Jacques François Blondel. Che le terme e i bagni antichi siano modelli di riferimento per lo sviluppo di stanze dedicate al bagno lungo tutto il Rinascimento¹⁸ è noto, e di questa forma di imitazione creatrice dell'antico si trovano, nei Libri di Architettura di Sebastiano Serlio, alcuni tra i casi più celebri. Le forme poligonali, le masse murarie scavate da nicchie, i profili curvilinei che caratterizzano le restituzioni serliane delle costruzioni romane¹⁹, si incontrano, ad esempio, nel suo progetto di padiglione dei bagni per la residenza a Fontainebleau di Francesco I²⁰. Le scelte compositive serliane sono, peraltro, il retaggio di una tradizione che le prevede in quanto risposte a effettivi bisogni: il passaggio graduale da ambienti freddi a caldi si traduce in percorsi attraverso camere a temperature e forme differenti²¹, l'uso di profili poligonali e di soffitti voltati è teso a una migliore conservazione del calore, la scelta di un'esposizione ad ovest è dovuta alla pratica di “prendere il bagno” al tramonto²².

In modi e forme differenti, queste caratteristiche di forma e distribuzione hanno avuto duratura fortuna, specialmente nella Francia del tardo Cinquecento e del Seicento, dove più sistematicamente un *appartement des bains* si sostituisce alla singola stanza (“stufa”) tipica dell'uso italiano nel secolo XVI²³. E non pare inverosimile che nella residenza di un intellettuale sofisticato quale il D'Agliè si sia sperimentata, già a metà Seicento, una forma di lussuosa *commodité* allora in uso in Francia e nel Nord Europa²⁴. Una continuità piuttosto evidente con i caratteri di quella che appare una precisa tipologia architettonica è ribadita, qualche decennio dopo, anche da Birago di Borgaro, quando, chiamato ad un aggiornamento dei caratteri distributivi del complesso di Agliè, oltre che al suo ampliamento, affianca all'appartamento dei bagni una citroniera.

*le peu d'étendue [...] ne] m'ayant pas permis de pratiquer des chambres pour les Bains de plain-pied aux appartemens, je les ai distribués dans l'aile du Bâtiment de l'Orangerie*²⁵

18 B. Contardi e H. Lilius, *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma, Romana Società Editrice, 1984.

19 S. Serlio, *III Libro di Sebastiano Serlio bolognese*, Venezia, Francesco Marcolini, 1540.

20 S. Serlio, Libro VI, tav. XXIX.

21 La disposizione dei locali in linea è un pratico espediente utilizzato fin dalle prime realizzazioni romane e greche di bagni privati, per poter disporre di ambienti a temperature differenti, da percorrere secondo un preciso ordine. Cfr. G. G. Fagan, *The Genesis of the Roman Public Bath: Recent Approaches and Future Directions*, in «American Journal of Archaeology», Vol.105, 3 (Luglio 2001), pp. 403-426.

22 «Prima di tutto si deve scegliere un luogo quanto si può caldissimo, cioè opposto al settentrione ed all'aquilone. Le stesse celle calde e le tiepide abbiano il lume dall'occidente invernale [...] perché il tempo destinato a bagnarsi è quello fra il meridiano ed il vespero», Vitruvius Pollio, 1831, Libro V, Cap. X, p. 72.

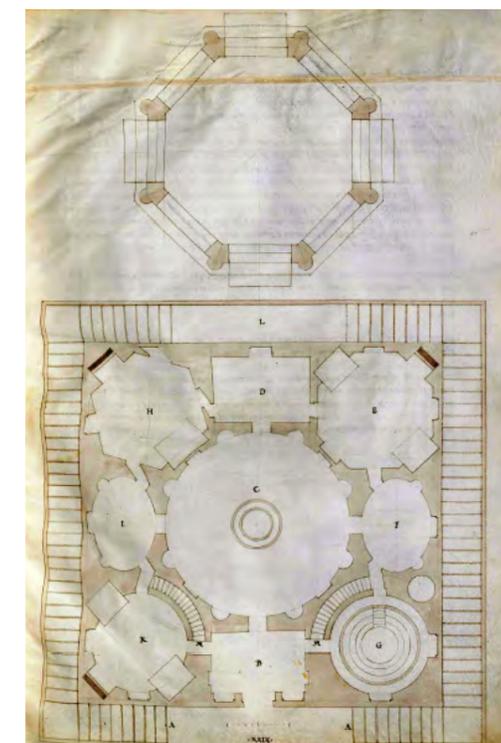
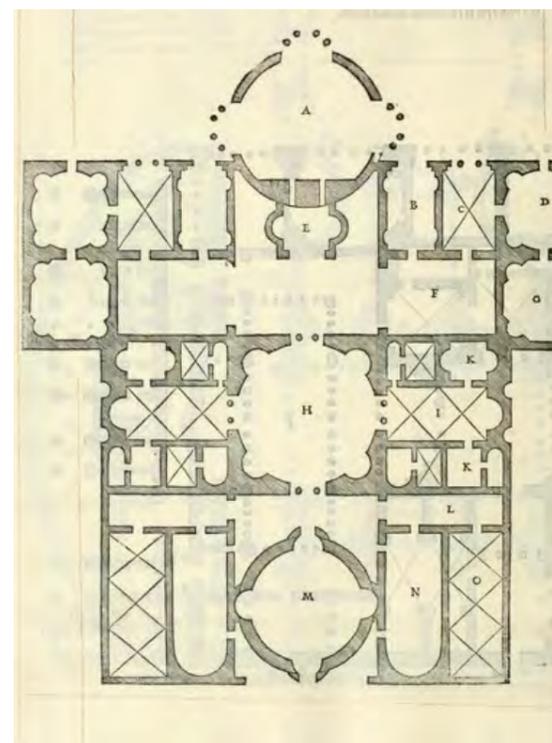
23 Per lo più costituite da uno o più ambienti di limitate dimensioni, le *stufes* cinquecentesche sono collocate, nella maggior parte dei casi, all'interno degli appartamenti privati del committente, o se posti al piano terreno sono direttamente collegati con esso, costituendone quindi parte funzionalmente integrante, alla stregua di un gabinetto o di uno studiolo.

24 J. Marschner, *Baths and Bathing at the early Georgian Court*, in «Furniture history», vol.31 (1995), pp. 23-28.

25 J.F Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général par Jacques François Blondel*, Paris, C.A. Jombert, 1737-1738.

Nel suo volume *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (1737-1738), la cui diffusione è documentata anche in area piemontese²⁶, Jacques-François Blondel presenta una serie di disegni di «bains et etuves», tra cui un progetto per un «Batiment de l'Orangerie et des bains» (fig.6)²⁷. L'appartamento dei bagni è costituito da sei camere, di cui due di servizio, con accesso dal giardino. Al disegno si accompagnano le indicazioni dell'architetto a proposito dell'utilizzo del marmo per i pavimenti, della collocazione di tali spazi in una parte isolata dei giardini e della grottesca come soggetto pittorico particolarmente adatto²⁸. Appare plausibile che queste indicazioni di Blondel – a cui corrisponde peraltro una effettiva usanza settecentesca, testimoniata ad esempio nei castelli di Saint-Cloud e Commercy²⁹ in cui l'orangerie è abbinata ai bagni- possano avere sostenuto e indirizzato, le scelte di Birago di Borgaro³⁰.

Le implicazioni derivanti dal riconoscere come «appartamento dei bagni» quelli che erano apparsi, in prima battuta, salotti estivi sono molteplici, e toccano sia l'interpretazione di questi spazi, sia le possibili strategie di indagine e di conservazione future. Negli ultimi anni, importanti segnali di una attenzione crescente all'appartamento sono stati alcuni interventi conservativi che, a partire dal 2012, hanno riguardato perlopiù le superfici murarie, parzialmente danneggiate dall'umidità di risalita, ad opera del CESMA di Cuorgnè (TO), ma anche il recente interessamento rivolto dal Politecnico di Torino, che nell'ambito dell'Atelier *Progetto di restauro architettonico A*, ha invitato gli studenti a lavorare proprio al piano delle terrazze e all'appartamento dei bagni con esiti senz'altro preziosi³¹.



Sebastiano Serlio, planimetrie delle Terme di Tito (dal Terzo Libro, Venezia 1540) e del padiglione dei bagni della “Piccola magione regia fuori dalle città” (dal Libro VI, ms. presso la Bayerische Staatsbibliothek, Monaco, tav. XXIX).

26 Tra l'altro, nella biblioteca di Bernardo Vittone e in quella del Castello di Masino (*Castello di Masino. Catalogo della Biblioteca dello Scalone*, a cura di L. Levi Momigliano e L. Tos, Novara, Interlinea, 2013; P. Portoghesi, *Bernardo Vittone: un architetto tra illuminismo e rococò*, Roma, Edizioni dell'elefante, 1966).

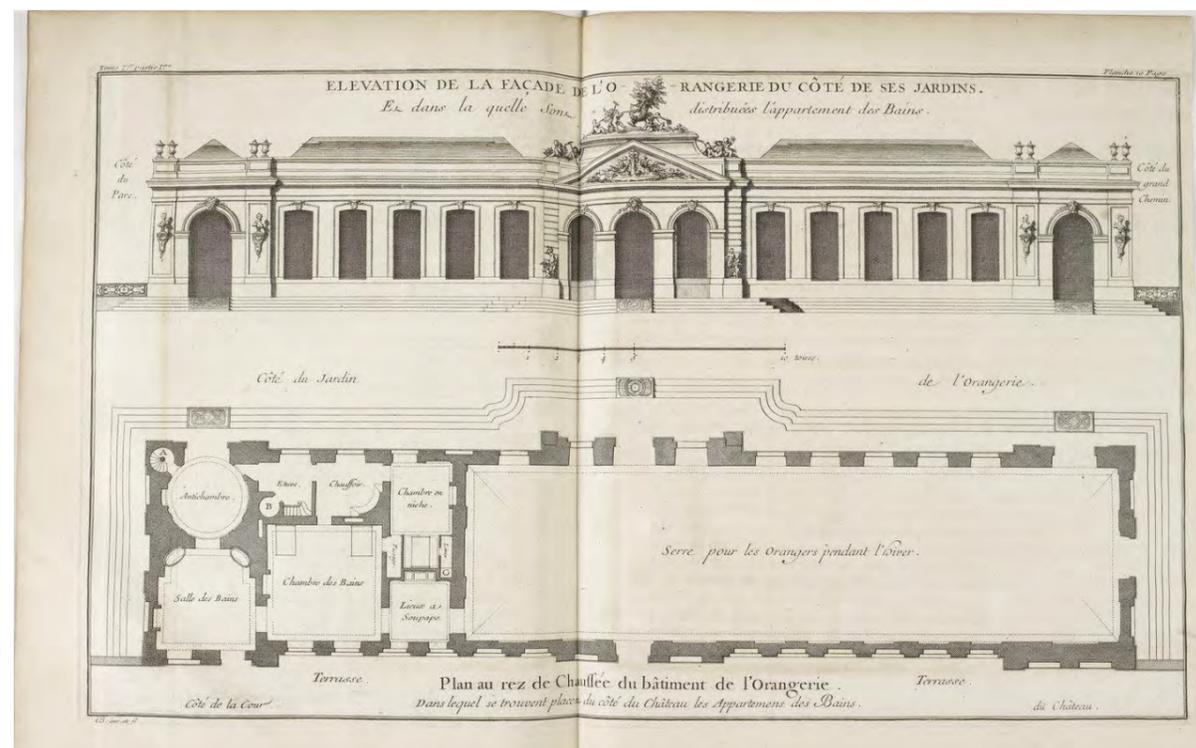
27 J.F.Blondel 1737–1738, cit., t.1, p.71, nota 40. Sugli appartamenti per bagni nella Francia del 600 - 700 si vedano anche: L. Savot, *L'architecture française des bastimens particuliers*, Parigi, Sébastien Cramoisy, 1624, cap.XVIII; J.F. Blondel, *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, Parigi, Charles-Antoine Jombert, 1752- 756, t.1, (Hôtel de Belle-Isle); N. Le Camus De Mézières, *Le Génie de l'Architecture: ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Parigi, L'auteur [et] chez B. Morin, 1780, p.136.

28 Blondel fornisce raccomandazioni sull'ornato e le finiture anche in un'altra autorevole opera: «La Décoration qui convient le mieux aux Salles de bains est la pierre de liais ou le marbre en ce qu'elle est plus analogue à leur destination et à la fraîcheur qui regne dans ces endroits, ainsi qu'à l'humidité que procurent souvent les baignoires. Il y en a cependant qui revêtent leurs murs de menuiserie avec des compartimens, on sont peint des animaux, des arabesques» in J.F. Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771, vol. V, p. 120.

29 Ch. Morin, *Au service du Château, l'architecture des communs en île-de-France au XVIII siècle*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 2008, p.93. Anche secondo Ch.E Briseux «on place d'ordinaire l'appartement des bains dans le bâtiment de l'orangerie» (Ch.É. Briseux, *L'art de bâtir des maisons de campagne où l'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur décoration [...]*, Paris, Chez Prault Père, 1743, t.1, p.7).

30 Su Birago e la sua «concezione aggiornata ed elegante del “vivere in villa”», cfr. P. Cornaglia, voce *Birago di Borgaro Ignazio Renato Camillo*, in *Atlante del Giardino Italiano 1750 - 1940*, a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp.26-27.

31 Ilaria Ballarini, Monica Naretto e Paola Palmero sono state le docenti referenti del corso, attivato negli anni accademici 2018-2019 e 2019-2020.



Jacques-François Blondel, “Plan au rez de Chaussée du bâtiment de l'Orangerie” con appartamento per i bagni, in *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general*, Paris, 1737-1738, t.I, Planche X (dettaglio).

Bagni e ritirate nei palazzi fiorentini: il caso di Palazzo Pitti

Laura Baldini Giusti

Architetto, già funzionario presso la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio di Firenze

Nei documenti e negli inventari medicei di Palazzo Pitti, gli ambienti destinati all'igiene della persona vengono indicati con due nomi distinti ma spesso intercambiabili: "stufa" e "bagno". Non è stata ben chiarita la differenza di significato fra i due termini, forse perché una differenza vera e propria non c'era. Si trattava in tutti e due i casi – ed era questa la loro peculiarità – di "stanze calde", a volte riscaldate mediante ipocausti, che non avevano però necessariamente un allestimento fisso con vasche in muratura e rubinetti; erano in tutto e per tutto delle sale, spesso con volta e pareti dipinte, dove il più delle volte una tinozza sistemata sul pavimento veniva riempita per il bagno del principe con acqua scaldata altrove. Il termine "bagno" non aveva quindi la valenza che gli si attribuisce oggi, ma deve intendersi come "luogo dove il principe si bagna" e dove, occasionalmente, si svolgevano anche funzioni diverse, come ricevere o "far salotto". Le schede che seguono rielaborano ricerche già confluite nel saggio *Le cucine e i bagni*, pubblicato in *Vivere a Pitti*¹, un testo fondamentale per la conoscenza del palazzo sotto tutti i molteplici aspetti storici e artistici, a cui si rimanda per approfondimenti e per la consultazione di alcuni fra i documenti citati. Per un solo ambiente del periodo mediceo, probabilmente, si può parlare di "bagno" in senso più specifico; e di tale ambiente per primo si tratterà in questa sede, passando in seguito ad illustrare i "bagni", particolarmente fastosi, che arricchirono il palazzo nei successivi periodi lorenese e napoleonico.

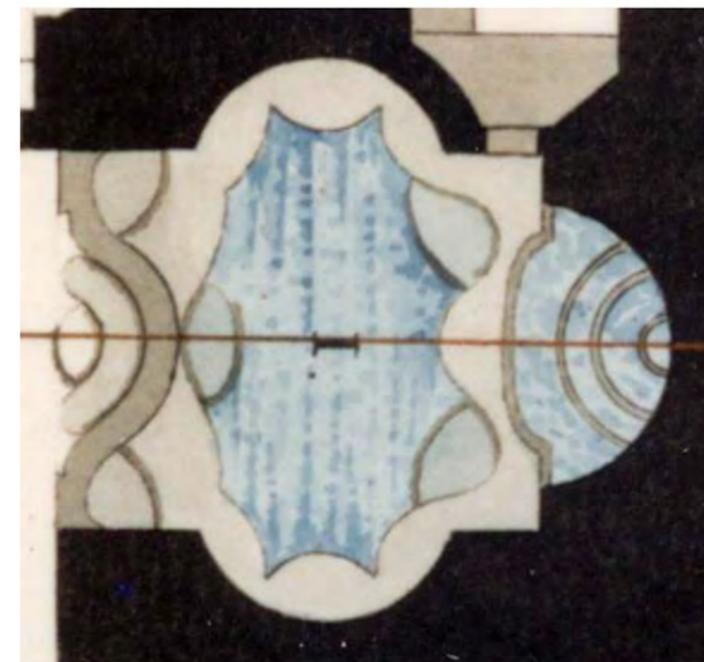
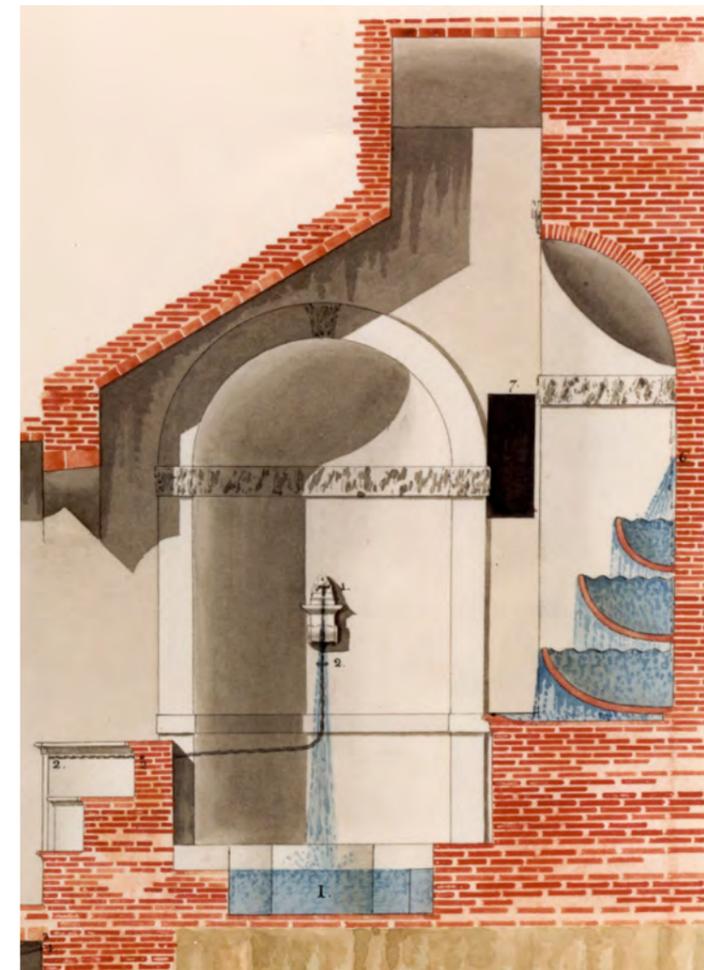
Il Bagno di Giovan Carlo de' Medici nei Mezzanini della Muletta (distrutto)

Il cardinale Giovan Carlo de' Medici, fratello del granduca Ferdinando II, aveva gli appartamenti all'estremità dell'ala sinistra del Cortile dell'Ammannati². Intorno alla metà del Seicento egli volle ristrutturare gli ambienti dei suoi mezzanini sopra il piano terreno affidandone l'incarico a Pietro da Cortona, che vi creò, a partire dal 1643–1644, una grotta artificiale con ninfeo e un'anticamera decorata con affreschi e stucchi di elegantissima fattura. I lavori continuarono anche dopo la definitiva partenza del Berrettini da Firenze (1647); interrotti nel 1653 per l'assenza di Giovan Carlo, chiamato temporaneamente a Roma, ripresero circa due anni dopo, al ritorno del cardinale. Risale a questa seconda fase la realizzazione di un bagno con vasca a contorno mistilineo, nicchie e fontana, creato in un piccolo vano che già fungeva da "stufa" del principe³. Non sappiamo se esso fosse già previsto nel progetto del Cortona; si trattò in ogni caso di un inserimento in perfetta armonia con un luogo dove il tema dell'acqua era ovunque dominante. Alcuni disegni di epoca lorenese ne illustrano l'aspetto e il funzionamento: la vasca veniva riempita da due rubinetti, uno per l'acqua fredda e l'altro per quella calda, situati nelle due nicchie laterali; la grande fonte a tre bacini sovrapposti, che occupava tutta la nicchia di

¹ L. Baldini Giusti, *Le cucine e i bagni*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli e R. Pasta, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 439-462; cfr anche D. Rapino, *I sistemi di riscaldamento*, in *Vivere a Pitti*, cit., pp. 217-251; v. in particolare pp. 219-221 e nota 17.

² Sulla parete in testa al loggiato sottostante è visibile un bassorilievo in marmo murato alla fine del XVI secolo e raffigurante una mula che aiuta gli operai a sollevare i carichi durante i lavori di costruzione del palazzo; da qui il nome di "Mezzanini della Muletta", con il quale questi ambienti sono conosciuti.

³ È del 1658 un conto per la caldaia e le canne del Bagno, situati in uno stanzino annesso; cfr. in Archivio di Stato di Firenze (ASF), Possessioni 4257, c. 52r.



Pianta e sezione del Bagno di Giovan Carlo de' Medici.

mezzo, fungeva solo da elemento ornamentale, senza interferire con l'approvvigionamento del bagno; l'effetto scenografico era accentuato da trenta zampilli situati sul bordo marmoreo della vasca; una balaustra a gradoni ricurvi con cimasa in pietra serena, di cui si è rinvenuto qualche traccia nella muratura, chiudeva la parte frontale. Di questo ambiente così particolare non resta purtroppo più niente. Seguendo la sorte di molte delle cose appartenute a Giovan Carlo, andate disperse o distrutte, è stato sacrificato nel 1815 per modificare il percorso di una scaletta di servizio⁴.

La Ritirata della Granduchessa e i due nuovi bagni lorenese

Durante il primo periodo lorenese (1765-1799) fu creata, nell'ala destra del piano nobile di Palazzo Pitti, la cosiddetta *Ritirata della Granduchessa*: tre piccole stanze con annesso un bagno, accanto al quale vi era un altro bagno destinato al granduca. Un intervento compiuto nell'ambito del nuovo assetto distributivo dato a questa zona dai Lorena, che vi fissarono la residenza granducale, destinando a Maria Luisa di Borbone-Spagna le stanze di facciata e a Pietro Leopoldo quelle più interne; la nuova *Ritirata* era situata proprio in corrispondenza dell'innesto dei due quartieri. All'arrivo dei sovrani (1765), i tre ambienti e la corticina su cui si affacciano si presentavano in cattivo stato di manutenzione⁵; i due bagni ancora non esistevano e sarebbero stati ricavati più tardi da un altro locale, già destinato a cucina. I lavori iniziarono nel novembre 1774. La prima stanza – descritta come «gabinetto intagliato» – fu restaurata e mantenne in un primo momento la vecchia funzione di bagno e luogo di comodo; la seconda fu destinata a «tualette»; la terza, già adibita a spezieria, fu parata «alla Chinese» e arricchita di un pavimento a parquet di noce e acero bianco⁶. Subito dopo si decise di creare un moderno e più ampio bagno per la granduchessa, togliendolo dalla prima stanza, che venne risistemata e decorata⁷. Si optò per un vano a pianta rotonda, coperto da una cupola dipinta a finto cassettonato ed illuminato da una lanterna; sulla parete cilindrica erano dipinte una nicchia con statua e otto sfingi a grottesche⁸. Contemporaneamente fu creato il bagno del granduca, inizialmente più modesto e senza particolari ornamenti⁹. Tutti gli ambienti sono descritti in dettaglio in un *Inventario* del 1791, quando già Ferdinando III era subentrato a Pietro Leopoldo, divenuto imperatore dopo la morte del fratello Giuseppe: il Gabinetto ornato di stucchi, la seconda stanza parata di bianco e rosso e arredata con pochi mobili intonati alla

⁴ ASF, Imperiale e Reale corte (IRC) 4695, c. 295: «Stanzino annesso che serviva di bagno, stato demolito l'anno 1815».

⁵ Un *Inventario* del 1761 descrive la stanza di mezzo tappezzata con un paramento «all'antica» di broccato rosso con fiori d'oro, «macchiato e lacero» (ASF, Guardaroba App. 94, c. 541r, stanza n. 74), mentre le due stanze adiacenti sono indicate l'una come «Gabinetto [...] ricoperto di legno con intagli ad uso di stucchi» (*ibid.*, stanza n. 75), l'altra come destinata «a uso di Spezieria» e tappezzata con un paramento di damasco verde e broccatello «giallo e verdacchio» (*ibid.*, stanza n. 73).

⁶ ASF, Scrittoio Fortezze e Fabbriche (SFF), Fabbriche Lorenesi 46, lista di pagamenti del 22 novembre 1774.

⁷ «5 agosto 1775 [...] Per aver levato tutte le canne di piombo che portavano l'acqua al bagno di S.A.R. la granduchessa in occasione di doverlo demolire per rifarlo in altro luogo, e similmente levato le quatro cannelle di bronzo, che due gettavano l'acqua nel detto bagno, altra nella caldaia e altra in una pila [...]» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 58, c. 420v).

⁸ «[...] Per aver dipinto nel Palazzo de Pitti nel quartiere di S.A.R. la S.a Granduchessa un bagno architetto a chiaro scuro ricco di intagli con uno sfondo di tre putti, un bassorilievo storiato sopra il cammino, e una statua in una nicchia e n. otto sfinge grottescate [...]» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 62 - anno 1776).

⁹ ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 63 (anno 1776).

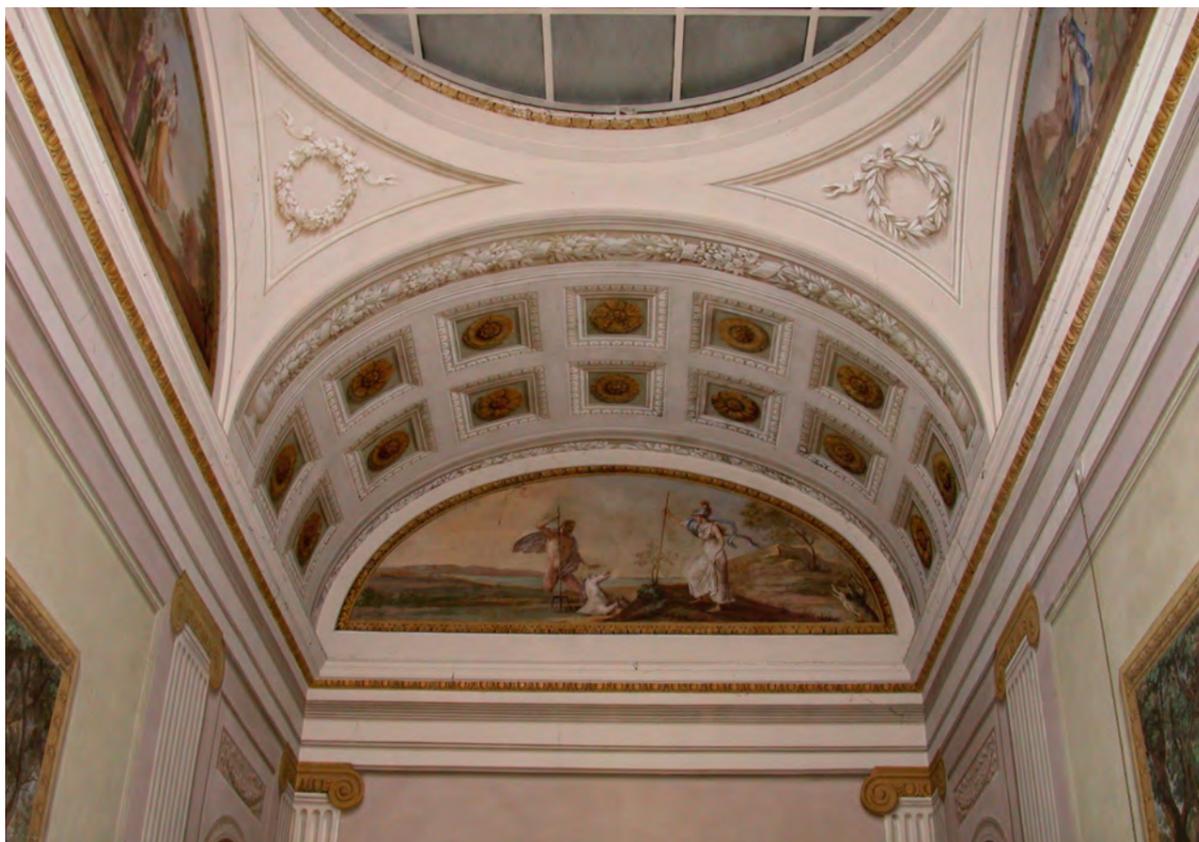
tappezzeria, la terza parata «alla cinese», i due bagni da poco realizzati e arredati¹⁰. Pochi anni più tardi si affidò a Luigi Catani, attivissimo a Pitti durante tutto il periodo lorenese, l'incarico di rinnovarne e arricchirne la decorazione pittorica. Egli iniziò i lavori con contratto del 9 novembre 1797¹¹ e scelse di ornare gli ambienti con soggetti classici: vedute di edifici e rovine romane sulla parete curva del bagno tondo, scene mitologiche nelle lunette e sulle pareti del bagno del granduca, delicate figure femminili sulle pareti e sulla volta della seconda stanza, allusive alla *toilette* della granduchessa.



Nell'ordine: la vasca incassata e decorazioni pittoriche di Luigi Catani nella *Ritirata della granduchessa*.

¹⁰ «Tre piccole stanze a guisa di gabinetti che restano presso il quartiere già descritto di S.A.R. la Granduchessa, servono per la toeletta della medesima. Prima stanza, ornata di stucchi, e due sopraporti dipinti a olio, con ingresso sul ripiano della scala a pozzetto, segnata di n° 109 [...] Seconda stanza che segue, segnata di n. 110 [...] Terza stanza, o sia gabinetto che segue, segnata di n° 111. – Un parato di drappo bianco dipinto alla cinese, o sia pechino [...] Gabinetto che serve per il Bagno di S.A.R. la Granduchessa, segnato di n. 112 [...] Bagno di S.A.R. il Granduca, segnato n. 113 [...]» (ASF, IRC 1392, cc. 122–127).

¹¹ «16 novembre 1797 – A spese per il Real Palazzo de Pitti £ 266.13.4 pagate a Luigi Catani Pittore per stare a conto dei lavori di pitture da farsi nelle stanze dei Bagni del R. Palazzo Pitti già convenuti in forza di sua obbligazione del 9 stante [...]» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 1545, c. 51).



Decorazione pittorica di Luigi Catani nel Bagno del granduca.

I lavori per il bagno tondo, concordati con l'architetto Giuseppe Del Rosso, furono i più complessi; il pittore vi fu impegnato fino al settembre del 1800¹² con la collaborazione del doratore Giuseppe Bianchi, che preparò l'intonaco per dipingere e portò a termine le finiture delle porte¹³. Contemporaneamente, si installavano le vasche al livello del pavimento, per le quali il marmista Lorenzo Bozzolini fornì i gradoni di marmo bianco¹⁴; intorno a quella circolare della granduchessa, che occupa quasi tutta la superficie del bagno, fu posta una ringhiera di metallo dorato, lavorata dal bronzista Marco Corsini¹⁵. Sono gli ultimi lavori. La *Ritirata*, voluta da Pietro Leopoldo e proseguita sotto Ferdinando III, è ormai completata, ma servirà ben poco alle granduchesse lorenese a cui era destinata: dopo l'intermezzo napoleonico vi abiterà, e per breve tempo, solo Maria Ferdinanda di Sassonia, seconda moglie di Ferdinando, che dopo la morte del granduca (1823) si stabilirà nel nuovo Quartiere d'Inverno al secondo piano; Maria Carolina e Maria Antonia, prima e seconda moglie di Leopoldo II, vivranno alla Meridiana, dove l'ultimo sovrano lorenese sceglierà di fissare la propria residenza, riservando agli appartamenti nobili le funzioni di rappresentanza.

¹² ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 1545, c. 121 (primo pagamento, 2 marzo 1798); Fabbriche Lorenesi 1550, c. 171 (ultimo pagamento, 20 settembre 1800).

¹³ ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 405 (15 aprile 1800).

¹⁴ ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 1545, c. 96 (27 gennaio 1798).

¹⁵ «Sig. Francesco Del Riccio ... paghi a Marco Corsini Bronzista, per stare a conto della Ringhiera di metallo dorato per il Bagno Rotondo ordinata a voce da S.A.R. per il Palazzo de Pitti – Lire duemila» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 389, n. 719 - 31 ottobre 1799). Si tratta dello stesso artigiano che, vent'anni più tardi, fornirà anche la ringhiera in bronzo dorato per il bagno di Maria Luisa (cfr. scheda successiva, nota 20).

I due bagni imperiali

In periodo napoleonico, sotto il granducato di Elisa Bonaparte Baciocchi (1809 - 1814), iniziarono a Palazzo Pitti, nella parte sinistra del piano nobile, i lavori per "ammodernare" gli antichi appartamenti medicei, destinati alle Loro Maestà Imperiali¹⁶. L'ansia di rinnovamento aveva spazzato via tutte le testimonianze barocche, salvando soltanto, e non senza qualche serio rischio, Pietro da Cortona e il Volterrano: spariti gli affreschi di Jacopo Chiavistelli, rimossi gli stucchi e le scagliole di Silvio Alli, demolita la cappellina ottagonale costruita nel 1589 per Cristina di Lorena. Di tutto quel che fu ricostruito dopo le distruzioni, le cose migliori furono forse i due nuovi bagni imperiali, veri e propri piccoli gioielli in pure forme neoclassiche su progetto di Giuseppe Cacialli.

Bagno di Maria Luisa

Il bagno destinato a Maria Luisa d'Austria fu creato trasformando radicalmente un gabinetto decorato in epoca medicea, che guardava verso l'anfiteatro di Boboli¹⁷. Le prime notizie del progetto del nuovo bagno si ritrovano in una relazione del 1811¹⁸, ma i lavori furono portati a termine dopo la Restaurazione e il ritorno dei Lorena. Gli ornati a stucco furono disegnati da Antonio Luzzi¹⁹ ed eseguiti da Vincenzo Marinelli²⁰. Nel pavimento fu inserita la piccola vasca rotonda di marmo bianco, per la quale il bronzista Marco Corsini fornì la ringhiera in bronzo dorato²¹. Allo stesso manifattore si deve probabilmente la rubinetteria, con elementi a forma di delfino.

¹⁶ Per un panorama complessivo dei lavori voluti da Elisa Baciocchi per gli appartamenti imperiali, cfr. P. Arizzoli-Clémentel, *Les projets d'aménagement intérieur et de décoration de Palais Pitti pour Napoléon Ier et Marie-Louise, 1810-1814*, in «Actes du Colloque Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire (Florence 2 - 4 juin 1977)», Firenze, Centro Di - Paris, Editart Quatre Chemins, 1979; cfr. anche L. Baldini Giusti, *Gli appartamenti imperiali: ambienti neoclassici nel percorso della Galleria Palatina*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, 23 settembre 1982 - 31 gennaio 1983) a cura di M. Mosco, Firenze, Centro Di, 1982, pp. 65-69.

¹⁷ «Gabinetto piccolo contiguo tutto dipinto ad architettura, putti e fiorami, con sfondo dipintovi la Pace, con finestra che guarda l'anfiteatro» (ASF, IRC 1391, c. 635 - anno 1774).

¹⁸ «Dettaglio e valutazione dei lavori occorrenti per ultimare i due Quartieri Nobili dell'Imperial Palazzo Pitti a forma dell'annessa pianta indicata di lettera A da destinarsi alle LL. MM. II. RR. l'Imperatore e l'Imperatrice (f.to Cacialli) [...] Per ridurre questo stanzino a bagno va costruito un nicchione nella muraglia, provveduta e murata una tinozza di marmo, fatti i canali e tubi per accompagnare le acque, costruito un fornello nel mezzanino superiore e provveduto di caldaia [...] Va formata la gola per il caminetto ed apposti gli ornamenti di marmo» (ASF, IRC 2747).

¹⁹ «A di 22 luglio 1816. Lo Scrittoio dell'Imperiali Fabbriche deve ad Antonio Luzzi quanto appresso: [...] e più disegnati come sopra gli ornati del Bagno appartenente al suddetto quartiere, diretto e assistito all'esecuzione dei medesimi lo stuccatore per tutto il tempo [...]» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 633, ins. 611).

²⁰ «Lavori alla Fabbrica del Nuovo Quartiere nel R. Palazzo Pitti. Per lavori che si eseguiscono nell'I. e R. Palazzo Pitti al Nuovo Quartiere nel Piano Nobile è fissato il seguente cottimo parziale, il di cui prezzo è da pagarsi dal Sig. Assistente alle Reali Fabbriche al cottimante nella somma che appresso di lire cinquanta con Vincenzio Marinelli stuccatore per avere eseguito nel Nuovo Bagno dalla parte di Boboli cinque pezzi di ornato di stucco che restano tra capitello e capitello, composti di delfini conchiglie e rabeschi, che fissato a lire dieci l'uno importano £ 50. Li 5 ottobre 1816» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 615, fasc. 328 n. 2); cfr. anche ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 616, fasc. 379 ins. I n. 2 e Fabbriche Lorenesi 617, fasc. 390, ins. I n. 2.

²¹ ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi, ex Fabbriche Granducali 742, ins. 44 (febbraio 1821): «Certificato [...] da pagarsi a Marco Corsini bronzista acollatario dei lavori occorsi nel Quartiere Nuovo al Piano Nobile di detto Palazzo [...] consistenti in una ringhiera di Bronzo dorata da situarsi nel Bagno detto di M. Luisa [...]». Va detto per inciso che Napoleone e Maria Luisa, per i quali furono intrapresi tanti e tanto imponenti lavori, non risiedettero mai a Pitti.

Accanto al bagno, un piccolo *boudoir* di forma rotonda, impreziosito anch'esso da una decorazione a stucco a cui lavorarono le medesime maestranze, consentiva l'uscita nel Giardino. Il risultato appare di un'eleganza squisita e il piccolo complesso formato dal bagno e dal *boudoir* adiacente è da considerarsi senz'altro fra le testimonianze più felici del periodo neoclassico a Pitti²².
Bagno di Napoleone (poi di Ferdinando III)

La citata relazione del 1811 descrive anche i lavori occorrenti per il bagno destinato a Napoleone e per l'annesso luogo di comodo, indicato come stanzino o luogo «all'inglese»²³. La 'tinozza' in marmo statuario, commissionata allo scultore Lorenzo Bartolini nel dicembre 1812, giunse a Pitti nel giugno dell'anno successivo²⁴. La decorazione a stucco fu affidata ancora al Marinelli²⁵, mentre i bassorilievi della volta e delle lunette – raffiguranti il primo *Ganimede rapito dall'Aquila* e gli altri due il *Bagno di Venere* e il *Trionfo di Galatea* – sono opera dello scultore Salvatore Bongiovanni²⁶. Delle quattro statue in marmo situate nelle nicchie, due – una *Galatea* e un *Dorio* – sono anch'esse del Bongiovanni, mentre le altre due – una *Teti* e un *Anfitrite* – sono di Giovanni Insom²⁷. Il lavoro, commissionato nel luglio 1819, era già terminato nel novembre dell'anno successivo²⁸; nel frattempo erano state predisposte le condutture e le rubinetterie, installata la caldaia²⁹ e messo in opera il prezioso pavimento in

22 Gli inventari ottocenteschi dell'Imperiale e Real Corte forniscono la descrizione del bagno e degli arredi: «Stanza 215. Bagnetto con borchia e pareti, il tutto ornato di stucchi a basso rilievo e 4 pilastri simili scannellati, con finestra a lunetta che guarda Boboli»; fra gli arredi troviamo «una tenda d'ermisino bianco a ventaglio [...] un canapè ornato di bronzi dorati e intagli di legno, piedi tondi, con pallina in fondo e ornamenti di bronzo, coperti di levantina lilla e spigo [...] una seggiola composta di 2 nicchie, una per il sedile, l'altra per la spalliera, color giallastro, coperta di drappo simile al canapè [...] 4 tamburetti simili [...] due comò con 6 piedi, guarniti di bronzo dorato, con tre aperture davanti [...] 2 tremò fissi nel muro a un sol cristallo [...]» (ASF, IRC 1418, c. 220, anno 1829); nell'ultimo inventario lorenese, datato 1846, è rammentata, insieme agli arredi, la ringhiera della vasca, descritta come «terrazzino fatto a mezzo tondo di bronzo dorato, con delfini, grotteschi e 2 sportelli davanti» (ASF, IRC 1426, c. 515).

23 «Per dipingere la volta a figure non meno che le pareti e soffitto dello spazio che richiede il bagno ed ornare di riquadrature lo stanzino all'inglese [...]» (ASF, IRC 2747, anno 1811).

24 Ringrazio Daniele Rapino per la segnalazione.

25 ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 601, n. 574.

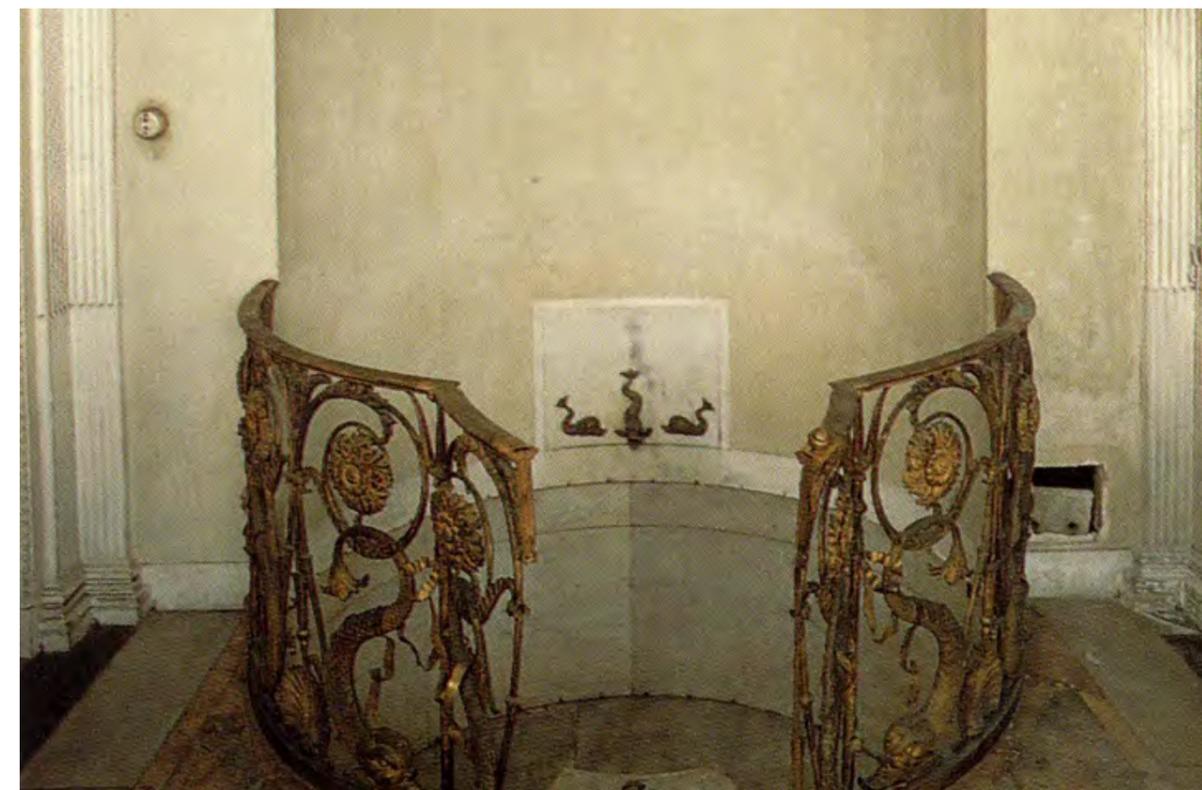
26 ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 608, n. 1376; Fabbriche Lorenesi 590, n. 300.

27 Cfr. in proposito la lettera di Giuseppe Cacialli all'III.mo Sig.re Direttore delle RR. Fabbriche: «Ho l'onore di prevenirla, che per ultimare il Bagnetto con colonne di verde antico sono necessarie quattro statue, e queste potrebbero essere eseguite dai Sigg.ri Scultori Bongiovanni e Gio. Insom come pare ne abbia convenuto ancora S. A. I. e R. cui ne ho dato parte. I soggetti da eseguirsi sarebbero Teti, Anfitrite, Galatea e Dorio figlio dell'Oceano e di Teti. Le prime due le eseguirebbe il Sig.re Insom e le altre il Sig.re Bongiovanni. Il detto Sig.re Bongiovanni ha già rimesso gli annessi bozzetti. Queste statue vanno eseguite in marmo statuario di prima sorte. Il Sig.re Bongiovanni ne dimanda, rese del tutto finite, zecchini dugentocinquanta per ciascheduna. Queste saranno alte br. 2.5 circa; io credo che la domanda sia giusta, trattandosi di un lavoro che dee essere molto finito, e atteso il prezzo enorme in cui sono attualmente i marmi statuari. Ho l'onore di rimetterle qui uniti i bozzetti del Sig.re Insom ed egli per eseguirle in marmo bianco statuario mi ha richiesti zecchini dugentocinquindici, domanda coerente al giusto [...]» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 2070, ins. 29, 24 maggio 1819).

28 ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi 760, c. 1538.

29 «A di 28 luglio 1815. Sig. Giovanni Battista Casanuova cassiere dell'I. e R. Scrittoio delle Fabbriche, Giardini etc. paghi a spese per il R. Palazzo di Residenza lire 411.5.– e per dette a Pietro Ghilardi caldaiaio porta contanti esso medesimo e sono per l'importare della fattura d'una caldaia suo coperchio e canne di rame occorse per il Bagno del Quartiere al Primo Piano [...] lo Pietro Gherardi ò ricevuto mano propria» (ASF, SFF, Fabbriche Lorenesi, ex Fabbriche Granducali 599, n. 1090).

marmo e commesso di pietre dure, eseguito dall'Opificio fiorentino³⁰. Agli inizi del 1821, anche questo piccolo capolavoro poteva dirsi compiuto.



Nell'ordine: Il Bagno di Maria Luisa e Il Bagno di Napoleone.

30 Sull'esecuzione di questo pavimento esiste una corrispondenza fra lo Scrittoio e il direttore Carlo Siries, conservata nell'archivio dell'Opificio (OPD, filza 7, cc. 57–58; filza 2, miscellanea n. 3, registro d'entrata e d'uscita).

Bagni e «luoghi comodi» nel palazzo dei Martelli di via della Forca a Firenze fra Sette e Ottocento

Monica Bietti

Già Direttore dei Musei di Casa Martelli e Cappelle Medicee e funzionario presso la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio di Firenze

A Firenze, Casa Martelli si configura come uno degli esempi più significativi di palazzo signorile, dotato di ogni comodità per soddisfare le necessità dei suoi abitanti¹. Ricchi e nobili i Martelli possedevano, fin dal Quattrocento, numerosi edifici abitativi e commerciali fra via degli Spadai e borgo San Lorenzo, vicini a quelli dei Medici, loro amici e consorti negli affari e nelle mercature. Solo nel Seicento, il ramo principale della famiglia con Marco Martelli (1592-1678) acquistò varie case in via della Forca e le adattò a residenza nobiliare. Sposato a una cugina, Maria di Baccio Martelli, Marco si trasferì nel 1627 in quello che resta l'unico palazzo della famiglia, passato allo Stato nel 1999 e aperto al pubblico nel 2009². Conviene ricordare che i primogeniti hanno avuto per secoli gli stessi nomi, Marco, Niccolò, Niccolò, Marco e che, in occasione dei loro matrimoni, il palazzo ha subito continue trasformazioni per adattarlo alla moda e agli usi della nuova coppia. Questo continuo adeguamento estetico e funzionale ha spesso cancellato le tracce della situazione precedente.

Ecco perché a Casa Martelli non si conservano elementi attestanti le abitudini igieniche prima del Settecento, quando i documenti iniziano a riferire di toilette e bagni. Potrà essere utile ai lettori avere un'immagine che mostri i personaggi di cui si parlerà. È un dipinto di Giovan Battista Benigni del 1777 e raffigura alcuni degli utenti dei «bagni» in un salotto nella loro casa, attorno a un tavolino, nelle vesti di ricchi mecenati, con le loro parrucche, abiti e gioielli alla moda e con la loro collezione di opere d'arte che arreda l'ambiente. Stanno per ricevere le chicchere con la cioccolata, che il cameriere Neri Baldini sta apprestandosi a servire. Oltre il prestigio e il ruolo sociale, la *Conversation piece* fa capire di quanto spazio avessero necessità per le loro toilettes personali.

Siamo qui in uno dei momenti di apice della ricchezza della famiglia. Quasi quarant'anni prima, il palazzo aveva subito una fondamentale modifica in occasione del matrimonio, nel 1739, di Niccolò Martelli (1715-1782) con la ricchissima e «internazionale» Maddalena Tempi: proprio i due coniugi raffigurati a sinistra nel dipinto di Benigni. In quella occasione e negli anni successivi i lavori avevano portato alla realizzazione di un nuovo ingresso, di una facciata che dava veste unitaria alle diverse preesistenze di cui il palazzo era composto, alla decorazione dei saloni e all'ammodernamento di tutto il necessario a una vita molto agiata.

¹ Le notizie fornite in questo testo integrano l'analisi più generale presentata da Giuseppina Carla Romby in questo stesso volume e si basano su un lavoro collettivo svolto dal 1998 al 2002 dalla sottoscritta assieme a Francesca Fiorelli Malesci, Gabriella Incerpi, Paola Squellati Brizio, Maurizio Zecchini. Per la parte tecnica è stato di fondamentale aiuto Andrea Niccolai che, per molti anni, ha seguito i lavori per il Museo di Casa Martelli. Parte delle foto è stata eseguita con la consueta disponibilità e perizia da Pinuccia Piras.

² Sui Martelli si veda: A. Civai, *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze, Opublibri, 1992; sul museo: F. Fiorelli Malesci, *Una casa che diventa Museo. Una famiglia e la sua storia*, Firenze, Polistampa, 2013; *Museo di Casa Martelli. Guida*, a cura di M. Bietti e M. Zecchini, Livorno, Sillabe, 2015, ediz. inglese, con aggiornamenti, Livorno, Sillabe, 2018 (con bibliografia precedente). Per l'abitare nel Sette e Ottocento si vedano: M. Vaussard, *La vita quotidiana in Italia nel Settecento*, Milano, BUR, 1990; *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della socialità moderna*, Atti del convegno di studi, Firenze, Museo di Casa Martelli, 22 ottobre 2015, a cura di F. Fiorelli Malesci e G. Coco, Firenze, Edizioni del Consiglio regionale della Toscana ("Edizioni dell'Assemblea" n. 137), 2017.



Giovan Battista Benigni, *La famiglia Martelli* (1777), Firenze, Quadreria di Palazzo Martelli.

A destra del tavolino e quasi al centro del dipinto sono il loro figlio Marco con la moglie Teresa Pucci e in basso – aggiunti nel 1783 - sono i figli della coppia, chiamati, naturalmente, Niccolò e Maddalena come i nonni. Accanto a Teresa si vede l'abate Giuseppe, che viveva in palazzo. Gli altri personaggi non fanno parte di questo discorso e non interessa ora parlarne. Viste le omonimie rimanderò a questo dipinto per non confondere troppo chi legge.

Ma entriamo in *medias res* e cerchiamo le tracce delle abitudini igieniche nei luoghi di vita del palazzo di via della Forca, ora museo. Va detto subito che all'epoca cui si riferisce il dipinto la casa poteva avvalersi da tempo di un pozzo di approvvigionamento di acqua potabile - ancora visibile nelle grandi e belle cantine nel sottosuolo - e di un «fognone», per lo smaltimento delle acque scure, all'aperto e confinante con le proprietà dei canonici di San Lorenzo e per questo fonte continua di liti e questioni. Le piante dell'abitazione di via della Forca, disegnate da Luca Ristorini nel 1790, nel momento di maggior trasformazione e estensione del palazzo che allora arrivava fino all'attuale via Cerretani, permettono di individuare numerosi «agi» o «luoghi comodi» che dovevano essere attivi anche nei decenni precedenti. Questi «servizi» - di molti restano solo labili tracce - erano spesso realizzati scavando nicchie nella muratura e inseriti in posti di risulta³ fra una casa e l'altra. Si trovavano in corrispondenza fra i vari piani dell'edificio, così da usare le stesse condotte,

³ Come spesso accadeva a Firenze, il palazzo è stato creato accorpando e riadattando abitazioni preesistenti: da qui molti «cavedi» e luoghi di risulta, che sono stati utilissimi anche come canalizzazioni dell'impiantistica in occasione dell'adeguamento dello stabile a museo.

tendenzialmente vicino a zone di servizio e scale di collegamento. Non sempre si trattava di locali chiusi: tipicamente all'aperto è quello, superstite, posto subito dopo la porta che conduce verso San Lorenzo e destinato, immagino, alla servitù.



Fognone del palazzo per lo smaltimento delle acque scure.

Luogo comodo nel cortile di Palazzo Martelli.

Rielaborazione, evidenziante la collocazione dei luoghi comodi, della pianta Ristorini (1790) del piano nobile di Palazzo Martelli.

Alla costruzione di un primo vero e proprio bagno, in una accezione che si avvicina a quella moderna del termine, si accenna per la prima volta in un documento del giugno 1761⁴, che non precisa la sua ubicazione. Della stessa stanza da bagno provvista di tutto il necessario si parla ancora nel 1764⁵ e nel 1774 quando viene pagato il «magnano» Vincenzo Garinei per più cose, fra le quali «un ingegno ad una chiave, serve per la stanza de' Bagni»⁶. Questo particolare lascia intuire che si trattava di un locale di una certa dimensione, probabilmente utilizzato a turno da più persone.

Aiutano a identificarne la collocazione soprattutto i pagamenti del 1761 allo scalpellino di Fiesole Giovanni Sandrini, che parlano del rifacimento del cortiletto interno, di tre porte rifinite in pietra, di una finestra anch'essa inquadrata da una cornice in pietra e, più che altro, di una vasca in pietra serena con suo sedile e di una pila per l'acqua. Il «bagno» del 1761 va quindi identificato con quello tutt'ora esistente al primo piano nella zona in cui (casualmente) sono stati attrezzati i «servizi» per il pubblico quando abbiamo aperto il museo. La vasca è identica per misure e forma a quella descritta nel documento e così la pila dell'acqua e le cornici in pietra. L'inventario della casa Martelli di Firenze, redatto nel 1771⁷ - l'anno del matrimonio fra Marco Martelli e Teresa Pucci (i due personaggi effigiati al centro del dipinto di Giovan Battista Benigni) - quando cioè la zona, prima abitata da Niccolò e Maddalena era stata ceduta al figlio e alla nuora, al primo piano del palazzo e corrispondente a quella rinnovata con le decorazioni di Gaetano Gucci nel 1782, fornisce altri elementi indicativi dell'igiene personale degli abitanti. Vi si dice infatti che accanto alla camera del «letto buono» del Sig. Cavaliere Marco Martelli si trovava un «gabinettino» con armadio, sgabelletti, un piano da «touelett», un lavamani, un «prete e una seggiola di paglia», una «predella d'albero coperta di dommasco cremisi con bidè e un' orinaliera»⁸.

4 I documenti sono conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Martelli 1433, ins. 47: *Inserito contenente il quaderno delle spese, e le ricevute relative al nuovo bagno fatto nel Palazzo d'abitazione del Bali Niccolò Martelli - 1761*: oltre ai conti dello scalpellino Sandrini in data 8 giugno 1761 sono citati interventi di: Giovanni Sandrini scalpellino, Filippo Segoni muratore, Giuseppe Merlini renaiolo, Alessandro Tognozzi Moreni idraulico, Jacopo A. Signorini magnano, Francesco Gozzini stovigliaio, Domenico Cantagalli fornaciaio, Giovanni Domenico Troiani legnaiolo.

5 ASFi, Martelli 1815, *Giornale di Entrata e Uscita C, 1754-1771*: uscite 30 giugno 1764, c. 23r: «A spese di fabbriche diverse S[cudi] 178.2. buoni a Gio. Bat.ta Pacinotti per tanti che ha dato conto aver speso e pagato tanto ai manifattori che per le provviste di materiali impiegati nella fabbrica e costruzione del nuovo Bagno nel Palazzo d' abitazione, come dal quaderno a parte e dalle ricevute inserite in d[etto] quaderno al quale Scudi 178.2.» [Al Mandrini scarpellino per fattura della pila di pietra, stipiti della porta, lastrico del cortiletto....]

6 ASFi, Martelli 1807, *Ricevute, 1773- 1775* (6 dicembre 1774).

7 ASFi, Martelli 1434, ins. 9.

8 *Ivi*, cc. 19r-20r



Il lavabo, attualmente nascosto al pubblico da sportelli a parete, faceva probabilmente parte in origine dell'ambiente che nel 1764 e '74 risultava riservato alle abluzioni, parzialmente cancellato da una successiva trasformazione in anticamera di passaggio.

Le stesse comodità erano presenti anche nel quartiere del padre, il Senatore Niccolò⁹, dove accanto alla camera l'inventario descrive un sottoscala con funzioni analoghe, e in quello della madre, la signora Maddalena Tempi (raffigurata con il marito, si è detto, a sinistra nel dipinto del Benigni), che disponeva di un gabinetto da toilette¹⁰. Non tutti gli appartamenti dei numerosi abitanti del palazzo contavano su locali altrettanto strutturati e le funzioni igieniche dovevano svolgersi per lo più con l'uso di attrezzature mobili (lavamani, bidè, vasi da notte, orinali)¹¹.

⁹ *Ivi*, cc. 32 r e v-33. L'arredo della «Camera del Letto» del Senatore Niccolò risulta così composto: 1 Lettino a campo con tendine coperta di ammuer verde ondato, con sue armature di ferro e legno con due sacconi / due materasse di lana, due guanciali, e un capezzale e un piumino soppannato di mantino giallo s[cudi] 60; 3 Seggiole a spalliera coperte d'ammuer simile al letto s[cudi] 5,5; 4 Seggioline con fusto di legno giallo e spagliera di canna d'India e sederi simili s[cudi] 5,5; 1 Inginocchiatoio di noce e sopra un Crocifisso di bronzo s[cudi] 10; 1 Tavolino tondo di noce d'India da ripiegare filettato d'ottone s[cudi] 6; 1 Orologio a cassetta s[cudi] 20; 1 Cassettone con suo marmo di broccatello di Spagna s[cudi] 21,3; 1 Parato d'arazzi a tutta la stanza s[cudi] 60; 1 Tenda di tela bianca con suo ferro, cordoni e nappe s[cudi] 4. Nel sottoscala contiguo si trovava il necessario per l'igiene: 1 Arazzo sotto il letto; 1 Tavolino a orinaliera; 1 Lavamane; 1 Bidè ed altri comodi; 1 Armadio s[cudi] 6; 1 Quadro rappresentante la Madonna col Bambino, S. Giuseppe e un angelo che porge dei fiori di mano d'Ignazio/Hugford con cornice intagliata e dorata s[cudi] 24, 3.; 1 Quadro rappresentante S. Andrea Avellino in atto di aver l'accidente all'altare modello del quadro della Cappella di S. Gaetano di mano di Ignazio Hugford con cornice dorata s[cudi] 18.

¹⁰ *Ivi*, cc.39 r e v.

¹¹ La storia ci parla di «comodi» a forma di poltrona sui quali sedevano re e regine i cui abiti lasciavano libere le parti intime così da non aver necessità di alzarsi per i bisogni corporali. Tornando a noi qualcosa di simile è ancora conservato in casa Martelli: una poltrona di legno d'albero dipinta sotto la cui seggetta andava posto il vaso per raccogliere quanto evacuato. Il vaso, o gli urinali - che venivano svuotati in prossimità della raccolta delle acque scure o nei «luoghi comodi» - erano poi conservati e risposti nei comodini. A Palazzo Martelli ne resta solo uno in terraglia bianca.



Particolare con la vasca per il bagno realizzato in Casa Martelli nel 1761 e decorato nel 1782.

Per un decisivo salto di qualità estetica bisogna attendere il 1782¹², anno in cui Maddalena Tempi fece decorare a sue spese da Gaetano Gucci¹³ il bagno preesistente, come dono alla nuora Teresa Pucci, moglie di Marco Martelli. Alla stanza con vasca profonda e un gradino in pietra, tutta ridipinta dal Gucci con elementi naturali e all'antica, a cui si accedeva sia da un raffinato ricetto, immagino usato per toilette e dipinto in verde pallido e grigio, sia tramite una porticina nascosta dalla decorazione uguale alla parete, che metteva in comunicazione l'appartamento della «signora sposa» con quello del marito, così che il luogo dei bagni poteva essere usato da entrambi. L'acqua, calda e fredda erogata da due rubinetti in ottone, proveniva da un impianto centralizzato posto nel sottosuolo, ossia da una grande caldaia in rame di cui si parla nei documenti.

Le immagini mostrano la bellezza e modernità dell'ambiente. Nei pressi della vasca stava anche un «passavivande» che collegava il locale con la *Sala di Ganimede* (ora pertinente alla biblioteca Laurenziana e allora sala da pranzo dell'appartamento di Marco) così da portare dal basso in alto e viceversa sia cibi che teli caldi per il bagno.

Ancora un importante matrimonio segna, agli inizi dell'Ottocento, un adeguamento del palazzo alle esigenze funzionali di una nuova coppia. Nelle carte dell'archivio Martelli si parla della ristrutturazione di tutto il quartiere terreno, ossia il quartiere estivo, avvenuta fra il 1808 e il 1809, anno del matrimonio fra Niccolò Martelli (1778-1853, il bambino raffigurato nel dipinto del Benigni) e Caterina de' Ricci. Nel quadro di questo rinnovamento fu appunto realizzato, a piano terra, un salotto da bagno e stanze annesse che furono dipinte da Niccolò Contestabili¹⁴, pagato il 6 marzo 1809.

Risulta tuttavia che nel 1816 il Contestabili eseguì una nuova stanza dipinta a terreno per la quale pure i documenti parlano di «bagno», alla luce dei nuovi ritrovamenti sotto lo scialbo emersi proprio in questi giorni possiamo accertare che si trattò di due ambienti distinti. Accanto a un primo bagno del 1809, le cui tracce stanno ora emergendo, venne realizzata nel 1816 una grande sala «boschereccia o dipinta a bosco», che da allora dovette essere usata anche per i pranzi estivi e che era anch'essa dotata di una vasca per abluzioni. Per il nuovo lavoro Contestabili fu pagato nel 1817: «...saldo di un salotto a terreno a paese che serve pure di bagno...e cameretta di comunicazione di detto salotto»¹⁵.

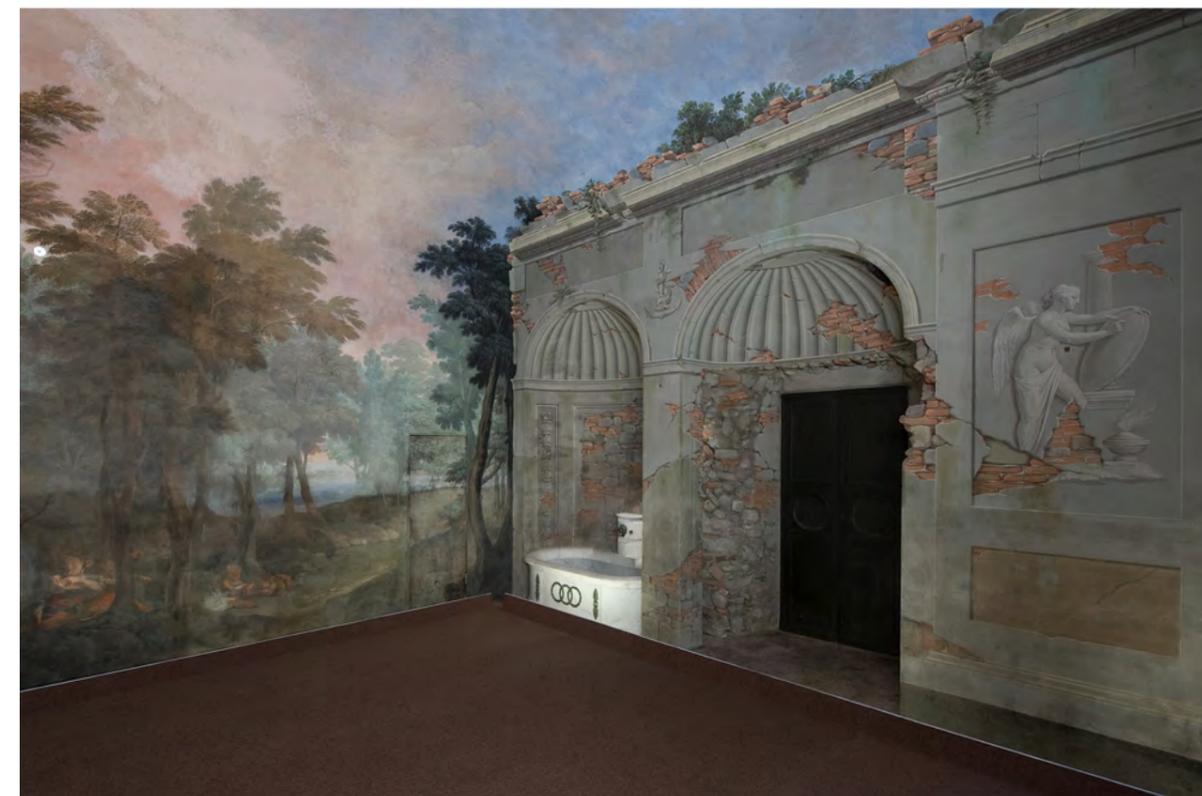
¹² ASFi, Martelli 1849, *Giornale di Entrata e Uscita D, 1771-1791*, cc. 56v, 136r; Martelli 1850, *Debitori e Creditori, D, 1771-1791*.

¹³ Questo il mandato di pagamento in ASFi, Martelli 1917, n. 223: «A di 6 di Marzo 1809/ Signor Canonico Cipriano Benassai Cassiere paghi/AI Sig. Niccolò Contestabili Pittore/Ducati dugentotrentaquattro £ 2 – per la Pittura eseguita nel Quartier Terreno del Palazzo d'abitazione che una stanza a Paese, un Gabinettino simile, una stanza a figure e uno sfondo in una Camera./ E ponga in Uscita A Spese per il nuovo Quart.e Terreno/ Et in fede ec. dico S 234.2.-/A di detto Gius.Saluzzi Comp.ta.». E' allegata la ricevuta «Io infrascritto ho ricevuto il valore del presente mandato in contanti,/ et in fede ec. in Zecchini fiorentini Cento ventitrè/lo Niccolò Contestabili ho ricevuto la predetta Somma, ed in fede Mano p.ra».

¹⁴ Questo il mandato di pagamento in ASFi, Martelli 1917, n. 223: «A di 6 di Marzo 1809/ Signor Canonico Cipriano Benassai Cassiere paghi/AI Sig. Niccolò Contestabili Pittore/Ducati dugentotrentaquattro £ 2 – per la Pittura eseguita nel Quartier Terreno del Palazzo d'abitazione che una stanza a Paese, un Gabinettino simile, una stanza a figure e uno sfondo in una Camera./ E ponga in Uscita A Spese per il nuovo Quart.e Terreno/ Et in fede ec. dico S 234.2.-/A di detto Gius.Saluzzi Comp.ta.». E' allegata la ricevuta «Io infrascritto ho ricevuto il valore del presente mandato in contanti,/ et in fede ec. in Zecchini fiorentini Cento ventitrè/lo Niccolò Contestabili ho ricevuto la predetta Somma, ed in fede Mano p.ra».

¹⁵ ASFi, Martelli 1965, n.432.

Sempre nel 1817 si ha notizia del compimento della pittura «a rottame» ossia con mattoni e pietre a vista, sia dipinte che vere, inserite nel muro dalla parte delle finestre che danno sul cortile. Questo *trompe-l'oeil* fu affidato a Gaspero Bargioni¹⁶. Sappiamo che la sala era arredata con mobili appositamente pensati e realizzati dai migliori artefici del momento, che simulavano tronchi e oggetti naturali tanto da far apparire l'esperienza dei convitati simile a un *déjeuner sur l'herbe* in un paesaggio aperto e frondoso, in una romantica visione di natura controllata e fantastica, nella quale l'elemento acqua era rappresentato dalla copia della Venere dei Medici scolpita da Lorenzo Bartolini nel 1817¹⁷, dalla quale l'acqua scaturiva tramite una «cannella». Sul lato del cortile - su cui si aprivano le finestre - furono eseguite due nicchie che accolsero prima la scultura e poi la vasca in marmo di Carrara comprata e collocata nel 1824¹⁸. Insomma un bagno - sala di loisir fuori dall'ordinario, in uno dei palazzi più alla moda del tempo. Venere e gli arredi sono dispersi, mentre resta la vasca inserita all'interno della decorazione a «rottame».



La sala «a Boschereccia» con le decorazioni del Contestabili, i *trompe-l'oeil* di Gaspero Bargioni e le nicchie che oltre alla vasca ospitavano la copia della Venere de' Medici.

¹⁶ ASFi, Martelli 1917, n. 225.

¹⁷ ASFi, Martelli 2006, n.26. L'anno precedente (1815) l'originale della Venere dei Medici era tornata a Firenze, dopo il trafugamento di Napoleone. Cfr. *Firenze 1815. Il ritorno di Venere. Riflessioni sul recupero toscano delle opere d'arte trafugate da Napoleone*, a cura di G. Coco, C. Francini ed E. Sartoni, Firenze, Edifir, 2018. In qualche misura mi sembra che con questa commissione a uno dei più importanti scultori del periodo, Lorenzo Bartolini, ancora una volta i Martelli mostrino il loro alto prestigio e il loro essere partecipi della storia contemporanea. La «Gazzetta di Firenze» n. 2 del 4 gennaio 1816 aveva riportato la notizia del recupero della «rinomatissima Venere Medicea, monumento impareggiabile di greca scultura, e primo onore delle Gallerie di Firenze» e la sua riproduzione per il nuovissimo bagno era un simbolo di potere e al tempo stesso un omaggio allo straordinario evento.

¹⁸ ASFi, Martelli 1967, n. 414.

I documenti ci rivelano anche il modo di scaldare l'acqua (sia in questi locali che nel quartiere d'inverno di Caterina de' Ricci) che era convogliata in grandi caldaie di rame collocate sotto la scaletta nei pressi del bagno del 1816 a pianoterra e da lì, tramite tubature in piombo, veniva spinta alle vasche.

Nello stesso quartiere di Caterina de' Ricci, Luigi Catani ebbe a dipingere «bassorilievi di figure a fondo tratteggiato a oro» in una stanza con «la volta a figure» e nel «piccolo stanzino del bagno contiguo» tutto eseguito nel 1820¹⁹. Il quartiere estivo di Niccolò e Caterina era a piano terra, ma non saprei dire se questo «piccolo stanzino del bagno», contiguo alla sala con la volta a figure, sia effettivamente da cercarsi in questa zona del palazzo, luogo che ha subito vicissitudini e cambiamenti d'uso tali da non essere più riconoscibile. Caterina de' Ricci, però, in inverno, abitava un appartamento al secondo piano, ora in parte di proprietà della biblioteca Laurenziana, che condivideva anche con il figlio primogenito (ancora un Marco, 1810-1866). In questa zona del palazzo ci sono molte stanze dipinte da Luigi Catani e fra queste uno stanzino dove è una volta con angioletti eseguita dal pittore che conserva ancora un lavandino e un comodo.

Negli anni successivi le carte d'archivio parlano della realizzazione di bagni in vari luoghi della casa, a uso padronale o della servitù: luoghi sempre più simili a quelli che si sono veduti realizzati nei palazzi fino alla metà degli anni cinquanta del Novecento. Di questi bagni sempre più nell'accezione contemporanea, sono arrivati a noi solo pochi esempi in palazzo Martelli e non certamente del tenore di quelli prima descritti. Alcuni di loro sono ancora in funzione per servizio degli uffici, mentre per il pubblico, come prima cosa appena si sono iniziati i lavori nel 2000, sono stati costruiti due servizi igienici posti nel quartiere di Teresa Pucci, proprio accanto al bel bagno per lei ridipinto nel 1782 da Gaetano Gucci e forse, come si è visto, proprio nel luogo dove fu creato nel 1761 il primo «bagno» del palazzo.

19 ASFi, Martelli 1969, n.350.

Waste Removal in an Eighteenth-Century Perugian Palazzo; The Inventory List and Floor Plan of Marquese Diomede Bourbon di Sorbello 1794-1797.

Katherine Cahill
John Cabot University

In 1794 a nobleman from a wealthy Perugian family, the Marquis Diomede Bourbon di Sorbello, wrote an extensive inventory list of his palazzo's furnishings, arts, linens and dishes, including vessels for waste collection and removal. Not only did he describe the material composition of commodes, urinals and chamber pots, he told about secret staircases, doorways, ladders and rooms for storage and discreet transport of such vessels by his servants. The elaborate descriptions used in the inventory list give an unprecedented look into a seldom discussed subject of everyday life.

The inventory list and the floor plan of Diomede's four level palazzo, today located at Via Luigi Bonazzi 9, are found in the Sorbello Family archives¹. Diomede had the palazzo newly built in 1780. The lettered rooms in the floor plan have detailed descriptions in a *dichiarazione* («index»). The ground floor houses the horses, food storage and formal garden. The entry level plan shows the multitude of staircases and the mezzanine level. The main floor, *piano nobile*, has two bedroom suites, one for Diomede and one for his wife, Vittoria Pitti Gaddi. Each suite contains an antechamber, a bedroom, closets, a lavatory and separate secret staircases. The top floor contains servants' quarters and the kitchen. Studying these two documents together, it is possible to clearly envision the servants' theatrical role in this palazzo that Diomede describes in language similar to a stage setting. In the *Gabinetto dell'Alcova gialla alla dritta* («small room of the yellow alcove on the right»), Diomede lists the following:

1 old tripod of black wood that holds a basin of water
1 white majolica basin with grooves inside
1 smooth white majolica pitcher for water
1 square commode with its basin of white majolica with its cloth, a split cover with corners, of white dobletto (sturdy cotton/lined fabric)
1 bidet of contoured white majolica with a turquoise strip embedded in the wooden framework (fusto)² and legs of walnut wood with a small cover made of white cloth and a pleated border (falbala)³ of muslin
1 little table of black wood with four twisted legs with a drawer below and the table-top above with a raised border that serves now to hold glass urinals with handles, the waste jars, and are brought every evening to the bed for use, and convenient to the Marchesa.
No.[...] glass urinal with a handle made of absorbent cotton
No.1 big majolica urinal that I use at night for a jar of stink (vasi sporchi)
No.[...] round majolica plate to hold the oil lamp at night
No. [...] small glass lamp for the oil lamp for night-time.⁴

¹ *Inventario dei mobili, delle suppellettili e della biancheria del marchese Diomede, esistenti nella casa di Perugia, 1794-1797*, in Archivio di Stato di Perugia (ASPe) Archivio Bourbon del Monte di Sorbello (ABMS), busta 45, f. 5.i. busta 39, f.32.

² John Davenport and G. Comelati, *A New Dictionary of the Italian and English Languages Based upon that of Baretti*, London, Longman and Co, 1860, p. 260.

³ Davenport and Comelati, *Dictionary* cit. p. 229.

⁴ *Inventario dei mobili, delle suppellettili e della biancheria del marchese Diomede, esistenti nella casa di Perugia, 1794-1797*, in ASPe, ASBMS, busta 45, f. 5.i. p.2.

In the longest running ekphrastic description in the list, Diomede gives the reader a multi-level tour of his palazzo:

2 little framed doors next to the bed. The one door at the head of the bed with iron latches to open it, hides a very comfortable, private shitter (cacatoio privato) that is emptied in a box near the adjacent secret staircase that precedes the downstairs room in a corridor that connects the room with a sort of mezzanine that is the apartment of the Marquese Lodovico, designated A, B and C. This so-called corridor also goes to another secret staircase that leads to the front door of the house. Going down further still brings you to the cellars, to the stables and the cave for food storage. The other little door then leads to a small room created in the framing of the alcove in the middle where there is iron armor hanging on the wall and at the bottom the box of urine.⁵

It is not clear whether a servant empties the feces into the box of urine or if another box is designated for solid matter. At this point in the tour, Diomede does not tell us where the feces are ultimately deposited by the servants, but on the ground level of his floor plan, a room with a door opening to the street is labeled *comodo per il letame* («convenient for manure»). It is possible the servants used this room to empty the various jars and pots of feces. In his neat writing, Diomede wrote, *Vicolo per il quale si scenda alla cupa...* («alley for which you go into the dark...»). This alley appears to be an ideal storage and collection place for human and horse waste. The location of this room is also on the same level, and adjacent to the palazzo's garden. Perhaps servants used the collected feces to fertilize the gardens? It is known that in European cities between the fifteenth and eighteenth centuries, municipal authorities collected the feces of animals and humans for the making of potassium nitrate, to be used as fertilizer and gunpowder⁶. Diomede again mentions the box of urine in the next entry:

2 other little secret doors in the wall of the previous room in the two facing sides of the arch of the bedroom= which to the left leads to the little closet that is above the room with the box of urine and the other at the right takes you to find immediately the secret stairs that go up to the so-called mezzanine.⁷

Diomede explains another route for waste removal when describing the following room:

Little Room Adjacent to the Large Antechamber of Paintings in the Corner in Front of the Real Window

In this little room situated under the secret staircase there are the following things:

1 square commode made of lathed black wood with a cover of used red damask
1 small long table of soft wood on which to place the urinals
1 white majolica water basin for the above-mentioned commode
2 little corner cupboards of soft wood in the corner of the rooms to put the candles on
1 little wooden door the same thickness of the steps of the step ladder above, which opens to store the dirty jars, from which the servant women climb up the stepladder;

⁵ ASPe, ABMS, busta 45, f. 5.i, 1794 agosto 8, "Inventario dei mobili...", p.7.

⁶ A.O. Koloski-Ostrow, *The Archaeology of Sanitation in Roman Italy: Toilets, Sewers, and Water Systems*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015. p. 44.

⁷ ASP, ABMS, busta 45, f. 5.i, 1794 agosto 8, "Inventario dei mobili...", p.7.

*the ladder leads upstairs to empty the jars when convenient, because they must avoid passing through the big, red antechamber. It [the opening] is small where the door is leading to the secret staircase.*⁸

This description of the servants carrying the jars of waste upstairs, when convenient, confirms that the palazzo lacked a plumbing system that would carry wastes down to the ground level where the room for manure is located. Both for decorative purposes and to facilitate discrete movement, the walls of the family's rooms in the apartments were covered with satin and doors for secret staircases were hidden behind the satin wall hangings, or in arched doorways hung with curtains. It is easy to imagine servants moving discreetly on the same floor from one room to another hidden behind hangings and doorway curtains. Vertical movement utilized secret staircases and ladders from one floor to another. The offending smells of the *vasi sporchi* («jars of feces») were kept away from the noble family members but must have been noxious for the servants. Diomede describes cloth covers for the various jars that mitigated the odors both when waiting to be removed, and also when carried. The inventory does not mention specific facilities for bathing. However, one entry describes *2 spugne grandi-uno scabelletto, e un tavolinetto portatile da toletta*⁹ *2 big sponges, a low backless seat, and one portable dressing table* located in a credenza in a small room to the right of the large red antechamber. This could describe a bathing set. In a credenza in a small room to the left of the large red antechamber is located the only mention of soap in the entire sixteen page inventory, one tablet of 4 or 5 pounds of white Foligno soap. The scarcity of bathing items in the inventory could indicate they did not bathe often, but instead used perfumes to mask body odors. The inventory lists *acqua d'odora, boccette di siropi di francia: 3 d'acqua d'odora di firenze, vari boccette con acqua di Melissa/ perfume, bottles of French syrup, 3 perfumes of Florence, various bottles of water of Melissa.*

The layout of Diomede's palazzo is similar to other Italian palazzi, with the kitchen and servants' quarters located on the top floor. Though laborious, for water and firewood, kitchen fires would not necessarily burn down the entire palazzo if confined to the uppermost floor¹⁰. On Diomede's floor plan of the top floor, he, in the *dichiarazione*, writes: *cucina, con finestra per cavare l'acqua nel pozzo commune* («kitchen, with a window to extract water from the common well»). Diomede's descriptions include many jars for water. The servants probably used a large volume of water to wash the jars of feces, so easy access to water was essential for them to do their jobs.

This inventory list combined with the floor plan gives us a thorough understanding of waste removal in his palazzo. Peter Thornton, in *The Italian Renaissance Interior...*¹¹, argues «chamber pots were rare in Italy, judging by the few references to be found in the inventories». This author disagrees with this statement. Waste removal from homes, in some manner, was a necessity. This author proposes waste vessels were not included in inventory lists because of their indelicate nature. Diomede's exceptional/exemplary inventory not only lists the extensive collection of waste vessels and commodes but provides an entertaining narration of how his family's wastes were collected and removed from their palazzo. Given Diomede's detailed discussion, we can propose other palazzi/palaces/castles in eighteenth century Europe handled waste via similar means.

8 ASPe, ABMS, busta 45, f. 5.i, 1794 agosto 8, "Inventario dei mobili...", p. 8.

9 ASPe, ABMS, busta 45, f. 5.i. 1794 agosto 8, "inventario dei mobili...", p.11.

10 R. Sarti, *Europe at Home: Family and Material Culture, 1500-1800* (Translated by A. Cameron), New Haven, Yale University Press, 2002, p. 129.

11 P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London, Weidenfield and Nicholson Limited, 1991, p. 249.

Il *Boudoir* di Maria Carolina. Igiene e bellezza alla corte dei Borbone

Maria Carmela Masi

Area funzionale Cura e gestione delle collezioni, educazione e ricerca presso la Reggia di Caserta

Primi accenni al *Boudoir* di Maria Carolina d'Asburgo si devono a Ferdinando Patturelli (1826)¹, mentre per una descrizione degli ambienti occorre attendere le varie edizioni della prima guida della Reggia, curata da Gino Chierici². L'avvio degli studi scientifici risale però al 1982, quando Vega de Martini pubblicò parte dell'inventario di Caserta stilato nel 1799, dopo il saccheggio seguito alla rivoluzione napoletana³, a consuntivo del proprio impegno per la progettazione di una sezione casertana della mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*, mai realizzata a causa del sopraggiungere del terremoto del 1980⁴. Sulle sue orme proseguirono gli storici dell'arte della Reggia di Caserta Claudio Marinelli e Vanda Ferolla Frizzi, che confermarono come «nonostante i danni bellici e l'occupazione del comando alleato»⁵ gli ambienti degli appartamenti reali di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo avessero conservato «quasi integralmente le decorazioni e gli arredi originali», come li si riscontra dall'inventario 1799⁶. Marinelli, dopo l'esperienza di direzione dei lavori di restauro iniziati nel 1986, precisava come gli interventi vanvitelliani mirassero ad una «definizione unitaria dello spazio»⁷. La sua morte improvvisa (1994) lasciava il racconto ancora in divenire⁸ ma le esperienze di quegli anni confluirono nel volume *Museo dell'opera e del territorio*⁹ e nelle guide del palazzo¹⁰. Nel 2011 mi fu affidata una sezione della mostra *Le piccole meraviglie dei re: galanterie e collezionismo*¹¹ che utilizzai per valorizzare il *Boudoir* e per affrontare il tema dell'igiene nel Settecento. Da qui intendo ripartire per proporre futuri indirizzi di restauro e di valorizzazione.

1 F. Patturelli, *Caserta e San Leucio descritti dall'architetto Ferdinando Patturelli*, Napoli, Reale Stamperia, 1826, pp. 54s..

2 G. Chierici, *La Reggia di Caserta*, «Le Guide dei Musei Italiani», Roma, 1930. Si segnalano in particolare le riedizioni ampliate del 1937 e del 1969.

3 V. de Martini, *L'appartamento dei Borboni nel Palazzo Reale di Caserta*, Napoli, A. Gallina, 1982.

4 V. de Martini, *L'arredo dell'appartamento vecchio del Real Palazzo di Caserta: una scelta culturale tra rococò e neoclassicismo*, in «Rivista storica del Sannio», III serie, IX (2002), pp. 287–290.

5 V. Ferolla Frizzi, *I restauri nell'appartamento storico* in «Bollettino di informazione: restauri, studi, progetti, notizie», Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Caserta e Benevento, n. 1, luglio 1994, p. 25.

6 C. Marinelli, in *Terremoto e Restauro: dieci anni di esperienze*, cat. della mostra a Caserta 22 dicembre 1990 – 24 febbraio 1991, Caserta, Tipolitografia Saccone, 1990, p. 25.

7 C. Marinelli, *La Reggia di Caserta*, in «FMR», supplemento al n. 6, agosto 1993, p. 58.

8 G. M. Jacobitti e V. Ferolla Frizzi, *Guida al Palazzo Reale*, Roma, Editoriale Museum, 1992.

9 *Caserta e la sua Reggia. Il Museo dell'opera e del territorio*, Napoli, Electa, 1995.

10 Cfr. ad esempio A.M. Romano in E. Martucci, *La città Reale: Caserta*, Napoli, Alfredo Guida, ristampa 1993 con aggiornamenti, pp. 151-164.

11 *Le piccole meraviglie dei re: galanterie e collezionismo*, mostra a cura di V. Mazarella e G. Parente, Reggia di Caserta, dal 21 dicembre 2011.

1. Le quattro stanze del *Boudoir*: progetti e attualità.

Il *Boudoir* di Maria Carolina d'Asburgo è costituito da quattro stanze poste nel suo Quarto Reale dopo la *Camera da letto*, cuore del Palazzo per la sua funzione finalizzata alla prosecuzione della dinastia. Da uno dei lati della Camera da letto si accedeva al Quarto del Re, e in particolare a quattro ambienti leggibili, per la destinazione più intima, come *boudoir* di Ferdinando IV: una stanza in cui il re si vestiva e spogliava prima dell'udienza; un *Retrette*¹² nel quale oltre al wc risultavano collocati due leggi pieghevoli per la musica, grande passione del sovrano dopo il gioco e la caccia; un Gabinetto¹³ con funzione di studiolo e con decorazioni memori della *Sala dei Papiri* ai Musei Vaticani; la *Stanza del Consiglio* con motivi all'ercolana. Sul lato opposto si aprivano il *Boudoir di Maria Carolina* e le altre stanze che ne completavano il Quarto: il *Guardaroba*; lo *Studiolo* con sovrapporte di nature morte di Gennaro Cappella¹⁴; la *Stanza delle Cameriste*; la *Stanza delle Mozze di Camera*, la *Cappellina*, la *Stanza di Conversazione*. Molte delle funzioni di questi ambienti adiacenti al *Boudoir* non sono più leggibili nell'attuale percorso museale: le si illustra qui immediatamente di seguito proprio perché, nonostante i mutamenti d'uso e denominazione intervenuti nel tempo, sarebbe importante riproporle all'attenzione del pubblico.

Il *Guardaroba* - che conserva ancora il soffitto originale (1779-1782) di Filippo Pascale con al centro un *grillage* di festoni, fiori e uccelli variopinti¹⁵ - era il luogo in cui si custodivano gli abiti. Aveva all'origine pareti verdine, decorazioni all'ercolana, fasciature a rose e conteneva più di otto armadi di noce con varie scansie. Per la scelta dell'abbigliamento la regina era assistita da una *Cameriera Maggiore*¹⁶ che individuava i diversi elementi e li portava nello spazio deputato alla vestizione, accanto alla finestra che guarda verso il cortile interno, dove si trovavano un tavolino di noce e l'apposita sedia a braccioli bianco e oro, tappezzata di *amuer* bianco ricamato a uccelli e tronchi d'alberi. Alla vestizione provvedeva l'*azafata*¹⁷, aiutata dalle cameriste e dalle mozze di Camera, che occupavano le stanze successive. Nella *Stanza delle Cameriste* con tre sovrapporte di Desiderio de Angelis in cui amorini a monocromo forgiano frecce, innaffiano piante e fiori, giocano con l'aquilone, a palla o con le bolle di sapone tra reperti di antichità, le cornici e le *boiseries* sono in legno tinto mogano rifinito ad oro fino, secondo la moda lanciata da Hubert Robert a Rambouillet¹⁸. Nella *Stanza delle Mozze di camera* venivano gestiti gli armadi per gli abiti reali, stirati su assi di noce e riposti in un'apposita cassa rivestita di damasco cremisi.

12 Il termine, dal francese *Retraite*, è presente spesso negli inventari napoletani nelle versioni *Retrette*, *Retretto* o *Retret*. Nel vano di questo locale a Caserta si possono osservare ancor oggi le tubature che portavano acqua all'appartamento.

13 M. Hleunig, *Due sopraporte di Wilhelm Tischbein per lo studio di Ferdinando IV nella Reggia di Caserta*, in «Napoli nobilissima», XXXV (1996), pp. 7-12.

14 M.C. Masi, in *Alla Corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, a cura di N. Spinosa, Milano, Electa, 2009, pp. 279–281.

15 A.M. Romano, *Caserta, Palazzo reale: Saletta adiacente al bagno*, in *Terremoto*, cit., pp. 24s..

16 Si conoscono i nomi di Maria Giuseppa Pignatelli e Maria Caterina de' Medici. Cfr. G. Baraldi, *Notizia biografica sul cardinale Ferdinando Maria Saluzzo*, Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1845, p. 150; R. di Castiglione, *La massoneria nelle Due Sicilie nel 1700*, II, Roma, Gangemi, 2008, p. 299.

17 La ricostruzione di ruoli e funzionalità degli ambienti fu oggetto della mia tesi di laurea, M.C. Masi, *Monarchia e corte al tempo di Carlo di Borbone*, Università degli Studi "Federico II" di Napoli, Facoltà di lettere e filosofia, laurea in storia moderna, Napoli, 2006, pp. 120s..

18 G. Beretti, in *Ricordi dell'Antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, a cura di A. d'Agliano e L. Melegati, cat. della mostra a Roma 7 marzo – 8 giugno 2008, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 182.

Attraverso una porta oggi murata si accedeva a una *Stanza di passaggio*, con sei armadi di pioppo e novantasei appendiabiti di pertinenza ancora del guardaroba della regina, e da qui alla *Camera delle mozze a servizio del Guardaroba delle principesse*¹⁹, a rigore facente parte del quarto di queste ultime, rallegrata da quadretti di frutti e fiori e arredata da cinque piccole cassettiere di ciliegio, tre armadi per le mozze di camera e tre armadi grandi per il guardaroba delle principesse con ben trenta appendiabiti; da qui si passava alla *Stanza di Conversazione* (1780-81), dove Maria Carolina teneva le udienze²⁰.

Lungi dall'essere un episodio isolato, quindi, il *Boudoir* di Maria Carolina fa parte del complesso di stanze a servizio della femminilità della regina e del suo ruolo, che comprendeva, oltre agli spazi per la *toilette*, quelli per altre attività come il ricamo, le lezioni di disegno, lo studio della musica, i ricevimenti intimi. Nel rispetto della tradizione e del cerimoniale, Carlo Vanvitelli elaborò per i nuovi appartamenti uno stile all'altezza delle più significative esperienze europee e dei moderni repertori di *interior design*, come meritava una dinastia che vantava una parentela diretta con la corona imperiale. Nel caso del *Boudoir*, si riferì oltre che alla Francia, alla Spagna, all'Austria e alla stessa Italia²¹, ai lavori di François de Cuvilliers, architetto di corte di Monaco di Baviera²², e di Robert Adam, primo architetto del re d'Inghilterra Giorgio III²³ e maestro influente nella realizzazione di sale da bagno per la nuova aristocrazia inglese. Sforzo di Vanvitelli fu quello di rielaborare questi esempi secondo uno stile personale, dove emerge la chiara ricerca di una composizione equilibrata, con citazioni tratte dalla pittura, dalla statuaria antica e dalle coeve scoperte archeologiche²⁴. Uno stile che, dopo Caserta, troverà il suo pieno compimento nel *Casino al Fusaro*²⁵.

19 Impropiamente chiamata oggi *Prima Sala di lettura*, la stanza completa quello che l'inventario del 1799 registra come il *Quarto della principessa Maria Cristina* e delle sorelle minori e non ancora maritate, composto da una camera da letto, una cucinetta, uno studio, un guardaroba. La principessa occupò l'appartamento fino all'esilio a Palermo, dove sposò Carlo Felice di Savoia, divenendo regina di Sardegna.

20 L'originaria *Stanza di Conversazione* di Maria Carolina, decorata con il Mito di Saturno e l'Età dell'oro (1779), subì un cambio di destinazione per la nascita della principessa Maria Cristina, che determinò la regina a utilizzarla come camera da letto della neonata. La nuova *Stanza di conversazione* è oggi chiamata *Seconda sala di lettura*: conserva l'originario parato in carta celeste con bordi di carta a fiori naturali e la *boiserie* in legno tinto mogano con sovrapporte a monocromo tratte dall'antico e soffitto ad imitazione della *Domus Aurea*: cfr. M. Hleunig, *La decorazione neopompeiana di Guglielmo Bechi e Villa Pignatelli a Napoli*, «Napoli Nobilissima» XXX (1991), pp. 106s., nota 47. Un piccolo passaggio conduce alla *Cappellina della regina*, dedicata a Maria Santissima Addolorata. Alla nuova *Stanza di Conversazione* seguono tre sale della *Biblioteca*, con una collezione di sedici vasi etruschi e preziosi volumi, e quello che una volta era il *Real Teatro*. Dietro e attorno a quest'ultimo si articolavano le cinque stanze del *Real Museo*, con una collezione di più di 11.000 *naturalia*, a sentire Patturelli e Mercurio saccheggiata nel 1799 ma descritta invece ancora integra nell'inventario stilato per censire i danni dell'evento Cfr. A. Mercurio, *Il museo di Maria Carolina nell'appartamento settecentesco della Reggia di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli, 1700-2000*, Atti del convegno internazionale a cura di A. Gambardella, San Nicola La Strada, Edizioni Saccone, 2005, p. 530.

21 Scontata la conoscenza delle esperienze torinesi di Leonardo Marini, dal 1782 «disegnatore ordinario della camera e del gabinetto del Re» Vittorio Amedeo III di Sardegna, zio di Ferdinando IV, e di Giocondo Albertolli, con il quale Carlo Vanvitelli aveva lavorato nella decorazione della Chiesa dell'Annunziata di Napoli (1772). Dello stile di quest'ultimo risente il *Salone delle Guardie* della Reggia di Caserta.

22 S. Martinetti, in *Genio e Maestria: Mobili ed ebanisti alla Corte sabauda tra Settecento e Ottocento*, cat. della mostra a Venaria reale, Torino, Allemandi, 2018, pp. 28s. n. 104.

23 A. González Palacios, *Il mobile nei secoli. Inghilterra*, Milano, Fabbri, 1969, VII, pp. 82-92.

24 C. Knight, *Le prime scoperte di Pompei e la nascita del gusto «alla greca»*, in «Atti dell'Accademia pontaniana», n.s., XLIV (1995), p. 157.

25 O. Cirillo, *Il casino di caccia e pesca nel lago Fusaro*, in *Id. Carlo Vanvitelli: architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alinea, 2008; G. Pane, *Il Casino al Fusaro*, in *Carlo Vanvitelli*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, AGE, 2008, pp. 87-134.

1.1 Il Gabinetto appresso alla Camera da letto

È il primo degli ambienti che costituiscono il *Boudoir*²⁶. Indicato talvolta anche con la denominazione di *Gabinetto degli specchi*, è caratterizzato dalla volta a spicchi del palermitano Antonio de Dominicis con coppie di divinità olimpiche come in un moderno pantheon²⁷. Una pittura debole ma di grande luminosità, restituita allo splendore dai recenti restauri del 2019. Per le preziose cornici di Gennaro Fiore, intagliatore particolarmente rinomato all'epoca, Vanvitelli volle gli specchi migliori sul mercato, che il Maggiordomo Maggiore della regina, il Principe Michele Imperiali di Francavilla, acquistò alla *Fabbrica Briati* di Venezia, famosa in Europa per la produzione di «vetro ad uso di cristallo» alla moda di Boemia, argentato sul retro da stagno e mercurio²⁸.

La tappezzeria, in «seta bianca con fiori naturali» con mezzi portieri foderati di «ormesino lattino» e di «nobiltà verde», danneggiata dalla rivoluzione del 1799, fu più volte sostituita: nell'Ottocento con un «raso paglino a fascioni» e nel dopoguerra con l'attuale «raso giallo oro a fiori bianchi» in seta di San Leucio. Il lampadario di legno e bronzo con intrecci di rami di pomi d'oro, veri e propri simboli della *Campania Felix*²⁹, rimanda per i tipici mascheroni alla *consolle* in diaspro rosso di Francia³⁰ a cinque piedi curiosamente evocanti gli archi di antichi acquedotti. Rubato durante la rivoluzione, fu ripristinato dopo la Restaurazione e, dopo varie sostituzioni³¹, riposizionato nel dopoguerra. La cornice intagliata e dorata ad oro fino dello specchio «ad un sol pezzo» è sormontata da un occhio di cristallo a cui sono legate secolari leggende sulle presunte avventure extraconiugali della regina³², che si sarebbero svolte alla luce delle cornucopie in bronzo dorato tratte dall'antico da Domenico Fiore³³ e, in origine, nel riverbero di ventiquattro

26 Le denominazioni che in questa sede si propongono per gli ambienti della Reggia sono tratte dall'inventario del 1799, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli e parzialmente pubblicato da Vega de Martini nel 1982. Vi è elencato lo stato di fatto degli arredi evidenziando sia i danni sia ciò che si era salvato dopo i saccheggi avvenuti durante i moti rivoluzionari. Su questo documento si è basato l'aggiornamento nel 2009 dei pannelli e delle audioguide, che andrebbe oggi completato con l'inserimento delle retrostanze e degli ambienti dedicati alle principesse e ai principi ereditari.

27 Patturelli, *Caserta*, cit., pp. 54s..

28 Sull'acquisto e il pagamento a Giacomo Briati di 43 specchi trasportati da Napoli a Venezia attraverso il porto di Manfredonia cfr. la documentazione nell'Archivio Storico della Reggia di Caserta (ASCRE), *Misure e Lavori*, n. 3216, ff. 19 e 20; *Dispacci e Relazioni*, n. 1609, f. 70 e f. 72, 1-3. Cfr. inoltre G. Petrenga, *Le decorazioni dell'Appartamento reale*, in *Caserta e la sua Reggia. Il Museo*, cit., p. 92; R. Gallo, *Giuseppe Briati e l'arte del vetro a Murano nel XVIII secolo*, Venezia, Camera di Commercio, Industria e Agricoltura, 1953; F. Trivellato, *Fondamenta dei vetrai: lavoro, tecnologia e mercato tra Sei e Settecento*, Roma, Donzelli, 2000. Briati aveva appreso i segreti della lavorazione del cristallo nel corso di un viaggio in Boemia. La sua specialità erano i lampadari a molti bracci con trionfi di fiori policromi, detti «chiocche», ma la qualità, originariamente basata sull'uso di ceneri di Spagna, era negli anni della commissione casertana andata decadendo per difficoltà di approvvigionamento della materia con conseguente ricorso a ceneri di Sicilia, che conferivano ai manufatti tonalità verdastre.

29 A. González Palacios, *Civiltà del '700 a Napoli (1734-1799)*, cat. della mostra a Napoli dicembre 1979 – ottobre 1980, Firenze, Centro Di, 1980, II, p. 204, n. 446; De Martini, *L'arredo*, cit., p. 288.

30 L'originale bordo in bronzo dorato fu successivamente sostituito con una fascia in marmo giallo di Siena (González Palacios, *Civiltà*, cit., II, p. 203, n. 446).

31 Documentate anche dalle fotografie pubblicate nelle varie edizioni della guida del Chierici (1930, 1937, 1969).

32 A. González Palacios, *Civiltà*, cit., II, p. 203, n. 445.

33 Autore già nel 1756 dei bronzi del camino nella *Camera dell'Aurora* del Palazzo reale di Napoli e nel 1763 di alcune cornucopie a quattro bracci per la Reggia di Caserta. Cfr. A. González Palacios, *Civiltà*, cit., I, pp. 81s..

piccole sculture in *bisquit* che, con effetto particolarmente grazioso, erano poste sulle mensole annicchiate nelle fasciature di legno e specchio agli angoli della stanza³⁴. L'attenzione per l'antico e le mode europee stimola una riflessione sul ruolo di Carlo Vanvitelli come complessivo regista degli interni, sostenuta dall'esistenza di alcuni disegni di sedie ispirate a modelli inglesi conservati alla Kunstbibliothek di Berlino³⁵, che lasciano supporre che siano opera sua anche i progetti d'arredo elaborati in collaborazione con gli artigiani Emanuele Girardi, Antonio Ross e Gennaro Fiore, come le otto sedie «a mezza duchessa» intagliate ad oro fino, tappezzate in origine come le pareti con «stoffa bianca a fiori naturali» e rifinite con bottoncini di ottone dorato, secondo la moda inglese. Fatta eccezione per le specchiere, la *consolle*, le sedie e il lampadario la stanza ha perso quasi del tutto l'arredo originario, che non escludo sia possibile rintracciare in parte attraverso un futuro riesame di quanto disperso in altre residenze borboniche³⁶.

L'arredo in stile *Luigi XVI*, elencato negli inventari del 1874 e descritto da Chierici negli anni trenta del Novecento³⁷, mi sembra invece riferibile in massima parte ai soggiorni a Caserta di Margherita di Savoia. Mi riferisco ai due *comò* attualmente esposti³⁸ e alla toletta in legno di rosa e placche in bronzo dorato, con lo stemma dei Savoia, che per il momento (2019) si trova ritirata nei depositi. Ritenuta un riuso di Elena di Montenegro³⁹, è invece abbinata ad una poltrona girevole con spalliera a specchio⁴⁰ intarsiata e coronata da una piccola margherita, simbolo distintivo di molti arredi appartenuti alla suocera⁴¹. La toletta si apre sui fianchi con due cassetti a scomparsa contenenti un *necessaire* di undici pezzi: flaconi e vasetti in cristallo di Boemia faccettato, di varie forme a seconda dell'uso con coperchi d'argento; spazzolini da denti e per unghie; spazzole per capelli e per abiti; limette; pinzette; forbicine; allacciascarpe; attaccaguanti; persino materiale per cucito.

A Margherita si deve forse anche il posizionamento nel vano finestra dell'orologio a gabbia dello svizzero Pierre Jaquet Droz⁴², di cui il museo conserva un altro esemplare identico coevo nel gabinetto di toletta (1785).

34 Per analogia con il Quarto di Ferdinando IV, penso a riduzioni dall'antico di Filippo Tagliolini, accademico di San Luca, che nel 1766 vinse il primo premio di scultura al Concorso Clementino. Cfr. P. Giusti, in *Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, cat. della mostra a Milano 2 marzo – 28 luglio 2002, Milano, Skira, 2002, p. 490 n. IX.28.

35 *Disegni di tre sedie ultimamente fatte e Nuovi disegni di tre sedie*, pubblicati in: Cirillo, *Carlo Vanvitelli*, cit., p. 188.

36 Mi riferisco a: lo specchio «a villico» sorretto da pilastri chiusi da pomi su una base in legno «gialletto» con profili in «mogano e gialletto»; il *secrétaire* in legno «forestiero»; il piccolo scrittoio di noce e la libreria di acero con applicazioni in rame argentato, rete e tendine verdi, mobili citati tutti negli inventari della reggia.

37 Chierici, *La Reggia*, cit..

38 González Palacios, *Civiltà*, cit., II, pp. 200s., n. 442.

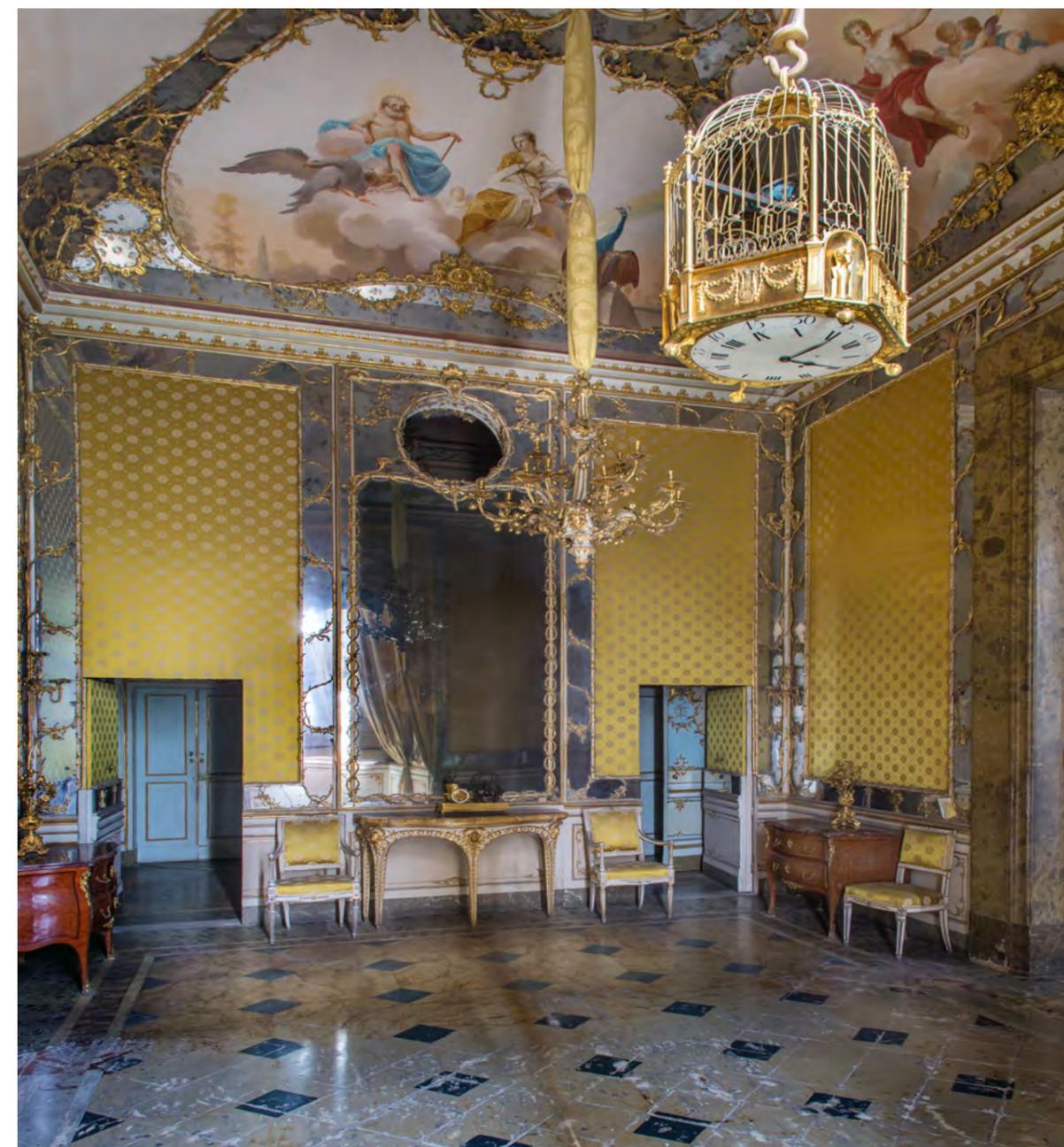
39 Masi, *Le stanze da Bagno e La toilette della Regina*, in *Le piccole meraviglie*, cit..

40 Poltrona con spalliera a intarsio, inv. n. 3248 [1874], n. 8472 [1905]; n. 580 [1951-52]; 651 [1977-78].

41 M.C. Masi, in *Dalle Regge d'Italia. Tesori e simboli della Regalità sabauda*, a cura di S. Ghisotti e A. Merlotti, cat. della mostra a Venaria Reale 25 marzo – 2 luglio 2017, Genova, Sagep, 2017, nn. 65-66, pp. 226-229; n. 70, pp. 242-244.

42 Altri esemplari si trovano al Museo d'arte e di storia di Neuchâtel, Svizzera. Cfr. G. de Nitto, *Meccanismi e svaghi alla Reggia*, cat. della mostra a Caserta novembre 1983 – gennaio 1984, s.l., s.n., 1983, p. 106.

Sono invece frutto di un tentativo di ricostruzione storica d'ambiente l'orologio di Cerere; i due vasi in porcellana di Sèvres con storie di «Paolo e Virginia»⁴³ dal romanzo di Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre (1787) e quattro incisioni di Francesco Pascucci, autore di un ritratto della figlia della regina in collezione casertana⁴⁴.



Il Gabinetto appresso alla Camera da letto, detto anche Gabinetto degli Specchi.

43 L'opera, ispirata a Jean Jacques Rousseau, era un *cult* per la società del tempo.

44 Di Francesco Pascucci (Roma, 1748 – post 1803) ho rinvenuto tempo fa in collezione casertana un *Ritratto di Maria Teresa Charlotte di Borbone rimasta orfana dopo la rivoluzione francese* (1796), di cui esiste copia al Palazzo delle Aquile di Palermo. Sul pittore: A. Cifani e F. Monetti, *Contributo per il pittore Francesco Pascucci*, in «Paragone Arte», XLIII (1992), 505/507, n.s. 32/33, pp. 47-50.

1.2 Il Gabinetto della Tuoletta

Nota anche come *Gabinetto degli stucchi* per distinguerlo dall'ambiente illustrato nel paragrafo precedente che in alcuni testi viene denominato *Gabinetto degli specchi*, deve il suo effetto alla prevalenza degli stucchi. Fiori e colombe modellate da Giulio Casanova, simboli d'amore e di purezza coniugale, popolano le finestre aperte nelle pareti⁴⁵ e compongono il corteo di Maria Carolina/Venere, circondata dalle tre Grazie⁴⁶ e avvolta da una nube a rilievo alla quale conducono i motivi dorati del soffitto presidiato da aquile asburgiche. La volta di Fedele Fischetti celebra la funzione della sala, che si svolgeva presso la grande specchiera che si eleva sulla consolle dal raffinato piano in fior di persico⁴⁷, a cui si affiancava un tempo la specifica sedia da cui la regina poteva scegliere scatolette, vasetti, flaconi, spazzole e pettini avvolti in pezzuole di lino o taffetà per proteggerli dalla polvere. Dal nome della tela, che in Francia si chiamava *toile* (tela) o *toilette* (piccola tela), derivò la parola *toilette*, con cui si indicò sia il mobile per la pulizia sia la stanza dedicata alla funzione del prepararsi e abbigliarsi. Le pareti della stanza, in origine di «ermesino lattino» con tendaggi di «nobiltà verde», erano decorate con «otto vedute» (1799)⁴⁸ corrispondenti per numero alle sedie «a mezza duchessa» tappezzate di damasco *bianco*⁴⁹. Dopo il 1874 le pareti furono coperte da specchi e fece la sua comparsa il secondo esemplare dell'orologio a gabbietta di Droz. All'inizio del Novecento l'ambiente fu arricchito con nuove suppellettili⁵⁰, di cui restano attualmente in esposizione due vasi in porcellana bianca dipinta a fiori con coperchio e manici dorati.

45 L'associazione della colomba a Venere è frequente nelle proprietà Farnese a Roma. Cfr. A. Cattabiani e M. Cepeda Fuentes, *Bestiario di Roma*, Roma, Newton Compton, 1986, p.116. Casanova, oltre a realizzare 16 colombe per il Gabinetto della regina, lavorò alla scogliera della Cascata di Diana e Atteone, ASCRe, *Misure e lavori*, n. 3216, f.11, Caserta, 9 dicembre 1780.

46 De Martini, *L'arredo*, cit., p. 290 e nota 25.

47 González Palacios, *Civiltà*, II, cit. pp. 201 e ss.; M. Merolle, in *Alla Corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, a cura di N. Spinosa, [Milano], Electa, 2009, pp. 274–277.

48 Forse di paesaggi viennesi. In ogni caso, nel 1874 sono elencate nel *Boudoir* le quattro vedute attribuite alla cerchia dei Grevenbroeck, di cui due nel gabinetto del bagno. Cfr. *Le collezioni della Reggia di Caserta: i dipinti*, a cura di G.O. Graziano e M.C. Masi, Caserta, Reggia di Caserta, 2017, pp. 206s..

49 Nel dopoguerra sono registrate come tappezzate in «seta celeste a fasce»; successivamente sono state riportate alla tinta originaria.

50 Vasi di porcellana dipinta a fiori, inv. nn. 454 e 452 [1977]; Vaso in porcellana di Sassonia antico con *Veduta di Caserta* e *Ritratto femminile*, inv. n. 317 [1977]; Vasi in porcellana cinese con rami e uccelli a rilievo su fondo bianco, inv. nn. 645 e 646 [1977].



Il Gabinetto della Tuoletta.

1.3 Il Gabinetto del bagno

Giudicato dal Chierici «una delle cose più deliziose e più amorosamente curate dell'appartamento»⁵¹, è dedicato al tema dell'acqua «elemento allegorico chiave di tutto il complesso Reggia-Parco, l'acqua come luogo primigenio, luogo del mito, luogo di vita»⁵², evocata anche nelle tonalità celesti degli stucchi. Un motivo di delfini e conchiglie inquadra la volta di Fedele Fischetti, ispirata liberamente all'*Aurora* di Guido Reni del romano *Casino Pallavicini Rospigliosi*. Le delicate tonalità pastello sono esaltate dalla luce di quattro finestroni sormontati da due puttini reggiaso che Gaetano Salomone riprenderà nel *Boudoir* del Palazzo Doria d'Angri a Napoli (1783-85)⁵³. Qui a Caserta la parete è diventata per Fischetti una pagina da scrivere (*pictura ut poesis*) per eternare nei tre ovali contornati di alloro le «storie favolose» di Diana e Atteone, delle Tre Grazie, della Nascita di Venere. Il mito di *Diana e Atteone*, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Libro III, vv. 170–260), si ricollega alla fontana principale del Parco, tributo alla dea protettrice del sito a cui era dedicato il Tempio di Diana Tifatina⁵⁴.

La *Nascita di Venere*, sul passaggio che conduce al *Retret* è di botticelliana memoria anche se le figure hanno assunto qui una levità già neoclassica. Nella nicchia domina l'ovale delle *Tre Grazie* che alludono alle virtù della regina e all'acqua come fertilità, augurio per la novella sposa. La vasca in marmo bianco di Carrara, scolpita da Lorenzo e Francesco Maniscalchi e foderata in rame da Matteo Zecchino con teste di leone del Salomone⁵⁵ rievoca antichi sarcofagi, come quelli esposti al Museo Capitolino⁵⁶. Era in origine nascosta da una tenda, rubata nel 1799 assieme a parte delle guarnizioni di piombo dorate ad oro fino. L'acqua arrivava direttamente alla vasca dalla cascata di Diana e Atteone attraverso condutture in terracotta e piombo che la immettevano in un impianto progettato al piano ammezzato da Carlo Vanvitelli e dal fontaniere di corte Filippo Carpi⁵⁷. L'impianto, collocato nell'appartamento del principe Leopoldo posto sopra il *Boudoir*, si articolava in due caldaie di rame, una delle quali forse alimentata a carbone, dalle quali l'acqua veniva incanalata nei due rubinetti di bronzo dorato con le rispettive iscrizioni. Dalla vasca la regina poteva ammirarsi nel grande specchio a tre lastre, incorniciato con intagli «ordinati dal cavalier Vanvitelli» a Gennaro Fiore⁵⁸, che poggiava su una seconda *consolle* con piano in fior di persico, affiancata da una terza oggi perduta.

Ciascuna *consolle* aveva la sua sedia tappezzata di «nobiltà lattina» con bottoncini di ottone dorato. In un vano chiuso da porticine dipinte, dove un tempo affioravano le tubature, si trova uno dei tre esemplari di bidet rimasti in collezione, che si può dubitare sia l'originale commissionato nel 1781 ad Emanuele Girardi, l'ebanista di corte famoso dal 1776 per i suoi intarsi *alla greca*⁵⁹. In origine si trovavano nell'ambiente due «budé»: uno, in «legno forestiero» con vaso d'argento e coperchio, doveva appartenere alla principessa Maria Cristina e fu eliminato dopo il 1799; l'altro, foderato in bronzo dorato e opera certa dell'ebanista Emanuele Girardi, alla regina Maria Carolina. Quest'ultimo, in castagno stagionato con coperchio a quattro piedi a piramide, cassa in radica di noce, impellicciata in legno di rosa e paonazzo, intarsi alla greca e rubinetti «per dare e levare l'acqua» è descritto negli inventari come un «bidet fisso al pavimento entro stipetto a muro, ossatura di legno mogano intagliato con anima di rame dorato»⁶⁰. Il *bidet* attualmente esposto (si notino i piedi a volute) non corrisponde che parzialmente alla descrizione degli inventari, forse però per modifiche subite nel tempo.



Il Gabinetto del Bagno.

⁵⁹ E. Colle, *Gli stili a corte: l'evoluzione del gusto nell'allestimento degli Appartamenti reali della reggia di Caserta da Ferdinando IV a Francesco II*, in *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, Milano, 2005, pp. 42s.; Colle, *Il Regno di Napoli*, cit., pp. 265s. e relative schede: IX.19, IX.21, IX.22.

⁶⁰ Per la descrizione originale del *bidet* cfr. ASCRe, *Misure e lavori*, n. 3216, f.34 *Nota dei lavori fatti per ordine del sig. Cavaliere don Carlo Vanvitelli per servizio di S.M. la Regina da Emanuele Girardi Maestro ebanista*.

⁵¹ Chierici, *La Reggia*, cit..

⁵² Marinelli, *Terremoto*, cit., p. 25.

⁵³ Cirillo, *Carlo Vanvitelli* cit., pp. 183–189; E. Colle, *Il Regno di Napoli: decorazioni di interni e manifatture*, in *Il Neoclassicismo*, cit., pp. 248–249.

⁵⁴ A. Ferrua, *Il tempio di Diana Tifatina nella chiesa di S. Angelo in Formis*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia romana di archeologia», XXVIII (1955-1956), pp. 56-62.

⁵⁵ De Martini, *L'arredo*, cit., p. 289 n. 23.

⁵⁶ F.P. Arata, *La diffusione e l'affermazione dei modelli artistici dell'antichità. Il ruolo del Museo capitolino nella Roma del Settecento*, in *Ricordi dell'Antico*, cit., pp. 60–71.

⁵⁷ Su Filippo fontaniere di corte e Francesco Carpi, ingegnere idraulico del Real corpo di ponti e strade: M. G. Pezone, *Carlo Pollio: ingegnere idraulico: da erede dell'esperienza tecnica vanvitelliana a precursore ingegnere del corpo di ponti e strade*, in *Luigi Vanvitelli, 1700 – 2000*, cit., p. 530; L. Migliaccio, *Rivisitando Carditello, nuove acquisizioni archivistiche*, in «Bollettino d'informazione. Tutela, restauro, contributi, iniziative, mostre, manifestazioni», n. 4, 1998, p. 78.

⁵⁸ González Palacios, in *Civiltà*, cit., II, p. 201.



Fedele Fischetti, *La nascita di Venere*, nella pannellatura che maschera l'accesso al *Gabinetto di Retrette*.



Fedele Fischetti, *L'Aurora*, nella volta del *Gabinetto del bagno*.

1.4 Il Gabinetto di Retrette

Ultimo ambiente del *Boudoir* è il *Gabinetto di Retrette*, il locale più privato, al quale potevano accedere solo le cosiddette *donne di retret*. Per dar luce allo spazio angusto, completato da due vani armadio a scomparsa destinati a contenere tele ed altri oggetti, Fedele Fischetti decorò la volta con un *Orologio solare*⁶¹ dalle tinte chiarissime. Tema dominante dell'ambiente sono i fiori, firma occulta di Gennaro Fiore, l'artista che vi lavorò⁶². Fiori di metallo colorati al naturale piovono da mascheroni con gli occhi bendati che alludono alla *privacy* della regina, corrono lungo le due *étagères* a tre piani⁶³ usate per riporre boccette di profumo o vasetti per il *maquillage* e più tardi «sostegno per piccoli vasi di fiori»; popolano le nicchie dei lavandini a forma di conchiglia, sorretti dall'aquila asburgica con rubinetti per l'acqua fredda e calda ancora visibili alla fine dell'Ottocento. Poco resta degli arredi in legno di rosa e piano in marmo di Carrara, impiallacciati in radica di tuja e intarsiati con motivi *alla greca*. Delle due cantoniere con maniglie e serrature in bronzo dorato realizzate molto probabilmente da Emanuele Girardi e ancora esistenti nel dopoguerra rimane un unico esemplare, attualmente collocato in altra sede⁶⁴ ma documentato in questo spazio ancora nel 1969 da una foto del Chierici⁶⁵.

61 Patturelli, *Caserta*. cit., p. 55.

62 I lavori terminarono nell'aprile 1781, quando Gennaro Fiore chiese il pagamento per disegni, modelli e intagli, ASCRe, *Dispacci e relazioni*, n. 1609.

63 Fotografate ancora integre nel 1987, oggi sono rovinare e mancanti di molte parti. Cfr. C. Benocci, voce *Di Fiore* in *Dizionario Biografico degli italiani*, XL (1991); González Palacios, in *Civiltà*, cit., II, p. 202; De Martini, *L'appartamento*, cit., p. 41.

64 L'esemplare sopravvissuto, ritrovato alla fine degli anni settanta del Novecento nel corpo di guardia della Reggia, fu esposto nel 1979 alla mostra *Civiltà del Settecento a Napoli* e poi spostato negli uffici del museo. Proprio in quell'occasione Palacios notò, all'interno della porticina di destra del mobile, due iniziali che lesse come «CN», interpretandole come Carolina di Napoli. A mio parere sono invece leggibili come «CV», ossia Carlo Vanvitelli: una piccola concessione al mirabile impegno profuso dall'architetto per la sua regina. Cfr. González Palacios, in *Civiltà*, cit. II, pp. 202s., n.44.

65 G. Chierici, *La Reggia*, cit., ed 1969, p. 50 e tav. XLII.

Il mobile è riconoscibile anche dall'intarsio, ripreso sulla fascia della piccola *consolle* semicircolare a due piedi con piano in marmo di Carrara e forse sul sedile del *retret* originale, non più esistente⁶⁶. Il *retret*, prima della seconda guerra mondiale era alloggiato nella nicchia decorata dal Pascale con pitture all'ercolana molto simili a quelle da lui stesso realizzate a *Villa Campolieto*⁶⁷; nascondeva con il coperchio di ottone una buca con «gioco dell'acqua»: cioè con la tipologia di scarico perfezionata nel 1778 dall'ebanista londinese Joseph Bramah. Nonostante le significative perdite, appare intatto ancora oggi il valore dell'ambiente come testimonianza di perfetta stanza comoda *in stile inglese*⁶⁸, armonica concertazione di tutte le arti in studiata alternanza di pieni e vuoti. Partecipano alla concezione di Carlo Vanvitelli le scene antiche su fondo oro di Filippo Pascale⁶⁹, con temi che rimandano al mondo greco.

Sulla porta di accesso al bagno, due fanciulle consegnano fiori a *Pomona*, dea dell'abbondanza e della sapienza della natura, molto di moda in età neoclassica. Sulla nicchia del *Retret*, una matrona porta incenso a Eros e *Afrodite*. In corrispondenza della *consolle alla greca*, in un ottagono carico di simboli, *Pegaso gioca tra le Muse alla fonte dell'Ippocrene*⁷⁰, mito che Heinrich Friedrich Füger (Heilbronn 1751 -Vienna 1818), futuro vicedirettore dell'Accademia di pittura e scultura di Vienna, riprese anche nella coeva Biblioteca casertana. Gli altri due ottagoni celebrano le famose danzatrici di Ercolano, scoperte il 18 gennaio 1749 nella Villa detta di Cicerone a Castellamare di Stabia⁷¹. Mette un punto alla nostra storia una nota del 1782, termine *ante quem* per l'utilizzo del *Boudoir*, che documenta il trasporto da Napoli a Caserta di «due profumiere, 92 boccagli d'argento, 32 bottiglie di cristallo di Boemia, vasi di cristalli per fiori, fiore di follero di Genova⁷² dentro vasi di porcellana», conservata presso l'Archivio storico della Reggia di Caserta⁷³.

66 Per la documentazione relativa al *retret* originale cfr. ASCRe, *Misure e lavori*, n. 3216, f. 42, *Nota di ferramenti serviti per il bagno fatto per comodo di SM la Regina, 1782*. Il *retret* originale era in legno di noce intarsiato di legno rosa. Aveva piano apribile, serratura a chiave, rubinetti e coperchio d'ottone per la buca. Fu danneggiato nel 1799 per cui si dovette «accomodare il gioco dell'acqua e il coverchio di ottone della buca». A stare alla documentazione fotografica fu sostituito alla fine degli anni ottanta del Novecento da un anonimo riempimento in legno tinto di bianco tuttora alloggiato nella nicchia: cfr. inv. n. 8565 [1905]; n. 468 [1951-52]; n.638 [1977].

67 Cirillo, *L'ingegneria: tra consolidamenti e opere idrauliche*, in Carlo Vanvitelli cit., p. 214.

68 Nel 1874 compaiono in questo ambiente alcuni arredi in stile neogotico: tre sedie in legno di rosa ad intarsi d'ebano con spalliere a ogiva, tappezzate in «ermesino verde» e poi in «seta gialla», e la statuetta di un guerriero in bronzo, inv. nn. 10070 [1905]; 467 [1951-52]; 2603 [1977]).

69 Filippo Pascale era noto per gli ornamenti «all'antica» tratti dal vero o da repertori romani come quelli di Giovanni Volpato, *Logge di Raffaele nel Vaticano (1774 – 1777)* o di Pietro Santi e Francesco Bartoli, di cui esiste un volume datato 1740 nel fondo della Biblioteca Palatina di Caserta.

70 Secondo Esiodo la fonte sgorgata dallo zoccolo di Pegaso ispirava chiunque bevesse, per questo Pegaso passò a simboleggiare l'acqua e le fontane, che alludono all'eternità e all'infinito proprio come l'ottagono e l'otto rovesciato.

71 V. Sampaolo, *Le danzatrici*, in *Pompei e l'Europa, 1748 – 1943*, a cura di M.T. Caracciolo, L. Gallo, G. Zuchriegel, cat. della mostra a Napoli 26 maggio – 2 novembre 2015, Milano, Electa, 2015, p. 72 n. 1.19. L'iconografia può considerarsi un tributo sia a Carlo di Borbone che a Marcello Venuti, primo conservatore del museo di Portici e supervisore agli scavi di Ercolano, il figlio del quale, Domenico Venuti, direttore della Real Fabbrica di Porcellane, la utilizzò negli stessi anni per personalizzare il *Servizio Ercolanense (1781-83)* donato da Ferdinando IV al padre. Cfr. P. Giusti, in *Pompei e l'Europa*, cit., pp. 80-83, n. 1.33.

72 Letteralmente «Bozzolo del baco da seta».

73 ASCRe, *Misure e Lavori*, n. 3216, *Nota di tutti gli argenti fatti da me per ordine del cavaliere Carlo Vanvitelli per servizio di SM la Regina a Caserta, 1782*.



Emanuele Girardi, l'unica superstite delle due cantoniere del *Gabinetto di retrette*, attualmente non in esposizione.

Il *Gabinetto di Retrette* in una foto probabilmente degli anni ottanta del Novecento, in evidenza il sedile, che gli inventari descrivono in legno con coperchio in rame dorato ma che, nell'allestimento attuale, figura ridipinto in bianco.

2. Conclusioni

Le fonti inventariali offrono indicazioni precise non solo sui colori originari degli ambienti ma anche sui mobili e sui tessuti utilizzati, consentendo talvolta un puntuale lavoro di ricostruzione. Il *Boudoir*, come si è detto, fu tra il 1780 e 1782 frutto di un progetto aggiornato a livello europeo che sotto la regia di Carlo Vanvitelli impegnò alcuni dei migliori artisti e artigiani del tempo. Se la continuità d'uso fino alla devoluzione della Reggia di Caserta al Demanio, avvenuta con Regio Decreto-legge del 3 ottobre 1919 n. 1792, ha probabilmente garantito una sostanziale conservazione dei caratteri salienti del complesso, nelle pagine che precedono si è cercato di mettere in evidenza ai fini di un possibile intervento futuro, quanto nello stato attuale si discosta dalla configurazione che essi avevano nel 1799.

Va aggiunto che l'importante campagna di restauri condotta nel 1986 dall'architetto Salvatore Buonomo e dallo storico dell'arte Claudio Marinelli – l'ultimo intervento d'assieme realmente incisivo dedicato al *Boudoir* – seguì parametri complessivamente illuminati. Attuato per porre riparo ai danni prodotti dal terremoto del 1980 prevede operazioni di pulitura, consolidamento e integrazioni in tutti gli ambienti, con attenzione tra l'altro alla pavimentazione, ripresa nelle decorazioni originarie su indicazioni del direttore dei lavori⁷⁴.

74 Alcune fonti di archivio testimoniano che essa fu realizzata con una tecnica di imprimitura e pittura del tappeto ad olio con diverse pietre antiche da Paolo della Rocca, impiegata anche a San Leucio e a Carditello. Cfr. ASCRe, *Misure e Lavori*, n. 3216, f.34, e Hleunig, *Due sopraporte*, cit., pp. 7–12.

Dopo di allora però, fatta eccezione per le citate pubblicazioni nel 1994 della Ferolla Frizzi e nel 2002 della De Martini, non si segnalano contributi significativi e anche gli interventi di restauro hanno visto il venire meno di buone pratiche interdisciplinari a vantaggio di una valutazione settoriale, inadatta a contesti complessi come la Reggia di Caserta. Un nuovo intervento di restauro che riconsiderasse la fedeltà degli ambienti del *Boudoir* di Maria Carolina al progetto originale consentirebbe - anche con l'ausilio di supporti moderni - di ripristinare filologicamente i giochi cromatici settecenteschi. Nel *Gabinetto di retrette*, l'ambiente forse più compromesso, si potrebbe ricollocare l'unica superstite delle due angoliere di Emanuele Girardi completando la coppia con una di rifacimento. Negli anni settanta del Novecento esse sono state sostituite entrambe con due inventariate erroneamente come originali, realizzate *ad hoc* con motivi all'antica per colmare simmetricamente gli angoli. Si potrebbe riprodurre l'esedra del *retret* con i legni predisposti dal progetto di Carlo Vanvitelli o trovare altre soluzioni per restituirne almeno l'originario equilibrio cromatico.

Nel *Gabinetto appresso alla camera da letto* si potrebbe tornare ad esporre la toletta riconducibile a Margherita di Savoia che, come risulta dall'inventario della Reggia di Caserta del 1874, era stata qui collocata nell'ambito della riorganizzazione delle residenze borboniche condotta in età postunitaria da Annibale Sacco, Direttore della Real Casa. Ulteriori approfondimenti, anche sul tema dell'igiene, possono derivare da un'attenta campagna archivistica: resta infatti ancora da inventariare tutta la documentazione postunitaria, dal 1861 al 1950 circa, conservata presso l'Archivio storico della Reggia di Caserta: quasi cinquemila documenti riguardanti *L'amministrazione speciale di Caserta, Carditello e Calvi (1860-1863)*; *l'Intendenza Generale poi Amministrazione provinciale dei beni della Real Casa in Napoli (1863-1920)*; *l'Agenzia delle Reali tenute di Caserta, Carditello e Calvi (1864-1921)*; *l'Ufficio delle Reali cacce in Carditello (1864-1922)*; la *Soprintendenza per i monumenti di Napoli*; la *Direzione della Reggia di Caserta*.

Va tenuto conto in ogni caso della ristrettezza degli spazi e dei problemi conservativi del *Boudoir*, che richiedono accessi limitati e contingentati e il ricorso ad eventuali approfondimenti virtuali di dettaglio. Più rischioso per gli apparati decorativi appare al momento il ripristino dell'impianto idrico originario, la cui tracciatura richiederebbe ulteriori e diversificate competenze tecniche che non sono in mio possesso.

Il «Bagno Grande di Maria Carolina» a San Leucio: il delicato equilibrio di un monumento “all’antica”

Paola Coniglio

Funzionario storico dell’arte della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per le province di Caserta e Benevento.

A poca distanza dal Palazzo Reale di Caserta, per volontà del re di Napoli Ferdinando IV di Borbone, tra il 1773 ed il 1786 sorse il Real Sito del Belvedere di San Leucio, al cui interno si conserva il “Bagno Grande di Maria Carolina”, esempio emblematico del fiorire della cultura neoclassica presso la corte borbonica sullo scorcio del XVIII secolo. Nell’impiantare a San Leucio una delle più prestigiose manifatture reali, specializzata nella produzione della seta, il re diede vita ad un illuminato esperimento di borgo industriale costituito da una colonia di tessitori autosufficiente e comunitaria, le cui abitazioni erano disposte ai lati della porta di accesso al borgo. Il corpo architettonico centrale, già casino cinquecentesco della famiglia Acquaviva, fu ristrutturato ed ampliato dall’architetto Francesco Collecini, allievo di Luigi Vanvitelli, per ospitare, oltre all’appartamento reale, le abitazioni dei direttori della fabbrica e la filanda, precoce modello di archeologia industriale che attualmente costituisce parte integrante dell’itinerario museale. Entro questo stesso percorso s’inseriscono la sala da pranzo, il fastoso salone delle feste e il bagno della regina, che configurarono, insieme ai giardini e al bosco circostante, il Real Sito di San Leucio quale privilegiato luogo di delizie appannaggio della coppia reale e della corte¹. Per definire l’epoca di costruzione della sala da bagno possediamo un utile *terminus post quem*, il 1789, anno in cui i registri delle carte borboniche attestano, là dove sarebbe sorto il bagno, la presenza di ambienti di servizio. Intorno al 1792 i lavori dovettero essere conclusi, o in via di conclusione, se in due lettere del luglio e del dicembre di quell’anno indirizzate al barone Heinrich von Offenberg, Jakob Philipp Hackert – da poco nominato pittore di corte da Ferdinando IV – scriveva di essere in procinto di eseguire le pitture all’interno della sala da bagno².

¹ Per gli scambi proficui e i numerosi suggerimenti, sono grata all’amico Simone Foresta; per il sostegno costante, e per la traduzione dal tedesco, a Nicoletta Di Blasi. La bibliografia sul Real Sito di San Leucio è molto ampia; mi limito dunque a segnalare alcuni titoli, tra quelli più recenti che si sono occupati nello specifico della storia del sito e delle sue vicende architettoniche: M. Tartarone, *La Colonia e il Belvedere di San Leucio. Lavori architettonici e decorativi, 1765-1805*, Napoli, Fiorentino, 1997; R. Serraglio, *Francesco Collecini. Architettura del secondo Settecento nell’area casertana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001; *Siti reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D’Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, 2014; R. Zaza D’Aulisio, *Il Real sito di San Leucio*, Caserta, Società di Storia Patria di Terra di Lavoro, 2017. Tra le fonti archivistiche, deve senz’altro essere segnalata la *Platea del Real Sito di San Leucio formata per ordine di S.M. Francesco I, Amministratore cavalier Sancio*, vol. 3570, anno 1830 circa, nell’Archivio della Reggia di Caserta (ASCR).

² C. Frank e A. Windholz, *La corrispondenza romana di Heinrich von Offenberg (1785-1796)*, in *Roma fuori di Roma: l’esportazione dell’arte moderna da Pio VI all’Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, Roma, Campisano, 2012, pp. 128-190, lettere n. 30 del 10 luglio 1792, pp. 160s., e n. 31 del 4 dicembre 1792, pp. 161-164: «Da quando il Consigliere Reiffenstein è qui ho anche eseguito alcune prove a encausto» che sono andate a buon fine. Per Sua Maestà il Re realizzerò a Caserta un bagno con questa nuova tecnica» (10 luglio 1792); «Quest’estate ho fatto io stesso una prova, che si è rivelata abbastanza buona. Per questo ne posso parlare a buona ragione. Ho anche fatto fare dai decoratori delle prove su calce. La cosa sta andando molto bene, al re è piaciuta, e nella prossima estate realizzerò per il re un maestoso bagno al Belvedere di San Leucio, nei pressi di Caserta, affinché questa utile tecnica pittorica dimenticata da quasi duemila anni possa ritornare in auge. Trovo questa tecnica pittorica molto buona per le decorazioni nelle stanze e negli spazi

Nelle testimonianze documentarie successive l’ambiente è ricordato come il «Bagno Grande di Maria Carolina (o di Sua Maestà)».

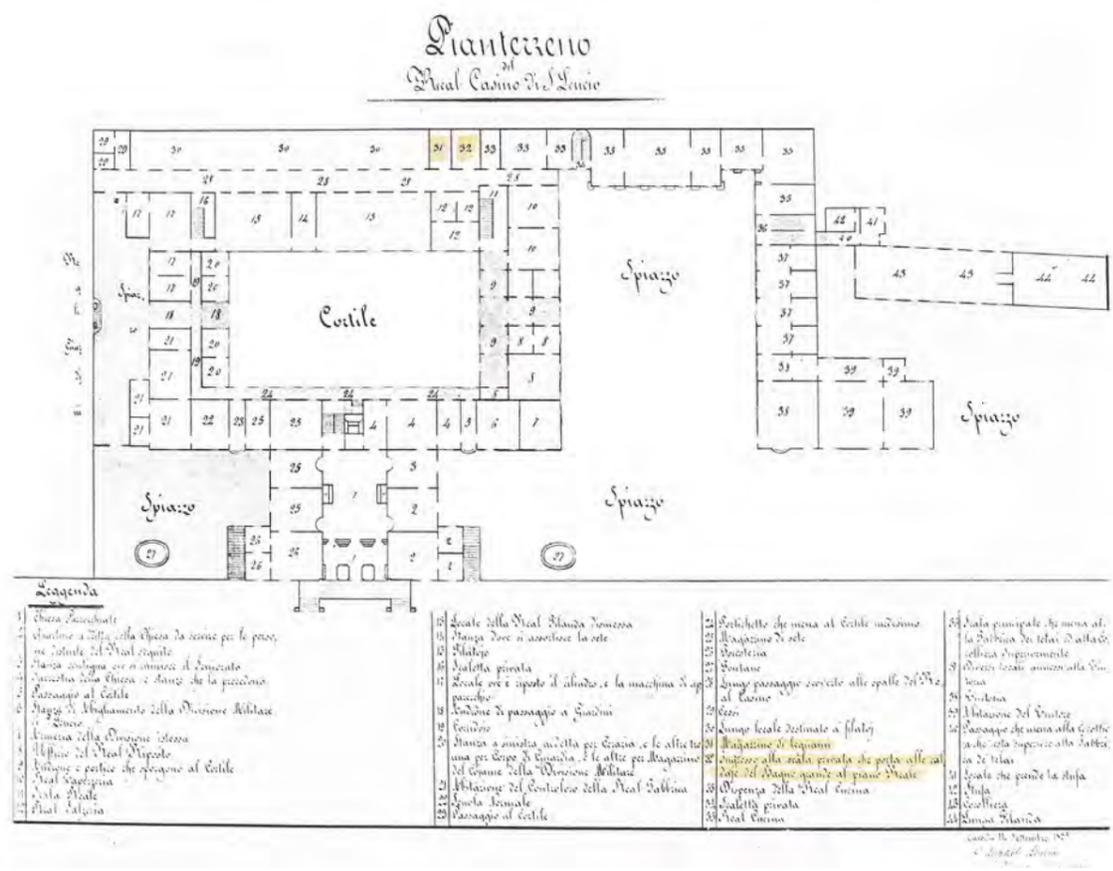
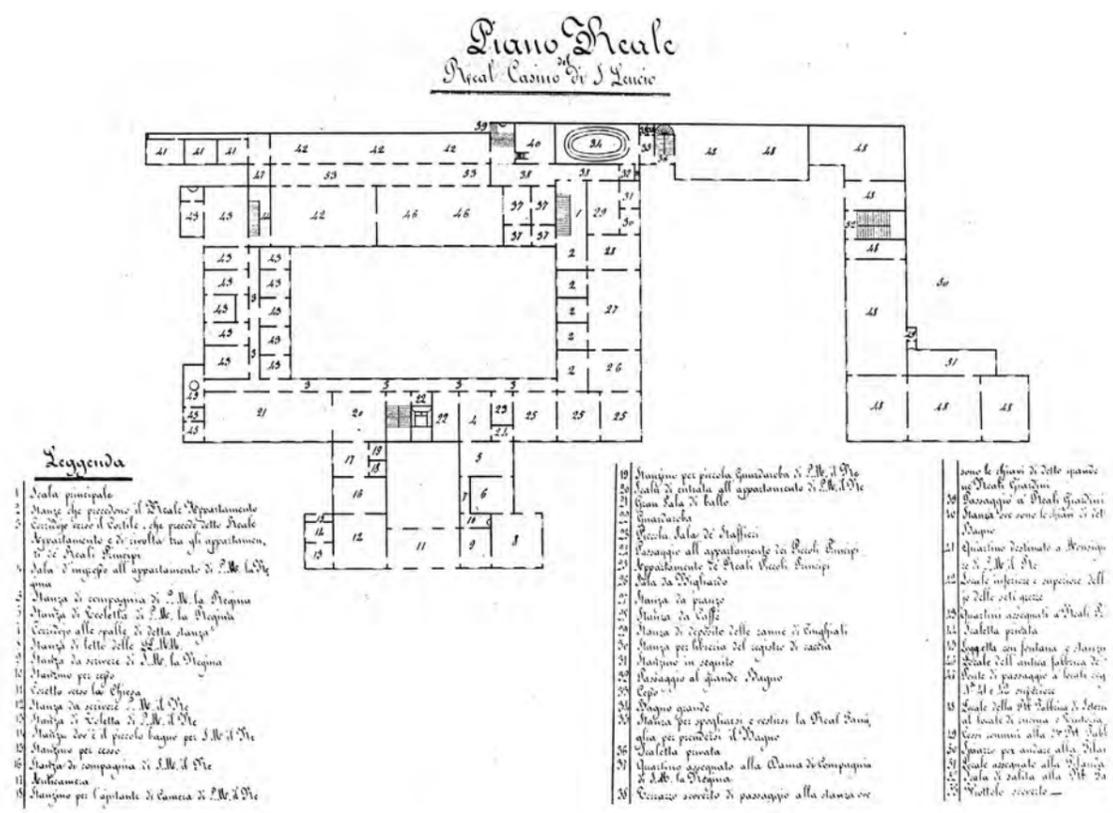


Il Real Sito di San Leucio.



Il «Bagno Grande di Maria Carolina (o di Sua Maestà)».

aperti, si può impiegare fino ad un certo punto, cioè è perfettamente adeguata a tutto ciò che è necessario per la decorazione delle stanze» (4 dicembre 1792), in B. Lohse, *Jakob Philipp Hackert. Leben und Anfänge seiner Kunst*, Emsdetten, Lechte 1936, p. 31. Heinrich von Offenberg (1752-1827), giurista, dal 1776 fu a servizio del duca Peter Biron di Curlandia, del quale divenne consigliere in materia di acquisti di opere d’arte.



Situata al piano nobile dell'ala orientale dell'edificio (fig. 3, Piano Reale, stanza n. 34). La sala si trova a ridosso della collina di San Leucio, in posizione opposta rispetto agli appartamenti reali che occupano l'ala occidentale della fabbrica. Grande circa 50 mq (10m x 5m), essa comunica a sud con la «stanza per spogliarsi e vestirsi la Real famiglia per prendersi il bagno» (fig. 3, Piano Reale, stanza n. 35)³, oltre la quale si trova la scala che conduce al piano terra (fig. 3, Piano Reale, stanza n. 36); ad ovest è collegata attraverso un piccolo disimpegno (fig. 3, Piano Reale, stanza n. 32) con il «terrazzo scoperto di passaggio alla stanza ove sono le chiavi di detto bagno grande e ne' Reali Giardini» (fig. 3, Piano Reale, stanza n. 38)⁴; a settentrione, invece, essa confina con un ambiente «ove sono le chiavi di detto bagno grande» (fig. 3, Piano Reale, stanza n. 40)⁵. Accanto a quest'ultimo ambiente se ne trova un altro (fig. 3, Piano Reale, stanza n. 39), che assicura il collegamento di quest'area, gravitante attorno alla sala da bagno, con i giardini, quasi a voler garantire agli stessi frequentatori del bagno il contatto diretto con la natura, con lo svago e, secondo il costume antico, con l'*otium*.

Al piano terra, in corrispondenza della stanza nella quale si custodivano le chiavi del bagno del bagno grande al piano reale» (fig. 3, Pianterreno, n. 32): tali preziose informazioni, trascurate dalla bibliografia specialistica, confermano definitivamente l'ipotesi che l'ambiente a settentrione del bagno (fig. 3, Piano Reale, n. 40) svolgesse la funzione di *praefurnium*, proprio come nelle terme romane, alle quali il bagno della regina si rifà esplicitamente⁶. Privo di aperture con le stanze adiacenti, questo locale dovette dunque ospitare la caldaia, la quale, alimentata a legna, riscaldava l'acqua che a sua volta veniva riversata attraverso una condotta nella vasca del bagno grande⁷. Quest'ultimo si presenta come un ambiente rettangolare il cui piano pavimentale è interamente occupato da una vasca ovale in pregiato marmo grigio di Mondragone: sul lato meridionale la vasca accoglie otto gradoni che facilitano l'ingresso in acqua, mentre agli angoli della parete occidentale, sorretti da mensole, si addossano due piccoli piani d'appoggio in marmo bianco. La sala è rivestita da pitture parietali: al di sopra di una bassa zoccolatura dipinta a finto marmo, il registro centrale reca sul fondo azzurro undici eleganti figure allegoriche entro cornici decorate con motivi vegetali stilizzati; sopra il cornicione in stucco un fregio con raffinati girali d'acanto introduce alla volta, al centro della quale, entro una cornice rettangolare a riquadri, vi sono figure di amorini che si alternano a racemi vegetali e a ghirlande⁸.

3 Il virgolettato si riferisce, come nei passi immediatamente successivi, alle destinazioni d'uso indicate nelle piante dell'architetto Agostino Minervini (Pianterreno del Real Casino di San Leucio, 1859, Piano reale del Real Casino di San Leucio, 1859, in ASCRe, Planimetrie 69/F, 68/F).

4 Con il terrazzo scoperto nei fatti si chiude l'area destinata all'appartamento reale, e soltanto attraverso il suo superamento si accede alla sala da bagno.

5 In epoca imprecisata questo ambiente e il bagno grande sono stati collegati tramite l'apertura di un varco che, squarciando la parete nord del bagno, ha danneggiato irrimediabilmente le pitture ivi presenti.

6 La tesi era stata avanzata da G. Macchiarella e M.L. Proietti, *Pitture ad encausto di Hackert nel Belvedere di S. Leucio*, in «Napoli nobilissima», 13, 1974, pp. 97-106 [99]

7 Non è chiaro se, dal locale ospitante la caldaia, vi fosse il passaggio anche dell'aria calda attraverso la circolazione in intercapedini fra le mura e i soffitti. La copertura del locale caldaia è a graticci, quella del bagno è costituita da una volta a schifo al di sopra della quale potrebbe trovarsi un'incannucciata. Macchiarella e Proietti sostenevano che «il vapore traspirava attraverso il soffitto a graticci», ma allo stato attuale degli studi non è possibile confermare tale affermazione (ibid.).

8 Sino ad una quarantina d'anni fa il Bagno di Maria Carolina, così come l'intero complesso del

Figura 3: Pianta del Pianterreno e del Piano Reale.



La vasca ovale in marmo grigio di Mondragone.
Decorazione della volta: amorini, racemi vegetali e ghirlande.

Belvedere, versava in uno stato di degrado pressoché totale: la vasca fu ricoperta da un rozzo tavolato ligneo a mo' di piano di calpestio, l'ambiente e le pitture subirono numerosi atti vandalici. A partire dagli anni ottanta si avviò una sistematica operazione di recupero del complesso monumentale, ed anche del bagno, su cui in particolare si è focalizzata l'attenzione della Soprintendenza competente per territorio (oggi Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Caserta e Benevento) e del Comune di Caserta (proprietario del Real Sito).



Pitture parietali decorative.

L'esecuzione, da parte di Hackert⁹, di tale apparato decorativo, dichiaratamente "all'antica", ben rappresenta, dandone compiuta espressione, le tendenze più aggiornate del panorama artistico nel Regno di Napoli allo scadere del Settecento. È quasi superfluo ricordare quanto abbiano inciso, sulla storia e sugli sviluppi della cultura figurativa italiana ed europea, le scoperte di Ercolano (1738) e di Pompei (1748), la fondazione dell'Accademia Ercolanese (1755) e la pubblicazione dei volumi de *Le Antichità di Ercolano esposte* (1757-1792), dai quali Hackert poté trarre ispirazione per le figure muliebri che si susseguono lungo le pareti della sala da bagno¹⁰. Il pittore tedesco, come noto, fu tra i più apprezzati artisti attivi per Ferdinando IV, e si nutrì del clima vivace e stimolante maturato attorno alla grandiosa idea di rinascita dell'antico che si respirava alla corte napoletana.

La *facies* stessa del bagno della regina – realizzato seguendo il modello e gli accorgimenti tecnici usati negli impianti termali d'epoca romana – testimonia la volontà, da parte di Hackert, di raggiungere gli esiti dell'architettura antica. Non si trattava soltanto di rievocare l'Antico attraverso la riproposizione di moduli figurativi simili a quelli che riemergevano via via dagli scavi delle città vesuviane; era la sfida alla rinascita di un'intera civiltà, quella classica, che si presentava davanti agli occhi del nutrito gruppo di artisti in vario modo impegnati nei cantieri finanziati dai Borbone e dai più facoltosi dignitari di corte. Basti pensare, ritornando più specificamente a San Leucio, all'iscrizione, anch'essa "all'antica", posta a corredo della *Pianta dell'Edificio della seta di S. Leucio*, redatta da Francesco Collecini, nella quale il re veniva ricordato, proprio alla stregua di consoli ed imperatori, come colui che aveva dedotto la «colonia opificum Leucianorum»¹¹.

L'elemento che più di altri configura il progetto e la realizzazione del bagno di San Leucio quale uno dei più spinti tentativi di restituzione del linguaggio e della *technè* della classicità, è costituito dalla singolare tecnica esecutiva – l'encausto – prescelta dal pittore tedesco.

⁹ Aiuti dell'Hackert nell'impresa pittorica del bagno grande furono Carlo Brunelli, autore delle figure, e Giuseppe Magri, per l'apparato decorativo (Archivio di Stato di Napoli, Dipendenze della Sommaria, vol. 80, f. 189; vol. 84, f. 14).

¹⁰ Sulla ricezione della cultura classica a Napoli e in Campania nel Settecento, cfr. *Pompei e l'Europa. Atti del convegno. Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al post-classico*, Milano, Electa, 2016, a cura di M. Osanna, R. Cioffi e A. Di Benedetto; *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta*, a cura di P.G. Guzzo, M.R. Esposito e N. Ossanna Cavadini, Ginevra, Skira, 2017 (entrambi con bibliografia precedente).

¹¹ La pianta è stata pubblicata in P. D'Onofri, *Vita di Santo Leucio primo vescovo di Brindisi*, Napoli, nella stamperia di Gaetano Raimondi, 1789, pp. 84-85 e l'iscrizione per esteso recita così: «REX FERDINANDUS REGIS CAROLI CATHOLICI F[ilius] REGIS PHILIPPI CATHOLICI NEP[os] PIUS FELIX AUG[ustus] ANNO MDCCLXXXVIII COLONIA OPIFICUM LAUCIANORUM DEDUCTA LEGIBUSQUE E RE PUBLICA DATIS COMPOSITA ATQUE FIRMATA AD ALENDAM IN REGNI COMMODA INDUSTRIAM OFFICINAE PRONTE REALIUM VESTIUM SERICI OPERIS SUA IMPENSA CONSTITUIT». Altra committenza in questa direzione, sebbene più tarda (1824), è la statua in marmo di Ferdinando IV nelle vesti di imperatore romano collocata nel nicchione che si affaccia sul cortile del Belvedere: anche nell'epigrafe posta al di sotto della statua ricorre il *topos* della colonia dedotta da Ferdinando (FERDINANDIANA COLONIA LEUCIENSIS). Quest'ultima iscrizione è stata composta da Vincenzo Lupoli (1774-1845), vescovo di Teles e Cerreto.

Allo stato attuale degli studi, sembra potersi sostenere che le decorazioni di Hackert nel bagno grande rappresentino le prime prove riuscite di pittura ad encausto realizzate nel Regno di Napoli, e che costituiscano ragionevolmente l'esito naturale di un lungo dibattito sulla rinascita delle tecniche pittoriche antiche in voga tra i protagonisti dell'erudizione settecentesca europea a partire almeno dalla metà del XVIII secolo¹².

In Italia tale discussione si è concentrata sull'encausto, sul quale si è misurato il gesuita spagnolo Vicente Requeno: i suoi studi sulle fonti letterarie (Plinio e Vitruvio *in primis*), confluiti in una pubblicazione di largo successo¹³, suscitarono l'entusiasmo del consigliere Johann Friedrich Reiffenstein, che fu, tra le altre cose, agente a Roma della zarina Caterina II. Da pittore dilettante, lo stesso Reiffenstein tentò di imitare la tecnica antica, e invitò alcuni tra i principali artisti attivi nella Capitale a seguirlo in queste sperimentazioni, che portarono infine all'organizzazione di una mostra sugli encausti¹⁴.

Diffusamente indagata in riferimento alla fervida attività di promozione del recupero filologico dell'encausto messa in campo a Roma¹⁵, la figura del Reiffenstein è stata al contrario trascurata in rapporto ad Hackert e alla scelta di questi di individuare nell'encausto la tecnica da adottare per la prestigiosa committenza regia del bagno grande.

¹² Avviato in Francia, dove nel 1755 il conte di Caylus pubblicò una relazione sulla possibilità di recupero, attraverso la disamina delle fonti letterarie antiche, delle ricette utili alla riproposizione dell'encausto (A.C.P. de Caylus e M.J. Majault, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genève, Pissor in Komm., 1755), diffuso subito dopo in Germania, dove negli anni sessanta del Settecento il pittore Benjamin Calau s'industriò a lungo al fine di individuare la giusta composizione della cosiddetta «cera punica», per poi applicarla nell'esecuzione di vari dipinti, è oramai assodato che il dibattito sia nato sull'onda d'urto delle scoperte condotte nell'area vesuviana. Si credeva infatti che le pitture murali pompeiane fossero state realizzate mediante la miscelazione dei colori con la cera. È interessante rilevare che la discussione circa la rinascita dell'encausto si protrasse, specie nel Regno di Napoli, almeno fino alla metà dell'Ottocento, grazie all'impiego di una mistura di cera e resina ritenuta efficace come fissante e protettivo delle pitture pompeiane (cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002, pp. 69s.).

¹³ *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori del Signor Abate D. Vincenzo Requeno*, Venezia, Appresso G. Gatti, 1784. Su Requeno, la riscoperta dell'encausto e il dibattito sulle tecniche artistiche antiche, cfr. P. Carofano, *Fortuna dell'encausto nel Settecento: i "Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori" di Vincenzo Requeño*, in «Anales de historia del arte», 23, 2013, pp. 177-192; P. Carofano, *Il dibattito Caylus - Diderot e il primato della riscoperta dell'encausto*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 13, 2007 (2008), pp. 82-95.

¹⁴ Sul clima culturale romano di questi anni, sulla nascita di una vera e propria «industria» del bello e dell'antico che coinvolse artisti e artigiani che si cimentarono nelle tecniche più disparate, si vedano, con le rispettive bibliografie, L. Barroero, *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino, Einaudi, 2011, e A. Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Roma, GLF Ed. Laterza, 2010.

¹⁵ L'esito senza dubbio più efficace di questa attività fu la copia ad encausto delle pitture delle Logge di Raffaello in Vaticano che un nutrito numero di artisti realizzò, con la consulenza del Reiffenstein, su commissione di Caterina II per il palazzo di Carskoe Selo.

Benché infatti sia stata ricordata dagli studi di settore – a dire il vero piuttosto esigui¹⁶– l'amicizia che legava il Consigliere al pittore tedesco, non è stato tuttavia sottolineato a sufficienza il ruolo di consulente e di sostenitore dell'iniziativa sanleuciana che si evince dalla corrispondenza intercorsa tra lo stesso Hackert e il Barone von Offenbergh. È infatti nella prima delle due lettere che l'artista tedesco attribuisce al soggiorno del Reiffenstein a Napoli («Da quando il Consigliere Reiffenstein è qui...») l'avvio delle prove con l'encausto che, avendo raggiunto esiti positivi («...sono andate molto bene...»), dovettero confortarlo sulla possibilità di realizzare l'opera utilizzando quella tecnica desueta¹⁷.

Nonostante il buon esito delle prove e, c'è da credere, anche dei dipinti poi effettivamente realizzati, oggi resta poco o nulla delle pitture hackertiane di San Leucio, costantemente esposte all'umidità generata dal ristagno delle acque meteoriche che scendono dalla collina retrostante¹⁸. Lo stesso Hackert era a conoscenza della problematica posizione della sala da bagno, tanto da aver messo a punto un ingegnoso sistema finalizzato a limitare l'imbibizione della parete più esposta, ovvero quella orientale: il muro tufaceo fu protetto da uno strato di mattonelle di cotto invetriate e chiodate alla sottostante muratura (per ottenere maggiore stabilità), così che la superficie dipinta non fosse a diretto contatto con la parete umida¹⁹.

L'intercapedine ideata da Hackert non fu tuttavia sufficiente ad isolare le delicate pitture dall'acqua: già nel 1832, infatti, è documentato il primo restauro, ad opera del pittore figurista Carlo Patturelli, poiché delle figure era rimasto «appena il contorno e la massa», tanto che fu necessario «raschiare, impastare e dipingere intieramente tutto ad oglio»²⁰;

16 Macchiarella e Proietti, *Pitture ad encausto*, cit., p. 100; C. Garzya Romano, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978, pp. 45s.; A.M. Romano, *Le decorazioni cinquecentesche e le pitture del Settecento. Gli arredi scomparsi*, in *Lo Bello Vedere di San Leucio e le Manifatture Reali*, a cura di A.M. Romano e N. D'Arbitrio, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998, pp. 16s. e 36; F. Creta, *San Leucio. Il "Bagno Grande" o di Maria Carolina*, in *Jacob Philipp Hackert, I paesaggi del Regno*, catalogo della mostra a cura di T. Weidner, Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 - gennaio 1998, Roma, Artemide, 1998, pp. 197-200; Tartarone, *La Colonia* cit., pp. 43-48; M. Hleunig Heilmann, *Discovery and reception. The influence of Pompeian wall painting in 18th- and 19th-century Naples*, in *Returns to Pompeii. Interior space and decoration documented and revived 18th-20th-century*, a cura di S. Hales e A.M. Leander Touati, Stockholm, Svenska Institutet i Rom, 2016, pp. 17-54 [26].

17 Cfr. *supra*, nota 2.

18 Dalle prime indagini effettuate sulle pitture nel corso dei lavori dei primi anni novanta, è emerso che si tratta di una tempera magra (Variante n. 1 del 28 gennaio 1991 alla perizia n. 97 dell'8 novembre 1985, Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici delle province di Caserta e Benevento): ciò a dimostrazione del fatto che i ripetuti interventi di restauro, alcuni dei quali documentati dai registri dei conti conservati presso l'Archivio della Reggia di Caserta (e di cui qui si fa un rapido resoconto), hanno totalmente alterato la composizione delle pitture.

19 La presenza dello strato di mattonelle sottostante alle pitture è emersa nel corso del restauro effettuato nella seconda metà degli anni ottanta sotto la supervisione della Soprintendenza (vedi Creta, *San Leucio*, cit., p. 198).

20 *Ridipinture delle figure nella parte del bagno grande di S. M. in S. Leucio*, 12 dicembre 1832, ASCRe, Incartamenti della Reale Amministrazione, vol. 12 bis. Il Patturelli identificava le figure muliebri con delle «baccanti» dipinte «all'Ercolana maniera».

nel 1844 si provvedeva ad una messa in sicurezza della parete orientale e della volta, particolarmente danneggiate dall'umidità²¹, ed ancora nel 1853 fu effettuato un ulteriore intervento, che si concentrò soprattutto sulla volta²².

Arrivando ai giorni nostri, alla fine degli anni duemila si è provveduto a scavare, in prossimità della parete est, un ampio locale ipogeo – una sorta di camera d'aria – che, munito di pozzetto con pompa idraulica per il drenaggio dell'acqua, ha migliorato considerevolmente le condizioni conservative del bagno, sebbene non sia stato risolutivo²³. Nuove indagini ed altre risorse, umane e tecnologiche, dovranno essere investite per porre rimedio, una volta per tutte, alla periodica rovina di questo ambiente, affinché si possa definitivamente restituire a questo *unicum* dell'architettura delle sale da bagno l'identità e l'integrità, riconsegnandolo infine alla piena fruizione pubblica.

21 *Dettaglio della spesa occorrente per togliere l'umido da uno dei muri nella stanza del Bagno nel Reale appartamento del Real Casino in S. Leucio protetto dal terrapieno alle spalle, restaurare la dipintura all'incausto dei muri e della volta macchiati dal detto umido ed accomodare il tetto di copertura ...*, 24 settembre 1844, ASCRe, Incartamenti della Reale Amministrazione, anno 1844, vol. 9.

22 *Misura finale e valutazione dei lavori di dipintura eseguiti dai pittori ornamentisti Giovanni De Filippo ed Enrico Guareschi nel Real Casino di S. Leucio*, ARC, Serie S. Leucio: «Nel quadro di mezzo della volta ... per togliere le macchie di umido si è dato l'encausto a cera con previa mano di colla ...»: gli interventi susseguiti sulle pitture hackertiane di San Leucio fornirebbero un contributo interessante alla storia del restauro ottocentesco. Nel caso di specie, sembra che questo passo confermi l'uso che della cera si faceva nella prima metà del XIX secolo per proteggere le pitture murali dall'umidità (cfr. *supra*, nota 12).

23 Durante i lavori degli anni 2007-2008 sono state rinvenute tracce di disegni preparatori a carbonella e di disegno a *grisaille* sul soffitto (al di sotto di una caduta di colore).

Tre secoli di *cabinets* di toeletta e di igiene nel Palazzo Reale di Torino

Franco Gualano, Lorenza Santa, Marina Feroggio
Musei Reali di Torino, Area Patrimonio

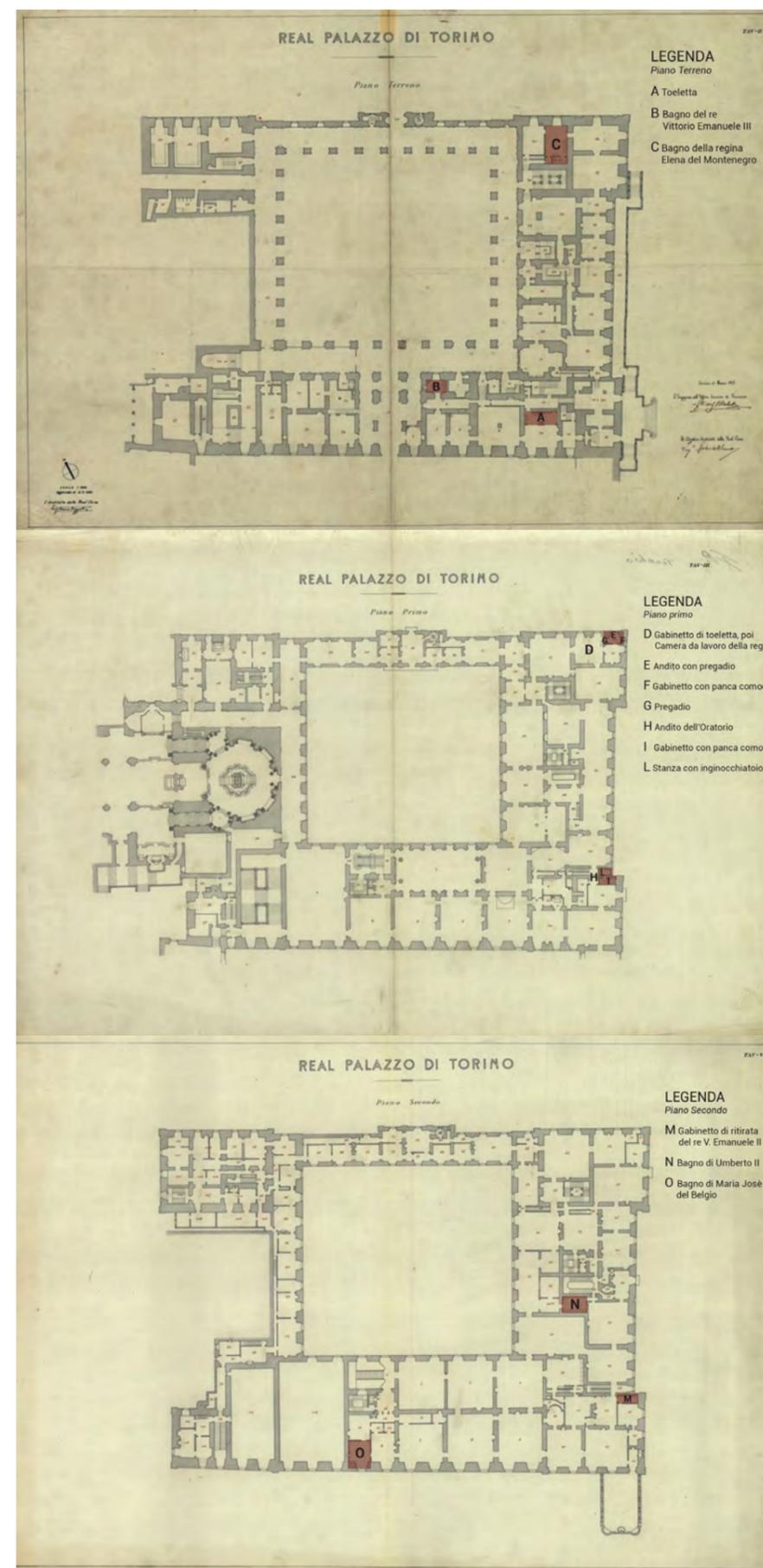
È nostro intendimento esaminare qui gli ambienti destinati all'igiene personale di cui resta traccia nel Palazzo Reale di Torino, posteriori tutti alla riorganizzazione avviata dopo il 1684 da Vittorio Amedeo II¹. In tale fase, gli antenati dei servizi ottocenteschi e moderni devono essere cercati in quelli che i documenti appellano come *cabinets*, o gabinetti di *toeletta*, o di *tavoletta*, piccoli ambienti adiacenti alle camere da letto e deputati alla vestizione e alla cura del corpo. Ogni momento della vita della corte si colloca infatti in uno scenario preciso. Per solito questi *cabinets* non avevano forse troppo spazio e considerazione: almeno sino alla metà del Settecento vige ancora quella singolare concezione dell'igiene secca (l'acqua è considerata possibile fonte di svariati malanni), in cui la pulizia viene ottenuta tramite frequentissimi cambi di biancheria e frizionamenti della pelle. Il Gabinetto di toeletta è in genere inserito in un piccolo nucleo di ambienti minori, che comprende anche il Gabinetto del pregadio, quello per la seggetta e il guardaroba, come possiamo notare nelle due principali zone in cui rimangono ancora evidenti gli splendidi interni con apparati barocchi o rococò, vale a dire la *suite* di piccoli ambienti presso il Gabinetto del segreto maneggio degli affari di Stato, ed il Pregadio di Carlo Alberto. Tali ambienti sono già stati tante volte esaminati, ma può essere interessante rivederli sotto quest'aspetto particolare.

Il Gabinetto del segreto maneggio si affaccia sui giardini reali, al termine della manica est del Palazzo. In questa zona, dopo il ribaltamento effettuato da Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours che, alla morte (1675) di Carlo Emanuele II, era andata ad abitare nella zona di facciata, venne collocato l'Appartamento d'inverno del re Vittorio Amedeo II. Il sovrano, risistemate le murature di quel settore del Palazzo, che erano in stato precario, ordinò a Filippo Juvarra di ridisegnare e riarredare la successione di spazi (i disegni relativi datano al 1730), con la collaborazione dei pittori Beaumont, Crosato, Van Loo, e ancora dell'Ugliengo, del Piffetti, del Ladatte, per stare solo ai nomi più celebri. L'allestimento si prolungò per alcuni anni, e fu completato da Benedetto Alfieri. Legni intagliati e dorati, preziose essenze di ebanisteria, avorio, madreperla, bronzi, specchi, scagliole policrome, oltre ad affreschi, tele e tavole pittoriche furono utilizzati per conferire a quegli ambienti, dove i monarchi si ritiravano talvolta in solitudine, un aspetto incantato che doveva essere quasi il contraltare in materia della loro stessa regalità. A dire il vero, la connotazione del Segreto maneggio era all'epoca politica (non a caso il soffitto era affrescato con *Le virtù d'un monarca*, opera del Beaumont), e negli alti mobili intarsiati stavano i documenti riservati del re. Subito a ovest di esso si trovava però un ambiente più ampio con funzioni di toeletta, dove il re veniva aiutato a lavarsi i denti e le mani, a vestirsi, a metter la parrucca² e dove forse si potrebbe pensare che fosse situata in origine anche una *panca comoda*.

Nella pagina a fianco : rielaborazione (curata dall'arch. Marina Feroggio sulla base di tavole del 1913, in ASTo, Casa di S.M., Disegni, n. 313, II, III, V) delle planimetrie dei piani terreno, primo e secondo di palazzo Reale con localizzazione dei servizi igienici.

1 La prima parte di questo testo fino al primo paragrafo di p. 121 si deve a Franco Gualano, la seconda (da p. 121 a p. 125) a Lorenza Santa. A Marina Feroggio si deve la redazione delle tavole con l'ubicazione dei servizi igienici, che fa riferimento alle planimetrie di Michele Vicarj e Roberto Siano del 1913 (Archivio di Stato di Torino, Casa di Sua Maestà, *Disegni*, n. 313, II, III, V).

2 P. Cornaglia, *Il teatro della corte e del cerimoniale: il Palazzo Reale di Torino*, in *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, a cura di P. Bianchi e A. Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, p. 155.



Tav. 1

Tav. 2

Tav. 3

Al tempo stesso, da un altro lato, il Segreto maneggio dava su di un ulteriore andito con pregadio (tav.2, lettera E), certo in connessione con la necessità di ispirare con la preghiera certe difficili decisioni di governo. In età carloalbertina venne tuttavia attuata una nuova inversione e quello che era l'appartamento d'inverno del re passò in uso alla regina, Maria Teresa d'Asburgo Lorena. Con lo stabilizzarsi di tale utilizzo femminile, la saletta del Segreto maneggio cambiò di funzioni e venne riqualificata come Gabinetto di toeletta; l'ambiente che nel Settecento era destinato alla toeletta del re divenne noto con la denominazione di Camera da lavoro della regina che ha mantenuto fino a tempi recenti; l'andito con il Gabinetto del pregadio venne riarredato come toelette di lusso e ci è giunto oggi nell'assetto finale che gli diedero ulteriori interventi nel periodo in cui fu in uso a Margherita di Savoia.

In luogo delle *boiseries*, a quanto pare originariamente sistemate sulla parete di sinistra del Gabinetto del pregadio, dove il Rovere³ segnalava un armadio lavorato da Carlo Ugliengo, Luigi Casetta e Pietro Vidari (ma dovette impegnarsi anche il Piffetti), fu quindi sistemata una *panca comoda* con sottostante vaso ceramico (tav.2, lettera F) con la benaugurante scritta *FELICITAS*: una porta nasconde ora tale piccolo vano, in forma di esedra, con alto dossale ligneo e sovrastante conchiglia, opera di età carloalbertina, che non sembra troppo estranea ai modi di Gabriele Capello detto il Moncalvo, personalità che in ogni caso lavorò a rimaneggiare questi spazi a partire dal 1833⁴.

Nel dossale si aprono sportelli, che consentono di osservare la tubatura verticale di piombo nello scasso del muro. Dal lato opposto risalta il pregadio vero e proprio (tav.2, lettera G) saggio dell'arte di Luigi Prinotto⁵, ed è davvero singolare, per l'osservatore moderno, vedere oggi in rapida successione, da sinistra a destra, inginocchiatoio con immagini sacre, lavabo e *panca comoda*: congiunzione che mostra peraltro lo stretto rapporto tra cura del corpo e cura dell'anima informata al concetto, di lontana origine medievale, della sacralità del corpo del re, che rimane in qualche modo vicario di Cristo, immagine di Dio, e garante del mantenimento della struttura sociale: il re e l'imperatore appaiono dunque sacri, benché abbiano una seconda natura deputata a tutta una serie di funzioni materiali. Del resto, come precisa Cornaglia⁶, il palazzo è un microcosmo in cui netta è la preminenza del sovrano, ed anche la persona di grado più elevato nella scala sociale può esser servitore: la camicia può essere passata al re, all'occasione, anche da un principe.

Infine, il Gabinetto del pregadio venne, ai tempi di Umberto I e Margherita di Savoia, completato da un mobile fornito di lavandino, realizzato in uno stile che rievocava il rococò settecentesco. Ne fu autore nel 1891 il fiorentino Francesco Morini⁷, abilissimo intagliatore

³ Si veda C. Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, Tipografia eredi Botta, 1858, p. 149.

⁴ Si veda in R. Antonetto, *Gabriele Capello "Moncalvo" Ebanista di due re*, Torino, Allemandi, 2004, p. 237.

⁵ R. Antonetto, *Il mobile piemontese nel Settecento*, I, *Opere d'autore*, Torino, Allemandi, 2010, p. 84.

⁶ Cornaglia, *Il teatro*, cit., p. 148.

⁷ M. C. Visconti, *Il Palazzo Reale di Torino*, in *Dalle Regge d'Italia Tesori e simboli della regalità sabauda*, a cura di S. Ghisotti e A. Merlotti, catalogo della mostra, Venaria 25 marzo – 2 luglio 2017, Genova, Sagep, 2017, p.150.

di gran gusto neobarocco, imitativo ma con elementi anche di autonoma fantasia, mobiliere fra i prediletti di Emilio Stramucci, Architetto principale della Real casa al servizio dei sovrani dal 1886. Il mobile è intagliato e indorato, arricchito di bronzi e di intarsi d'avorio, ed il piano superiore è realizzato in un marmo rosa screziato di sagoma mistilinea, che comprende un bacino circolare bianco, con rubinetteria ricoperta di bronzo dorato a due vie (acqua calda e fredda), e boccaglio a forma di delfino, ad oggi tuttavia non più connesso con tubature esterne per l'acqua, come doveva essere in origine. Il bacino di ceramica, imperniato nel corpo del mobile, risulta basculante, consentendo di versare il liquido sul fondo, attraverso una griglia. Non manca una ricca specchiera ovale, indispensabile per le operazioni di bellezza, sormontata dall'iniziale di Margherita, moglie di Umberto I⁸.

Non lontano da quegli ambienti, vale a dire nell'appartamento d'estate del re (che riceve volto definitivo sul finire degli anni '30 del Settecento per opera di Benedetto Alfieri), utilizzato tuttavia anche dalla regina, v'erano prima del 1837 altri Gabinetti per la toeletta; ma in seguito mutarono funzione. Quello del re addirittura scomparve, per consentire la realizzazione dell'umbertina grande Sala da Pranzo del piano nobile, e non se ne trova più traccia. All'inizio della manica est del Palazzo, alle spalle dell'attuale Camera da Letto di Carlo Alberto, ma un tempo comunicanti con essa, si trovano invece tutt'ora due minuti ma ricchissimi ambienti, cui oggi s'accede dal cosiddetto Andito dell'Oratorio (tav.2, lettera H), presso la scala segreta (Scala Quagliera) che mette in comunicazione tutti i principali appartamenti del palazzo. Sono conosciuti attualmente con la denominazione di Pregadio del re Carlo Alberto, ma la loro origine è settecentesca ed erano noti all'epoca come Oratorietto o Pregadio della regina. Il primo ambiente (tav.2, lettera I), realizzato in noce naturale intarsiato in avorio, è opera del Piffetti (1736-37), poi alterato e ricompletato tra 1843-1844 dal Capello⁹, sempre principalmente per introdurre la *panca comoda* (in precedenza, la cosiddetta seggetta, o *chaise percée*, si trovava dal lato ovest della Camera da letto già *alcova*), che oggi figura in una *boiserie* con decori in avorio ancor più ricca e complessa (per questo motivo, anzi, si preferì eliminare il diretto accesso dalla camera da letto). Sollevando il sedile ligneo, si può notare, sulla sinistra, la tubatura di piombo che raccoglie l'acqua. Nel secondo ambiente (tav.2, lettera L), con inginocchiatoio in *boiserie* avvolgente a scansie aperte, deputate a contenere libri religiosi per la devozione privata, lavorarono, secondo il Rovere¹⁰, Neurone, Casetta e Prinotto (1732-34), ma il Crocifisso è ancora del Piffetti¹¹: i due estremi delle funzioni spirituale e corporale risultano, in questi minuti spazi ad esclusivo uso del re, ancor più ravvicinati. Un'altra *seggetta* doveva essere, a quanto pare, presso l'attuale Gabinetto delle scritture del re, dietro l'attuale più grande Camera dell'alcova¹².

⁸ Rovere, *Descrizione*, cit. p. 210.

⁹ Antonetto, *Il mobile piemontese*, cit., da p. 154. Si cfr. anche Antonetto, *Gabriele Capello*, cit., da p. 239.

¹⁰ Rovere, *Descrizione*, cit. Tipografia Eredi Botta, Torino 1958, p. 201.

¹¹ Antonetto, *Il mobile*, cit., p. 236.

¹² Cornaglia, *Il teatro*, cit., p. 152.



Francesco Morini: mobile lavandino per la regina Margherita nel Gabinetto del pregadio (1891).



Veduta della boiserie con panca comoda di re Carlo Alberto.

Presso l'allora Camera da letto e d'udienza della regina (oggi Sala del Consiglio), in direzione della grande galleria, si trovavano altri piccoli ambienti detti "gabinetti della toaletta (Gabinetto cinese) e di parada"¹³; quest'ultimo detto poi, dal 1822, Gabinetto de' fiori. Non vi rimane più traccia alcuna di funzioni sul tipo di quelle or ora commentate, dopo le trasformazioni successive, e in particolare dopo la palagiana creazione del Medagliere carloalbertino¹⁴. Un Gabinetto della Toaletta fu approntato infine anche nell'Appartamento dell'ala nord del palazzo, quando fu adattato per gli ospiti (Principi forestieri), nel piccolo vano a nord dell'Archivio particolare di sinistra; non ve n'è più segno. Questi servizi non ebbero, fino agli anni di Carlo Alberto (dal 1831), sistemi aggiornati e impianti fissi, anche se si sa che nel 1775 il principe di Piemonte Carlo Emanuele disponeva, oltre al suo appartamento al secondo piano, di un appartamento da bagno composto da quattro camere, forse in relazione ai costumi della consorte, Clotilde di Francia¹⁵, e alla voga di tali strutture presso l'alta aristocrazia francese sin dai tempi soprattutto di Luigi XV.

13 O. Derossi, *Nuova guida per la città di Torino*, Torino, Stamperia reale, 1781, p. 98.

14 *Il medagliere del Palazzo Reale di Torino Storia e restauro della sala e delle collezioni*, a cura di A. Guerrini, in «Bollettino d'arte del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo», volume speciale 2013, Roma, De Luca editori d'arte, 2014, *passim*.

15 Cornaglia, *Il teatro*, cit., p. 160.

Le latrine erano collocate lontano dagli appartamenti, perché se ne temeva la diffusione di cattivi odori, mentre nelle stanze si preferiva utilizzare, come si è visto, stanzini attrezzati con le cosiddette sedie forate con vaso. L'assenza di inventari settecenteschi non consente poi di controllare l'eventuale presenza di *bidet*, frequenti in Francia intorno al 1740¹⁶, ma attestati già in precedenza. Una situazione comunque differente da quella, ad esempio, della reggia di Pitti, dove tra Cinque e Settecento non mancavano stanze dotate di condutture di scarico¹⁷. I primi luoghi all'inglese, come si diceva dopo la comparsa, in Inghilterra, delle valvole di separazione del vaso dal condotto, furono installati a Palazzo Reale nel 1820, presso il Rondò di Carlo Randoni.

Nel corso del XIX e XX secolo numerose ditte furono impiegate per manutenzioni, ordinarie e straordinarie, dei servizi igienici. Nella prima metà dell'Ottocento intervennero spesso, ad esempio, i fratelli «macchinisti» Raimondo e Giovanni Marchi e la ditta Carlo Colomba per sistemare e saldare rubinetti, tubi di scarico e condotte di vasche e «latrine all'inglese»¹⁸. Sempre in quel periodo, del resto, il Palazzo Reale si dota anche di ulteriori nuovi bagni e servizi igienici per i Savoia, la corte e la servitù¹⁹.

Se nell'Appartamento al Secondo Piano Vittorio Emanuele II poté utilizzare un «gabinetto di ritirata» (tav.3, lettera M) adiacente la Camera da letto, oggi privo della seggetta originale, dotato di finestrella e soprastante il bagno del padre Carlo Alberto, al piano terreno invece è tuttora conservata un'alcova con toeletta celata da tende²⁰ (tav.1, lettera A). L'ambiente, in uso a Umberto conte di Salemi (1889 – 1918), figlio di Amedeo duca d'Aosta e di Maria Letizia Savoia Bonaparte, presenta una vasca da bagno incassata nel pavimento e rivestita di *boiserie*, un lavabo a due posti con specchio illuminato da *appliques* in stile liberty, una toeletta barbiera, porta asciugamani e *bidet* mobili con coperchio in legno. A poca distanza è poi ubicato uno dei quattro bagni più recenti, riservato ai soggiorni torinesi del re Vittorio Emanuele III e collocato in prossimità della sua Camera da letto²¹. Il bagno (tav.1, lettera B), dominato dalle tinte chiare di arredi e pareti, prende luce da un lampadario liberty e dalla finestra affacciata sul porticato sud del Palazzo. Nel pavimento a scacchiera bianco-grigia è inserita una vasca in marmo, sporgente da terra per alcuni centimetri.

16 Cornaglia, *Il teatro*, cit., p. 161.

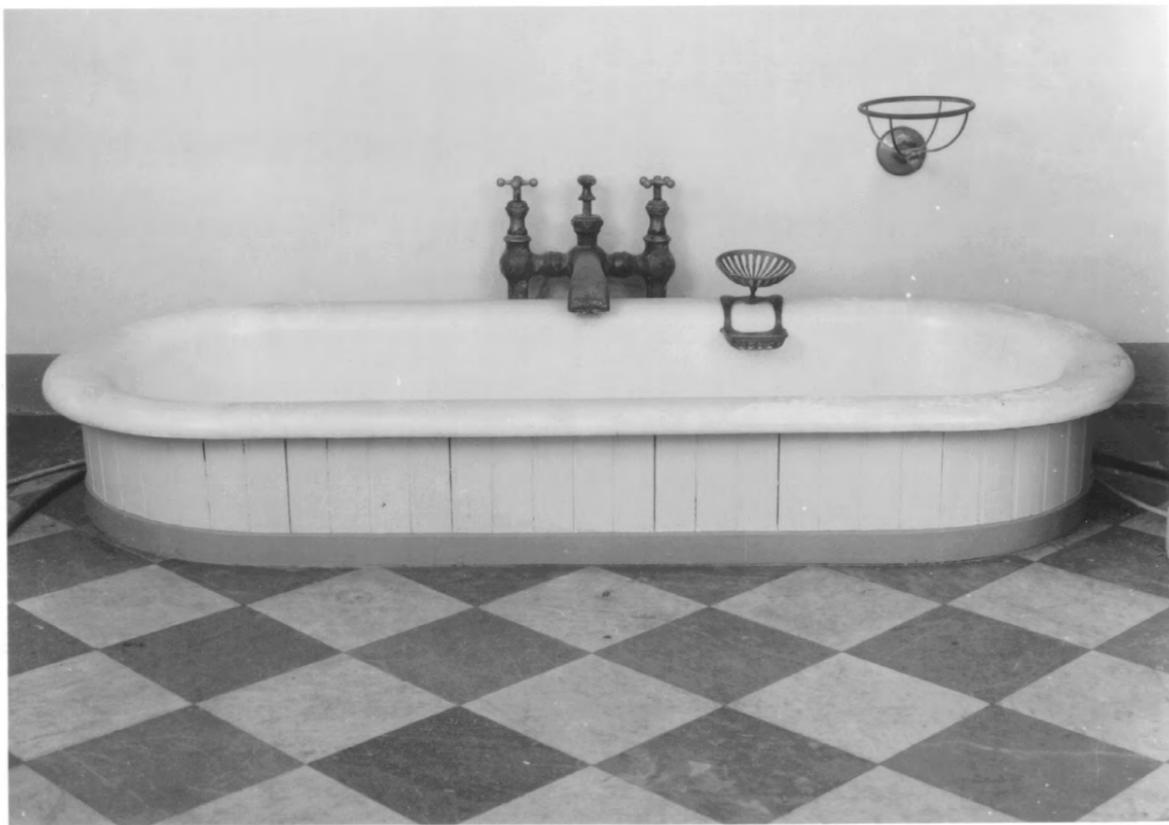
17 Si veda in L. Baldini Giusti, *Le cucine e i bagni*, in *Vivere a Pitti*, a cura di S. Bertelli e R. Pasta, Firenze 2003, pp. 439-462.

18 Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTo), Casa di Sua Maestà (d'ora in poi Casa di S.M.), Parcelle e conti, 1819, inv. 5255, n. 267 (scheda PR200056227 di P. Cornaglia); 1843, reg. 5452, mandato 1660, n. 763 (scheda PR200051206 di M. Benente); 1846, reg. 5469, mandato 2005 (scheda PR200051415 di M. Benente). Per la latrina all'inglese, *Istituzioni di architettura civile raccolte ed ordinate dal conte Luigi Ponza di S. Martino*, parte seconda, Torino 1836, p. 76.

19 Nelle planimetrie storiche e nei documenti d'archivio rimane traccia di numerosi "cessi all'inglese" e "cessi inodori" disseminati per tutto il Palazzo che, ancor oggi, conserva nei depositi brocche, catini in ceramica, portacatini in ferro e alcuni mobili toeletta con specchiera e piano in marmo entro cui si alloggiavano catinelle in porcellana.

20 ASTo, Casa di S.M., mazzo 13051, Testimoniali di Stato dei beni immobili facenti parte della Dotazione della Corona in provincia di Torino *Palazzo Reale in Torino*, 1913, stanza n. 27, p. 197. Cfr. anche D. Biancolini, *L'epoca di Vittorio Emanuele II a Torino 1849-1865*, in «Studi Piemontesi», n. 39, 2010, pp. 433-445, in particolare p. 434.

21 ASTo, Casa di S.M., mazzo 13051, Testimoniali di Stato, stanza n. 4, p. 28.



La vasca in marmo del bagno per Vittorio Emanuele III al piano terreno.

La vistosa rubinetteria in ottone nichelato – di età umbertina e simile a quella della vasca precedente – reca inciso il nome del fornitore della Real Casa: “Gio Penotti Torino”. La ditta, diretta dall’ingegnere idraulico e cavaliere del lavoro Giovanni Penotti, era specializzata nella fabbricazione di impianti e apparecchi idraulico-sanitari e fu molto attiva nella Torino di fine Ottocento e primo Novecento, anche sotto la guida del figlio Ernesto (suo, ad esempio, l’impianto nel bagno popolare in via Quattro Marzo)²². Il servizio igienico del re è nascosto dietro una porta. Completano l’arredo un bel mobile angolare da *toilette*, di ridotta altezza in proporzione alla statura di Vittorio Emanuele III, con ampio specchio tripartito e lavabo in gres porcellanato, due tavolini laccati di bianco, di forma semplice e lineare, un armadietto pensile, uno sgabello, porta asciugamani e porta saponi fissati a parete. Sempre al pianterreno del Palazzo Reale si trova anche la magnifica stanza da *toilette* (tav.1, lettera C) riservata alla consorte, la regina Elena del Montenegro. L’ambiente comunica con il vicino Guardaroba e fu utilizzato durante i periodi di assenza dal Palazzo del Quirinale: tra tutti, forse, è il bagno più bello e confortevole del Palazzo, in cui la sovrana ebbe modo di curare la propria persona e abbigliarsi²³.

22 La ditta Penotti aveva la sede principale a Torino in via Pietro Giuria 2, angolo via Valperga Caluso, con negozio da esposizione in via Lagrange 22-24, e una seconda sede a Roma. Penotti partecipò a numerose esposizioni industriali, citate in periodici e pubblicazioni dell’epoca (cfr. in «Gazzetta del popolo della domenica», 20 novembre 1898; *La mostra di Giovanni Penotti*, in «L’esposizione nazionale del 1908», Torino 1898, pp. 230-231), riportando lodi e premi. Fra i tanti interventi di Penotti, si ricordano ai primi del Novecento interventi di manutenzione nell’Appartamento della regina (scheda PR200065854 di A. Longhi, ASTo, Casa di S.M., marzo 1548).

23 Per i precedenti lavori di Domenico Ferri in quest’ala del Palazzo destinata al principe Umberto (1877), cfr. Biancolini, *L’epoca*, cit., p. 444.



La stanza da *toilette* della regina Elena al piano terreno.

Sotto al cornicione si dispiega in alto un festone in stucco a ghirlanda, con nastri e foglie intonate su un verde delicato. Dietro ad una delle porte a specchio presenti sul fondo della sala, si trova ancor oggi il servizio igienico con bidet dotato di meccanismo fornito dalla ditta Penotti per regolare l’acqua, meccanismo di notevole interesse per la storia degli impianti idraulici del Palazzo. Il rubinetto, il cui congegno “a tre luci” fu citato in riviste tecniche di settore, come *L’ingegneria sanitaria* (1907), presenta una leva collegata a un quadrante inciso con le differenti gradazioni della temperatura dell’acqua: fredda (15-20 gradi), mista (25 gradi), calda (35 gradi)²⁴. Per i bagni la regina utilizzava la grande vasca rialzata su un gradino, riponendo asciugamani e biancheria personale su apposite mensole.

L’insieme degli arredi (un grande doppio lavandino a sospensione con ampio specchio sagomato nella cimasa ornata da vasi, due *appliques* a boccia in vetro opalino inciso, un tavolo toeletta e porta asciugamani) è poi esaltato dai toni della laccatura avorio e verde, che conferisce all’ambiente un raffinato effetto d’eleganza e freschezza, ulteriormente arricchito dai due lampadari in ferro battuto con rami e foglie di vischio. In particolare, spicca la qualità dei mobili a disposizione di Elena. In un grande specchio tripartito, illuminato da una lampada pendente, la Regina poteva riflettersi in tutta la sua persona.

Ma soprattutto colpisce la qualità artistica degli armadi *chiffonier* a otto cassetti e della *boiserie* e angoliere decorate dagli acquerelli floreali di Emma Biscarra sul finire dell’Ottocento, allorché in questi ambienti risiedette la principessa Maria Letizia di Savoia Napoleone (1863-1926)²⁵.

Salendo al Secondo piano, si incontrano, da ultimo, i due ambienti usati durante la

24 F. Corradini, *I bagni popolari di Torino*, in «L’ingegneria sanitaria», luglio 1907, n. 7, pp. 131-132.

25 A. Alacevich, *Artiste di corte da Emanuele Filiberto a Vittorio Emanuele II*, Torino, Theleme, 2004, p. 37. A differenza delle altre stanze da bagno utilizzate nel Novecento, questo ambiente presenta un pavimento in legno anziché in marmo. Nello zoccolo della *boiserie* ornata dalla Biscarra, a destra del grande lavabo si nota una bocca di calore, mascherata da griglia con azionamento mediante leva.

permanenza torinese nel 1925-1931 dal principe di Piemonte Umberto, luogotenente del Regno d'Italia e futuro *Re di maggio* (tav.3, lettera N), e Maria Josè del Belgio (tav.3, lettera O). L'ampio bagno rettangolare, ricavato in luogo di un precedente guardaroba, è rivestito alle pareti da piastrelle bianche, applicate anche sull'esterno della vasca dotata di rubinetteria con maniglia in porcellana bianca.

Lungo la parete destra sono collocati un servizio con coperchio di legno laccato avorio e meccanismo di azionamento dello scarico idrico, un *bidet* con rubinetteria Penotti simile a quello in uso anche per la madre, un lavandino con mensola in vetro e ringhiera di metallo e, infine, uno specchio a parete illuminato da un'*applique* a due luci. La stanza è caratterizzata dal contrasto fra la tonalità chiara di piastrelle e arredi sanitari e il colore scuro della rubinetteria e dei numerosi complementi in metallo. Sul fondo del bagno si trova ancora un calorifero, munito di scomparto scalda biancheria a doppio sportellino e risalente ai lavori di aggiornamento impiantistico promossi dal Principe di Piemonte²⁶. La serie dei bagni novecenteschi di Palazzo Reale si chiude con la stanza di *toilette* della principessa, poi regina, Maria Josè del Belgio, ambiente fatto oggetto però di successivi rimaneggiamenti. Nel 1913 il bagno ospitava le Cameriste: in luogo del palchetto allora presente, mostra oggi rivestimenti in marmo marezzato verde sul pavimento e rosa alle pareti²⁷.

Gli elementi qui presenti sono, naturalmente, quelli tipici per ambienti di questo genere, seppure più tardi: vasca da bagno con doccia, lavandino e specchio, servizio, bidet, porta asciugamani, sostegni per saponette, bicchiere, carta igienica. La porta, rivestita di specchi nella parte interna, mette in comunicazione questo ambiente con il Gabinetto di toeletta, allestito in epoca carloalbertina su disegno di Pelagio Palagi per l'Appartamento nuziale dei Duchi di Savoia e in seguito adibito, in età repubblicana, a studio del Presidente della Repubblica Luigi Einaudi.



²⁶ D. Biancolini, *Il Palazzo Reale di Torino. L'Appartamento dei Principi di Piemonte*, Torino, Allemandi, 2007, p. 12.

²⁷ ASTo, Casa di S.M., mazzo 13051, Testimoniali di Stato, pp. 179-180.

Rubinetteria della ditta Giovanni Penotti nel bagno di Umberto II (allora Principe di Piemonte) al secondo piano.

La sala da bagno come spazio museale: il caso studio del Castello di Racconigi

Maria Maddalena Margaria, Arch. PhD

Il rinnovato interesse degli ultimi anni verso gli spazi destinati all'igiene ha reso possibile la riscoperta di locali spesso dimenticati il cui inserimento nei percorsi museali di residenze storiche e case museo ha entusiasmato e incuriosito il pubblico.

Se da una parte esiste una domanda, ovvero il desiderio di addentrarsi all'interno dell'intimità degli uomini del passato, anche con un certo spirito voyeuristico proprio della società attuale, dall'altra sussistono non pochi problemi nel musealizzare e rendere fruibili al pubblico questi locali: problemi normativi, problemi conservativi, problemi economici. Come introdurre, allora, le sale da bagno nei percorsi di visita salvaguardando edificio e collezione? Lo scopo di questo intervento è quello di valutare possibili alternative attraverso il caso studio del Castello di Racconigi.



Il Castello di Racconigi.

Il Castello di Racconigi

Il Castello di Racconigi è situato in provincia di Cuneo a circa 40 km di distanza dal capoluogo regionale. Fondato intorno all'XI secolo come casaforte nella Marca di Torino, passò successivamente ai marchesi di Saluzzo e poi ai Savoia. Il principe Tommaso di Carignano decise nel corso della seconda metà del XVII secolo di trasformare l'originaria struttura fortificata con torri angolari avvalendosi di consulenti del calibro di Guarino Guarini e di paesaggisti come André Le Nôtre. La grande opera di ristrutturazione prevista dal Guarini non fu mai del tutto portata a termine e a partire dal 1755 i lavori furono ripresi da Giambattista Borra per volontà del principe Luigi di Savoia-Carignano. Con l'ascesa al trono di Carlo Alberto, principe di Carignano, la residenza assunse il suo

aspetto odierno. Nel 1820 il giardiniere tedesco Xavier Kurten ridisegnò gli spazi verdi, mentre la decorazione e il riallestimento degli interni furono affidati a Pelagio Palagi. Contemporaneamente furono costruiti, ai margini del parco, gli edifici di servizio in stile neogotico delle Serre e della Margaria, destinati alla gestione agricola del territorio di pertinenza del castello¹.

Se dal punto di vista strutturale l'edificio non subì ulteriori modifiche, a livello d'interni gli ammodernamenti degli spazi continuarono sino agli anni trenta del secolo scorso essendo il castello sempre rimasto in uso seppur con fortuna altalenante tra i vari sovrani succedutisi. Quando nel 1980 lo Stato Italiano acquistò dai Savoia Parco e Castello, ciò a cui i funzionari si trovarono innanzi fu "una grande casa vissuta" in cui gli arredi erano disposti per essere normalmente utilizzati e privatamente goduti². Durante gli anni in cui l'architetto Mirella Macera fu alla direzione del complesso (1994 – 2010), il potenziamento di tale chiave di lettura fu l'intuizione che guidò la progressiva conversione della residenza in museo. Scelta non facile che, però, ne ha sancito la fortuna³.

Oggi la visita, obbligatoriamente guidata, al "Palazzo di Delizie" della famiglia Savoia alterna locali di alta rappresentanza a spazi più privati e domestici. Il visitatore passa dallo sfarzo ottocentesco degli ambienti di propaganda ad altri vocati alla quotidianità "normale" di una "classica" dimora borghese degli anni trenta e questo agevola il contatto con l'intimità del sovrano nella sua dimensione più domestica.

I bagni inseriti all'interno del percorso di visita

Dopo aver passeggiato tra le sale di rappresentanza del primo piano la visita prosegue al secondo piano dove s'incrociano gli unici due bagni al momento restaurati e inseriti in maniera permanente nel percorso museale. La prima sala da bagno che s'incontra è quella dell'appartamento del Principe Umberto II. È un locale dal design estremamente innovativo per l'epoca. In origine era l'anticamera dell'appartamento del padre, Vittorio Emanuele, ma nel 1930 fu trasformato nel bagno privato dell'allora erede al trono. Umberto II commissionò la decorazione a un giovane artista di Monza, Fioravante (Fiore) Martelli (1908 - 1934), uno dei primi diplomati usciti dall'ISIA (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche) avviato a Monza nel 1922, a cui chiese di dipingerla con «il miglior gusto possibile, evitando ogni pesantezza»⁴.

1 <http://polomusealepiemonte.beniculturali.it/index.php/musei-e-luoghi-della-cultura/castello-di-racconigi/>
Fra l'ampia letteratura dedicata al Castello si segnala in particolare, per la funzionalità ai temi trattati in questo articolo, *The restoration and the redisplay of Racconigi Castle second floor. Historical and methodological aspects*, in *Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors*, «Proceedings of the ICOM-CC Joint Interim Meeting» Rome 2010, www.icom-cc.org/(accessed 12.06.2010). Cfr. però, per una recente revisione, S.P Milan, *Gli appartamenti reali del castello di Racconigi agli inizi del '900: nuove considerazioni sull'appartamento dei principini*, in «Studi Piemontesi» XLIII, 1 (2014), pp 91-98.

2 Cfr. la premessa di Mario Turetta a L. Dal Pozzolo, *Racconigi*, Torino, Allemandi, 2010, p. 7.

3 *Ibid.*

4 D. Alaimo, *Un bagno in stile «Novecento» al castello di Racconigi*, in «Bollettino della società per gli studi storici archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», CXVI (1997), 1, p.133. Cfr. inoltre E. Zanzi, *L'arte di un giovane al castello di Racconigi. La stanza da bagno del Principe*, in «La Gazzetta del Popolo», 4 dicembre 1930 e, sempre sui rapporti di committenza con Martelli, E. Zanzi, *La sala di musica della Principessa di Piemonte nel Castello di Racconigi*, «La Gazzetta del Popolo», 27 agosto 1931.

Il bagno, da allora inalterato, fu pubblicato nel 1930 su «Domus»⁵ da Gio Ponti, che risulta particolarmente colpito da scelte decorative in netto contrasto con il gusto predominante dell'epoca secondo il quale per questo tipo di ambienti si prediligeva o uno stile fortemente asettico o uno eccessivamente eclettico⁶. Accanto alle raffinate decorazioni di Martelli il bagno presenta una vasta gamma di materiali e tecnologie per il tempo all'avanguardia come il pavimento in linoleum e le tubature non a vista.

Proseguendo s'incontra il secondo bagno. L'ambiente, di gusto più "tradizionale" è destinato alla regina Elena del Montenegro ed è decorato con marmi chiari e *boiserie* bianca, in linea con il design di chiara ispirazione nautica della camera da letto della sovrana, che è il locale che lo precede. Come quest'ultimo fu realizzato nel 1903, su progetto dell'architetto Andrew Russel. L'inserimento di questi locali nel percorso di visita contribuisce fortemente allo storytelling di una residenza a misura d'uomo e il forte potere di attrazione che esercitano sul pubblico è confermato anche dai commenti che compaiono in un *social* quale Tripadvisor, all'interno del quale moltissimi utenti hanno o valutato gli ambienti o postato le loro foto a testimonianza di come questi siano tra gli spazi che più suscitano la curiosità del visitatore.



La Sala da bagno per Umberto II (1930).



La Sala da bagno per la regina Elena (1903).

I bagni attualmente non inseriti nel percorso di visita

«L'umanità si divide in quelli che si fanno la doccia e in quelli che si fanno il bagno.»

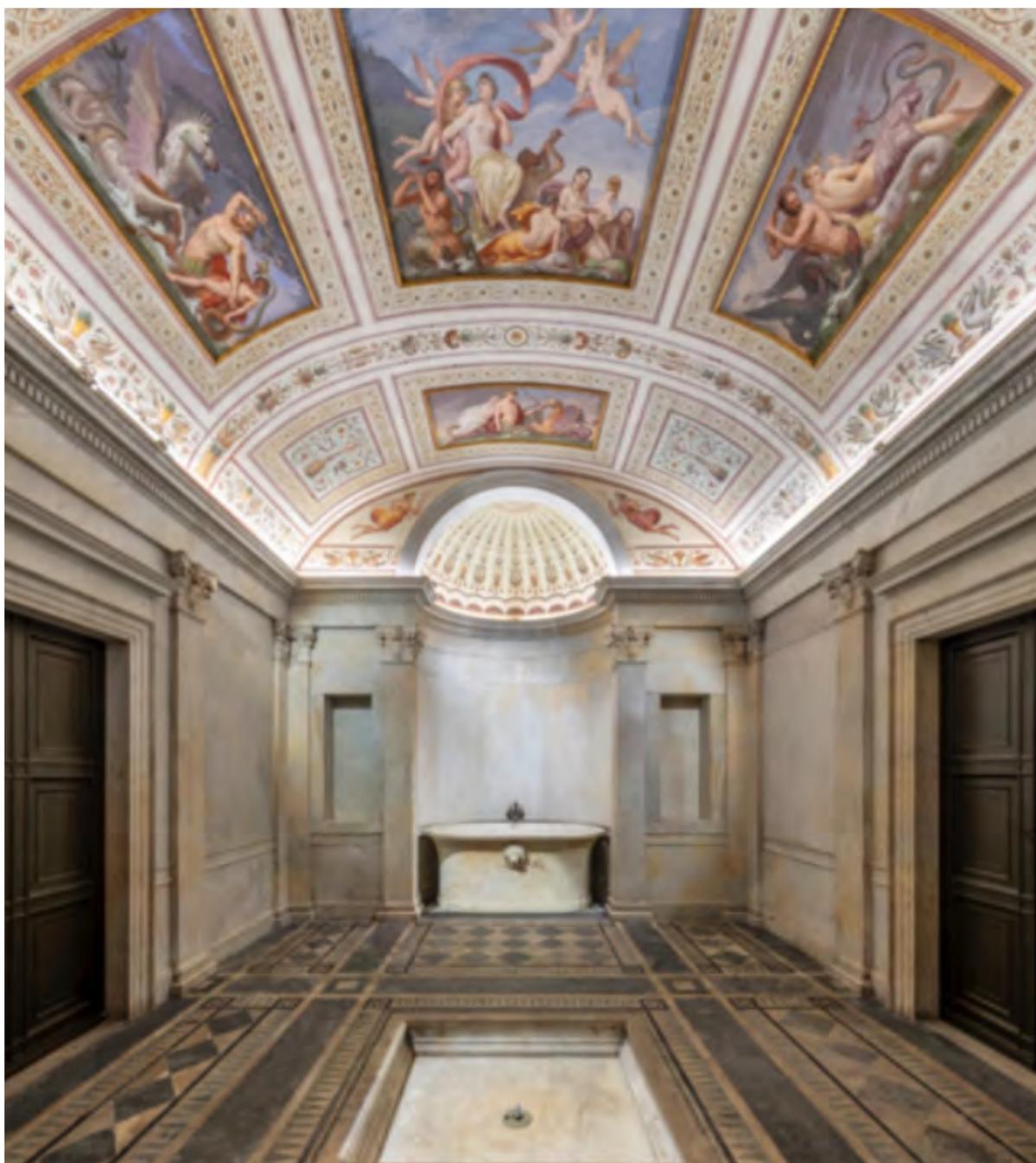
Luciano De Crescenzo, *Così parlò Bellavista*, 1977

E i reali fanno il bagno! Almeno, questo è quanto emerge dalla frequenza di tale tipologia nel complesso di Racconigi, all'interno del quale si contano ancora numerose sale da bagno in discrete condizioni ma, purtroppo, non fruibili dal pubblico. Non è possibile, in questo articolo, illustrarle tutte, anche perché si tratta di locali spesso trascurati dagli storici o citati in maniera solo accessoria.

Gli spazi più interessanti sotto il profilo artistico ed architettonico fra quelli, ahimè, attualmente non visitabili, sono quelli dei bagni di Carlo Alberto. Allestiti come veri e propri ambienti termali "alla Romana" da Pelagio Pelagi, i locali sono stati eccezionalmente aperti al pubblico nel 1994 in occasione delle giornate FAI di primavera ma la scarsità di personale di custodia e la necessità di eseguire restauri e lavori di messa a norma ne impedisce una più continuativa fruizione pubblica. L'appartamento termale è situato al piano terreno nel padiglione guariniano di ponente. L'ambiente centrale presenta una volta a botte dipinta da Vitale Salletta con raffigurazioni mitologiche; il pavimento è in tarsie e le pareti rivestite in marmo bianco di Carrara con lesene e capitelli composti. La vasca, posta in una nicchia, fu ricavata da un solo blocco di marmo e presenta al centro una testa leonina. Corredano l'appartamento altri tre locali, anch'essi dotati di vasca.

⁵ G. Ponti, *Una stanza da bagno nel Castello di Racconigi*, in «Domus», III (1930), n. 36, pp. 34-41.

⁶ *Ibid.* pp.36-37.



Sala centrale dell'Appartamento dei bagni per Carlo Alberto di Savoia.

Al primo piano del castello si trovano inoltre i cosiddetti "appartamenti dei principini", ognuno dei quali era dotato di una sala da bagno privata. Dietro una porta, una scala a chiocciola permetteva alle balie o ad altro personale di Livrea privata di accedere alle proprie stanze nell'ammezzato. Anche tra i locali della servitù è presente una sala da bagno che, come il resto di tale ala del complesso, è stata nell'ultimo decennio più volte resa visibile in occasione di un percorso a tema temporaneo, *I profumi dei principini*. Attraverso l'olfatto, profumi, aromi, essenze e fragranze, i visitatori che prendevano parte a tale iniziativa venivano guidati alla scoperta degli ambienti quotidiani della vita di corte normalmente chiusi al pubblico per questioni di sicurezza, e questo includeva appunto, seppur di sfuggita, i bagni dei principini e quelli delle balie.

Sullo stesso piano troviamo inoltre i nuovi appartamenti realizzati nel primissimo Novecento, probabilmente anch'essi provvisti di locale da bagno privato, e l'appartamento di Vittorio Emanuele II e della consorte, realizzato da Umberto II al fine che i nobili genitori potessero continuare ad usufruire di un loro spazio riservato dopo che, nel 1930, il castello di Racconigi gli era stato conferito dal padre come dono di nozze conseguente al matrimonio con Maria José del Belgio. Anche qui è presumibile che le due camere da letto siano dotate di bagno interno.

Tutti questi ambienti sono una testimonianza rara che andrebbe valorizzata. L'affezione dei Savoia verso questa residenza e il suo uso pressoché continuo da Carlo Alberto in poi ha fatto sì che il complesso venisse ammodernato di concerto con l'evoluzione del gusto e delle tecnologie, il che lo mette in grado di rappresentare oggi uno specchio significativo dell'evoluzione della sala da bagno dal 1832 al 1940.



Locale per il personale di servizio, riallestito in occasione della mostra *I profumi dei principini*.

Verso una valorizzazione sostenibile

Nel volume *Racconigi* (2010) Luca Dal Pozzolo propone un'interessante excursus sulle vicende del castello e le sue politiche di valorizzazione, da sempre in lotta con le necessità di restauro e conservazione e la scarsità dei fondi a disposizione.

A distanza di 38 anni dall'acquisizione statale questa dimora reale continua a presentare emergenze conservative che talvolta deludono il visitatore. Tuttavia, nell'ultima decade, una scelta vincente è stata quella di proporre all'utenza, occasionalmente, percorsi tematici anche all'interno di quegli spazi non perfetti e segnati dal tempo, valorizzati da scenografie temporanee *ad hoc*.

In questo va riconosciuto il valore della collaborazione tra soprintendenza e l'associazione Progetto Cantoregi, che ha dato origine a percorsi ricchi di enfasi e suggestione⁷.

Una prima risposta alla domanda potrebbe essere, quindi, la realizzazione di un percorso tematico *ad hoc*, impostato sulla narrazione della sala da bagno. Si tratterebbe, però, sempre di un evento limitato nel tempo, che escluderebbe una gran parte di pubblico. Inoltre l'accessibilità dei locali è spesso compromessa da scale o passaggi di ridotte dimensioni e persone con disabilità motoria difficilmente potrebbero partecipare a simili eventi. Una risposta sostenibile e compatibile con la salvaguardia dell'edificio arriva allora dalle nuove tecnologie. Non si tratta di una novità per il Castello di Racconigi. Nel 2015 un gruppo di ricercatori del Politecnico di Torino capitanati dal Professor Claudio Germak ha testato un progetto di visita virtuale reso disponibile attraverso l'uso di un robot chiamato Virgil. Virgil è un robot di telepresenza risultato di un progetto per la valorizzazione della cultura del Patrimonio e il miglioramento della fruizione esperienziale. In Racconigi è stato stimato che oltre il 60% della residenza rimane inaccessibile ai visitatori durante la visita guidata standard. Nel progetto proposto, il percorso museale viene esteso attraverso un *real-time tour* virtuale, reso possibile dalla collocazione del robot Virgil in aree inaccessibili al pubblico. La guida del museo può quindi usufruire del robot guidandolo e offrendo oltre al consueto accompagnamento l'approfondimento virtuale⁸. L'esperimento di Virgil è sicuramente interessante, ma ancora limitato al contesto in loco della visita guidata.

In un'epoca in cui tutti possediamo almeno uno smartphone sarebbe interessante superare il limite della presenza fisica nella reggia facendo sì che Virgil divenga lui stesso guida. La visita in remoto è a mio avviso la soluzione più semplice e sostenibile per ampliare l'offerta e offrire uno sguardo verso percorsi altrimenti inaccessibili.

Sarebbe poi opportuno affiancare al servizio di visita virtuale, che è ormai qualcosa di abbastanza consolidato e su cui la letteratura accademica si è ampiamente dilungata, uno strumento partecipativo come la "gamification". "Gamification" è un termine recente utilizzato per la prima volta in pubblico nel febbraio 2010 da Jesse Schell, professore universitario e famoso *game designer* americano nel corso della DICE Conference 2010 tenutasi a Las Vegas⁹. La gamification è l'utilizzo di elementi mutuati dai giochi e delle tecniche di *game design* in contesti esterni ai giochi e negli ultimi anni è divenuta una pratica assai diffusa all'interno dei beni culturali.

⁷ L'associazione Progetto Cantoregi – Teatro di performance d'arte nasce nel 1977 da una idea di Vincenzo Gamna, regista e autore di spettacoli, con l'idea di promuovere un teatro popolare capace di coinvolgere una intera comunità. Dal 2001 al 2017 ha organizzato a Racconigi il festival «La Fabbrica delle idee»; ampia è stata la contemporanea collaborazione con la Soprintendenza ai beni artistici e architettonici del Piemonte per allestimenti scenici nelle varie residenze reali.

⁸ M.L. Lupetti, C. Germak e L. Giuliano, *Robots and Cultural Heritage: New Museum Experiences*, in *Electronic Visualisation and the Arts*, London 2015 EVA conference (EVA 7-9 luglio 2015). Cfr. Anche l'intervista di M.C. Strappavecchia a C. Germak pubblicata sul numero dedicato alla *Robotica nei musei* de «L'indro», 17 novembre 2014, www.lindro.it/0-cultura/2014-11-17/158271-robotica-musei (retrieved 12 March 2015).

⁹ F. Viola, *Cosa è e cosa non è gamification*, 2011 www.gameifications.com/gamification/cosa-e-e-cosa-non-e-gamification/. Cfr. Inoltre. A. Döpker, T. Brockmann e S. Stieglitz, *Use Cases for Gamification in Virtual Museums*, in «Proceedings of the Jahrestagung der Gesellschaft für Informatik» Bonn, Gesellschaft für Informatik e. V., 2013, pp. 2308–2321; G. Cignoni, L. Cappellini e Tommaso Mongelli, *Games, from Engaging to Understanding: A Perspective from a Museum of Computing Machinery*, in «Proceedings of 14th International Conference on Entertainment Computing», Trondheim, Norway, 29 settembre - 2 ottobre 2015, s.l., Springer, 2016; *Mixed Reality Gamified Presence and Storytelling for Virtual Museums*. In *Encyclopedia of Computer Graphics and Games*, s.l., Springer, 2018.

Attraverso il gioco è possibile infatti educare, ampliare e sensibilizzare l'utenza e molto altro, tanto più che il gioco può trasformarsi in un'utile strumento di marketing e reperimento fondi. I casi stranieri sono molti, ma anche in Italia si può oggi avere un buon numero di esempi di successo, come la recente applicazione *Firenze Game* sviluppata nel 2018. L'applicazione è stata realizzata da DigitalFun, insieme al Comune di Firenze, con Linea Comune e Muse per aiutare i più giovani a conoscere la storia di Firenze in un'esperienza che unisce il gioco digitale alla visita della città. Il gioco, scaricabile gratuitamente tramite Apple Store e Google Play Store, permette agli utenti di creare un proprio avatar e sfidare gli amici: il mazzo-base contiene carte di vari colori, uno per ogni periodo storico: per vincere le carte dovranno essere disposte su una plancia virtuale in modo da creare coppie o tris tematici. Luoghi, simboli e personaggi storici si 'incontreranno' durante le partite, dando agli utenti la possibilità di sperimentare combinazioni vincenti e conoscere la storia nascosta dietro ogni carta. Ma il gioco non si ferma online: ogni giocatore potrà aggiungere nuove carte al proprio mazzo muovendosi per la città, vicino a piazze, monumenti e musei.¹⁰

Il tema della sala bagno ben si confà alle dinamiche del *gaming* e può essere facilmente adattato a *target* d'età diversa, per esempio: I bambini più piccoli possono ricreare l'ambiente con *puzzles* e *stickers*; i ragazzi trovare passione in un gioco di ruolo; gli adulti divertirsi a progettare il loro "bagno da re".

Conclusioni

La musealizzazione di una sala da bagno può risultare qualcosa di estremamente complesso, quando manchi il personale o la distribuzione dei locali renda difficile l'accesso in sicurezza al pubblico. Il Castello di Racconigi, per la sua peculiarità di residenza vissuta, è un caso studio emblematico al riguardo. In queste pagine è stata messa in evidenza la disponibilità di strumenti alternativi che permettono di valorizzare gli ambienti senza ledere storia e conservazione dell'edificio. Si tratta di operare secondo livelli di visita molteplici nessuno dei quali esclude l'altro; tutti anzi si integrano a vicenda dando un valore aggiunto all'esperienza finale. La visita standard potrà fornire un primo approccio di conoscenza; dopodiché un piccolo supplemento al biglietto potrebbe, ad esempio, dare accesso a una visita virtuale di approfondimento sulle sale da bagno del castello, che l'utente potrà effettuare con calma dal proprio smartphone o altro dispositivo. Egualmente percorsi a tema temporanei sulle sale da bagno potranno dare accesso alla visita virtuale. App di "gamification" potranno essere invece utilizzate per stimolare l'attenzione del visitatore e richiamare un pubblico ancor più vasto. Si aprono così le porte verso una narrazione ancor più esaustiva e immersiva.

¹⁰ <http://www.gameifications.com/case-study/gamification-della-citta-con-firenze-game/>, 2018.

Una residenza patrizia in un piccolo centro delle Marche: la Casa Gaspare Spontini a Majolati

Gianluca Kannès, Marco Palmolella

Gaspare Spontini, al culmine della carriera come musicista alla corte di Napoleone Bonaparte, sposò nel 1811 Maria Caterina Celeste Erard, figlia e nipote di noti costruttori di arpe e pianoforti. La stessa Giuseppina di Beauharnais, imperatrice, fu tra i testimoni di nozze dei coniugi Spontini – Erard. La coppia era molto legata a Majolati, dove Spontini acquistò tra 1840 e 1842 da Angela e Giuseppe Valchera un edificio preesistente, frutto di trasformazioni edilizie avvenute a partire dal XVIII secolo, e lo fece interamente ristrutturare ed ampliare per adibirlo a propria residenza nel borgo natale. In quest'ultimo, tra il 1842 e l'anno successivo, la coppia Spontini prese a dar corpo ad un ampio progetto filantropico organizzato nella "Amministrazione dell'Ospizio di carità ed Istituzioni benefiche Spontini in Majolati". L'ente, gestito da una Reggenza amministrativa e da un Consiglio, simile ad una moderna amministrazione comunale, aveva il compito di governare gli ampi possedimenti terrieri conferiti dal compositore e dalla moglie per destinarne i ricavi al sostegno delle varie istituzioni benefiche create per loro impulso a Majolati e a Jesi. L'istanza era, in qualche misura, quella di sostituirsi allo Stato, dotando in particolare Majolati delle strutture e delle agenzie caratteristiche di una moderna cittadina europea.

Tra queste anche un parco vastissimo realizzato, nonostante il territorio fosse già profondamente agricolo e boschivo, attorno al 1846 in posizione panoramica e denominato, in onore della moglie, parco «Colle Celeste». Spontini aveva in mente una sorta di *Civitas solis*, una città ideale, dove ogni cittadino/a potesse trovare i servizi di cui aveva bisogno, dall'istruzione, al credito su pegno simbolico, al conforto religioso, alla musica, al diletto, ai farmaci e ad altri aspetti affrontati anche su richiesta dei questuanti. I coniugi Spontini erano senza eredi e la generosa donazione alla comunità di tutti i loro beni presenti a Majolati, formalizzata nel 1843, coronava un piano filantropico già pensato e ampiamente sperimentato negli anni precedenti. Dopo il 1843 i coniugi decisero di trascorrere gli ultimi anni a Majolati. Pur disponendo di ampia terra edificabile in luoghi bellissimi, la loro scelta era stata quella di acquistare una piccola abitazione, ampliandola, proprio davanti all'erigendo Ospizio Spontini, in modo che l'Istitutore fosse sempre vicino alle persone oggetto della sua carità.

Tuttavia l'evolversi degli avvenimenti europei - la rivoluzione del 1848 a Parigi, con la fuga del re e l'istituzione in Francia della Seconda repubblica; la prima guerra d'indipendenza italiana e la successiva Repubblica romana – spaventò Spontini che era alla ricerca di un luogo sicuro per sé e per la consorte. Solo dopo la restaurazione nello Stato pontificio nel 1849, e dopo che il cardinale Camillo Amici commissario straordinario delle Marche e delegato apostolico ebbe reimposto l'ordine, il compositore riuscì ad attuare il proposito di ritirarsi in permanenza a Majolati dove morì il 24 gennaio dell'anno seguente.

La moglie, dopo i funerali, lasciò in aprile Majolati per Roma, Parigi e Londra dove raggiunse il fratello Pierre e la cognata Elisabeth Fevrier, impegnati a partecipare all'Esposizione universale del 1851. Negli anni successivi, tornò a fissare la propria residenza abituale nel castello di La Muette presso Passy, una ex residenza reale in parte smantellata dalla rivoluzione, acquistata e restaurata da suo zio Sébastien, dal padre Jean-Baptiste e, appunto, dal fratello Pierre Ophée Erard, divenuto nel frattempo capo dell'impresa di famiglia. La ditta Erard godette, fino ai primi del Novecento, di ineguagliato

prestigio specie per la produzione di pianoforti e arpe, questo consentì alla vedova Spontini un permanente riconoscimento, ad alto livello, nella vita mondana ed intellettuale del periodo, in Francia e durante frequenti viaggi in tutta Europa. Profondamente religiosa, legata alla Chiesa cattolica, al governo pontificio e a Pio IX, anche in un'ottica di conservazione sociale, la vedova continuò a seguire con attenzione l'opera pia impostata dal marito sorvegliandone l'amministrazione attraverso periodici ritorni nelle Marche. Uno di questi è attestato già nel 1852, allo scopo di far realizzare una tomba monumentale per il marito nella chiesa annessa all'Ospizio Spontini¹. Celeste Erard fu di nuovo a Majolati nel 1858 e vi rimase per quasi un anno; ulteriori soggiorni sono documentati nel 1864 e nel 1870 ma, prima della morte, avvenuta il 1 ottobre 1878, vi furono vi furono probabilmente altre occasioni su cui al momento non si è fatta piena luce. Purtroppo l'epistolario di Celeste Erard, attualmente la principale fonte di notizie storiche, è largamente incompleto, anche perché spesso la comunicazione avveniva tramite missive private, che non ci sono rimaste, indirizzate al segretario perpetuo dell'Amministrazione delle istituzioni benefiche, Paolo Amatori.

L'attuale allestimento del Museo Gaspare Spontini, inaugurato nel 2016, si concentra sull'illustrare la biografia, l'arte e l'attività musicale del compositore, con criteri cronologici e di scientificità. La dispersione di parte dell'arredo originario, e le modifiche intervenute quando, dal 1878 al 1837, l'edificio divenne sede del Municipio di Majolati, non permettono infatti di restituire fedelmente l'aspetto che la dimora aveva ai tempi in cui vi risiedette Celeste Erard, anche se in alcune stanze si è fatto il possibile per rievocarlo. Nascosto all'interno di una piccola stanza del secondo piano, sopravvive comunque uno dei luoghi comodi (fig. 1 e 2) originariamente sistemati nella dimora, la prima, si può affermare con sicurezza, a dotarsi di tale genere di impianti interni a Majolati. È probabile lo si debba datare al 1845. Si sa infatti che la ristrutturazione della casa era giunta al termine nella primavera 1846, anno in cui Celeste Erard si occupava dell'acquisto dei mobili².

Lavori di ristrutturazione e ammodernamento, affidati al noto architetto di Jesi Ciriaco Santini, sono tuttavia testimoniati tra il 1856 e il 1858 ed è attestato che proprio nel '58, in previsione dell'imminente riapertura dell'abitazione a Majolati, si provvide a una parziale riorganizzazione dei servizi igienici. Anzi, per l'occasione «fu impiantata anche una nuova latrina a piano terra»³, oggi non più conservata perché rimossa, probabilmente come altre componenti dell'impianto igienico, quando, dopo la morte della vedova Spontini, l'edificio fu adattato a Municipio o forse in occasione degli altri successivi riadattamenti che precedono l'attuale destinazione a museo.

1 La traslazione della salma di Gaspare Spontini, dalla chiesa parrocchiale alla Chiesa di San Giovanni, avvenne il 7 marzo 1853.

2 Lettera 24 aprile indirizzata al compositore dalla Reggenza delle istituzioni spontiniane, in *Epistolario spontiniano e documenti vari dal 1774 al 1851 di Gaspare Spontini*, a cura di G. Gaetti, Majolati Spontini, Amministrazione delle Opere Pie Gaspare Spontini, 1974, p. 378.

3 M. Palmolella, *Celeste Erard Spontini, contessa di Sant'Andrea, e il monumento all'Immacolata concezione nel CL anniversario dalla sua elevazione*, Majolati, Comune di Majolati Spontini, 2008, p. 65.

Numerose lettere conservate nell'attuale archivio delle Opere pie Spontini, riguardano nel 1858 l'acquisto di strutture mobili tra le quali lavamani in noce e «una bagnarola di latta», probabilmente una vasca per abluzioni, fornita a lesi da Francesco Rocchetti. Sono registrati poi lavori di falegnameria per «cassette» e «tavoloni» destinati alle due latrine che esistevano allora in 'Casa Spontini' e infine la commissione di non meglio specificabili «macchinette» destinate in parallelo alle latrine dell'Ospizio e, sempre in numero di due, a quelle di casa Spontini. Tali «macchinette» giunsero da Ancona il 2 giugno 1858 tramite Natale Baldantoni e poco dopo si provvede a completarle con l'acquisto di «tomboli di coccio» da Antonia Bartoletti e Venanzo Caprari, mentre il capomastro Giuseppe Crudi risultava impegnato in migliorie alle condutture che, dalle gronde del tetto, provvedevano a far defluire le acque piovane nelle due vasche di raccolta della casa, una situata nelle cantine e una sul retro in comune con l'adiacente proprietà Amatori⁴. Il 5 giugno 1858 Celeste Erard arrivava Majolati, accompagnata dalla cugina Eugenia e da due servitori, Sofia e Costante (o Carlo) Lesquieux.

Grazie a ricerche recenti, e a una pubblicazione del medico condotto Giuseppe Noè Cenni finanziata nel 1846 proprio da Gaspare Spontini⁵, abbiamo dettagli piuttosto precisi sull'evoluzione di igiene e impianti idrici a Majolati, il cui centro storico rimase sprovvisto di acqua corrente fino al 1906, quando la realizzazione dell'acquedotto permise l'apertura di una prima fontana pubblica e di un collegato lavatoio pubblico. Fino ad allora l'acqua potabile veniva raccolta, tramite orci, principalmente dalla fonte di Tajano, distante mezzo miglio dall'abitato. Per i lavatoi e per altre esigenze erano in uso anche altre fonti, sempre al piede della collina, o si ricorreva, appunto, a cisterne per la raccolta dell'acqua piovana. Ancora negli anni '60 del Novecento la maggior parte delle case rurali e alcune del centro storico erano sprovviste di allacciamenti all'acquedotto, mentre solo nel 1957 fu avviata la costruzione di fogne in sostituzione delle fosse settiche di filtraggio di cui, prima di allora, erano equipaggiati gli edifici.

Se ne può concludere che la dimora di Celeste Erard funzionasse, alla sua morte nel 1878, ancora in gran parte mediante il ricorso a comode e pitali. Le «machinette» di cui parlano i documenti, e che oggi non sono conservate, erano forse, dispositivi a leva e valvola per eliminare le feci e bloccare le esalazioni, del tipo che i trattati dell'epoca documentano come evoluzioni della patente Bramah⁶. Nonostante le manomissioni posteriori, che hanno finito col trasformato in semplice svuotatoio, possiamo considerare il gabinetto superstite in Casa Spontini, come una rara testimonianza del *comfort* che, sul finire dell'Ottocento contrassegnava le migliori dimore alto borghesi di provincia.

⁴ Per tutte queste notizie cfr. *Celeste Erard dolce sposa di Gaspare Spontini, Epistolario*, Majolati Spontini, Comitato comunale di studi spontiniani, 1978; M. Palmolella, *Celeste Erard Spontini, contessa di Sant'Andrea*, cit, pp. 30, 37, 41, 54, 65.

⁵ G.N Cenni, *Descrizione Topografico-Medica di Majolati e suo territorio*, Jesi, tipografia Cherubini, 1846; M. Palmolella, *L'acqua pubblica a Majolati Spontini*, Majolati, Comune di Majolati Spontini, s.d. (2013?).

⁶ Cfr. G. Brown, *Water-closets. A Historical, Mechanical and Sanitary Treatise*, New York, The industrial Publication Company, 1884, a p. 19 per un modello particolarmente elementare, e alle pp. 44s. per altri segnalati come di specifica diffusione in quegli anni in Francia.



Maiolati, Museo Spontini, la porta che nell'attuale allestimento nasconde il Luogo comodo.

Maiolati, Museo Spontini, stato attuale del Luogo comodo.

La stanza da bagno di Hortense Mitchell Acton a Villa La Pietra: il recupero museale di uno spazio storico per un racconto di stile e igiene

Francesca Baldry

Collection Manager della Collezione Acton a Villa La Pietra, New York University Firenze

The process of meaning-making is the process of making sense of experience, of explaining or interpreting the world to ourselves and others [...]. The making of meaning, the construction of understanding, is reached through the process of interpretation. (E. Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum*, 1994, 12).

Nell'inverno del 1907 una réclame dei celeberrimi sanitari Standard, sulla rivista «American Homes and Gardens» (fig.1), dichiarava: «Per tutti coloro che possiedono una casa o che stanno per costruirne una, la questione del bagno moderno è l'aspetto più importante. L'installazione di sanitari in porcellana smaltata Standard ha un'influenza vitale, non solo sul valore della vostra proprietà, ma sulla salute di tutta la famiglia per gli anni a venire. La loro costruzione monopezzo garantisce un'igiene perfetta; la loro superficie pura, bianca candida, è una protezione contro gli accumuli impuri e la bellezza del loro design è fonte di illimitato orgoglio e soddisfazione nell'uso»¹. Colpisce, trattandosi di arredi da bagno, nascosti nell'interno più intimo della casa², il chiaro messaggio pubblicitario che associava l'investimento economico alla salute della famiglia e all'igiene, senza escludere l'eleganza (la bellezza del design), sottolineata quest'ultima dalla linea sinuosa e avvolgente dei sanitari stessi e dall'illustrazione. Questa, racchiusa in una studiata cornice a stilemi floreali di memoria *Arts and Craft*, raffigura un'ampia sala da bagno, moderna per l'epoca e arredata elegantemente come un salotto da vivere e mostrare: con un lavandino, porta salviette alla parete, una elegante vasca da bagno grande con doccia e una tinozza per i bambini entrambe concepite come arredi fissi, con doppia rubinetteria e con scarico, acqua calda e fredda corrente, e persino con un tappeto e due vetrate Liberty. Una signora in vestaglia alla moda si pettina ammirandosi, consapevole del suo stato acquisito, in uno specchio ovale.

Quella pubblicità era chiaramente diretta a una donna colta, madre di famiglia, di alta estrazione borghese americana che, grazie al fondamentale cammino dell' *home economics movement*³, agli scritti di Catharine Beecher⁴, alle riviste specializzate e ai pratici manuali

1 Traduzione dell'autrice dalla pubblicità *Standard Porcelain Enameled Ware* in «American Homes and Gardens», IV (1907), n. 1, p. 1.

2 Per una riflessione sul significato della parola inglese “interior” in relazione alla progettazione degli spazi interni e più intimi della casa vedi S. Centineo, *Interno Interiore Intimo. Architettura degli interni uomo cultura società*, Palermo, Caracol, 2010.

3 E.S. Weigley, *It Might Have Been Euthenics: The Lake Placid Conferences and the Home Economics Movement*, «American Quarterly» XXVI (1974), n. 1, pp. 79-96. Nel 1899, con l'istituzione delle Lake Placid Conferences, fu coniato il termine “economia domestica” e le attiviste iniziarono a chiedere l'insegnamento dell'economia domestica nelle scuole di tutto il paese. Fondamentale per il movimento furono i pensieri, gli scritti e gli insegnamenti di Ellen Swallow Richards, ingegnere e chimica, prima alunna e poi docente donna del MIT di Boston.

4 Con la sorella Harriet Beecher Stowe, autrice de *La Capanna dello Zio Tom*, pubblicò *The American Woman's Home* (1869). Il suo lavoro principale, *A Treatise on Domestic Economy* del 1841, ebbe 15 edizioni e fu il primo studio ad affrontare tutti gli aspetti della vita domestica in modo scientifico.

di arredamento a sua disposizione⁵, alla frequentazione delle esposizioni universali in patria e ai viaggi in Europa, aveva sviluppato, oltre al gusto per le arti e le lettere, una pragmatica educazione che la portava a capire l'importanza di investire il capitale di famiglia nella realizzazione e conduzione di una grande casa su due o tre piani, solida, ben suddivisa, illuminata e ventilata, e soprattutto pratica, oltre che antica. Una dimora con saloni e salottini, ma anche con spazi adibiti alla servitù, un'ampia cucina, una stileria, un guardaroba, un calapranzi, e molte camere da letto collegate ad altrettanti bagni con water closet (indicato come W.C., letteralmente “armadietto ad acqua”) incluso o separato in una stanzetta adiacente, per ogni membro della famiglia e per gli amici e i numerosi ospiti in visita al piano terreno.



Réclame sulla rivista «American Homes and Gardens» di una stanza da bagno con arredi “Standard”, 1907. © Public Domain

5 Trovo indicativo già nel titolo il volume di O.E. Ris-Paquot, *L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison: ou, Manière de surveiller et d'être soi-même architecte, entrepreneur, ouvrier*, Paris, H. Laurens, s.d. [1890], dove si dice del *Cabinet de Toilette*: «Nous voici arrivé à la pièce la moins en vue de la maison, mais celle à coup sûr la plus utile et souvent la plus fréquentée par son hôte» (p. 208).

La signora Hortense Mitchell Acton (Alton, Chicago 1871 – Firenze 1962) era il perfetto ritratto di quella lettrice raffigurata allo specchio nella pubblicità. In quello stesso inverno del 1907, dopo averla affittata e provata per alcuni anni, aveva appena acquistato lei stessa una dimora, Villa La Pietra sulle colline a nord di Firenze⁶, con le caratteristiche sopra descritte. Con i suoi due figli piccoli Harold e William, con la governante e con una nuovissima FIAT del 1903, si faceva fotografare dal marito, il pittore-antiquario londinese Arthur Acton (si vede la sua ombra nella foto) davanti alla villa. Passato e futuro, tradizione e innovazione, stato sociale e serenità sono racchiuse in uno scatto fotografico, esso stesso traccia di modernità⁷. Già dei Mazinghi, dei Sassetti, poi dei Capponi e degli Incontri, la grande casa aveva conquistato la coppia, amica di Carlo Placci, dei Sitwells e di Frederick Stibbert⁸, per le sue origini connesse all'illustre casata dei Medici (i Sassetti erano stati banchieri medicei e Hortense era lei stessa figlia di un facoltoso banchiere di Chicago); per le sue testimonianze barocche e settecentesche (salone, alcova e affreschi) e per il giardino a sud con vista sulla città - che ben si prestava a un restauro in chiave rinascimentale, con viste e simmetrie ridisegnate da cespugli di bosso, da cipressi, statue e fontane.

La pressoché inalterata struttura stessa dell'edificio, a pianta quadrata con corte centrale (logge e archi, camini, peducci e stemmi erano ancora presenti), rappresentava la sintesi ideale della storia artistica rinascimentale fiorentina, assunta a sommo modello dagli storici e dai collezionisti americani della *Gilded Age*⁹. Eleganza si associava ad armonia, ovvero chiara e lineare disposizione degli spazi, e ben si confaceva al comfort per la vita familiare, su modello della villa "rustica", pensata per la famiglia già da Leon Battista Alberti.

6 Per la storia della Villa rimando alla bibliografia essenziale: H. Acton, *Memoirs of an Aesthete*, London, Methuen, 1948; H. Acton, *Villa La Pietra*, in «Architectural Digest», January 1990, pp. 75-83; R.A. Turner, *La Pietra, Florence, a Family and a Villa*, Milan, Olivares, 2004; *The Tapestries of the Acton Collection at Villa La Pietra*, a cura di F. Baldry e H. Spande, Firenze, Edifir, 2010; F. Baldry, *Le Stanze del gusto. Case e case museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei Tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Mannini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 45-64; F. Baldry, *La casa museo di Villa La Pietra a Firenze, dalla dimora degli Acton al centro universitario della New York University (1903-2013)*, in *Casa Museo, famiglie proprietarie e loro collezioni d'arte*, a cura di Ruggero Ranieri, Atti del convegno a Perugia 18 - 20 aprile 2012, «Quaderni della Fondazione Ranieri di Sorbello», n. 2, Bologna, Pendragon, 2014, pp. 227-252.

7 Hortense annotava spesso le fotografie con riferimenti esatti dello scatto, incluse annotazioni sulla luce. È attualmente in corso da parte della New York University (NYU) il progetto di digitalizzazione e catalogazione dell'ampia raccolta fotografica della famiglia Acton. Vedi il sito: <https://lapietra.nyu.edu/section/photograph-archive/>; https://youtube.com/watch?v=T_wzKOpYRlg&feature=youtu.be. Cfr. inoltre F. Baldry, *Allestimenti Volpi e Acton a confronto: il modello rinascimentale e le sue interpretazioni, in 1916-1956-2016 Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori e J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 229-266.

8 L'archivio fotografico e il volume manoscritto *Guest Book*, 1923-1994, sono una fonte ricchissima per ricostruire le molte personalità che ruotavano intorno alla villa e alla famiglia. Margherita Ciacci sta attualmente collaborando con la NYU, l'autrice e Scott Palmer, a un progetto di ricognizione che sarà prossimamente reso pubblico.

9 F. Gennari Santoro, *"The Melancholy of Masterpieces" Old Master Paintings in America, 1900-1914*, Milano 5 Continents, 2004; M. Vottero, *To Collect and Conquer: American Collections in the Gilded Age*, in «Transatlantica» [En ligne], 1/2013, mis en ligne le 14 février 2014, consulté le 03 juin 2020: <http://journals.openedition.org/transatlantica/6492>; E. Camporeale, *Visioni americane d'interni del Rinascimento italiano: dalla Gilded Age agli anni Venti*, in «Archivio Storico Italiano», CLXXIII (2015), pp. 483-517; F. Baldry, *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto*, in *Federico e la bottega degli Angeli. Federigo and the Angeli workshop*, catalogo della mostra a Firenze, 2009 -2010, a cura di R.C. Proto Pisani e F. Baldry, Livorno, Sillabe, 2009, pp. 10-25.



Hortense Mitchell Acton con Harold, William e la governante in una fotografia scattata davanti a Villa La Pietra nel febbraio 1907. © The Acton Photograph Archive, NYU, Villa La Pietra, Firenze.

Dall'osservazione delle piante di Villa La Pietra¹⁰, fatte redigere dai nuovi proprietari al momento dell'acquisto per organizzare la disposizione dei locali, per introdurre gli impianti di riscaldamento e per collegare alla rete idrica fiorentina la distribuzione dell'acqua e degli scarichi, si evince che la villa fu dotata fra il 1907 e il 1910 di quattro stanze da bagno al primo piano, adiacenti alle camere da letto principali. Inoltre di due bagni più piccoli al piano terreno, uno (dotato del solo gabinetto con scarico e di un piccolo lavabo in pietra) per la stanza ad angolo adibita a studio di Arthur Acton e un'altro per gli ospiti, più ampio, con lavandino doppio in porcellana e water closet. Tre bagni, assai ampi, furono collocati sulle pareti esterne della villa; due invece, lunghi e stretti, furono ricavati l'uno sopra l'altro all'interno sulla corte, collegati allo scolo del lavabo in pietra della lavanderia nelle soffitte. Dopo la morte nel 1994 di Sir Harold Acton, figlio di Hortense, e il dono delle collezioni d'arte e degli arredi alla New York University¹¹, le stanze da bagno di Villa La Pietra rimasero a lungo nell'ombra.

Durante e dopo i restauri, sostenuti dall'università in accordo con le Soprintendenze per consolidare l'edificio e adeguarlo agli standard museali di climatizzazione e sicurezza¹² salvaguardando al tempo stesso - come voluto dagli Acton - l'aspetto storico e l'allestimento

10 A. Lillie, *Florentine villas in the fifteenth-century. An Architectural and Social History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp.190s

11 F. Baldry, *La casa museo di Villa La Pietra a Firenze*, cit..

12 R. Rooms e S. Margarolo, *Firenze Villa La Pietra. Abitare l'arte*, in «Presenza Tecnica», n. 193, 2003, pp. 83-86.

originale degli ambienti, i bagni furono utilizzati di volta in volta come servizi per il personale, come depositi e/o uffici o semplicemente considerati alla stregua delle altre stanze storiche, come spazi in cui distribuire le opere d'arte. Nei bagni si attaccavano alle pareti stampe, disegni e *chinoiserie*, secondo l'usanza inglese (strana vista l'umidità) di relegare in tali ambienti opere di questa tipologia, senza alcuna analisi sulla funzione principale del contesto. Questo venne a riflettersi anche negli inventari di Giovanni Conti del 1995, corredati da dettagliate fotografie di Paolo Tosi che descrivevano una per una le opere, ma non i sanitari o gli arredi funzionali (specchi, sedie da bagno, porta asciugamani, mobiletti per la farmacia etc.) e nemmeno il contenuto degli armadi che, nel caso della stanza da bagno di Hortense, comprendeva anche un ricco guardaroba da signora, inclusi la biancheria da casa, per lo più della ditta fiorentina Calligaris, e gli abiti francesi della esclusiva *Maison d'alta moda Callot Soeurs*.

Nel 2015 la mia attenzione fu attirata da una fotografia dell'archivio fotografico Acton che mostrava appunto la signora Acton mentre indossava a Parigi uno degli abiti ancora in collezione, uno degli unici tre documentati in fotografie, firmato Callot Soeurs¹³ e databile attorno al 1909. Quell'immagine racchiudeva l'essenza stessa della personalità di Hortense e, associandosi nella mia mente alla réclame della rivista «American Homes and Gardens» - presente anche nella collezione dei periodici Acton di Villa La Pietra¹⁴ - ha innescato il desiderio di far emergere una narrazione che sapesse restituire allo spazio fisico della stanza da bagno al primo piano - la più grande e completa dell'edificio - la sua funzione, e nel contempo parlasse di lei, del suo stile di vita colto e pratico e delle sue passioni: dalla casa, alla moda, alla lettura, all'arte, ai viaggi, all'Oriente. Da questa associazione è nato il progetto didattico ed espositivo *Transatlantic Modernities. Fashion and Lifestyle*¹⁵ grazie al quale, insieme agli studenti del corso di Master in Museum Studies di NYU e con la collaborazione della Ditta Restauro Tessile di Firenze, abbiamo aperto al pubblico il bagno.

Tramite ricerche nella collezione, tramite il restauro dell'abito e di altri oggetti di uso quotidiano e lo studio delle immagini dell'archivio fotografico e di riviste e cataloghi dell'epoca, è stata così attuata un'operazione museologica di *storytelling*, fondamentale per la comprensione degli spazi meno conosciuti della dimora – oggi casa museo¹⁶. La stanza è stata sottratta alla lettura prettamente storico artistica fissata nell'allestimento del 1995, nel quale una raccolta di opere su carta, vasi in porcellana cinese, un tappeto, uno splendido lampadario Liberty di Murano e un tavolo con specchio e servizio da toilette francese primeggiavano sugli arredi pertinenti al bagno, nascosti dal paravento. Al *display* storico si è cercato quindi di innestare una lettura interpretativa e comunicativa, che ha utilizzato creative modalità di *performance* per raggiungere il visitatore tramite lo stimolo delle memorie personali e associative.

¹³ J. Hatcher and P. Dukovic, *Twenty-one Dresses*, in «The New Yorker», March 23, 2015, pp. 69-77 e <https://lapietra.nyu.edu/project/a-garden-with-a-view/>

¹⁴ Fra le riviste pertinenti all'argomento che si conservano nella biblioteca Acton a Villa La Pietra troviamo alcuni numeri del «The Englishwoman's domestic magazine»; «La femme et la famille et Le journal des jeunes personnes»; «Le Magasin des Demoiselles». Interessante anche il volume di J. Panadés y Poblet, *La educación de la mujer: según los más ilustres moralistas é higienistas de ambos sexos*, Barcelona, D. Jaime Seix y Compañía, 1877-1878.

¹⁵ Disponibile online su <https://lapietra.nyu.edu/section/projects/>

¹⁶ Villa La Pietra è socio istituzionale ICOM dal 2008 e dal 2016 fa parte della Commissione tematica Case museo Italia.



La stanza da bagno di Hortense nel 1995 (detta allora Bagno dei Genitori). Foto di Paolo Tosi. © Collezione Acton, NYU, Villa La Pietra, Firenze.

La stanza da bagno di Hortense aperta al pubblico nel 2015 per la mostra *Transatlantic Modernities. Fashion and Life Style*. Foto di Riccardo Cavallari. © Collezione Acton, NYU, Villa La Pietra, Firenze.

Come teorizzato da Rosanna Pavoni nei suoi testi sulla necessità di un'interpretazione del vissuto nella casa museo¹⁷, enucleati per una nuova didattica museale da Eilean Hooper-Greenhille¹⁸, e ripresi da vari studi anglosassoni fra cui quello recente di Jane K. Nielsen¹⁹, una volta compreso quale narrazione indagare e proporre, l'interpretazione deve essere pianificata e collegata al processo della creazione di nuovi scenari, per arrivare a una piena comprensione. Questo fa sì che l'atto dell'interpretazione diventi una concreta esperienza immediata, come scrive la Nielsen:

This makes the act of interpretation very practical as it leads directly to meaning making. Interpretation as a term is therefore often defined as the action of explaining meaning or making sense. Interpretation can be informative, exciting and provocative. Creating meaning is also about creating a memory – something museums generally acknowledge through new approaches to their exhibitions²⁰.

Nella nuova esposizione realizzata a Villa La Pietra, corredata sul sito della mostra da una sezione in digitale che consentiva approfondimenti in continuo aggiornamento, il nuovo racconto partiva dal dialogo tra la fotografia, riprodotta in scala reale su una porta del bagno, e l'abito Callot realmente indossato da Hortense. Quest'ultimo era stato montato per la mostra su un manichino sartoriale, studiato su misura data la taglia minuta (una 40) e sistemato davanti al grande specchio a tre ante. Ciò permetteva di osservare non solo i dettagli dei motivi di ricamo in pizzo e la seta cangiante dell'abito da sera, di taglio edoardiano pur con influssi asiatici nel *pattern*, ma anche come l'abito accarezzasse l'agile e sinuosa figura della signora. Una neo mamma, che nel bagno trovava momenti di pace e di riflessione, come la Beatrice di Matilde Serao, il cui *Cuore Inferno* del 1882 era stato letto e amato da Hortense. L'allestimento alludeva a come la signora si acconciava allo specchio (il set di nove oggetti da toilette in argento Spaulding & Company, Chicago, era disposto su un tavolo con tovaglia in pizzo bianco); si vestiva (un armadio aperto faceva mostra di una giacca e di eleganti copricapi cinesi; un altro lasciava intravedere in cassettoni su misura le sue quindici paia di scarpe delle ditte parigine Perugia e Hellstern & Sons e fiorentina di Galileo Barlacchi); leggeva (nei cassetti dell'armadio sono state ritrovate anche due numeri del 1925 di «Vogue» con un articolo dedicato alla moda femminile di quella primavera con abiti Callot) e si preparava per i suoi viaggi. Non a caso adiacente alla stanza da bagno si trovava, e si trova ancora oggi, la cosiddetta stanza dei bauli. Nel 1998 fu trovata qui dalla collega Jean Dommermuth una collezione di bauli Louis Vuitton, datati fra la fine del 1800 e gli anni trenta, tutti acquistati da Hortense (contrassegnati con le iniziali da signorina "HLM" e da signora "HAM"), che custodivano con cura la *crème de la crème* della sua collezione di abiti.

¹⁷ Cfr. riassuntivamente R. Pavoni, *Le case museo e l'analisi interpretativa*, in *Casa museo, famiglie proprietarie*, cit., pp. 29-46.

¹⁸ Cfr. in particolare E. Hooper-Greenhill, *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*, London, Routledge, 2007.

¹⁹ J.K. Nielsen, *Museum communication and storytelling: articulating understandings within the museum structure*, in «Museum Management and Curatorship», 32 (2017), 5, pp. 440-455 (www.tandfonline.com/loi/rmmc20, ultimo accesso online 30.5.2020).

²⁰ Ivi, p. 442.



La vasca, il bidet e altri arredi del bagno di Hortense aperto al pubblico nel 2015. Foto di Riccardo Cavallari. © Collezione Acton, NYU, Villa La Pietra, Firenze.

Per innescare la curiosità verso questa figura poco conosciuta e collocarla nell'ambito della cultura cosmopolita di primo Novecento, abbiamo dunque usato lo *storytelling* della moda e del viaggio, quale emerge come preciso interesse dalle *Memorie* del figlio Harold e dagli appunti sui versi delle fotografie di viaggi e sulle cartoline, da lei meticolosamente annotate e usate come diari. America, Cina, Singapore, Giappone, Egitto, Francia, Germania e molte località dell'Italia, percorsa su e giù in automobile con il marito alla ricerca di opere d'arte da collezionare e ville da prendere a modello per l'arredo della propria. Un Louis Vuitton *steamer trunk*, comprato a Parigi il 7 maggio 1900 da Hortense, è stato restaurato e collocato in mostra aperto "a farfalla", con gli indumenti visibili nei tanti cassettini a scomparsa e qualche oggetto esposto come pronto all'uso, come se il collo fosse stato appena utilizzato dalla proprietaria, nella sua cabina su un transatlantico che la portava d'estate verso la famiglia d'origine a Chicago. Il baule nel bagno faceva così da volano verso quei luoghi distanti che Hortense conosceva e voleva tenere vicino e nel contempo parlava della raffinatezza e della praticità del suo gusto, anche nella scelta dei bagagli, spaziosi e ben organizzati.

Parigi 1900 ci riconduce alla grande Esposizione Universale di inizio secolo, dove possiamo immaginare che la signorina Mitchell si fosse recata per acquisti; così come già aveva visitato con il fratello Guy nel 1893 la World's Columbian Exposition nella sua Chicago. Le due esposizioni si distinsero, come quella a Torino del 1911, per la presenza dominante di innovazioni e prodotti della tecnologia in rapporto all'industria e all'abitare. E fra questi molta importanza venne riservata, come si evince dai cataloghi, a tutto ciò che serviva anche per la neonata stanza da bagno. Negli USA si assiste al moltiplicarsi, fra la seconda metà dell'Ottocento e il primo decennio del nuovo secolo, di società di

idraulica specializzate in rubinetteria e sanitari di altissima qualità. I cataloghi di vendita di *plumbing goods* dalla RT Crane (1855, 1890)²¹, della Wolff Manufacturing & Co (1855, 1876), della Mott Iron Works (1888)²² tutte di Chicago, della Kohler Co. (1883) in Wisconsin, della Standard (1899) di Pittsburgh (solo per citare alcuni dei più dettagliati che Hortense può aver consultato) dimostrano l'attenzione riservata al settore e il livello di investimento della nuova clientela e si affiancano al successo commerciale di ditte europee quali la Porcher di Parigi o, per l'Italia, la Richard Ginori Sanitari di Milano.



Riscaldatore elettrico "Aquila" per il lavandino del bagno di Hortense. © Collezione Acton, NYU, Villa La Pietra, Firenze.

A Villa La Pietra sappiamo che l'impianto per il riscaldamento, di cui rimangono i termosifoni, fu realizzato negli anni dieci del Novecento dalla Koerting di Sestri Ponente, i cui prodotti venivano pubblicizzati su «L'Ingegneria Sanitaria», rivista fondamentale dal 1890 per avere un'idea della produzione italiana²³. Purtroppo non ho trovato indicazioni sulla ditta Aquila, produttrice del piccolo apparecchio "riscaldatore elettrico" brevettato con numero registrato, che dotava uno dei due lavandini del bagno di Hortense di un flusso

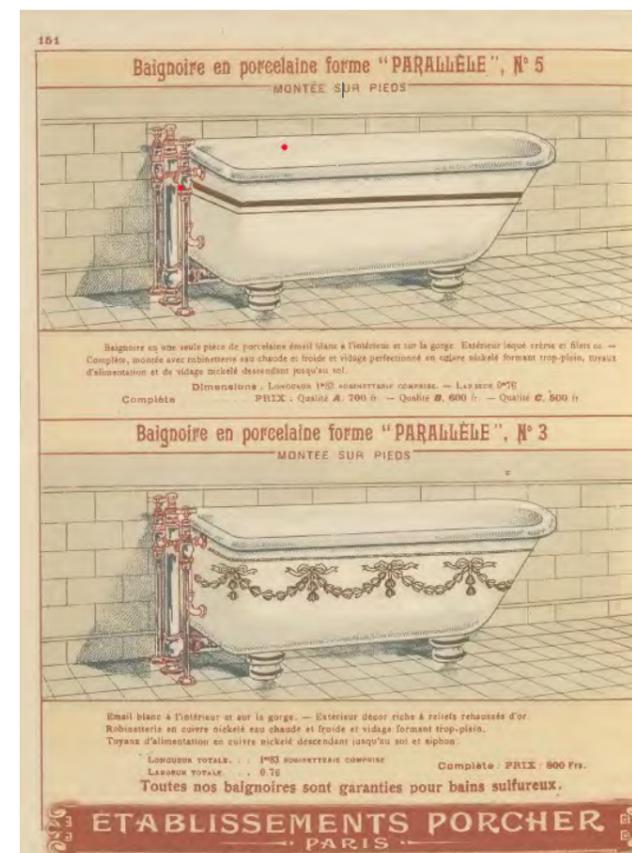
21 La moglie di Richard Teller Crane, Florence, era una cara amica di Chicago di Hortense, vedi H. Acton, *More Memoirs of an Aesthete*, London, Methuen and Co., 1970, p. 259 «Instead of proceeding to Haiti I went to Boston, since my mother's closest friend, Florence Crane, had invited me to Castle Hill near Ipswich». Richard T. Crane divenne un potente industriale nella Ditta RT Crane, fondata dal padre e specializzata in impianti idraulici e arredi da bagno (Chicago 1855-1930). Il padre di Florence era fra l'altro Harlow N. Higinbotham, uno dei finanziatori della Columbian Fair di Chicago.

22 Nel 1917 l'artista Marcel Duchamp selezionò un orinatoio dallo showroom J.L. Mott di Manhattan e lo presentò come un'opera d'arte; la celebre *Fountain* della Society of Independent Artists.

23 Ringrazio Ornella Selvaforla per i suoi suggerimenti e in particolare per avermi indicato la consultazione online della rivista. Vedi <https://digit.biblio.polito.it>. Alla bibliografia citata in altri saggi di questo volume aggiungo almeno: J.L. Horan, *The Porcelain God: a Social History of the Toilet*, London, Robson, 1996; A. Hoagland, *The Bathroom: a Social History of Cleanliness and the Body*, Santa Barbara, Greenwood 2018; H. Bundy und L.Heese, *Korper. Blicke. Macht. Eine Kulturgeschichte des Bades*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2020.

di acqua calda istantaneo, disponibile velocemente. Le mie ricerche hanno avuto maggiore successo con l'établissement Porcher di Parigi, ditta fondata nel 1905, della quale ho rintracciato un esauriente catalogo di vendita illustrato²⁴. Da questa ditta provengono il doppio lavandino (*double sink with pedestal*); il *bidet*, ancora poco in uso all'epoca nelle case inglesi e americane e qui nella residenza degli Acton dotato di coperchio impagliato Thonet; la grande vasca su piedini, modello *Parallele* n. 5, con accessori per contenere spugna e sapone, e tutta la rubinetteria.

Fonti orali (Stefano Montoci, l'idraulico che era presente a Villa La Pietra durante gli ultimi restauri del 1998) mi hanno confermato che solo dopo l'acquisto da parte degli Acton l'impianto della villa fu collegato alla rete idrica di Firenze. L'acqua veniva portata, con un sistema di pompe idrauliche, nelle soffitte dove si trovavano i cassoni di accumulo e da qui scendeva e veniva distribuita nei bagni, scaldata nel boiler, e poi scaricata nelle fogne, per acque scure, e in una grande cisterna, per acque chiare, dove confluiva anche l'acqua piovana raccolta dai tetti e utilizzata per il giardino, allora come oggi. La villa di campagna di nuovo attraversa i secoli e tramite quel grande specchio del bagno, come lo specchio di Alice, permette riflessioni, viaggi nel tempo e collegamenti. Lo *storytelling* arriva così a comunicare, forse, anche a un visitatore meno interessato ad arte e moda, ma più sensibile a questioni contemporanee di igiene o ai temi del riuso e della sostenibilità.



La vasca del bagno di Hortense, modello "Parallele" fissa su piedini, ma sollevata da terra per permettere lo scarico illustrata nel Catalogo ditta Porcher, Paris 1905. © Public Domain

24 *Etablissements Porcher: société anonyme française au capital de 1,710,000 francs, appareils sanitaires, cabinets de toilette, hydrothérapie, salles de bains*, Paris, Porcher, 1905. Gentilmente digitalizzato dal Getty Research Institute su mia richiesta e ora disponibile su Archive.org: https://archive.org/details/gri_33125010392179/mode/2up

Suggerire per analogie in assenza di documentazione sull'originale: il bagno nel Museo Enrico Caruso a Lastra a Signa presso Firenze

Marco Capaccioli
Vicepresidente dell'Associazione Nazionale Case della Memoria



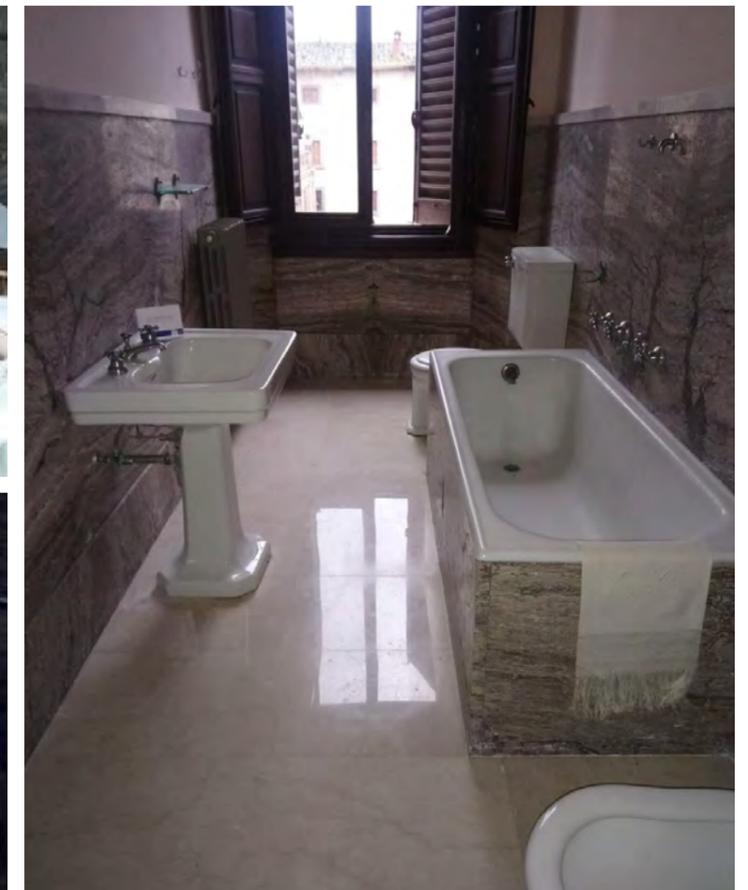
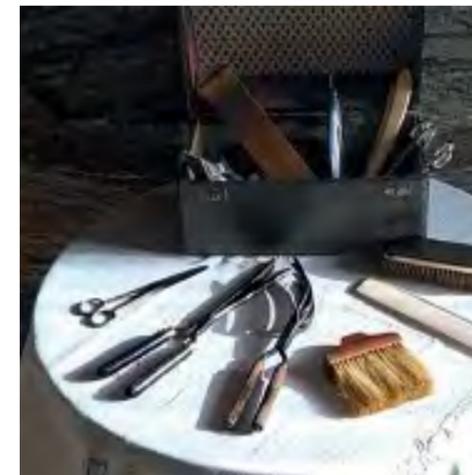
Enrico Caruso con i figli nel giardino di Villa Bellosguardo, in una fotografia d'epoca.

Il bagno che si trova nell'appartamento abitato da Enrico Caruso a Villa Bellosguardo, a Lastra a Signa (Firenze), è stato inserito nel percorso di visita del museo nel 2013, nonostante non sia quello conosciuto in vita dal celebre tenore. L'antica villa con il grande parco fu acquistata da Caruso nel 1906 e da lui abitata fino alla morte nel 1921; ma venne modificata in successivi passaggi di proprietà che implicarono anche la distruzione del bagno in uso all'artista e la sua sostituzione con un nuovo locale negli anni '30. Sappiamo che Enrico Caruso curava in modo attento l'igiene personale e si può pensare pertanto che la stanza adibita a questo nella villa, che al momento dell'acquisto non era in buone condizioni, fosse ai suoi tempi particolarmente curata. È nota la predilezione del tenore per il profumo *Caron*, che usava con frequenza e, sembra, con abbondanza. Come ricorda la moglie Dorothy, Caruso «faceva due bagni al giorno; si lavava il viso con acqua di *Amamelide*; non usava cipria per il viso tranne che in scena; usava profumi Caron. Andava in giro per la casa con un atomizzatore di grandi dimensioni e spruzzava profumo in tutte le camere»¹.

Villa Bellosguardo, acquistata nel 1540 dalla famiglia Pucci, fu riprogettata, nell'aspetto odierno, per volontà del colto abate Alessandro Pucci dall'architetto Giovanni Antonio Dosio nel 1584. Il giardino fu progettato da Niccolò di Raffaello di Niccolò dei Pericoli, detto il Tribolo, e prevedeva numerosi giochi d'acqua alimentati da cisterne e da una fitta rete di condutture che Caruso fece ripristinare durante gli impegnativi lavori di restauro e scenografico ampliamento da lui commissionati all'architetto Rodolfo Sabbatini.

Dopo la morte del celebre tenore nel 1921 la villa passò in proprietà prima del figlio Rodolfo e del fratello dell'artista, Giovanni, poi dell'ingegner Bianchi e infine del conte Giuseppe de Micheli. Quest'ultimo, acquistato il complesso negli anni trenta del Novecento diede valore al legame del luogo con Caruso conservandovi quel poco che ancora restava dei ricordi del tenore.

Nel 1995 la villa è stata rilevata dal Comune di Lastra a Signa che vi ospita la preziosa donazione di cimeli dell'artista ricevuta nel 2006 dall'Associazione Villa Caruso – Centro studi carusiani di Milano. L'attuale allestimento del Museo, inaugurato nel febbraio 2012, cerca per quanto possibile di rievocare il clima degli anni in cui la villa era la residenza preferita del grande tenore. Il bagno, inserito nel percorso di visita accanto alla camera da letto di Caruso che è, quest'ultima, effettivamente arredata con i mobili originali ricomposti, rispecchia la situazione di eccellenza che si poteva avere in questo campo negli anni '30. Riunisce in un unico ambiente il lavabo, la vasca e il water in maiolica ed è dotata di acqua calda e fredda e di caloriferi per il riscaldamento ambientale. In un contesto rurale, come quello di Villa Bellosguardo, con la grande maggioranza delle case dei contadini che non avevano il gabinetto in casa o che disponevano solo di una buca nella stalla, il bagno del Museo Enrico Caruso costituisce un documento storico anche del dislivello delle condizioni di vita dell'epoca. Per questo motivo la direzione del Museo ha deciso di proporlo alla visita del pubblico.



Oggetti di toilette: In basso catino in ferro smaltato con asciugamano cifrato appartenuto a Enrico Caruso.

Il bagno anni '30 inserito nel percorso di visita del Museo Caruso.

¹ Dorothy Caruso, *Enrico Caruso his Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1945.

Dalla «Toiletta» al bagno nella Casa museo degli Oddi Marini Clarelli di Perugia

Laura Zazzerini
già curatore scientifico della Fondazione Marini Clarelli Santi

Nel settembre 1872 erano pronti per la vendita¹ gli appartamenti del primo condominio di Perugia. Il palazzo fu realizzato in Piazza Vittorio Emanuele (oggi Piazza Italia) dal celebre architetto Guglielmo Calderini che nel luglio 1870 aveva ottenuto la concessione dal Comune² per eseguire, nel cuore della città, il progetto di un edificio destinato all'alta borghesia. Questo palazzo, noto all'epoca come Condominio Calderini, che avrebbe occupato l'area tornata libera dopo la distruzione postunitaria della Fortezza Paolina, destò polemiche perché come scrive Uguccione Ranieri di Sorbello nella sua *Perugia della Bell'Epoca* in città "nessuno aveva mai pensato che si potesse fabbricare *ex novo* una casa col proposito di dividerla"³ e poi faceva un certo effetto che ogni appartamento fosse dotato di latrina interna. Dunque a Perugia nel 1872 non era usuale un locale adibito alle funzioni organiche all'interno dell'abitazione.



Palazzo Calderini.

¹ *Vendita volontaria all'asta pubblica*, in «Corriere dell'Umbria: giornale politico, economico, amministrativo», 4/9/1872.

² *Sistemazione della piazza Vittorio Emanuele*, in «Corriere dell'Umbria: giornale politico, economico, amministrativo», 13/7/1870.

³ U. Ranieri di Sorbello, *Perugia della Bell'Epoca. 1859-1915*, Perugia, Volumnia, 1970, p. 186.



Alcova, lavabo, comodino e vaso da notte

All'epoca il Palazzo degli Oddi Marini Clarelli non rappresentava un'eccezione. Nelle camere da letto vi era il "luogo di comodo", vale a dire una sorta di comodino con stipo per tenervi il vaso che, a partire dalla seconda metà del Settecento, troviamo realizzato sia in terraglia bianca ottenuta mescolando argille con selce macinata e fondendo tutto al calor bianco, sia più tardi in metallo porcellanato rifinito con una riga blu. Era uso allora che di sera, prima che i Signori andassero a letto, un cameriere ripulisse i vasi da notte passando nelle stanze munito di vuotatore fornito di coperchio e gettandone poi il contenuto dalle finestre direttamente sulla pubblica via in modo che di notte, come scriveva Giuseppe Parini, a causa delle "fonti indiscrete" versate sulla strada dalle "spregiate crete"⁴ l'aria diventava irrespirabile almeno fintanto che sul far del mattino la strada non veniva spazzata dalla guardia civica, a meno che naturalmente non fosse un giorno di festa... Nelle camere da letto vi era pure un lavabo con una catinella inserita all'interno di una cavità rotonda, una mensoletta in basso destinata ad ospitare una brocca, che nelle occasioni importanti conteneva acqua profumata, e un alloggiamento nel mezzo destinato ad accogliere un piattino che fungeva da portasapone. La presenza di questo piccolo foro centrale è funzionale alla datazione dei supporti che devono risalire agli inizi del Novecento infatti la saponetta per toilette inizia a diffondersi in Italia negli ultimissimi anni dell'Ottocento con l'avvento di saponi realizzati con oli vegetali, mentre in precedenza il sapone risultava una massa sgradevole di colore marrone che conteneva tracce di alcali che irritavano la pelle. D'altra parte sappiamo anche che prima della metà dell'Ottocento la questione dell'igiene non era sentita come prioritaria e anzi come ricorda Lawrence Wright "un manuale d'etichetta bene lavarsi il viso con l'acqua perché diventa troppo sensibile al freddo e ai raggi del sole"⁵.

⁴ "Ma al piè de' gran palagi/Là il fimo alto fermenta;/E di sali malvagi/Ammorba l'aria lenta,/Che a stagnar si rimase/Tra le sublimi case. //Quivi i lari plebei/Da le spregiate crete/D'umor fracidi e rei/Versan fonti indiscrete; /Onde il vapor s'aggira;/E col fiato s'inspira." (Cfr. G. Parini, *La salubrità dell'aria*, 1759).

⁵ L. Wright, *La civiltà in bagno dall'antichità ai giorni nostri*, Bologna, Odoja, 2017, p. 173.

Nella metà del Settecento viene ampliato il Palazzo per la realizzazione di quello che verrà definito l' "appartamento buono" e in questa occasione accanto all'alcova viene realizzato un locale destinato a Toiletta⁶. La Toiletta era contigua anche al mezzanino adibito a "camera delle donne" ossia a stanza delle cameriere pronte ad aiutare la Signora nella pulizia personale e nel vestire. La Toiletta era il luogo dove la Signora si vestiva e occasionalmente faceva il bagno (e sappiamo da molte fonti letterarie come fino a tutta la prima metà dell'Ottocento fare il bagno era in genere per la maggior parte delle persone, nobili inclusi, una procedura alla quale sottoporsi soltanto una volta o due all'anno...). È probabile anche che la Toiletta accogliesse anche il bidet. Componente che diverrà indispensabile come elemento di arredo dei futuri bagni, il primo bidet fu introdotto in Italia da Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, che divenne nel 1768 regina di Napoli e che lo volle per la Reggia di Caserta dove è ancora visibile. Gli esemplari presenti a Palazzo degli Oddi Marini Clarelli sono di almeno un secolo successivo al bell'esemplare ligneo della Reggia di Caserta, infatti risalgono il primo alla fine dell'Ottocento e il secondo agli anni dieci del Novecento e sono, come del resto i vasi da notte e i lavabi presenti, di una fattura modesta e improntata alla praticità dell'utilizzo richiesto. Un elemento interessante e piuttosto raro è il pappagallo femminile in vetro che risale per fattura alla metà-fine Settecento, un apparecchio sanitario utilizzato per la minzione durante i periodi di degenza a letto e che essendo in vetro permetteva anche l'analisi visiva delle urine da parte del medico. Agli inizi del Novecento, nel Palazzo venne chiusa la piccola terrazza che dava luce all'alcova⁷ affinché si potesse realizzare un vero e proprio bagno, tuttora esistente.



Particolare del lavabo e Vuotatore.

6 FMCS, Archivio degli Oddi, *Giornale 1746*, registro n. 839, p. 95: "fatti lavori alle finestre vicino al camino nella camera dell'Arcova [!] e in quella della Toiletta da mastro Nicola Gabrielli" notazione relativa all'anno 1747 e FMCS, Archivio degli Oddi, *Libro mastro B*, registro n. 831, c. 134 v.: "per pittura del parato dello stanzino della Toiletta" notazione relativa all'anno 1764.

7 FMCS, Archivio degli Oddi, *Giornale 1746*, registro n. 839, p. 83: "a spese di risarcimenti [...] per fare la ringhiera alla Loggia nella Camera dell'Arcova [!] come da conto e saldo [...] a Mastro Giuseppe d'Agostino chiavaro per fattura di detta ringhiera" notazione relativa all'anno 1747.

Il bagno si presenta estremamente piccolo (2,30 x 0,50 m) con un minuscolo lavandino dove arrivava l'acqua corrente, ma non quella calda⁸. Purtroppo del wc originale non rimane nulla perché nel secondo Dopoguerra è stato sostituito con quello ancora oggi visibile. Negli anni novanta del Novecento dove un tempo si trovava la Toiletta è stato realizzato un bagno moderno.



Bagno di inizio Novecento; Il bagno moderno che ha sostituito la Toiletta della Signora. Pappagallo femminile.

8 Il pubblico acquedotto venne inaugurato a Perugia nel 1899, ma si diffuse nelle case nei primi decenni del Novecento (cfr. L. Zazzerini, *Acquedotto, impianto elettrico e tram*, in Associazione numismatico-filatelica G.B. Vermiglioli, *Esposizione di antica arte umbra Perugia 1907*, Perugia, EFFE, 2007, p. 43).

Un bagno *particulier*, la sala situazionista di Casa Museo Boschi Di Stefano.

Maria Fratelli

Dirigente Servizio Case Museo e Progetti Speciali Comune di Milano

Casa Museo Boschi Di Stefano ha molti aspetti in comune con Villa Necchi Campiglio, promotrice e sede del convegno *L'igiene e le sale da bagno nelle case museo del 900. Oggetti, spazi, consuetudini*; entrambe le abitazioni, infatti, sono state progettate da Pietro Portaluppi, con la medesima attenzione estetica all'insieme e la stessa accuratezza al dettaglio funzionale che l'architetto riservava ai suoi progetti anche se di ordini di grandezza diversi. Il bagno di Casa Museo Boschi Di Stefano si presenta come un caso studio significativo per un doppio ordine di ragioni: la qualità architettonica dello spazio e il suo uso quale sala del percorso museale, poiché sono qui esposte delle tele del celebre artista inglese Ralph Rumney.

La fama e l'operatività dell'architetto Piero Portaluppi nel panorama milanese e la sua attività internazionale trovano intriganti connessioni con quella che è oggi la destinazione finale di questa stanza musealizzata, dedicata a un artista anch'esso di profilo internazionale e altrettanto interessante. Il bagno del museo, disegnato per ben più quotidiane mansioni, non è più utilizzato come servizio, ma lungo il percorso espositivo espone prima di tutto sé stesso: la propria pregevole fattura, la luminosità e l'ampiezza della stanza dove le pareti in stucco verde scuro accolgono in modo adeguato le tele di Rumney, la cui presenza impreziosisce l'ambiente e rende ulteriore merito al lavoro dell'architetto.

Il tema del convegno ha reso necessario cercare una narrazione che legasse questi due protagonisti del Novecento che il caso e il tempo hanno voluto far incontrare in un museo in un accordo che potrebbe altrimenti apparire solo un felice accordo cromatico riservato ai visitatori. Difficile non leggere, nel pregiudizio che si associa alle stanze di servizio, un disvalore dell'artista qui collocato presumibilmente solo perché decorativo. In realtà le tele del situazionista inglese sono opere di grande pregio che ben figurerebbero in collezioni altrettanto straordinarie di quella dei Boschi e addirittura in raccolte di respiro internazionale come quella dei Guggenheim.

Le opere di Rumney costituiscono un unicum e la ragione per tracciare una relazione tra il luogo e i dipinti travalica quindi le ragioni del caso e ha, a posteriori, un senso compiuto, che è intrigante e riabilitante scovare in questo contesto che, lungi dal penalizzarle, conferisce loro il piacere di una arguta provocazione. Portaluppi e Rumney sono due figure di profilo internazionale che pur non avendo alcuna relazione tra loro, trovano nel bagno di Casa Museo Boschi Di Stefano il pretesto per incontrarsi e misurare le proprie poetiche che, per certi versi, sembrano un ideale passaggio di testimone colorato dallo stesso dissenso per la società di cui potrebbero essere stati acritici protagonisti. L'ironia e la rivolta del primo diventano, nel secondo, ancora più esplicite critiche allo stesso ordine costituito che, se l'architetto ha concorso a comporre, l'artista inglese ha messo radicalmente in discussione. Questa narrazione, in fondo, è una delle tante possibili e imprevedibili storie che animano un museo.

Portaluppi e Rumney condividono quindi il modo con cui sono stati protagonisti del loro tempo, entrambi pienamente coinvolti dalla cultura nobiliare e alto borghese coeva e al contempo irridenti contestatori dei suoi dogmi e delle sue certezze. Quella che negli anni

trenta si manifestava in Portaluppi come satira sarebbe diventata in Rumney, nei primi decenni del dopoguerra, contestazione. I tempi erano diversi, ma il bel mondo che entrambi frequentavano non era stato cambiato nemmeno dal conflitto che di fatto li separava. Il primo, nato nel 1888, è scomparso con la sua epoca, irridente, ma non sovversivo, poco prima che il secondo avesse il tempo di concorrere ad accendere la miccia del '68, il movimento che avrebbe tentato di scuotere le coscienze che il troppo benessere aveva velocemente riassorbito.

Di Portaluppi ci restano motti, disegni, schizzi e diari ricchi di arguzie, provocazioni e *divertissement* che ne rivelavano l'indole provocatoria e sarcastica. Soprattutto negli anni Venti del Novecento la sua irriverenza è diventata analisi critica delle nuove città che stavano moltiplicando palazzi senza identità e costruzioni in altezza impostati su maglie ortogonali che non lasciavano margine al progetto architettonico, troppo spesso assolto in una mera ripetizione di necessità costruttive. L'architetto si avvicina con senso critico alle esigenze di una megalopoli, mettendo a punto idee e progetti il cui intento era quello di salvaguardare spazi e servizi, ma anche la qualità architettonica e l'impianto decorativo delle città.

Siano i disegni americani, siano le realizzazioni milanesi, Portaluppi mantiene sotto controllo, nei suoi progetti, un doppio ordine di attenzioni: alla forma dello spazio e alla qualità dell'abitare. Nell'archivio civico del Comune di Milano sono conservati i documenti che riguardano la progettazione di Casa Radice Di Stefano, i due proprietari che danno vita alla costruzione dell'isolato¹. Le tavole, planimetrie e alzati, evidenziano l'intenzione progettuale dell'architetto che risponde alla committenza delle famiglie della borghesia imprenditoriale con la stessa qualità e completezza con cui ha definito e dettagliato la grande Villa dei Necchi. Portaluppi "nobiliare" presenta bagni ampi e confortevoli, dotati di tutti i confort più moderni per l'epoca e di dettagli decorativi che rimangono costanti, pur nelle diverse possibilità economiche dell'imprenditore marchigiano Boschi, come dimostra il gradino che contorna la vasca da bagno, ausilio per consentire un accesso facilitato ed elegante soluzione compositiva.

Il bagno della Casa Museo è una stanza di grandissimo gusto, con i suoi paramenti murari in stucco veneziano verde scuro e le piastrelle arancioni che rivestono la nicchia dentro cui è adagiata la vasca da bagno, le rubinetterie di qualità - oggi parzialmente integrate da nuovi rubinetti che si accostano nel gusto a quello originale della vasca da bagno -, la completezza degli accessori che includono il lavapièdi, con la sua insolita forma quadrata; un sanitario ormai fuori catalogo che incuriosisce i visitatori per la presenza di quello che viene scambiato per un secondo bidet. L'analogia con i bagni di Villa Necchi, dove i bagni sono più sontuosi, ma simili nella impostazione spaziale e nei dettagli, evidenzia come l'attività di Portaluppi sia stata rivolta a ceti sociali diversi, dovendo rispondere quindi a diverse esigenze dell'abitare, senza mai sacrificare il proprio stile: le sue cifre espressive si moltiplicano ovunque in alfabeti di segni dentro le sue architetture.

Oltre ad essere celebrato per le sue numerose committenze pubbliche, non possiamo infatti dimenticare il piano urbanistico del 1926 o i progetti per l'Arengario di Milano, l'attività di Portaluppi come ideatore di case di abitazione per i nuovi imprenditori emergenti dà forma a un linguaggio espressivo tra liberty e razionalismo che, oltre ad essere la sua firma, concorre a definire il gusto di quella "*Città che Sale*" che era già stata glorificata dalla attenzione pittorica di Boccioni e che la nuova classe imprenditoriale stava allargando a macchia d'olio attorno al centro della vecchia Milano. La città si estende allungando il suo

¹ Archivio del Comune di Milano, Atti di fabbrica a conservazione perpetua, Cal. 9, Serie 1, atti n. 83543, anno 1931. Il fascicolo contiene la documentazione relativa all'edificazione della palazzina di via Giorgio Jan.

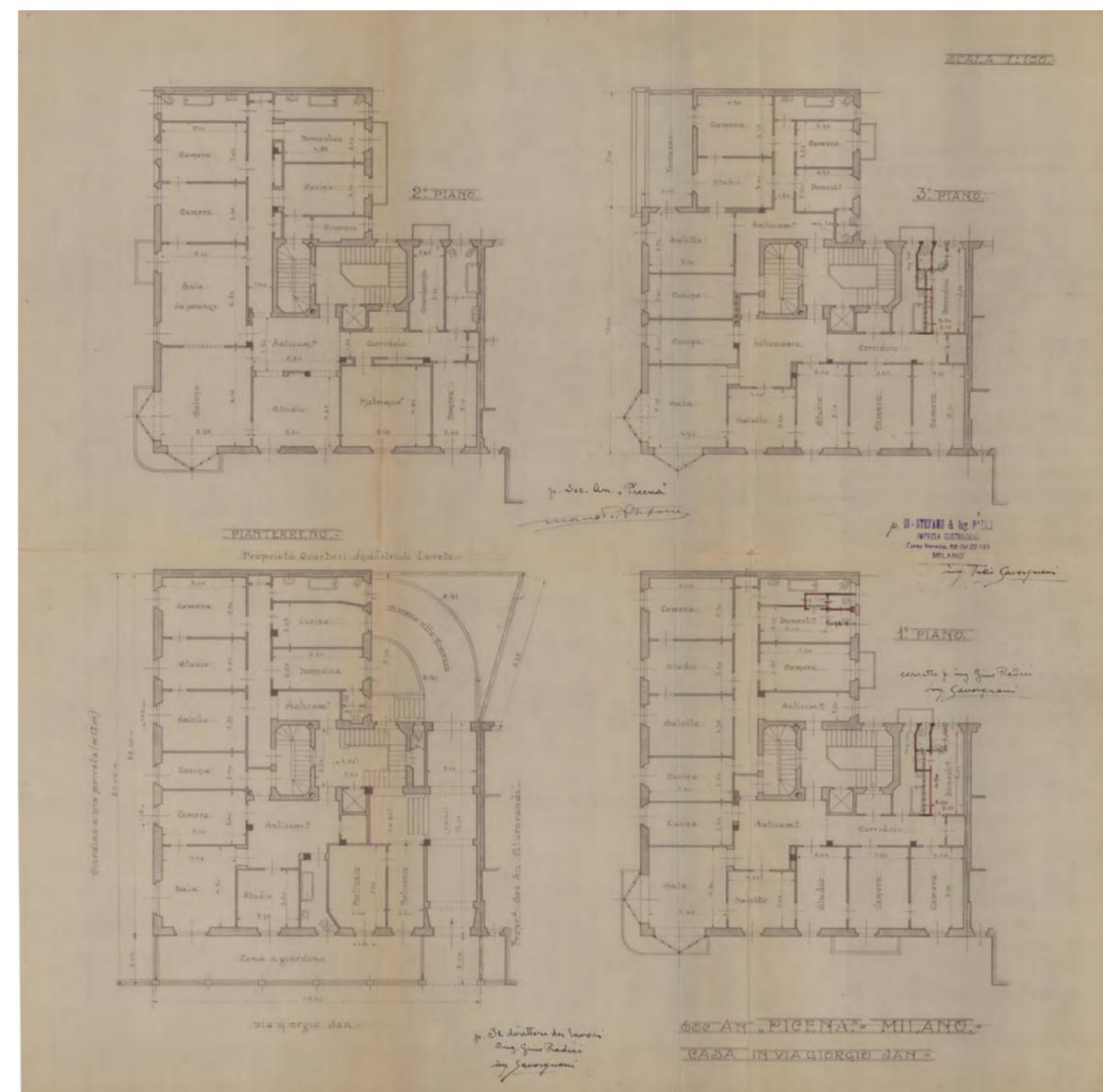
raggio fino a inglobare la zona del Lazzaretto e, in questa nuova circonferenza, include anche il palazzo di Via Jan, realizzato per Francesco Di Stefano, il padre della collezionista Marieda, colei che con il marito Antonio Boschi avrebbe dato forma a una delle più incredibili raccolte di pittura italiana del Novecento.

Il Di Stefano è un imprenditore marchigiano che con Portaluppi aveva di certo avuto più di una occasione di contatto. Questa nuova coinè di architetti e imprenditori stava mettendo a regime una architettura d'avanguardia che non rigettava per economia una particolare attenzione al decoro ma anzi, risultava per questa attitudine estetizzante particolarmente gradita al gusto della borghesia emergente che si poteva permettere, come i Di Stefano e i Radice, un intero edificio multipiano per la famiglia. È una modernità misurata e attenta che rinnova, ma non sovverte, la tradizione.

Il Palazzo di via Jan è diviso in due lotti, i Radice da una parte e i Di Stefano dall'altra; un ulteriore lotto necessario a completare il giro dell'isolato sarebbe sorto più tardi. Tutta l'area attorno a corso Buenos Aires è composta di questi blocchi di palazzi che evocano, in dimensioni più contenute, i *blocks* di New York attorno a Central Park e con essi i ben più visionari progetti per le città di Portaluppi.

Nei prospetti risulta immediato il linguaggio dell'architetto e l'attenzione allo sviluppo dell'apparato decorativo prosegue dentro il palazzo di cui disegna la finitura di ogni componente: porte, ferri battuti, corrimani, modanature delle pareti e del soffitto, sovrapposte; Portaluppi presta attenzione ai materiali – gesso, marmo, ferro, legno e al loro colore, componente importante nella definizione dello spazio. La distribuzione delle stanze è invece risolta in maniera modulare nei diversi piani, stilema del palazzo è lo straordinario colpo di genio *bow window* che taglia la facciata e vi innesta una vetrata sporgente, capace d'irradiare generosamente con la luce del sole i soggiorni che si ripetono in tutti i piani negli appartamenti più grandi. Gli alloggi minori, sull'altro lato del pianerottolo, sono più piccoli, ma non meno ricchi di luce.

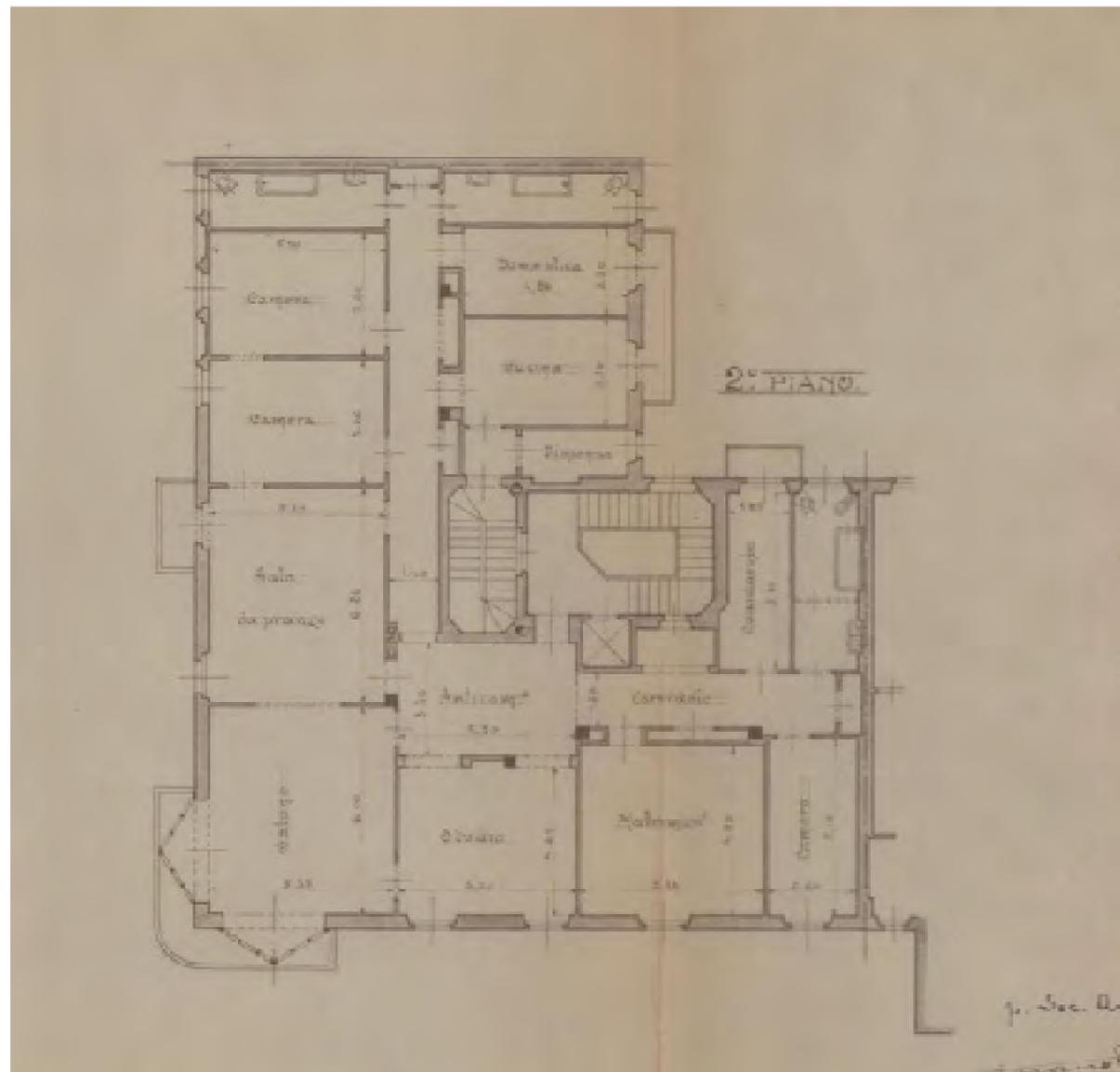
Per accedere alle sale della Casa Museo si percorre idealmente una pagina di un manuale monografico di architettura milanese: in pochi passi si attraversa il piccolo giardino che consente a questa porzione di edificio di essere leggermente arretrata sulla strada, si percorre il funzionale androne di accesso al piccolo cortile interno su cui affaccia l'unica rimessa e si accede alle cantine; superati i pochi gradini che staccano il primo piano abitabile della casa, subito dopo la portineria, si trova l'ascensore o si percorre la grande scala che è l'asse di trasmissione dell'energia di tutto il palazzo. Al piano rialzato ha sede la Fondazione Boschi Di Stefano e la ex scuola di ceramica di Marieda di Stefano, aperta dalla collezionista negli anni cinquanta, come proprio spazio creativo e oggi riproposta come tale al pubblico, nella sua duplice funzione di laboratorio di ceramica e spazio mostre. Salendo lungo la scala gli spazi pubblici si alternano a quelli privati ancora di proprietà della famiglia Mendini. Alessandro e Francesco, i celebri designer, sono infatti i nipoti diretti di Marieda Di Stefano: dai loro ricordi ci arrivano le testimonianze più dirette ed emozionanti della vita in questa casa nel secondo Novecento quando la presenza della *Wunderkammer* degli zii era stata uno stimolo straordinario per la loro fantasia di bambini. Il secondo piano è occupato oggi dal museo mentre il piano superiore, di proprietà pubblica, è oggi usato come spazio per conferenze e incontri organizzati dal museo in collaborazione con il Municipio 3. In uno dei due appartamenti su questo piano avevano abitato i due coniugi novelli sposi.



Pianta del secondo piano. Archivio del Comune di Milano, Atti di fabbrica a conservazione perpetua, anno 1931.

Nella pianta del secondo piano si leggono le funzioni originarie della casa. Il bagno è sulla sinistra nel corridoio, adiacente all'ingresso che conduce alle camere da letto. Nei disegni del progetto era più piccolo, sarebbe stato poi ampliato nel corso del tempo, fino a diventare l'attuale bagno/sala espositiva del museo. Procedendo nel giro della casa si trovano poi il salone, la sala da pranzo e le altre due camere dotate di altri servizi. Nel museo attuale la dimensione di alcune stanze, così come la loro funzione, è stata mutata: un bagno di servizio è stato cancellato e in sua vece è stato creato un piccolo servizio ad uso del pubblico, un altro gabinetto per personale di custodia è rimasto al posto originario, a fianco di quella che allora era la cucina. Le attività inerenti la conservazione e la cottura dei cibi sono funzioni che non sono più leggibili nel museo dove la cucina è stata sostituita da un deposito per i dipinti.

Antonio Boschi e Marieda Di Stefano hanno avuto il privilegio di vivere in questa splendida casa e la generosità di dividerla infine con la loro città destinandola a Museo. Le foto scattate da Gabriele Basilico nel 1982, dopo la prima donazione, prima della sua ristrutturazione e conversione a Museo, la rappresentano come era allora. Marieda era morta nel '68 mentre Antonio le sarebbe sopravvissuto per una ventina di anni. Nei quarant'anni trascorsi insieme hanno condiviso una passione che li ha portati a raccogliere oltre 2000 dipinti. Antonio Boschi era un ingegnere della Pirelli, suonava il violino ed era appassionato di pittura. Grazie ai proventi arrivati da alcuni suoi brevetti i Boschi Di Stefano hanno potuto acquistare la loro collezione. Marieda amava l'arte e sarebbe diventata essa stessa scultrice, pur rimanendo, prima di ogni altra cosa, una grande mecenate e collezionista. I Boschi Di Stefano sono un esempio emblematico della forza di questa città che consente ai milanesi di tutta Italia di costruirsi con le proprie forze delle opportunità che poche altre città italiane sono ancora oggi in grado di offrire. La dinastia Di Stefano si è sviluppata a partire dal papà marchigiano di Marieda per arrivare infine ai nipoti Mendini. Sposandola Antonio Boschi ha fatto sua la passione per la pittura e ha condiviso con lei una lunga vita dedicata all'arte.



Pianta del secondo piano. Archivio del Comune di Milano, Atti di fabbrica a conservazione perpetua, anno 1931.

Per chi conosce il Museo come è oggi è facile riconoscere negli scatti di Basilico i pochi oggetti che sono rimasti ad arredare le sale: la radio, una panca, un tavolino. La casa dei Boschi Di Stefano era completamente votata alle opere, i dipinti erano ovunque, presenze vive che animavano ogni stanza; i collezionisti li cambiavano spesso sulle pareti, portando alla luce opere che erano stratificate dietro lunghe file o riponendone alcune per far posto ai nuovi acquisti. Quel loro modo di condividere lo spazio con la collezione è molto diverso da quello che vediamo rappresentato oggi nella Casa Museo. È infatti difficile chiamare "Casa Museo" la casa Boschi Di Stefano: è un po' una forzatura a cui sarebbe forse preferibile la definizione di "Museo Casa Boschi Di Stefano", perché il museo ha preso il sopravvento sulla casa. Più che l'abitare dei coniugi si percepisce oggi uno spazio il cui obiettivo è quello di esprimere, come allora, il potenziale della collezione anche se è oggi esposta con più misura a quadreria, in modo ordinato sulle pareti.



Gabriele Basilico, Casa Boschi Di Stefano nel 1982: il soggiorno. In primo piano *Natura morta*, *Vita silente* e *Nudo sulla spiaggia* di Giorgio de Chirico, entrambi del 1931 circa.

A una sensibilità incredibile per la modernità e l'avanguardia in pittura non corrispondeva nelle scelte dei Boschi Di Stefano una altrettanta attenzione al design così l'arredamento rimane legato, forse per affetto, forse per gusto a mobili in stile. Riordinato, ripulito, svuotato dai tappeti e da mobili, il percorso espositivo accompagna oggi i dipinti con mobili di grandissimo e incredibile pregio acquistati dalla Fondazione Boschi Di Stefano per arredare in modo più consono le sale del museo. Anche se questa scelta non si addice alla conservazione della memoria che dovrebbe caratterizzare la Casa Museo ma è pienamente funzionale alla valorizzazione della qualità della collezione.



Alberto Lagomaggiore, Casa Museo Boschi Di Stefano nel 2016: veduta della sala di Corrente, Morandi e de Pisis, già sala da pranzo. Sul fondo si intravede il soggiorno con il suo particolare bow-window. Il tavolino al centro è un arredo originale disegnato da Portaluppi. Il lampadario è di Venini.

La visita tra i quadri prende le mosse dall'ingresso della Casa con i ritratti dei Boschi, nel corridoio su cui affaccia il bagno, così come nello studio, vi è la collezione del '900 italiano che Marieda ha ereditato dal padre e che si allineava al gusto della modernità anteguerra. Francesco Boschi era vicino alla tradizione italiana che i giovani pittori avevano riscoperto negli anni venti, superata la temperie futurista, dando inizio all'avventura addirittura pre-autarchica del ritorno all'ordine.

Negli anni trenta Portaluppi progettando l'Aregario aveva anch'egli operato all'apparato decorativo avvalendosi della collaborazione di Francesco Messina, un autore che sarebbe potuto essere nelle corde di Francesco, non fosse stato per il suo amore quasi esclusivo per la pittura, ma che non è in quelle dei due giovani collezionisti: essi, infatti, avevano attivato una serie di amicizie con artisti a loro contemporanei ma mentori di altre avanguardie, quelle ascrivibili al percorso di ricerca che dal gruppo di Corrente li avrebbe poi condotti all'Informale.

Tra le figure che rimangono sospese tra le ambizioni e la disillusione della guerra un posto particolare merita Sironi, con il quale i Boschi avevano stretto una amicizia di lunga durata,

documentata oggi nella sala monografica dedicata all'artista, nella quale campeggiano, attorno ai suoi mobili realizzati per la Triennale del 1936, decine di sue tele. I mobili che arredano l'appartamento sono stati acquistati dalla Fondazione Boschi Di Stefano e associati cronologicamente alla collezione, non ai suoi proprietari. Il percorso espositivo prosegue con le opere degli artisti di Corrente, con la parete dedicata a Giorgio Morandi e Lucio Fontana, l'altro grande artista frequentato con assiduità dai due coniugi. A Fontana la Casa Museo dedica una sala monografica ma, per capire l'entità della collezione, andrebbero aggiunti i dipinti dell'artista che sono poi stati depositati al Museo del Novecento. Nella sala del *bow window* di cui si è già detto, prima di arrivare al soggiorno di Fontana, vi sono le opere di Giorgio de Chirico e di Alberto Savinio: qui i Boschi Di Stefano spendevano le loro serate in compagnia degli amici. Elda Cerchiari, amica di famiglia, raccontava quanto fossero lunghe queste serate passate con i Boschi Di Stefano e con Fontana, spesso terminavano la mattina dopo che "agli uomini era già ricresciuta la barba"².

Il merito di questa scelta museologica e museografica che ricomponne il percorso come una summa di capolavori del Novecento va all'allora direttore del museo, Maria Teresa Fiorio, che insieme al presidente della Fondazione Boschi Di Stefano, istituita dal Comune di Milano a garanzia della apertura del museo, ha ripristinato la casa con tanta compiuta eleganza.

La scelta condotta nell'allestimento è storicamente determinata, in quanto la grande parte della collezione, più del 70%, è costituita da opere del secondo dopoguerra: spazialisti, nuclearisti, informali che trovano spazio in meno della metà dell'appartamento. La definizione della linea dei maggiori della storia dell'arte riconosce alla prima parte del '900 meriti più consolidati. A distanza di vent'anni si sente il bisogno di un ampliamento al terzo piano del Palazzo, per dare respiro alla collezione di opere del secondo Novecento. In esposizione vi sono oggi circa 300 opere a cui vanno sommate alcune decine depositate presso il Museo del '900; più di 2000 sono confinate nei depositi.

Rimane a suo modo eccezionale, fuori percorso cronologico, la sala monografica dedicata a Ralph Rumney nel bagno padronale. Il paradosso ne fa una sala situazionista, impone infatti un altro senso e una diversa percezione del percorso di visita, in questa cesura si sommano significati e si accendono *storytelling* fuori sequenza o quanto meno contro corrente. Il bagno diventa così uno spazio atemporale, ripropone nella sua completezza un gusto che risulta espressione piena e felicissima del gusto del Novecento; riassume in una crasi di cinquant'anni le istanze della modernità portaluppiana e quelle delle avanguardie che più coraggiosamente hanno messo in discussione il sistema liberalista che quell'epoca ha generato.

Anche se la vicinanza al movimento dell'internazionale situazionista è stata breve e conflittuale, non si può licenziare con superficialità il suo ruolo e il coinvolgimento morale e etico nelle istanze antiborghesi di cui Rumney era antesignano. L'artista veste il ruolo dell'antagonista rispetto allo sviluppo lineare storico artistico rappresentato dal percorso espositivo della Casa Museo. La sua collocazione in bagno, più che un castigo diventa però, letta nella giusta luce, una vera e propria provocazione. Una opportunità di racconto³.

² I ricordi di Elda Cerchiari sono stati raccolti nel 2019, in una recente visita alla storica dell'arte in compagnia di Anty Pansera, pochi mesi prima della sua scomparsa.

³ A cura di E. Di Raddo, *Ralph Rumney. Un ospite internazionale a Casa Boschi Di Stefano*, Milano Skira 2019.

L'artista nasce in Inghilterra, figlio di un pastore protestante, rifiuta una borsa di studio per entrare ad Oxford e si iscrive alla scuola d'arte di Halifax. Nel 1951 a Londra, si innamora della pittura che diventa la sua vita, si avvicina alle teorie marxiste e diventa obiettore di coscienza. Lascia quindi l'Inghilterra. Appartiene a un movimento e a modi di pensare che mettono in crisi i principi della borghesia: "Combattiamo contro la mentalità della classe media. Questa è l'eterna guerra dell'artista"⁴. Il ritorno a Londra dopo i bombardamenti inglesi accentua la direzione della sua ricerca.

A Milano conosce Lucio Fontana e Enrico Baj e si deve verosimilmente a loro l'introduzione nel salotto dei Boschi Di Stefano o quanto meno l'approvazione delle loro scelte quando decidono di acquistare le opere dell'artista.

A Parigi si avvicina a Guy Debord e al gruppo dell'Internazionale lettrista, con cui condivide l'interesse per la psicogeografia e l'ideazione delle prime mostre ambientali; sempre attraverso Debord si mette in contatto con Piero Manzoni, altro autore molto presente nella collezione Boschi Di Stefano.

Dopo aver preso posizione contro tutti i movimenti precedenti, con Debord e il gruppo dell'Internazionale che esce da Cobra, fonda, nella stagione del suo esilio in Liguria, il movimento situazionista e si muove, controcorrente, contro tutto quello che la linea dei maggiori aveva fino ad allora messo in valore, credendo fiduciosamente nel gioco dell'arte come una situazione di ripensamento e riprogettazione del mondo; nel contempo l'internazionale situazionista e il gruppo Debord accendevano la miccia del movimento studentesco.

Rumney come pittore e ancor più come teorico è ancora oggi poco noto nel panorama artistico italiano, dove, invece, si è mosso per anni. A Milano, infatti, presero avvio i contatti con il Movimento Nucleare e il Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario, che lo avrebbero portato nell'autunno del 1957 a essere uno dei fondatori del Movimento Internazionale Situazionista a Cosio di Arroscia.

Sempre al 1957 risale l'incontro con Peggy Guggenheim che a Londra, dopo una visita alla mostra di Rumney, cercò di acquistare l'opera *The Change* direttamente dell'artista ottenendone il rifiuto; il quadro sarebbe poi entrato nelle collezioni della Tate Modern di Londra.

Questa mancata vendita - che già lo aveva messo in disgrazia agli occhi della grande collezionista americana - si trasforma in avversione quando Rumney sposa contro il suo volere la figlia Pegeen. Ostilità che creerà enormi problemi alla vita privata e alla vita artistica di Rumney; dopo che la moglie viene trovata suicida per una overdose di alcol e barbiturici, la madre accuserà Rumney di omicidio, inducendolo al ricovero in un ospedale psichiatrico per liberarsi da questo sospetto.

L'albero genealogico della famiglia Guggenheim mostra invece come dalla dinastia di Pegeen e Ralph Rumney discendano tutti i nipoti e i pronipoti di Peggy Guggenheim, ragione e conforto negli ultimi anni di vita della collezionista.

Rumney è un grande artista a cui è doveroso assegnare un ruolo significativo nella storia dell'arte italiana e internazionale: scrive il Manifesto antiestetico, lavora in modo informale dipingendo come Pollock a terra, definisce il concetto di automatismo in pittura, propone i primi ambienti emozionali e cerca di riacciare il legame interrotto da secoli tra arte e tecnica e propone la fondazione di nuove scuole d'arte e scienza.

⁴ S. Ricaldone, *Ralph Rumney: the biography is not the artist*. <http://www.ricaldone.org/rumneypec.html>. Consultato il 20 ottobre 2019.

I lavori esposti in casa Boschi Di Stefano sono ascrivibili alla fine degli anni cinquanta, presentano una stratificazione di elementi e di tecniche che assemblano tra loro diversi materiali usati come colore: dalle pagine dell'Espresso alla foglia d'oro, presenza ricorrente in molti suoi quadri.

Rumney si è opposto all'assetto della società borghese, ha rifiutato l'arte come pura decorazione, ed è paradossale trovarlo oggi esposto con tanta felice eleganza nel bagno di casa Boschi.



Alberto Lagomaggiore, Casa Museo Boschi Di Stefano nel 2019: il bagno padronale, contraddistinto da stilemi portalluppiani, ora stanza monografica di Ralph Rumney. Le applique sono di Barovier, il lampadario di Venini.

Per questo la sua collocazione deve essere rimessa in valore. Entrando in casa Boschi, nel bagno padronale, lo *storytelling* di questo incontro tra lo spazio progettato da Portaluppi e le pregevoli tele di Rumney è una dimensione di conoscenza. Le opere e gli oggetti sono parte di una storia che rimane dentro loro. Un'indagine attenta e una ricerca ampia possono riportare alla luce informazioni, idee e aspetti che ampliano l'impressione banalmente decorativa della prima apparenza.

Tra i lavori di Portaluppi, autore di questo impeccabile spazio alto borghese si trovano infatti molte opere utopistiche e visionarie nelle quali l'architetto si confronta, esattamente come un situazionista, con il tema della metropoli moderna e con la stessa provocatorietà che sarebbe poi stata di Rumney.

Portaluppi negli anni della giovinezza progetta il quartiere Monte Amarillo ad *Allabanuel* che, letto al contrario, diventa "*l'è una bala*", il grattacielo S.K.N.E (che si può leggere come "scappane") a New York e quello di Hellyntown in uno stile provocatorio, parodistico che ironizza con le intenzioni della contemporaneità, contrario quindi alla ripetitività, alla dispersione spaziale, allo sviluppo in altezza e alla mancanza di identità che caratterizzano le nuove città. Portaluppi critica e ragiona molto sul tema dello sviluppo urbano, sperimenta in questi disegni la premonizione claustrofobica di distese di edifici che diventeranno ossessive e ossessionanti, distese disumanizzate. Portaluppi critica quindi alcuni modelli di sviluppo del suo tempo, ben prima di Debord e di Rumney.

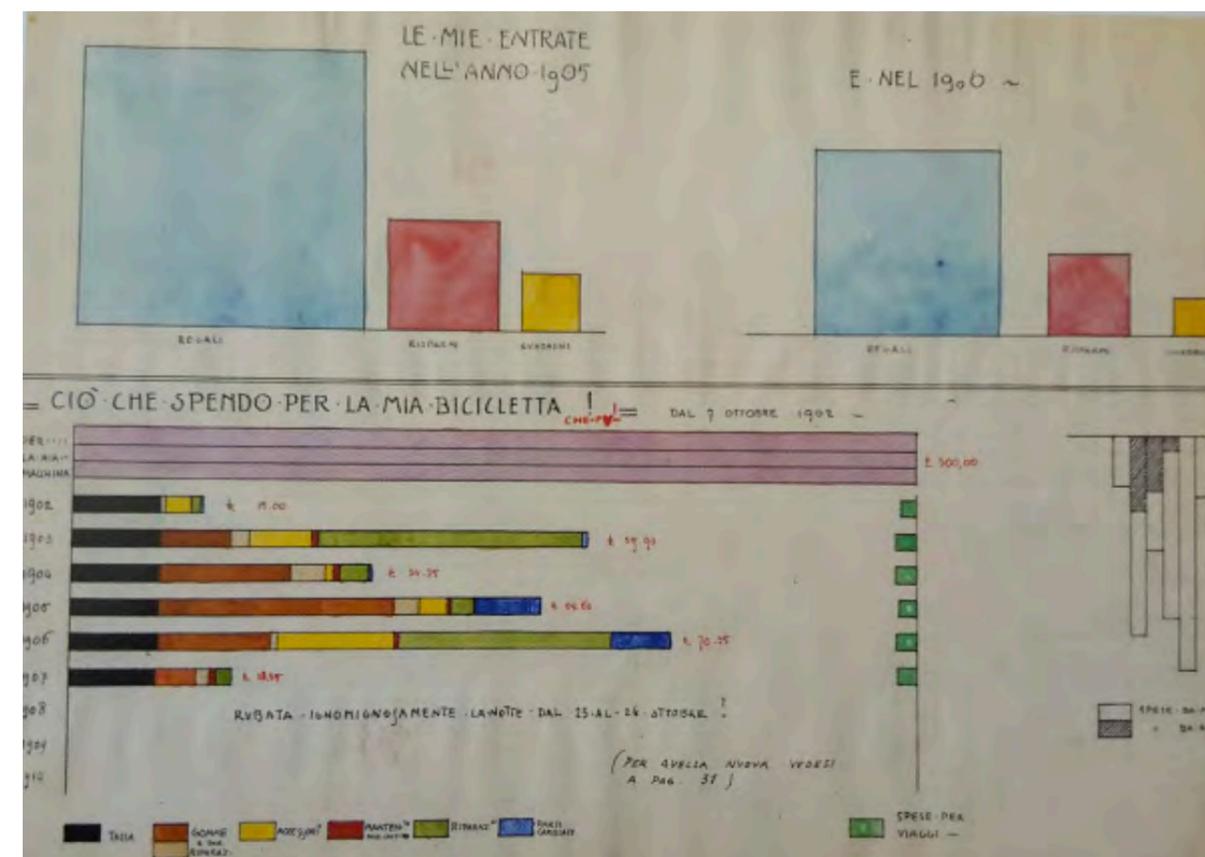
Del 1905 è il diario di Don Pedro Puerta Lopez, una raccolta di disegni e un regesto in cui Portaluppi si diverte a misurare le ore trascorse dormendo in casa, bicicletta a spasso, e a descrivere le entrate nel 1905, la spesa per la bicicletta, quella per nutrirsi, quanti chili di cibo ha mangiato in un anno mentre alla voce K corrispondono misure che lasciano aperte varie illusioni⁵. L'ipotesi più verosimile è che la voce K c'entri con la produzione procapite di escrementi che si assume essere statisticamente pari a 140 chilogrammi annuali.

Sono dati che moltiplicati per il numero di cittadini di una megalopoli rivelano come le città siano ben altro che una distesa di edifici, sono chilometri di sistemi fognari che rivelano e denunciano la civiltà di un paese. Come scriveva George Jannings negli anni '30 del '900: "la civiltà di un popolo si misura dagli impianti igienici delle sue case"⁶. Parlare dei bagni di una grande città significa quindi parlare dell'impatto che i grandi agglomerati urbani hanno sul pianeta, significa affrontare il tema della necessità e del modo in cui enormi concentrazioni di persone possano vivere in modo igienico all'interno delle grandi città. Il fattore K ha quindi un peso considerevole! Barbara Penner insegna storia dell'architettura alla Bartlet School Architecture dell'università College di Londra ed è una delle principali studiosi di bagni moderni: anche lei sottolinea che l'argomento non è circoscritto alla forma o agli accessori a disposizione in una sala *particulier* di un palazzo, ma che tocca temi e problemi che vanno dall'etologia alla sociologia, dall'ecologia alla crisi ambientale. Nel 1914 l'architetto tedesco Hermann Muthesius prefigurava che "quando tutte le mode che si spacciano per movimenti artistici saranno passate, il bagno con i suoi sanitari magnificamente funzionali sarà considerato la massima espressione della nostra era"⁷. Portaluppi, padre del modernismo, non deve aver certo ignorato questo particolare approccio alla questione dell'abitare, non a Milano dove la nobiltà si era fatta da subito vanto dei suoi bagni.

⁵ J. Schnapp, *La linea errante (ossia le architetture immaginarie di PP)*, in a cura di L. Molinari, *Piero Portaluppi. La linea errante dell'architettura*, Skira, Milano 2003, pp. 211-225.

⁶ A. Blasdel, *Le feci felici*, in "Internazionale", n. 1298, 15 marzo 2019, pag. 54.

⁷ *Ibidem*, pag. 54.



La prima modernità di Milano l'aveva descritta Margherita Boccapaduli Sparapani Gentili, compagna di Alessandro Verri, quando nel suo diario di viaggio, visitando a pochi passi da Villa Necchi la Galleria d'Arte Moderna, oltre a fare una descrizione intelligente e interessante della villa, descriva quanto più l'aveva colpita: "Vi è un gabinetto con comodo inglese, ove corre l'acqua, essendo il vaso di maiolica in declivio ossia con un buco da una parte, per cui ogni cosa mediante una valvola, che si alza dalla parte del foro e dell'acqua, che scorrendo velocemente e in abbondanza porta via ogni immondezza"⁸.

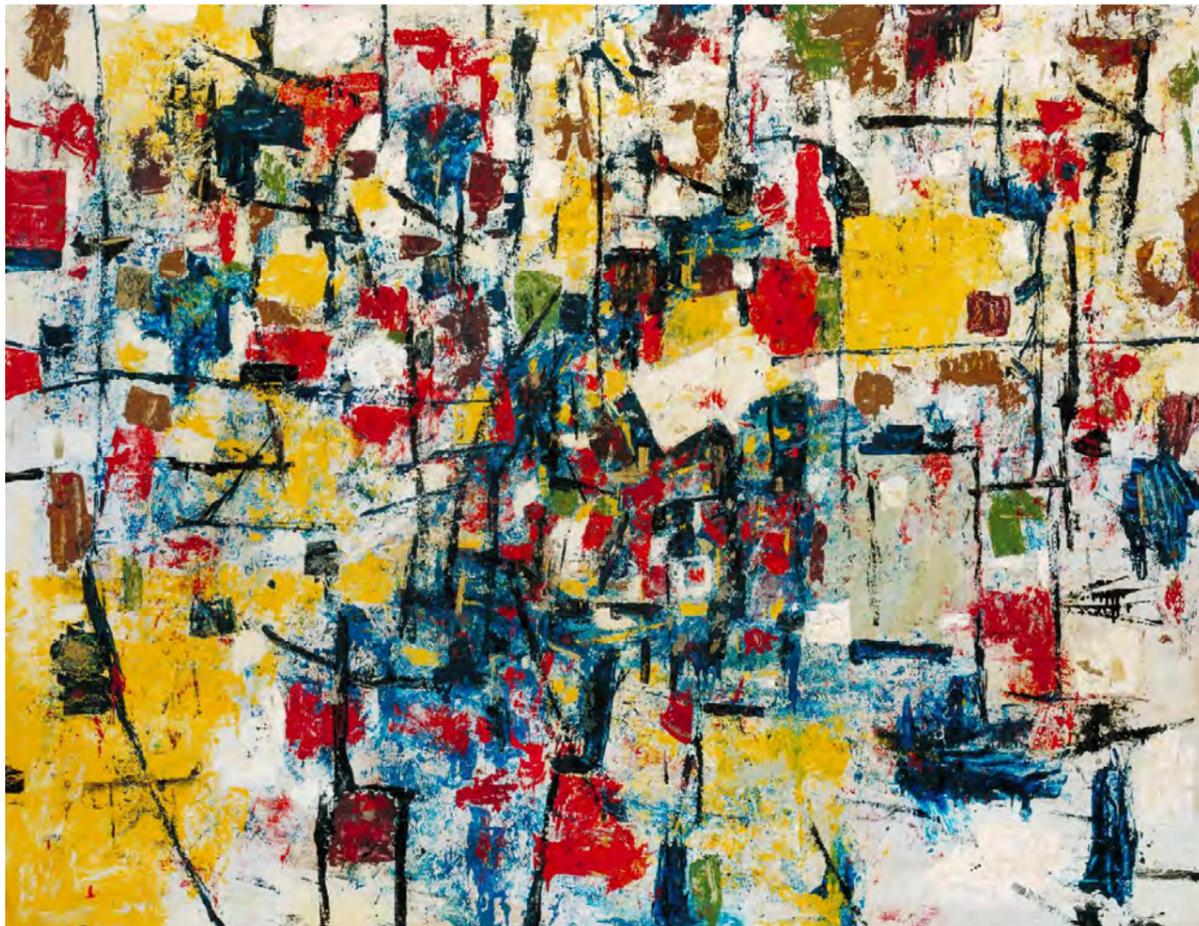
Quello che devono fare l'arte e i musei è proprio questo, a partire da un dato di semplice evidenza come quattro splendide tele dalla dominante rosso-arancione esposte nel bagno di un museo milanese: costruire e tessere un tessuto di pensieri che attraversano il tempo, ripescano suggestioni di altre epoche e non ignorano alcun tema, nemmeno quello più vilipeso dei gabinetti. Dai bagni è passata e si è consolidata una idea occidentale di civiltà, che corrisponde certo a una perdita di naturalezza a favore di una idea di comfort che oggi è rimessa in discussione da nuove ricerche naturaliste.

Il convegno si svolge nella giornata della manifestazione internazionale per il pianeta che vede in strada centinaia di giovani a professare la fiducia in un mondo più giusto, equo e sostenibile. Un mondo dove le città stanno imponendo la loro prepotenza consumando risorse in modo insostenibile e restituendo una produzione di rifiuti difficilmente smaltibili.

⁸ A cura di M. Fratelli, *L'edificio e le collezioni*, in M. Fratelli (a cura di), *Villa Belgiojoso Bonaparte. Museo dell'Ottocento*, Bresso Maingraf 2004, pag. 7.

Il bagno situazionista di Casa Museo Boschi Di Stefano potrebbe concorrere a dare ragione ai nostri ragazzi. Ralph Rumney pensava a una dissoluzione di questi modelli dell'abitare, lui che prima di Lucio Fontana aveva progettato delle stanze spaziali, mobili e mutevoli, per consentire alla casa di essere sempre più fluida e sempre più permeabile. Portaluppi aveva idealizzato l'idea moderna della città, dando identità alle case e rendendole uniche, cercando di opporsi ai *blocks* che stavano già dilagando nelle periferie più estreme e più dure da abitare.

Rumney, che ha speso la vita a occuparsi di psicogeografia, realizzando mappe rappresentative di percorsi di lettura inediti della città dando forma a una ricerca artistica volta a indagare i rapporti tra i quartieri della città e gli stati d'animo suscitati in chi li frequenta (a Venezia è dedicato il suo lavoro psicogeografico, *The Leaning Tower of Venice*, un itinerario psicologico tra le calli tradotto sotto forma di fotoromanzo), avrebbe commentato con ironia il connubio tra scelta e casualità che dà corso al destino e che lo vede oggi, dopo aver rifiutato un posto nella collezione della suocera in Palazzo sul Canal Grande, trovarsi esposto in uno dei più famosi musei di New York e, quale protagonista, in un bagno milanese di Portaluppi per condividere con lui una pagina inedita di una storia del secolo breve che vale la pena raccontare.



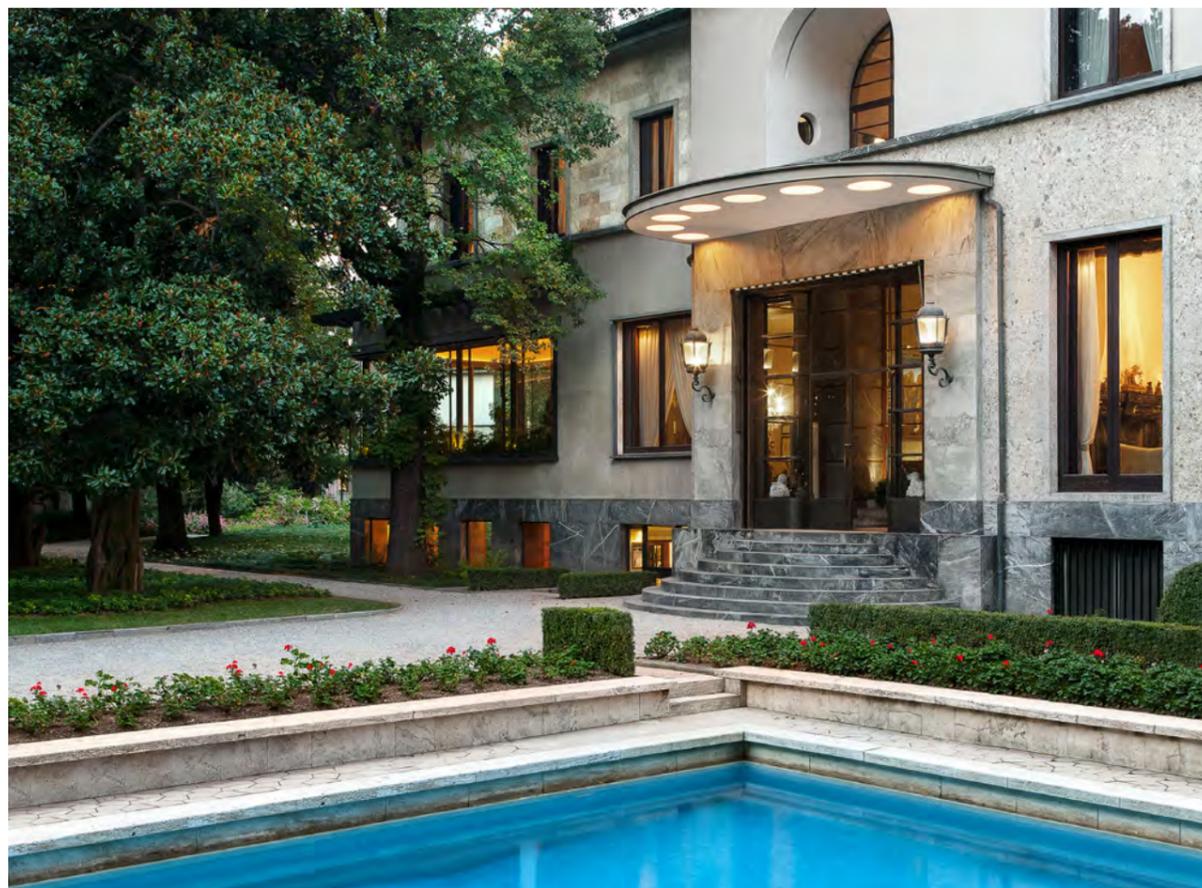
Ralph Rumney, *The change*, 1957 (Tate Gallery).

I bagni di Villa Necchi Campiglio: architettura, riti, narrazione

Lucia Borromeo

Ufficio Valorizzazione FAI - Fondo Ambiente Italiano

“In una casa novecento le camere più costose sono i gabinetti da bagno” dichiarava con la sua consueta lucidità Delio Tessa intorno alla metà degli anni trenta¹. Una vistosa eco dell’assunto tessiano è rinvenibile ancora oggi nella milanese Villa Necchi Campiglio, proprietà del FAI – Fondo Ambiente Italiano e aperta al pubblico dal 2008.



Veduta esterna di Villa Necchi Campiglio. (Foto arenaimmagini.it, 2014 (C) FAI - Fondo Ambiente Italiano).

Progettato dall’architetto Piero Portaluppi tra il 1932 e il 1935, nell’area a ridosso di piazza San Babila, l’edificio residenziale si presentava corredato di ampio giardino con piscina e tennis ed era destinato al ristretto nucleo di committenti, composto da Nedda Necchi, sua sorella Gigina e il marito di quest’ultima, Angelo Campiglio. A distanza di circa 90 anni dalla sua creazione, la casa conserva oggi ben nove degli undici bagni originali. Grazie anche ai disegni d’epoca delle piante, l’analisi della dislocazione delle toilette nell’edificio principale aiuta a far luce sulla ricostruzione del rapporto tra funzioni e spazi, evidenziando il ruolo tutt’altro che secondario giocato dalla condizione sociale dei diversi destinatari.

¹ Delio Tessa, *Da Ca' Rezzonico alla Biennale*, in *Critiche contro vento. Pagine "ticinesi". 1934-1939*, Bellinzona, Casagrande 1990.

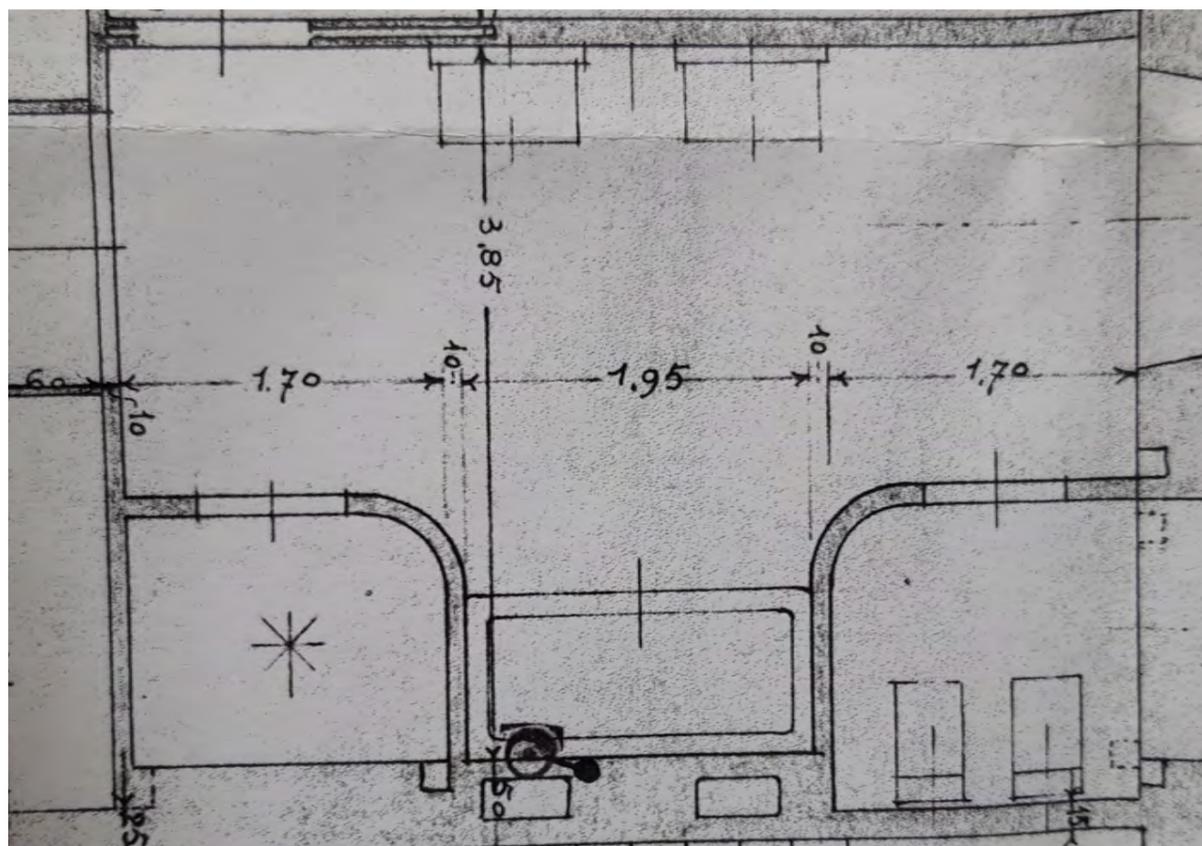
Come forse prevedibile, il piano per il riposo notturno comprendeva la gran parte dei bagni signorili della casa, componendosi di due settori padronali e di due per gli ospiti, ognuno dei quali dotato di lussuosi servizi. Inaspettatamente la coppia Campiglio si riservò un’unica stanza da bagno, nonostante fosse da tempo diffusa la soluzione di un servizio per coniuge, come dimostrava anche il vicino e altrettanto sontuoso Palazzo Castiglioni, realizzato trent’anni prima dall’architetto Giuseppe Sommaruga. In una sorta di chiasmo progettuale, il principio di simmetria dettato dalla pianta creava sul lato diametralmente opposto un identico bagno per due persone, nonostante la destinataria fosse la sola signorina Nedda Necchi. Può apparire forse sorprendente la presenza al medesimo piano del bagno per la guardarobiera, unica dei domestici a dormire nei pressi dei proprietari. Il ruolo minore rivestito dall’utente della toilette è testimoniato anche dalla presenza di un solo lavandino, distaccandosi così da tutti gli altri bagni di questo livello. Ciononostante, è probabile che il medesimo servizio venisse messo a disposizione anche del resto del personale, che nelle ore diurne occupava il vicino guardaroba.



Il bagno della guardarobiera. (Foto arenaimmagini.it, 2014 (C) FAI - Fondo Ambiente Italiano).

Per quel che riguarda il piano rialzato, nonostante la vasta superficie dedicata alle sale di rappresentanza, Portaluppi vi predispose un unico bagno, destinato sia agli ospiti che ai famigliari, e giustamente dotato di un solo lavandino, malgrado il progetto originale ne prevedesse due, in linea con tutti gli altri bagni signorili della casa. Impensabile naturalmente per i membri del personale servirsi di toilette a questo piano: dall'office essi avevano accesso alla scala secondaria loro destinata, e potevano così raggiungere i due bagni di loro pertinenza al seminterrato o, più impegnativamente, i due servizi del sottotetto. L'ubicazione dei bagni di casa prova come le funzioni dei piani fossero stratificate orizzontalmente, secondo un criterio che identificava i livelli mediani come signorili zone padronali e quelli alle due estremità in altezza (seminterrato e sottotetto) come aree rispettivamente dedicate alle attività domestiche (cucina, lavanderia, sala caldaia, cantina e sala da pranzo per lo staff) e al riposo del personale (nel sottotetto trovavano posto infatti le tre camere da letto per il cuoco, il maggiordomo e uno o due camerieri, oltre a un salottino ricreativo).

Analizzando più nel dettaglio i bagni padronali, materiali, forme e apparati tecnici rimandano non solo all'alto costo di realizzazione di cui scriveva Tessa, ma anche alla raffinata cura progettuale dedicata a tali ambienti da Portaluppi. Proporzioni, rivestimenti e tagli strutturali sembrano quasi anticipare le parole così frequenti nelle inserzioni di "Domus" di quegli anni, secondo le quali il "gabinetto da bagno" era "l'espressione della vostra eleganza e del vostro buon gusto"². Alcuni dettagli che possono sembrare oggi irrinunciabili, come l'incasso a parete della cassetta del wc (contrassegnato, come tutti i sanitari, dal marchio "Standard Siacto"), erano in realtà all'epoca soluzioni riservate a una committenza abbiente.



Dettaglio della pianta per la collocazione dei campanelli in uno dei due bagni padronali.

Ancora più pregevoli dovettero apparire alcune proposte portaluppiane, quali ad esempio le alte porte in opalina nera per doccia e wc (proposte sulle riviste di architettura solo in anni successivi), le ampie superfici specchianti in sostituzione di singoli elementi rimuovibili, la presenza di un completo ambiente strutturato unicamente per la doccia (solitamente separata invece da tende o tutt'al più da lastre di vetro). Persino il confronto con altri disegni per dimore eleganti studiate dal medesimo architetto evidenziano come per casa Campiglio - dicitura originale per la Villa - si fosse potuto progettare senza vincoli economici. Valga come emblematica la presenza dei larghi bordi marmorei intorno alle vasche, straordinariamente ricavati da un'unica lastra, e negati dal medesimo architetto alla contemporanea casa Corbellini Wassermann, sempre a Milano. Altrettanto considerevole era l'inserimento di sottostanti pedane in marmo, assenti anche nell'intervento portaluppiano del 1935-36 nella nobile Villa Panza a Varese, ora proprietà del FAI.



Il bagno di Gigina e Angelo Campiglio. (Angelo Veducci© FAI – Fondo Ambiente Italiano).

Oltre all'elevato grado di raffinatezza, i bagni di Villa Necchi Campiglio confermano, con la loro presenza così insolitamente cospicua, la consapevolezza dell'importanza dell'igiene personale anche come corretta prassi sanitaria, principio che nella moderna città di Milano si stava progressivamente facendo strada sin dal secolo precedente. Se sempre più comunemente l'usanza del bagno iniziava quindi a legarsi a esigenze espressamente igieniche, nella Villa di via Mozart l'ambiente dedicato a questo momento della cura personale diventava teatro di ulteriori riti famigliari. Secondo il racconto della guardarobiera infatti sembra che i padroni di casa amassero sorseggiare il primo caffè del mattino proprio a bordo delle loro spettacolari vasche, attribuendo così a un ambiente strettamente funzionale una finalità dilettevole. Già in sede progettuale d'altronde, i due bagni padronali si dovevano presentare all'esterno privi di qualunque connotazione identificativa. Non solo il corridoio di accesso venne nobilitato in un'autentica galleria voltata, ma era anche impossibile distinguere le porte dei servizi da quelle delle camere da letto, a loro volta dissimulate tra quelle dell'infilata di armadi-guardaroba.

2 Inserzione pubblicitaria in «Domus», Dicembre 1933



Particolare con i due lavandini nel bagno di Gigina e Angelo Campiglio. (Foto arenaimmagini.it, 2014 (C) FAI - Fondo Ambiente Italiano).

Il delicato tema della connessione di una stanza così privata con il resto della casa ritornava in modo ancora più originale nella camera degli ospiti detta “Camera del principe”, il cui ambiente dedicato alla pulizia personale era separato dall’attiguo spogliatoio solo da una semiparete e da una tenda, mentre il locale per il wc, secondo il progetto iniziale, si sarebbe dovuto immettere direttamente sulla veranda aperta in facciata.

Sempre comunque i bagni di famigliari e amici prevedevano un passaggio diretto con la rispettiva camera da letto, in ossequio a un’esigenza di comfort che conservava ancora le tracce di un’irrinunciabile intimità. Diverso il caso dei due servizi del sottotetto, che essendo condivisi tra più membri del personale, erano accorpati e collocati in posizione isolata rispetto alle tre camere da letto. Dal punto di vista architettonico infine, anche i bagni, come il resto del complesso, esprimevano la versatilità dell’animo portaluppiano. Se da un lato infatti l’architetto milanese manifestava una propensione per gli stilemi del razionalismo, come conferma la finestra circolare del bagno della guardarobiera, dall’altra non rinunciava al proprio estroso gusto creativo, come testimonia l’apertura stellata del bagno dei due Campiglio: quasi un giocoso richiamo non solo agli stucchi del piano inferiore, ma anche al poco distante Planetario cittadino, opera del medesimo progettista di pochi anni antecedente.

Integralmente conservati nelle forme e nei materiali, restituiti ai visitatori con tutti i corredi d’uso, i bagni di Villa Necchi sono oggi in grado di comporre un tassello significativo, se non paradigmatico, dello stile dell’architettura e dell’abitare moderno nell’Italia novecentesca. Nello stesso tempo, la cura del dettaglio, l’armonia del disegno e la nobiltà dei materiali di ognuno di tali ambienti avrebbero avuto la facoltà di rassicurare il preoccupato Delio Tessa quando, nel medesimo testo, paventava che nelle case “la pulizia ha preso il posto dell’eleganza”.



Particolare del bagno di Nedda Necchi. (Foto arenaimmagini.it, 2014 (C) FAI - Fondo Ambiente Italiano).



Particolare del bagno della camera detta "del principe". (Foto arenaimmagini.it, 2014 (C) FAI - Fondo Ambiente Italiano).

Due testimonianze della seconda metà del Novecento nell'abitazione di Rodolfo Siviero sul Lungarno Serristori a Firenze

Attilio Tori

Conservatore del Museo regionale Casa Siviero

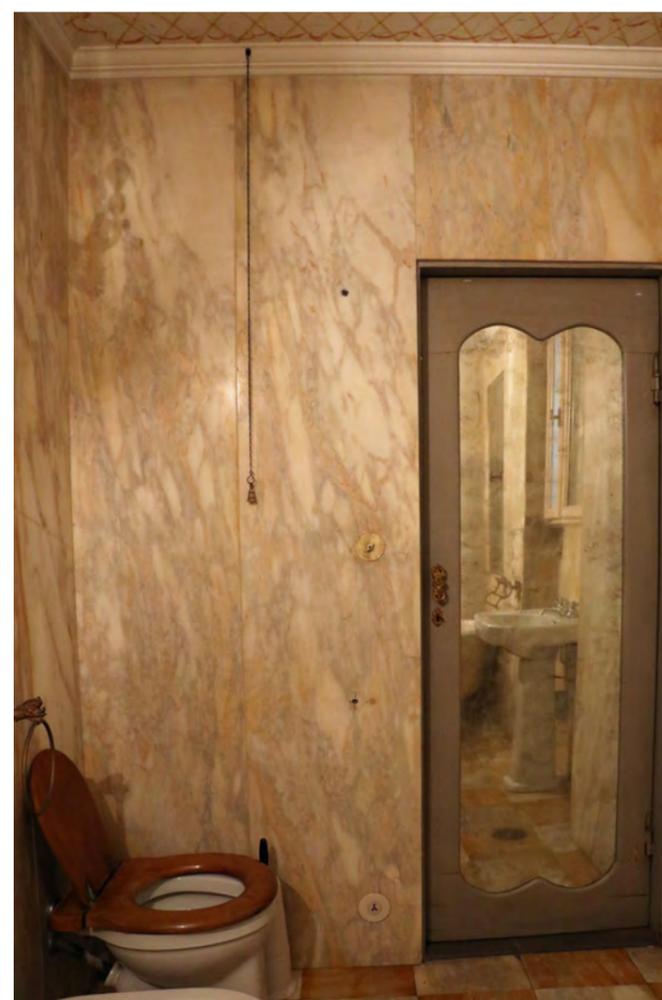
Casa Siviero è un villino in stile neo-rinascimentale che si affaccia su uno dei nuovi lungarni progettati nell'ambito dei rinnovamenti urbanistici di Firenze Capitale. La costruzione del nostro villino, il cui disegno è spesso attribuito in letteratura a Giuseppe Poggi, si colloca però intorno al 1875, dopo il trasferimento della capitale a Roma.

Nel 1919 il villino fu acquistato dalla figlia di un facoltoso industriale pratese, Matilde Forti, in occasione del suo matrimonio con Giorgio Castelfranco. Importante critico e storico dell'arte, Giorgio Castelfranco fu tra l'altro direttore della galleria di Palazzo Pitti dal 1936 al 1938, e amico, mecenate, promotore critico e commerciale del giovane Giorgio de Chirico. La famiglia Castelfranco – Forti abitò nel villino fino al 1938. In seguito alle persecuzioni razziali, la palazzina fu abbandonata e fu dispersa la straordinaria raccolta di opere di De Chirico che vi era ospitata. Rodolfo Siviero (1911–1983), che da tempo frequentava i Castelfranco, acquistò il piano superiore del villino subito dopo la liberazione di Firenze nel settembre 1944; ma già in precedenza aveva iniziato a farne il centro dell'attività di difesa del patrimonio d'arte italiano contro esportazioni e trafugamenti illegali che lo renderà celebre negli anni seguenti. Solo dopo la morte della signora Forti-Castelfranco nel 1962, Siviero acquistò anche il piano terreno. Vi raccolse una collezione di arte che lasciò in eredità alla Regione Toscana nel 1983 con il vincolo di farne un museo aperto al pubblico.

Il villino conserva il carattere generale di abitazione della buona borghesia di fine Ottocento anche se gli interni, e in particolare i servizi, hanno subito vari rifacimenti. Attualmente è visitabile solo il piano terreno rialzato, con tre bagni, due dei quali sono visibili al pubblico.

Non abbiamo informazioni precise sull'epoca di rifacimento dei bagni; ma il loro aspetto rivela il gusto raffinato e classicheggiante di Rodolfo Siviero. Si può quindi pensare che siano stati ristrutturati subito dopo il 1962. Il bagno principale è usato dai visitatori della casa-museo; pertanto è stato messo a norma anche per uso dei disabili. Rimangono però il rivestimento, la vasca, i porta asciugamani e gli armadietti originali, dell'epoca di Siviero.

Il secondo bagno, più piccolo, è in comunicazione con quella che fu la camera da letto di Siviero. Conserva integralmente l'aspetto che aveva ai tempi di quest'ultimo, anche nella tazza del gabinetto e nel lavandino. Il rivestimento in marmo, i porta asciugamani e le applique in bronzo, gli armadietti con specchi e la decorazione pittorica del soffitto, che si ispira vagamente ai modelli delle opere classicheggianti di De Chirico, sono simili a quelli del bagno principale.



In alto: Il bagno principale al piano terreno rialzato di Casa Siviero, conseguente alle ristrutturazioni post 1962.

Di fianco: Casa Siviero: bagno secondario al piano terreno, collegato alla Camera da letto e riservato ad uso specifico da parte del proprietario.

L'IGIENE E LE SALE DA BAGNO NELLE CASE MUSEO

Oggetti, spazi, consuetudini

Con la collaborazione di

