

2023

00

4A Journal | 00

RIVISTA INTERDISCIPLINARE DI CULTURE DEL PROGETTO

Numero zero



«4A Journal è il magazine architettuale dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus, organizzazione senza scopo di lucro che opera da un quindicennio nel settore della ricerca scientifica e dell'alta formazione con riferimento ai temi del rapporto tra progetto di architettura e valorizzazione/riqualificazione del patrimonio con particolare attenzione per quello delle antichità...

Ma 4A Journal è anche una rivista militante – con un preciso posizionamento rispetto ad un quadro di riferimento storico culturale – e allo stesso tempo, una piattaforma di supporto a una sintesi orizzontale e inclusiva delle altre idee che non sono necessariamente parte costitutiva. Tutto ciò con l'obiettivo primario di generare incroci di saperi, stratificati e inediti, dove per incrocio s'intende un'ibridazione disciplinare ottenuta secondo il doppio principio del *desiderio di alterità* e dello *sconfinamento teoretico*, che sono poi le risorse storiche che hanno dato vita alla ricerca sul campo sviluppata dall'Accademia Adrianea da quando è stata fondata nel 2007.»

4A JOURNAL

Accademia Adrianea Edizioni

In copertina: rielaborazione digitale di Alessia Rampoldi un elemento d'ornato. Estratto da G.B. Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi...* Tavola LXXXVIII. Bonardi C. M., Banfi D. (a cura di), *Abaco Piranesi*, Corso di Critica d'Arte e dell'Architettura, anno 2018/19, Pierluigi Panza.

Pubblicazione

Direttore / *Managing Editor*

Pier Federico Caliarì

Condirettore / *Co-editor*

Pierluigi Panza

Vicedirettore / *Vice-editor*

Valeria Minucciani

Coordinamento editoriale, impaginazione, editing

/ *Editorial management, graphic layout, editing*

Alessia Rampoldi, Carola Gentilini

Comitato di redazione / *Editorial Board*

Greta Allegretti, Clelia Maria Bonardi, Pietro Brunazzi, Luca Amath Diatta,

Sara Ghirardini, Aurora Maggio

Comitato scientifico / *Scientific committee*

Carmen Andriani, Carla Bartolozzi, Luca Basso Peressut, Federico Bucci

Paolo Mellano, Pierluigi Mondaini

Comitato internazionale / *International committee*

Gonçalo Byrne, Alberto Campo Baeza, Guido Canali, Fuensanta Nieto,

Alexander Schwarz, Enrique Sobejano, Benedetta Tagliabue, Giovanni Tortelli

Comitato scientifico-editoriale / *Scientific-editorial committee*

Alice Bottelli, Simona Canepa, Silvia Cattiodoro, Paolo Conforti, Filippo Fantini,

Luisa Ferro, Francesco Leoni, Maria Chiara Monacelli, Francesco Novelli,

Samuele Ossola, Raimondo Pinna, Alessandro Raffa, Valerio Tolve

Tutti i diritti di proprietà artistica e letteraria sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere usata o riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, grafico, elettronico, meccanico, inclusa la copiatura fotostatica, la registrazione su supporto magnetico-ottico delle immagini e dei testi o con qualsiasi altro processo di archiviazione senza il permesso esplicito dell'Editore o del Coeditore.

Per i crediti delle immagini, gli Autori dei saggi restano a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

4A Journal | 00
RIVISTA INTERDISCIPLINARE DI CULTURE DEL PROGETTO

6 – 10

Introduzione

Introduction

Considerazioni elementari sul
ruolo di una rivista scientifica

Pier Federico Caliarì

11 – 150

Ricerca continua

Crossroads

12 Storia, Critica artistica e del
restauro

*/ History, Art and Restoration
criticism*

13 Parte I / *Part I*
Un abaco Piranesi
Pierluigi Panza

22 Parte II / *Part II*
Pastiches in laboratorio
Clelia Maria Bonardi

33 Giuliano da Sangallo. La
forma dell'architettura della
Villa di Poggio a Caiano
Raimondo Pinna

52 I sentieri della ricerca.
Description de l'Egypte.
Alexandrie-Abuqir
Luisa Ferro

70 Allestimento, Effimeri,
Comunicazione e Design del
Patrimonio culturale
*/ Set-up, Ephemeral, Design
and Heritage communication*

71 Arte & Heritage. Spazi di
relazione nel centro di Torino
Simona Canepa

83 Effimero digitale. La poetica
dell'evanescente
Aurora Maggio

94 Progetto di Paesaggio e
Architettura per l'Archeologia
*/ Landscape design and
Architecture for Archaeology*

95 Paesaggi della colonizzazione.
La strada Litoranea libica
Alessandro Raffa

111 Management, Ecologia
e Gestione strategica del
Patrimonio dell'Umanità
*/ Environmental awareness
and Strategic management of
the World Heritage*

112 Tivoli e il suo *Genius Loci*.
Patrimonio culturale e identità
territoriale
Greta Allegretti
Sara Ghirardini

127 Museologia, Museografia,
Estetica, Scenografia
*/ Museology, Museography,
Aesthetics, Scenography*

128 Fuori scala. L'etica del diverso
Alessia Rampoldi

140 Verso la "tutela dell'effimero".
Destino e prospettive
dei grandi musei e degli
allestimenti storici italiani
Valerio Tolve

151– 176

Buone pratiche *Good practice*

152 Le piazze e l'aula di Cromazio ad
Aquileia
Carolina Martinelli

164 Il Museo del Duomo di Milano
Carolina Martinelli

CONSIDERAZIONI ELEMENTARI SUL RUOLO DI UNA RIVISTA SCIENTIFICA

Pier Federico Caliarì

4A Journal è il magazine architeturale dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus, organizzazione senza scopo di lucro che opera da un quindicennio nel settore della ricerca scientifica e dell'alta formazione con riferimento ai temi del rapporto tra progetto di architettura e valorizzazione/riqualificazione del patrimonio con particolare attenzione per quello delle antichità.

È organizzato su doppio formato cartaceo (rivista e quaderni) e digitale ed è un magazine di architettura che nasce con l'ambizione di diventare col tempo - e dopo un periodo di sperimentazione - una rivista scientifica, operativa nel quadro della disseminazione scientifico-accademica, e che agisce in un ampio scenario di collaborazioni internazionali, attivando una duplice ricerca su temi teorico metodologici e su temi progettuali realizzativi.

Ma 4A è anche un magazine militante - con un preciso posizionamento rispetto a un quadro di riferimento storico culturale - e allo stesso tempo, una piattaforma di supporto a una sintesi orizzontale e inclusiva delle altre idee che non sono necessariamente parte costitutiva. Tutto ciò con l'obiettivo primario di generare incroci di saperi, stratificati e inediti, dove per incrocio s'intende un'ibridazione disciplinare ottenuta secondo il doppio principio del *desiderio di alterità* e dello *sconfinamento teoretico*, che sono poi le risorse storiche che hanno dato vita alla ricerca sul campo sviluppata dall'Accademia Adrianea da quando è stata fondata nel 2007.

Incroci genealogici e percorsi teoretici

Fin dalla sua istituzione l'Accademia Adrianea si è inserita nell'alveo della tradizione *beaux arts* e in particolare delle esperienze ed esiti della ricerca interna al mondo dei pensionnaires francesi di Villa Medici a Roma, individuando nel *corpus* degli *envois* degli architetti vincitori del Grand Prix de Rome un riferimento esplicito e pregnante. Una metodologia basata sulla storia come *plug-in* da tecnigrafo e sull'esperienza *in situ* come processo determinante di emancipazione teoretica e maturazione progettuale. Tutto ciò nel quadro di una visione programmatica certamente

non avulsa da un intenso dover essere, modulato sull'obiettivo del raggiungimento della Bellezza e sul riconoscimento dello Stile come termine dialettico rispetto ai sistemi di attese.

A questo paradigma, storicista e contestualista, si affianca quello di derivazione politecnica - nel quale operiamo in chiave universitaria - basato invece sulla performatività e sulla messa a punto di metodologie con validità intersoggettiva per il raggiungimento della *verità* scientifica. Ed è proprio la struttura politecnica nella quale agiamo che giustifica e valorizza l'incrocio tra tradizione *beaux arts* con quella performativa, tra la Bellezza e la Verità. La vocazione *poli-tecnica* è per sua natura inclusiva anche dei mondi altri, quelli cioè che possono apparire in competizione oppure desueti rispetto al comune sentire, non senza un attrito rispetto alle posizioni iper-mono-disciplinariste.

Nella fase istitutiva del magazine, durata circa un anno, si sono messe a confronto diverse posizioni riguardanti temi sensibili del dibattito disciplinare in diverse aree: tra questi, per esempio, il tema del posizionamento rispetto ai paradigmi della modernità e ai suoi esiti costruiti, sia con riferimento al paesaggio storico costruito che a quello naturale disegnato. Le riflessioni che ne sono emerse riguardano anche il tema della modernità come paradigma di insegnamento nelle scuole, come esempio di emancipazione dalla storia e come posizione etica di rinnovamento rispetto alla tradizione cosiddetta accademico-ecclettica. La posizione della rivista è critica nei confronti di questo modo di fare scuola e di comunicare la materia a chi farà l'architetto. Per questo, ben consapevoli della modernità in architettura in quanto *errore* della storia, consideriamo interessante stimolare le controparti in una querelle che a nostro modo di vedere ha molto di settecentesco. Il nostro legame genealogico con il Settecento e con l'Ottocento, più che con il Novecento, è incardinato nei modelli di insegnamento e nelle figure di riferimento collocate in un quadro artistico generale in pieno spirito *beaux arts* e di cultura antiquariale: Nolli e Piranesi, Juvarrà, Soane e Winckelmann, Canova e Mengs; Viollet-Le Duc, Valadier, Stern e Salvi;

Antonelli, Antolini e Canina, Basile e i Coppedè; Boussois e Girault, Lanciani, Koch, Muñoz, De Vico e Piacentini, solo per nominarne alcuni tra quelli di nostro interesse. Un quadro che continua e vuole tenere assieme figure operanti su fronti diversi: architetti, paesaggisti, restauratori, pittori, scultori, archeologi, storici e critici partecipanti ad un ideale milieu, che è molto lontano dagli slogan tipici del modo di comunicare e di fare dei cosiddetti moderni, ma con i quali intende confrontarsi e, nell'eventualità, anche incrociarsi.

I paradigmi della modernità, dal canto loro e dal loro rifiuto nei confronti della storia, hanno portato ad un altro punto della discussione, quello della *ricostruzione* in architettura – sviluppato sia dal punto di vista dei compiti del restauro e della conservazione sia da quello delle aspettative dell'istanza progettuale – a fronte delle emergenze sismiche o dovute ad altri sconvolgimenti naturali o generati dall'azione umana; un tema fortemente divisivo dalla difficile ricomposizione che non sia quella dell'ormai declamato "caso-per-caso". Ma che comunque rimanda a un confronto strategico con il progetto del nuovo. È un tema sul quale la rivista vuole dibattere senza uniformare pregiudizialmente i parametri di valutazione. Si resta su fronti distinti in base alla propria appartenenza e al *quantum* di moderno che permea i ragionamenti degli attori protagonisti impegnati in una sorta di disputa ideologica. Temi come il *falso storico*, la *copia conforme*, la *riproduzione filologica*, piuttosto che l'innesto e l'autonomia formale e materica, sono stati affrontati con spregiudicatezza delineando sia posizioni come quella di chi rinuncia alla riproduzione dell'immagine dell'originario nelle sue possibili *nuance*, sia quella per cui la ricostruzione di un'architettura è sempre e comunque la prima opzione tra le diverse possibili, quando si affronta il tema dell'intervento volumico su una preesistenza. A ciò si aggiunge la convinzione mutuata dalla sperimentazione, che il progetto del nuovo mediante innesto possa costituire una *ratio facilis* nel rapporto con l'antico a differenza del progetto filologico che invece si sviluppa per *ratio difficilis* su alti livelli di complessità. La scelta storico-filologica presuppone una sfida ad alta tensione con la preesistenza, con le sue tracce, con il suo lascito testamentario che è tutto raccolto nei documenti che ne fissano la memoria e che intervengono per colmare il vuoto e la distanza che esiste tra ciò che si vede, la rovina, e ciò che non si vede, lo stato originario.

Un ruolo fondamentale, nella percezione di tale distanza, è sempre giocato dal Tempo. Nella discussione preliminare il termine ha acquisito la connotazione di un qualcosa di molto simile ad una divinità imperscrutabile, così come ineffabile è la bellezza di cui la rovina stessa è portatrice, pur nel suo stato di ex-architettura, di ex-infrastruttura, di ex-luogo. Nonostante le ferite e le espoliazioni. Il Tempo "grande scultore" è il vero protagonista del nostro agire come architetti, come artisti e letterati. È la dimensione che ci consente di aprirci ai processi che introducono alla Bellezza, dai considerarsi non solo come prodotto istantaneo dell'appercezione nella genesi dell'opera, ma come lascito, come resistenza stratificata della forma nella lunga durata. E allora immaginiamo la bellezza del Partenone o del Pantheon, certamente frutto del talento dei loro progettisti, ma anche della resilienza e capacità dei monumenti di continuare a produrre senso ed emozioni lungo la distesa dei tempi.

La Bellezza, dunque, come tema imprescindibile nella formazione delle nuove generazioni e legato alla *mitologia* delle *architetture perfette*, quelle architetture cioè che hanno raggiunto un imperturbabile equilibrio nella loro consistenza materica e visiva, temporale, costruttiva e percettiva. Prodotto di quale segreto? Prodotto della volontà di Stile e di un giudizio universalmente individuale sul compito e destino dell'architettura e delle arti.

Discorso scientifico e giudizio estetico

Anche il tema del giudizio estetico riferito all'architettura, alle arti, al paesaggio, ma anche alla moda, al design performativo e alle arti decorative nel loro tentativo di dimostrazione scientifica, appare un problema che soggiace all'intero lavoro critico attorno agli incroci disciplinari ad alto contenuto creativo. Un problema che può anche preludere ad un autentico *shock* rispetto alle pretese di scientificità di giochi linguistici le cui criticità, di fronte alla strutturazione logico formale, appaiono molto evidenti. Per certi versi la dialettica tra arte e scienza resta comunque il tema dominante e anche questo è stato oggetto di analisi, anche e proprio nella prospettiva di eventuali incroci tra saperi scientifici e saperi solo "normativi" ma aperti alle forme artistico-creative. Sarà interessante approfondire il grado e livello di scientificità delle discipline che si riferiscono alle belle arti, architettura compresa.

Dal dibattito avviato in sede redazionale, i dubbi sulla scientificità estesa a queste discipline sono emersi con decisione e l'ipotesi che il nostro principale ambito di discussione e di studio sia legittimato scientificamente solo dal rigore dalle applicazioni tecnologiche non appare peregrina. Ed è evidente che quando si parla di applicazioni tecnologiche si intendono soprattutto le *tecnologie progettuali* che agiscono sulla condotta umana di fronte alla trasformazione del mondo. Cioè tutte quelle tecniche acquisite dal pensiero che trovano nella logica formale lo strumento di ordinamento e consequenzialità delle scelte, non ultime quelle di ordine etico, estetico o dettate dallo stato psicologico. Attività eminentemente selettive, che fanno delle arti e dell'architettura discipline di sintesi tra tecnica e qualità (bellezza), senza che esse siano necessariamente sorrette dall'esigenza di scientificità. Ma il gioco linguistico all'interno del quale operiamo, e cioè quello dell'agone tra impianti discorsivi autoregolantesi con pretesa di scientificità, richiede l'applicazione del metodo, del rigore, della verifica formale e della disponibilità dei dati e dei processi alla comunità scientifica. Richiede quindi un lavoro di stress degli statuti disciplinari, piegando i saperi, anche quelli creativi, ad una spiegazione che possa essere discussa e validata intersoggettivamente sulla base di parametri logico formali. Cosa che è certamente possibile ma, crediamo, non in senso universale e non in chiave di risposta in termini di certificazione di qualità, la quale a nostro avviso resta sempre qualcosa che ha a che fare con il Talento individuale tipico di chi opera in una pratica artistica come l'architettura o le arti "sorelle", e con lo Stato di Grazia che rende possibile a pochi ciò che è impossibile per molti.

La produzione di 4A sarà organizzata per filoni di ricerca autonomi e incrociati allo stesso tempo. Da una parte, e in adesione a quanto ormai consolidato nelle attività editoriali delle riviste scientifiche e di classe A, proponendo un dibattito che è derivante principalmente dal coinvolgimento di attori esterni alla redazione mediante *Calls for paper*, certificato dal procedimento di *double blind peer review*. Accanto a questo lavoro prodotto in esterno, si affianca anche un'attività di ricerca affidata invece alla redazione, che opera su temi definibili come *Crossroads*, cioè incroci disciplinari. Questa area della ricerca, composta da *Calls* e *Crossroads*, sarà chiamata *Good ideas*. Ma mentre le *Calls* avranno il compito di

sviluppare ragionamenti a circuito chiuso, cioè con un carattere monografico e secondo una tempistica di due numeri all'anno, *Crossroads* invece, si muoverà secondo il principio della *ricerca continua*, senza soluzione di continuità temporale. Svilupperà ricerche incrociate caratterizzate da tempi interni e indipendenti dalle scadenze editoriali: si pubblica quando si conclude un percorso oppure quando si esaurisce un tema.

Dall'altra, recuperando ciò che le altre riviste scientifiche hanno da tempo messo da parte e proponendo un'offerta progettuale di livello internazionale, dedicata al mantenimento del progetto eseguito come principale ambito di verifica dello stato attuale dell'architettura, ma anche delle espressioni considerate più significative nel quadro dell'esperienza costruita. «L'architettura sono le architetture» dicevano i maestri che, oltre a essere docenti universitari riconosciuti e seguiti da un largo seguito di "fedeli", erano anche detentori di una consolidata esperienza professionale e agivano sullo scacchiere internazionale partecipando a importanti concorsi e commesse pubbliche o private di alto profilo, nonché nel dibattito sociale, culturale e politico. Chiameremo quest'area a contenuto progettuale *Good practice*.

Progetto. Quale Futuro?

Da troppo tempo il progetto è uscito dal registro dei Saperi. Questo certamente e soprattutto in chiave nazionale, dove la battaglia per la sopravvivenza è diventata tema quotidiano. È un enigma dalla difficile e complessa soluzione, se non si vuole entrare in una dimensione dietrologica, che pure potrebbe essere legittima. L'inizio di questo processo non è di oggi. Da una decina d'anni, anche in ragione dell'istituzione dei procedimenti di abilitazione scientifica nazionale per l'accesso all'insegnamento di prima e seconda fascia, gli architetti hanno smesso di progettare dedicandosi principalmente alla scrittura. L'esigenza di produrre questi testi definiti scientifici li ha resi più vicini a letterati che si esprimono secondo dettami di una burocrazia metodologica, linguistica e digitale, che non a persone di mestiere abili nelle loro arti che sono in parte umanistiche e in parte tecniche. Senza considerare la risorsa – inevitabilmente scarsa – delle ragioni e delle idee da mettere su carta che impone una continua rielaborazione degli stessi concetti espressi in modo diverso ma

sostanzialmente omologo. Si cambia l'ordine degli addendi ma la somma resta la stessa. Una metodologia pseudo-scientista che non genera qualità ma piuttosto ridondanza quantitativa senza alcun reale fattore di impatto nella società e nel fare scuola. Queste regole non costituiscono necessariamente una certificazione di qualità, anche perché nel caso dell'area della teoria, della storia e, soprattutto, della progettazione, l'assenza dei progetti e delle architetture costruite dalla produzione considerata scientifica, non permette una reale restituzione dei profili curriculari che possa essere considerata a tutto tondo. Un architetto, infatti, che agisce nel gioco linguistico dell'architettura scientifica, si misura su tre ambiti: ricerca, didattica e progetti (costruiti e non). Se manca il progetto, il profilo sarà inevitabilmente quello di un bravo e colto critico o storico dell'architettura e non di un architetto nel senso che questa parola ha avuto dai tempi di Amenhotep fino allo scorcio del XX secolo.

La crisi di legittimazione del progetto, tuttavia, se da una parte sembra eterocomandata, dall'altra si porta dietro una perdita di consensi certamente dovuta agli insuccessi disciplinari di fronte ai temi della contemporaneità, dell'ambiente, della sostenibilità intelligente e dell'innovazione, seppur per sua natura l'architettura è cosa di per sé antica. La persistenza nella scuola di temi desueti come il *social housing* oppure come l'ipertrofia della scala di progetto, sempre più vicina all'1:1000 che all'1:10; la mancanza di conoscenza storica e l'assenza della competenza nel disegno tradizionale come base per un uso consapevole delle macchine, ha reso la preparazione degli studenti impermeabile alla sensibilità per le cose del presente originate dal passato. Tutta la questione del patrimonio, dalle antichità alla proto-modernità appare come un mondo sconosciuto, dove il progetto appare come qualcosa di estraneo, di eccessivo, di fuori luogo, per quanto esempi di buoni lavori, e in alcuni casi di capolavori nella tradizione dell'architettura europea ce ne sono anche stati. Oggi tengono banco la zero-carbon architecture e un'idea di sostenibilità che lavora soprattutto con il nuovo. Tutto certamente plausibile e di grande interesse, ma un serio lavoro di progetto innovativo nel recupero del patrimonio ha ancora da venire. Del resto, il tema è complesso e la fragilità del patrimonio richiede spesso soluzioni consolidate piuttosto che strade sperimentali. Parliamo naturalmente del patrimonio

recuperabile, cioè quello capace di sostenersi in autonomia nonostante le sollecitazioni del cantiere. Con il patrimonio archeologico la cosa richiede protocolli molto più articolati e innovativi dove spesso la sfida per la modernizzazione della città globalizzata confligge con tutto quel mondo sepolto che non vede la luce da secoli.

Parlo, per esempio, dell'esperienza della *metropolitana archeologica*, la Linea C di Roma, nel suo tracciato al di sotto dell'Area Archeologica Centrale. Un'esperienza di grande interesse che ha richiesto un ingente movimento di risorse e allo stesso tempo un'occasione di ricerca che è assolutamente eccezionale, per la qualità dei ritrovamenti e per la riscrittura di alcune pagine dell'archeologia contemporanea. I ritrovamenti – nello scavo del Pozzo Celimontano a più di venti metri di profondità – di strati archeologici di epoca tardo imperiale ci parlano di una Roma totalmente sconosciuta. Così come finalmente è stata svelata la storia del taglio della Velia da parte di Nerone e non di Mussolini, come chi scrive ha da tempo argomentato. A fronte di questi successi, non si può tuttavia tacere su altri casi in cui il Ministero farebbe bene ad interessarsi. Ne cito solo tre, ma che mi sembrano indicativi dello strano rapporto che esiste tra uffici centrali e uffici periferici nella gestione delle pratiche di competenza ministeriale. Il primo caso riguarda lo smontaggio, voluto dal Direttore Simone Verde, di parti importanti dell'allestimento della Galleria Nazionale di Parma di Guido Canali, un capolavoro della scuola italiana di museografia. Il secondo caso riguarda lo smontaggio delle opere vincolate nel cuore archeologico di Roma: le sistemazioni di Antonio Muñoz per l'area sacra di Largo Argentina, primo esempio di allestimento museografico stratificato, per il *Viridarium* del Tempio di Venere e Roma, silenziosamente demolito dietro i ponteggi dei lavori del Giubileo, e per l'*Antiquarium* di Cecilia Metella. Il terzo riguarda, sempre a Roma, il taglio della Via Alessandrina, urbanisticamente errato ed inutile, e scientificamente privo di consistenza. Cominciamo a denunciarlo in questa sede, poi vedremo che cosa fare in futuro. Sull'allestimento di Canali e su Largo Argentina si può ancora ragionare sul ripristino. Sulla Via Appia e sul Tempio di Venere e Roma, dobbiamo invece darci pace.

Nel rapporto tra architettura come pseudo scienza e la creatività come accezione comportamentale a carattere individuale, un ultimo passaggio va dedicato alla questione etica.

Esiste una forma etica? Oppure la forma è solo estetica e la dimensione etica risiede solo nelle intenzioni? Forse è possibile spiegare l'etica della forma come rappresentazione di una intenzione, ma non sempre esiste un accordo sul suo valore universale. Pertanto, la forma etica vive solo in una dimensione narrativo-contestuale che ogni volta deve trovare le sue condizioni di legittimazione. Questo è importante per dire che quando si tratta di architettura, ancorché solo parlata, esiste tutta una serie di responsabilità in capo all'io narrante, che non possono passare in secondo piano. «Ciò che si fa in vita riecheggia nell'eternità» si perorava in un celebre film di inizio millennio, compresi gli errori. Nulla di più vero, soprattutto quando si passa dall'architettura parlata a quella costruita, cioè dall'idea alla *verità*. Gli architetti devono pensare prima di fare e ricordarsi sempre che esiste un patrimonio che richiede etica e responsabilità.

Ricerca Continua

Crossroads

Saggi

Essays

- 13 **Parte I / Part I**
Un abaco Piranesi
Pierluigi Panza
- 22 **Parte II / Part II**
Pastiches in laboratorio
Clelia Maria Bonardi
- 33 **Giuliano da Sangallo. La forma dell'architettura della Villa di Poggio a Caiano**
Raimondo Pinna
- 52 **I sentieri della ricerca. Description de l'Égypte. Alexandrie-Abuqir**
Luisa Ferro
- 71 **Arte & Heritage. Spazi di relazione nel centro di Torino**
Simona Canepa
- 83 **Effimero digitale. La poetica dell'evanescente**
Aurora Maggio
- 95 **Paesaggi della colonizzazione. La strada Litoranea libica**
Alessandro Raffa
- 112 **Tivoli e il suo *Genius Loci*. Patrimonio culturale e identità territoriale**
Greta Allegretti
Sara Ghirardini
- 128 **Fuori scala. L'etica del diverso**
Alessia Rampoldi
- 140 **Verso la "tutela dell'effimero". Destino e prospettive dei grandi musei e degli allestimenti italiani**
Valerio Tolve

Storia, Critica artistica e del restauro
History, Art and Restoration criticism

Parte I / Part I

UN ABACO PIRANESI

Pierluigi Panza

Parte II / Part II

PASTICHES IN LABORATORIO

Clelia Maria Bonardi

Negli ultimi decenni è stata riconsiderata la figura di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) come designer-archeologo e così anche l'importanza della sua attività nella bottega di restauro all'antica di Palazzo Tomati a Roma, dove si era trasferito all'età di vent'anni. La sua produzione di *pastiches* rappresentata nelle raccolte d'incisioni *Diverse maniere d'adornare i cammini...* (1769) e *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi...* (1778), così come il suo ruolo di decoratore di interni e di arredi, sono stati oggetto di approfondimenti che hanno permesso di comprendere meglio la sua rivoluzionaria interpretazione dell'antico al servizio dei facoltosi nobili collezionisti europei del Grand Tour. Diverse mostre sul tema, di cui la più recente a Treviso nell'ottobre 2021, così come la catalogazione dei marmi esistenti in *Museo Piranesi* (Skira, 2017) di Pierluigi Panza, hanno ispirato al Politecnico di Milano un'analisi dello "stile Piranesi" nel design contemporaneo e la realizzazione del cosiddetto "Abaco Piranesi", una raccolta di elementi della classicità ricorrentemente reinterpretati a Palazzo Tomati.

COLLEZIONE, ABACO, ANTICO, PASTICHES, RESTAURO

COLLECTION, ABACUS, ANCIENT, PASTICHES, RESTORATION

In recent decades the figure of Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) as designer-archaeologist has been reconsidered and so has the importance of his activity in the workshop of restoration to the ancient Palazzo Tomati in Rome, where he had moved at the age of twenty. His production of *pastiches* represented in the collections of engravings *Diverse maniere d'adornare i cammini...* (1769) and *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi...* (1778) As well as his role as decorator of interiors and furnishings, they have been the subject of in-depth studies that have allowed to better understand his revolutionary interpretation of the ancient at the service of the wealthy European collectors of the Grand Tour. Several exhibitions on the subject, of which the most recent in Treviso in October 2021, as well as the cataloging of the existing marbles in the *Museo Piranesi* (Skira, 2017) by Pierluigi Panza, inspired the Politecnico di Milano an analysis of the "Piranesi style" in contemporary design and the realization of the so-called "Abaco Piranesi", a collection of elements of classicism recurrently reinterpreted at Palazzo Tomati.

Pierluigi Panza è scrittore, giornalista e critico d'arte e d'architettura, scrive per il Corriere della Sera di cultura, arte e musica, in particolare sul Teatro alla Scala. Insegna al Politecnico di Milano ed è membro attivo di numerosi istituti di cultura. Ha conseguito due lauree e un dottorato di ricerca. Ha scritto decine di libri, centinaia di pubblicazioni scientifiche e oltre 4000 articoli. È studioso di Winckelmann, della cultura dell'antico nel Settecento europeo e di Piranesi, di cui è anche grande collezionista. Nel 2008 ha vinto il premio Selezione Campiello con la biografia di Piranesi ("La croce e la sfinge", Bompiani).

Clelia Maria Bonardi, architetto, classe 1990, è tutor didattico al Politecnico di Milano, dove si è laureata con lode con la tesi *21 stadia, 313 podes. Mnemosyne* un percorso progettuale e teorico di valorizzazione del Parco Archeologico-Culturale di Atene e dell'Acropoli. Dopo aver conseguito il titolo di Master Itinerante in Museografia, Architettura e Archeologia vincendo il premio Piranesi Prix de Rome 2018, si dedica alla libera professione ed è impegnata nella collaborazione con la rivista "Abitare", con l'Università degli Studi di Milano nell'organizzazione di convegni internazionali e alla progettazione di allestimenti museali.

UN ABACO PIRANESI

Pierluigi Panza

Un abaco all'antica?

Piranesi iniziò il suo lavoro di decifrazione dell'antico dal suo arrivo a Roma, nel 1740, e lo concluse con la pubblicazione di *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi* nell'anno della morte.¹ Il clima era favorevole a questi studi. Francesco Bianchini, Cameriere d'onore di Clemente XI, Presidente delle antichità e dal 1705 direttore degli scavi al Palatino e sicura conoscenza di Piranesi nel 1727 aveva pubblicato la *Camera ed iscrizioni sepolcrali de' liberti, servi ed ufficiali della casa di Augusto* successivamente incisa da Giovan Battista nelle *Antichità Romane* del 1756.² Questo testo rinnovava la *Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi* di Francesco Aquila del 1713³ e l'archetipo delle pubblicazioni sui sepolcri, il *Veterum Sepulcra, seu Mausolea Romanorum et Etruscorum* di Pietro Sante Bartoli del 1704, sicura fonte di Piranesi⁴ e Commissario alle antichità come pure suo figlio, Francesco, sotto la cui direzione si aprirono cave di scavo. Alcuni di queste cave (come quello del Colombario degli Arrunzi)⁵ ci sono noti "attraverso le opere scientifiche di antiquari importanti, come Bianchini stesso, o di eruditi di minore apertura culturale come Francesco de' Ficoroni, che riferiva sul ritrovamento di ben novantadue camere sepolcrali, nella vigna Moroni sull'Appia...", ma notizie fondamentali su scavi e materiali "sono fornite anche dagli innumerevoli disegni con ampie didascalie esplicative che per questo periodo e sino alla metà del secolo ci ha lasciato Pier Leone Ghezzi",⁶ pittore della Camera Apostolica dal 1708. I disegni del Ghezzi (maestro di camera del cardinal Falconieri),⁷ come quelli di Anton Francesco Gori, del Brenna e di altri sono fonti sulle quali Piranesi metterà a punto la sua decifrazione dell'antico che andrà strutturandosi come una sorta di abaco.

"Accanto al lavoro di studio e documentazione svolto da questi eruditi, fu lo svilupparsi della passione collezionistica, in un primo momento appannaggio di figure altolocate come Alessandro Albani o Melchior de Polignac, a conferire importanza al possesso dell'antico come "certificato" di gusto e nobiltà. La moda del Grand tour in Italia e l'affermarsi dei mercanti d'arte trasformarono dalla metà del secolo la vita di Roma.

1 La raccolta *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi...* fu pubblicata per la prima volta a nome di Giovan Battista Piranesi nel 1779 (con data 1778) in due volumi (di complessive 107 tavole). Successivamente alla prima edizione (molte tavole circolavano tuttavia da tempo), Francesco aggiunse altre tavole, tanto che le edizioni più diffuse di *Vasi, candelabri, cippi...* constano di 110 tavole e due frontespizi. Di queste, otto sono a firma di Francesco. Giovan Battista realizzò le incisioni della raccolta tra il 1768 e il 1778; Francesco tra il 1779 e il 1786. Nel corso dell'Ottocento questa raccolta venne ridisegnata anche da altri autori tra i quali, nel 1815, Donato Vaselli.

2 Da qui provengono i cinque sarcofagi acquistati dal conte di Pembroke per Wilton House e incisi da Piranesi e oggi custoditi a Wilton House.

3 Qui figuravano alcune celebri realizzazioni: da quelle di Polidoro da Caravaggio a Pietro da Cortona e a Ciro Ferri.

4 Sulle raccolte di vasi nella Roma settecentesca vedi OECHSLIN W., "L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse", in AA.VV., *Piranèse et les Français*, Roma 1978, p. 379 ss.

5 Per i disegni di Ghezzi e Piranesi sul Colombario del Arrunzi vedi FUSCONI G., "Da Bartoli a Piranesi: spigolature dai codici Ottoboniani Latini della raccolta Ghezzi", *Xenia Antiqua*, III, Roma, 1994, pp.165-166.

6 PICOZZI M.G., "Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo", in AA.VV., *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, Catalogo della mostra a Palazzo Sciarra, Roma, 2010-2011, a cura di BROOK C. e CURZI V., Milano, 2010, p.15.

7 Da Melchior de Polignac, finanziatore degli scavi sulla via Appia, fu incaricato di disegnare le *Camere sepolcrali de Liberti e Liberte di Livia Augusta ed altri Cesari*, fonte delle tavole del terzo volume delle *Antichità Romane*, di Piranesi. Nel '49 Ghezzi realizzerà una caricatura di Piranesi.

L'Urbe si riempì di intermediari e *art-dealers*, sia italiani che stranieri, specie inglesi come Gavin Hamilton - al seguito del quale Piranesi si mise a scavare nel '69 - e Thomas Jenkins, banchiere, accademico di San Luca e instancabile mediatore per collezionisti del calibro di Townley, Shelburne, Blundell e Lyde Browne e altri".⁸

Non mancavano leggi di tutela a protezione delle antichità; ma nonostante gli editti di Clemente XI del 1701 (contro l'esportazione delle statue, dei bronzi e delle gemme) e del 1704 (divieto esteso a stucchi, mosaici, iscrizioni), quello del 1733 del cardinale Annibale Albani contro la vendita e l'alterazione delle antichità e altri ancora, questi spregiudicati artefici trasformarono Roma in un cantiere.⁹ Tra il 1761 e il 1796, hanno calcolato Bignamini e Hornsby, i soli *art-dealers* inglesi ottennero di scavare in 64 siti con regolari permessi del Commissario e dalla Camera Apostolica.¹⁰

Appena scavati, i reperti dovevano essere denunciati al Commissario alle Antichità o all'Assessore: di norma, la Camera Apostolica prelevava un terzo di quanto riportato alla luce e godeva del diritto di prelazione. Anche l'esportazione era regolata da leggi, che tuttavia non impedirono un'ingente dispersione di antichità e il commissario Winckelmann, per esempio, firmò il nulla-osta per l'esportazione della Venere Jenkins.¹¹

L'invenzione dell'abaco in bottega

L'attività della bottega di restauro all'antica di Palazzo Tomati e la sua produzione di *pastiches* è stata spesso sottaciuta o ritenuta un aspetto minore della attività di Piranesi. Questo, almeno, sino allo studio del 1994 Roberta Battaglia,¹² che incominciava a mettere in risalto il valore, per lei quasi esclusivamente commerciale, delle tavole del 1769 sui camini e del 1778 dei vasi.

Iniziative come la mostra veneziana *Le arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*¹³ alla Fondazione Cini, l'esposizione *Piranesi As Designer* al Cooper-Hewitt National Design Museum di New York (2007)¹⁴ hanno acceso l'attenzione sull'attività di "designer all'antica" di Piranesi, che ha poi trovato sintesi nel monumentale *Museo Piranesi* del 2017,¹⁵ catalogo dei suoi marmi e relativo confronto con *Diverse maniere d'adornare i cammini...* (Roma, 1769) e *Vasi, candelabri, cippi, ...* (Roma, 1778). Anche l'apporto di Piranesi come decoratore di

8 P.Panza, Museo Piranesi, Milano, 2017, p.26.

9 Prima di questo, editti di tutelano furono emessi nel 1624, 1646, 1686, 1701, 1704, 1717, 1726.

10 BIGNAMINI I, HORNSBY C., *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, London - New Haven, 2010, vol.I, pp.35-37.

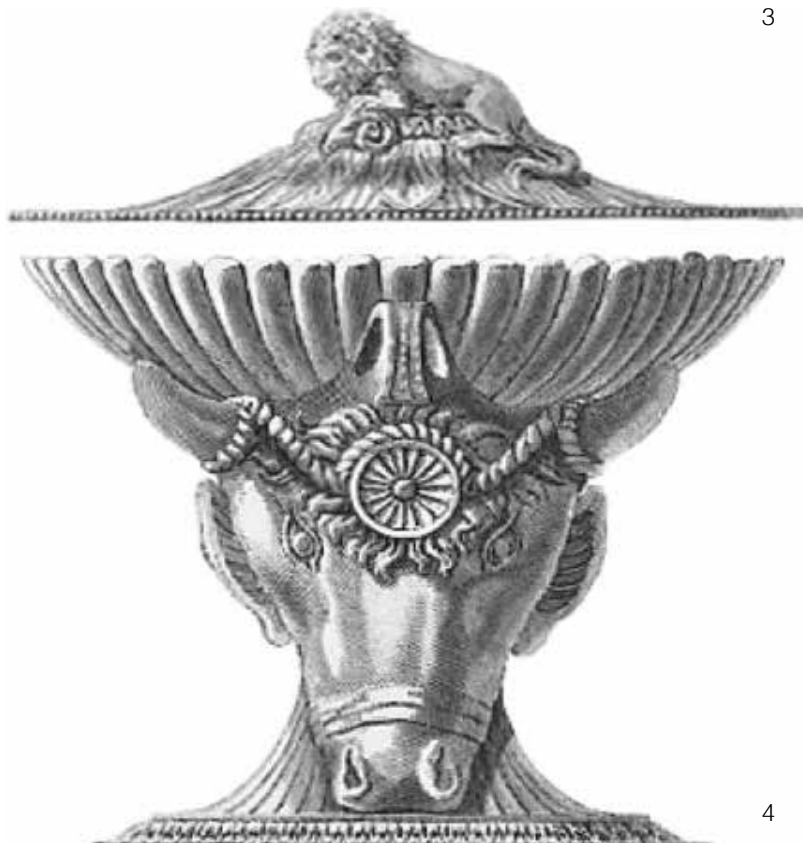
11 Vedi: in AA.VV., *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, Musei Capitolini, 7 dicembre 2017-22 aprile 2018, a cura di C.Parisi Presicce e E.Dodero, Gangemi, Roma, 2017.

12 BATTAGLIA R., "Le Diverse Maniere d'adornare i Cammini ... di Giovanni Battista Piranesi. Gusto e cultura antiquaria", in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 19, 1994.

13 AA.VV., *Le arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, catalogo della mostra (28 agosto - 21 novembre 2010), a cura di G.Pavanello, Marsilio, Venezia, 2010. Vedi: <https://www.cini.it/eventi/le-arti-di-piranesi-it>

14 AA.VV., *Piranesi as designer*, a cura di S.E. Lawrence, J.Wilton-Ely et al., *Smithsonian Institution*, New York, 2007.

15 ROTHERY G.C., *English chimney-pieces. Their design and development from the earliest time to the nineteenth century*, London-New York, 1927; DIXON S., "Giovanni Battista Piranesi's Diverse maniere d'adornare i cammini and Chimney-piece Design as a Vehicle for Polemic", in *Studies in the Decorative Arts*, I, 199; WILTON-ELY J., *Piranesi as architect and designer*, New York-New Haven, 1993; BATTAGLIA R., "Le Diverse Maniere d'adornare i Cammini ... di Giovanni Battista Piranesi. Gusto e cultura antiquaria", in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 19, 1994; SNODIN M., STYLES J., *Design & The decorative artist. Britain 1500-1900*, V&A Publication, London, 2001; LEANDER TOUATI, A.M., "Antiquarian Knowledge, Sales Expectations and personal Expression. The Piranesian Marbles – somewhere between Inventive Design and Commercial Interest", in *Archäologie als Kunst: Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, vol.XXX, s.I., 2015; PANZA P, *Museo Piranesi*, Milano, 2017.



3
Coperchio.
Estratto della tavola CX.

4
Ornato.
Estratto della tavola CX.

interni e di arredi è stato meglio riconosciuto recentemente.¹⁶

Più che un “dizionario dell’arredamento”, come anche definiti, le creazioni dell’atelier Piranesi e i connessi cataloghi del 1769 del 1778 rendono testimonianza della rivoluzionaria concezione dell’antico che saldava Piranesi alle creazioni artistiche della sua epoca, ma come uno dei più straordinari interpreti al servizio dei facoltosi nobili collezionisti europei. La sua commistione di elaborazione teorica, lavoro di bottega e operazioni commerciali testimonia una straordinaria modernità e rende i suoi pastiches non dei falsi, come già riscontrato da Raffaella Bosso, bensì il fulcro stesso della sua attività di artista, forse più ancora delle incisioni. C’è una intima coerenza “che sottende a tutti i lavori piranesiani, che nel loro insieme costituiscono una sorta di reinterpretazione complessiva e sistematica del mondo antico”.¹⁷ Progressivamente, intensificando questa attività dalla fine degli anni Sessanta, il Piranesi maturo si pone come architetto coordinatore di una bottega specializzata e di una équipe di decoratori che svincola l’attività da una valutazione gerarchica delle diverse espressioni artistiche, facendo semmai dell’arredo un elemento di sintesi

16 WITTKOWER R., “Piranesi e il gusto egizio”, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di BRANCA V., Atti del convegno Venezia, 6-25 settembre 1967, vol.II, Firenze, 1967; STILLMAN D., “Robert Adam and Piranesi”, in *Essays in the history of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London-New York, 1967; GONZÁLEZ-PALACIOS A., *Il Tempio del Gusto. Le Arti decorative in Italia fra classicismo e barocco: Roma e il regno delle Due Sicilie*, Milano, 1984, 2 vols.; MESSINA M.G., “Piranesi: l’ornato e il gusto egizio”, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del Convegno Roma 14-17 novembre 1979, Roma, 1985; WILTON-ELY J., “Pompeian and Etruscan Tastes in the Neo-Classical Country-House Interior”, in *The Fashioning and Functioning of the British Country House*, a cura di JACKSON-STOP G., *Symposium Paper della National Gallery of Art*, Washington, 1989; WILTON-ELY J., “Antichità per l’architetto: gli interni neoclassici inglesi”, in *Rassegna*, vol.XV, n.55, settembre 1993; CONTARDI B., “Piranesi in Campidoglio”, in *Studi sul Settecento Romano*, a cura di DEBENEDETTI E., n.XIII, Roma, 1997

AA.VV., *Ricordi dell’Antico. Sculture, porcellane e arredi dell’epoca del Grand tour*, Catalogo della Mostra ai Musei Capitolini marzo-giugno 2008, D’AGLIANO A., MELEGATI L., Cinisello Balsamo 2008; BEVILACQUA M., *Piranesi. Taccuini di Modena*, Roma, 2008, 2 vols.

17 BOSSO R., “Alcune osservazioni su Piranesi restauratore e sui Vasi e Candelabri: il recupero dell’Antico tra eredità culturale ed attività imprenditoriale”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, in *Institutum Romanum Norvegiae*, ns. 6, vol.XX, Roma, 2006, p.215.

della sua teoria militante in continuo dialogo con la cultura classica. La bottega Piranesi giunge così alla ripetizione di elementi reinterpretati della classicità, che finiscono col costituire un vero e proprio abaco degli oggetti che escono e vengono incisi a Palazzo Tomati.

L'analisi dettagliata di ogni singola tavola delle raccolte del 1769 e del 1778 consente di individuare una serie di elementi ripetitivi.

Grazie a scansioni in alta definizione di *Diverse maniere d'adornare i cammini* e di *Vasi, candelabri, cippi...* abbiamo individuato gli elementi ricorrenti presenti in queste incisioni e che ritroviamo in diversi *pastiches*. Questi elementi sono stati sintetizzati in un abaco di elementi di tradizione archeologica. Questo abaco è stato catalogato in 12 categorie: anse, basi, coperchi [fig. 3], cornici, fusti, labbri, orli, ornati, pance-patere, piedritti, peducci e trapezofori [fig. 8]. Sono risultate 30 tavole sinottiche, di complessivi 130 elementi.

Alcuni elementi ricorrenti sono iconograficamente potenti come la sfinge alata che è tra gli elementi egittizzanti più utilizzati nell'arte romana e quello maggiormente ripreso da Piranesi. Altri sono i festoni tipici dei sarcofagi o le aquile spesso, poste agli angoli dei basamenti. Infine, i bucrani o le maschere teatrali. Molti altri elementi come gocce, greche all'etrusca, elementi di derivazione pompeiana e floreale sono costantemente presenti in maniera identica sugli orli, gli ornati, i fusti sia dei candelabri che dei vasi ricreati in bottega. Del resto, era il materiale che chiedeva la clientela colta dei grand turisti.

Dall'abaco ai reperti

L'inventario dei beni del 2 dicembre 1778 steso dallo statuario Giuseppe Angelini dopo la morte di Giovan Battista testimonia che i pezzi erano confusamente disposti nelle sei stanze di Palazzo Tomati, ma poiché erano troppi, alcuni stavano "fuori casa, lungo strada Felice".¹⁸ Inoltre, fin dagli anni Cinquanta Giovanni Battista costruì una stamberga dietro a Monte Cavallo in una località chiamata boschetto.

Non abbiamo gran documentazione sulle modalità di vendita e di imbarco dei pezzi sotto Giovan Battista, se si eccettua quello dei candelabri Newdigate. La nota di Newdigate del giorno 6 maggio 1775, con la quale scriveva "Mi 'obligo lo sottoscritto di pagare la somma di Scudi Mille Romani al Sre Giovan, batta. Piranese per il pagamento di due gran Candelabri da me comprati e d'ora esistenti in una delle Stanze del Suo Museo, questi Candelabri furono ritrovati nel sito detto Pantanello nella Villa Adriana com'egli dice nelle sue stampe pubblicate fra la raccolta di sui Vasi e Candelabri..."¹⁹ testimonia l'esistenza di lettere d'impegno sottoscritte che prevedevano anche degli anticipi. Questa nota spiega inoltre che il pagamento doveva essere perfezionato a sei mesi tramite un mediatore, il banchiere Jenkins. Una volta imballati da Piranesi, i candelabri furono spediti a Londra nell'atelier dello scultore Richard Hayward con le istruzioni per il riassetto.²⁰ Abbiamo una nota del 21 dicembre 1776 in cui Hayward sintetizza a Newdigate i lavori effettuati. La nota fu pagata il 13 maggio 1777 quando i candelabri erano già allestiti nella Radcliffe Camera di Oxford: "The Candelabra are put up with great judgment and excite the admiration of all who see them, being indeed a perfect school in themselves, of Sculpture and Architecture".²¹

I prezzi di acquisto di questi *pastiches* che elaborano l'abaco Piranesi sono documentati nel caso degli acquisti di Townley, della vendita in blocco dei 96 lotti a

18 *Inventarium Bonorum hered.bo.me. Equitis Jo.B.Piranesi. Die prima Decembris 1778*, Roma, Archivio Capitolino, sez.XL, prot.117, f.607 ss, in SCATASSA E., *Pagine Istriane*, anno IX, n.8-9, agosto-settembre 1911 e anche in PIRANESI G.B., *Il Campo Marzio*, a cura di BORSI F., Roma, 1972.

19 Warwick Country Record Office, Arbury, mss, CR 136/B, 2010 in MCCARTHY M., op.cit., p.469.

20 Come mostra Francis Russell (n.12659) nel Warwickshire County Record Office un documento di Piranesi annotato da Jenkins spiega all'acquirente come il candelabro andasse rimontato una volta raggiunta Oxford.

21 Warwick Country Record Office, Arbury, mss, CR 136/B, 1765 in MCCARTHY M., op.cit., p.469.

Stoccolma e anche del Pio Clementino. Nel caso degli acquisti di Townley i prezzi vanno da 4 a 66 scudi; sono bassi per vasi e urne prevalentemente del I e II secolo d.C. poiché spesso totalmente rifatte. Il Grande monumento funerario (National Museum Stockholm, inv.184) è il pezzo più caro (è stimato 700 zecchini)²²; costosa anche la Cornucopia con testa di cinghiale (NMSk, inv.179) che raggiunge i 400 zecchini. Ci sono poi pezzi tra i 50 e i 300 zecchini, specie tra gli 80 e i 150, e riguardano soprattutto tripodi, vasi e statue di divinità. Scendiamo a 10-30 zecchini per frammenti, busti e teste (rifatti), piedestalli, basi, cippi.

La fortuna dell'abaco per la storia della decorazione

L'esposizione alla Fondazione Cini su *Piranesi designer*²³ affiancando alle stampe una serie di creazioni in edizione limitata realizzate dallo studio Factum Arte di Adam Lowe tratte da tavole di *Vasi, candelabri, cippi...* (1778), ha aperto a una prospettiva di riprogettazione in laboratorio di nuovi pezzi ispirati all'abaco Piranesi.²⁴ Essendo state realizzate prima della pubblicazione *Museo Piranesi* del 2017 queste creazioni sono avvenute al di fuori di un quadro esaustivo della storia dei pezzi realizzati, incisi o venduti da Piranesi. Lowe ha elaborato tridimensionalmente alcune incisioni concretizzandole in sette oggetti (una caffettiera in argento, due tripodi bronzei, un altare in porfido e bronzo, un candelabro, un vaso con teste di grifoni e un camino marmoreo corredato da alari e braciere) partendo dall'incisione e senza necessariamente conoscere la storia dei pezzi. Successivamente, alcune di queste opere sono state esposte al Sir John Soane's Museum di Londra a cura di Jerzy Kierku-Bieliski,²⁵ forte sostenitore delle potenzialità della stampa tridimensionale.²⁶

La riproduzione di "pezzi" piranesiani proposta da Lowe ha notevoli antecedenti sin dall'Ottocento. Diversi pezzi incisi in *Vasi, candelabri, cippi...* sono stati riprodotti da orafi come Paul Storr, il maggiore argentiere del periodo Regency, Rebecca Emes, Edward Barnard e Benjamin Smith. Il Rhyton a testa di cinghiale acquistato dal re di Svezia²⁷ era già stato replicato in numerose copie e, come ricorda González-Palacios, "was rendered in porcelain at Sèvres and was part of the Service Olympique given to Czar Alexander I in 1807, and now displayed in Moscow".²⁸ La triremi rostrata di marmo di proprietà del conte di Yarborough a Brocklesby Park,²⁹ incisa alle tavole CV e CVI di *Vasi, candelabri, cippi...* fu riprodotta in porcellana a Parigi tra il 1815 e il 1820.³⁰ In Inghilterra troviamo numerose copie in argento di vasi incisi e trattati da Piranesi. A far conoscere le stampe presso gli orafi fu Charles Heathcore Tatham con il suo *Etchings Representing the best examples of Ancient Ornamental Architecture... in Rome* del 1799. David Udy ha studiato le copie di vasi incisi da Piranesi riprodotti in argento da Paul Storr nel XIX secolo e conservati nel suo atelier, prima che andasse perduto.³¹ Nel 1800 Storr realizzò due vasi in argento per la collezione del duca di Bedford³² e il tripode di Ercolano, altrimenti noto come tripode proveniente dal Tempio di Iside di Pompei oggi al Museo Archeologico

22 PIRANESI F., *Catalogue de la Collection de marbres antiques, et de différents platres de la Colonne Trajane offerte à Sa Majesté le Roi de Suède Gustavo III par François Piranesi*, 20 settembre 1785, Stockholm, National Library of Sweden, Kungliga Biblioteket, ms. S 20

23 AA.VV., *Le arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, cit. Catalogo: AA.VV., *Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer, catalogo della mostra*, Venezia, 2010, a cura di DE LUCCHI M., LOWE A., PAVANELLO G., Venezia, 2010

24 Su questo vedi il successivo intervento di Clelia Bonardi.

25 *Diverse maniere: Piranesi, Fantasy and Excess*, 2014.

26 Vedi: <https://www.architectsjournal.co.uk/news/soane-museum-exhibits-3d-printed-piranesi-furnishings/8659929.article>

27 PANZA P., *Museo Piranesi*, cit., pp.282-283.

28 GONZÁLEZ-PALACIOS A., "Piranesi and Furnishings", in AA.VV., *Piranesi as designer*, cit., p.227.

29 PANZA P., *Museo Piranesi*, cit., pp.433-434.

30 GONZÁLEZ-PALACIOS A., "Piranesi and Furnishings", cit., p.230, fig.5.

31 UDY D., "Piranesi's Vasi, the English Silversmith and His Patrons", in *The Burlington Magazine*, vol.120, n.909, dicembre 1978, pp. 820-837.

32 Oggi a Woburn Abbey.



5
Ornato.
Estratto della tavola LXXXVIII.

6
Ornato.
Estratto della tavola C.

7
Basamento.
Estratto della tavola XXIV.

Nazionale di Napoli³³ e inciso da Piranesi.³⁴ Questo pezzo ebbe fortuna anche in Francia: "Abroad, the model appeared possibly as early as 1802 in furnishing of Malmaison and also in the designs of Percier and Fontaine, in both case in a modified form, but, apart from its appearance in two designs by Thomas Hope, it had little attraction for the English designer".³⁵ Il pezzo ottenne fortuna anche in Italia: Luigi e Francesco Manfredini, per la loro Manifattura Fontana di Milano, ne realizzarono due copie in bronzo dorato nel 1811 per Eugène di Beauharnais, figliastro di Napoleone, e Maria Luisa D'Asburgo Lorena.³⁶ Storr - che lavorava anche per Rundell Bridge & Rundell - nel 1808 realizzò alcuni wine-coolers che riproducono il Vaso Medici e il Fregio Borghese esattamente come incisi da Piranesi.

Analogamente, durante i sette anni di soggiorno a Roma dal 1787, anche Flaxman realizzò una copia in terracotta del Vaso Borghese. Il riferimento non è solo a Piranesi, ma in generale a quello che è andato definendosi come "stile Piranesi" di cui l'abaco che presentiamo è la base: "Flaxman's stay in Rome and that of his assistant, Devaere, had been partly financed by Wedgwood, in return for which Flaxman had supervised the work of Pacetti, Angelini and Dalmozzi, who were providing Wedgwood with drawings and models of Antique reliefs".³⁷ Flaxman conosceva il Fregio Borghese ma la riproduzione dei baccanali nelle manifatture divenne popolare con Wedgwood.

Le incisioni del Vaso Warwick e del Vaso Lante di Piranesi, unitamente a quelle di altri incisori, servirono come base per riproduzioni in argento dei due pezzi. Il Vaso Warwick, che Hamilton aveva cercato di vendere al British Museum prima che finisse a Warwick Castle, divenne un'attrazione internazionale. La fortuna della sua riproduzione era iniziata in Italia con la copia realizzata dalla manifattura

33 MANN, inv.72995.

34 PIRANESI G.B., "Tripode antico di bronzo che si conserva a Portici nel Museo reale di S.M. il Re delle due Sicilie", in *Vasi, candelabri, cippi...*, Roma, 1778, vols.I, tav.XLIV.

35 UDY D., cit., p.824.

36 Piranesi a Milano, Catalogo della mostra alla Biblioteca Nazionale Braidense 1 ottobre - 14 novembre 2020, a cura di P.Panza, Milano, Scalpendi, 2020, pp.55-60. Vedi: <https://pinacotecabrera.org/attivita/piranesi-a-milano/>

37 Ibid., p.828. Vedi: CONSTABLE W.G., *John Flaxman*, London, 1927.



8
Trapezoforo.
Estratto della tavola LXXXVIII.



9
Ornato.
Estratto della tavola XCVIII.

di Giovanni Volpato dopo il 1786³⁸ e gli “artisti che non poterono usufruire dei calchi si servirono, per la sua riproduzione, proprio delle incisioni fattene da Piranesi”.³⁹ Il *Vaso Warwick* fu riprodotto anche da Boschetti in rosso antico per Papa Pio IX.⁴⁰ Napoleone aveva deciso che “sarebbe stata la prima opera da esportare” dopo la mai riuscita occupazione dell’Inghilterra.⁴¹ Dal 1812 Storr creò repliche d’argento del Vaso Warwick come rinfrescatoio in argento per re Giorgio IV e dal 1829 realizzò come coppa per la Goodwood Race Cup una copia della Tazza Cesi (Collezione Albani Torlonia), incisa da Piranesi a tavola XXXIII di *Vasi, candelabri, cippi...*: si tratta della grande tazza con Eracle e thiasos dionisiaco che si trovava a Villa Albani nel Settecento. Storr la realizzò “depended directly on Piranesi’s engraving”.⁴² Il vaso Warwick suscita ancora interesse: una copia in argento è stata realizzata come insalatiera per gli Open d’Australia di tennis del febbraio 2009, vinti da Rafa Nadal.

Anche il Vaso Stowe, ora al Lacma Museum,⁴³ fu riprodotto in argento da Rebecca Emes e Edward Barnard per la Doncaster Gold Cup del 1828: “It will be apparent that Piranesi’s two engravings (...) provide a complete set of working drawings themselves”.⁴⁴ Gli esempi si possono moltiplicare poiché, come mostra il saggio di Udy, le tavole di Piranesi servirono a Barnard, Rundell e Storr per realizzare diversi modelli di coppe per le gare equestri dell’Inghilterra vittoriana.

38 Oggi nella Collezione Giampaolo Lukacs. Vedi: AA.VV., *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, a cura di C BROOK E V. CURZI, Catalogo della mostra a Palazzo Sciarra, Roma, 2010, Milano, 2010, p.313 e pp.426-7 n.IV 16.

39 Scheda di A. Villari in AA.VV., *Roma e l'antico*, cit., p.426, n.IV.16.

40 Toledo Museum in Ohio.

41 HASKELL F. PENNY N., *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica, 1500-1900*, New Haven, 1981. Trad.it. a cura di R.Pedio, Torino, 1984, p.66.

42 Ibid., p.830.

43 LACMA, William Randolph Hearst Collection, inv.51.18.8. PANZA P., *Museo Piranesi*, cit., pp.543-546

44 UDY D., cit, p.833.

PASTICHES IN LABORATORIO

Clelia Maria Bonardi

Piranesi nel design contemporaneo

L'influenza del cosiddetto "stile Piranesi"¹ diffuso attraverso i suoi pastiches d'invenzione, è riconoscibile non solo nella decorazione e oreficeria inglese e francese dell'Ottocento, ma anche nelle esperienze contemporanee di design, arti decorative, moda e finanche in forme espressive non ancora esistenti ai suoi tempi come il cinema.

Si consideri, ad esempio, l'approccio al design del ceramista inglese Michael Eden² (Blackburn, 1955) che attraverso tecnologie e processi di produzione all'avanguardia come la scansione 3D, la manipolazione digitale e, infine, la stampa produce vasi, zuppiere e opere tecnologicamente innovative che reinterpretano oggetti storici, fra i quali anche alcune incisioni di Piranesi. La linea di prodotti di design esposta nella mostra *Michael Eden: Form & Transform*³ (Coach House Gallery, Waddesdon Manor, 25 maggio – 21 ottobre 2018), è stata l'occasione per sperimentare l'influenza di Piranesi sul suo lavoro, come risulta evidente nell'opera "Innovo Vase"⁴ (2016), una rivisitazione del "Vaso Stowe" (*Vasi, candelabri, cippi...*, Roma, 1778, tavv. XV e XVI), che va ad aggiungersi a numerose precedenti riproduzioni realizzate a partire dall'Ottocento ed esposte nella mostra *The Stowe Vase: From Ancient Art to Additive Manufacturing* (2016) del Los Angeles County Museum of Art. Tuttavia, è l'opera "After Piranesi I"⁵ (2018) che esplicita al meglio l'interpretazione di Eden del metodo compositivo dei pastiches piranesiani riletti in chiave contemporanea e spiritosa. Il vaso, realizzato anch'esso in stampa 3D e che richiama nelle proporzioni e nell'intreccio di viticci i manichi del "Vaso Lante" (*Vasi, candelabri, cippi...*, Roma, 1778, tavv. XLII e XLIII), è composto da figure popolari "drammaticamente intrecciate" a oggetti della cultura antica e contemporanea (tra i quali Albert Einstein, Topolino, Charles Darwin, un astronauta, Afrodite, il Discobolo

1 Si deve a Henri Focillon (1881-1943) un primo riferimento al cosiddetto "stile Piranesi" inteso come la ricerca dell'incisione di un linguaggio personale che gli permettesse di affermarsi come responsabile di un atelier di scultura con uno stile riconoscibile. Ne sono derivate la sua particolare attività di bottega di restauro all'antica e le raccolte di pastiches d'invenzione Vasi, candelabri, cippi... (Roma, 1778) e *Diverse maniere d'adornare i cammini...* (Roma, 1769).

2 Il lavoro di Michael Eden si colloca all'intersezione tra artigianato, design e arte, esplorando temi contemporanei attraverso la riprogettazione di oggetti storici e culturalmente familiari che utilizzano la produzione e i materiali digitali. Riferendosi alle proprie opere Eden dice "La mia precedente esperienza come vasaio mi fa apprezzare l'artigianato e l'artigianato delle opere d'arte originali e le mie interpretazioni sono intese sia per onorare l'ingegno e l'innovazione degli artigiani del XVIII secolo sia per collegare il loro lavoro con i creatori di oggi."

3 La mostra, progettata in collaborazione con Mia Jackson di Waddesdon Manor e Kathleen Slater e Andrew Wicks di Adrian Sassoon (Londra) è stata ispirata e poi anche ospitata a Waddesdon Manor (1870-1880), un castello in stile rinascimentale della Valle della Loira traboccante di oggetti belli e talvolta bizzarri, dove opere d'arte medievali e settecentesche sono spesso affiancate senza differenziazioni. L'interesse di Eden era rivolto in particolar modo alle porcellane di Sèvres per l'occasione scansionate in 3D da Scan the World, un'organizzazione che sta costruendo una vasta collezione online di opere d'arte scansionate da numerose gallerie e musei. Ognuna delle opere create per l'esposizione esplorava uno dei cinque temi in mostra, a ciascuno dei quali era dedicata un "stanza" dell'allestimento. Vedi: <https://www.journal18.org/nq/artists-notes-form-transform-at-waddesdon-manoir-by-michael-eden/>

4 Michael Eden, "Innovo Vase", 2016, <https://www.adriansassoon.com/contemporary/innovo-vase-2016/#description>

5 Michael Eden, "After Piranesi I", 2018 <https://www.adriansassoon.com/contemporary/after-piranesi-i-2018/#description>



1
Michael Eden, *After Piranesi I*,
2018.



2
Piero Fornasetti, "Portaombrelli
Trompe l'oeil Vasi Antichi", anni
90, metallo decorato a transfer
e smaltato. I vasi a sinistra
corrispondono al "Vaso con
arabeschi" (tav. LXXII) e al
"Vaso Borghese" (tav. CIX) in
Vasi, candelabri, cippi... (1778).

di Mirone, Cupido e Nefertiti) "per dare dinamismo alla forma del vaso"⁶, così come l'incisore settecentesco inventava il pezzo inciso sulla matrice all'acquaforte o al bulino con addizioni di più elementi di provenienza diversa, elementi antichi e moderni con una commistione di stili egiziano, etrusco, greco e romano [fig. 1].

Anche nella produzione del designer italiano Piero Fornasetti (1913-1988) è evidente il riverbero dello "stile Piranesi" e di uno stile compositivo d'invenzione affatto dissimile da quello dell'incisore. Fornasetti ha lavorato con vetro, tessuto, porcellana e legno realizzando nel corso della sua carriera tutte le categorie di mobili (armadietti, sedie, vassoi, portaombrelli e porcellane) con un approccio spiritoso e fantasioso che mescolava innovazione e classicismo, favorendo le incisioni grafiche e dettagliate di Piranesi che venivano spesso incorporate all'interno delle opere stesse. L'iconica serie di armadi "Architettura" disegnata con Gio Ponti negli anni Cinquanta e che viene ancora oggi realizzata artigianalmente in edizione limitata è un chiaro esempio di questo stile. Serigrafati e laccati a mano con soggetti architettonici sempre differenti, i mobili della serie rimandano a mondi immaginari che ricordano alcune celebri tavole incise del vedutista settecentesco. Così come il "Paravento in legno laccato con decoro a decalcomania"⁷ allude alla raccolta *Diverse maniere d'adornare i cammini...* (Roma, 1769), il "Portaombrelli Trompe l'oeil Vasi Antichi"⁸ è una citazione diretta dei pastiches d'invenzione piranesiani, un collage al cui interno è possibile riconoscere incisioni tratte da *Vasi, candelabri, cippi...*, ossia il "Vaso con arabeschi" (tav. LXXII) e il "Vaso Borghese" (tav. CIX) [fig. 2].

Anche lo Studio Wok di Marcello Bondavalli, Nicola Brenna e Carlo Alberto Tagliabue ha dichiarato di essersi ispirato visivamente ad alcune stampe di Piranesi come il "Frontespizio Antiquus bivii viarium Appiae at Ardeatinae" de *Le antichità romane* (1756) oltre che a film ambientati in una Roma del futuro e del passato, nel progettare la loro parte del restyling della Rinascenza Roma Piazza Fiume⁹ (2021), nell'edificio originariamente firmato da Franco Albini e Franca Helg nel 1961.

6 BONARDI C., BANFI D., "Un abaco per un laboratorio di Capricci", in PANZA P., a cura di, *Piranesi a Milano*, pp. 159-164.

7 Prod. Fornasetti, Italia, 1950 ca. – cm 200x182.

8 Prod. Fornasetti, Milano, anni Ottanta – cm 52x74.

9 Il progetto non è ancora visibile se non attraverso pochi render, riferiti principalmente agli esterni. Ogni piano dell'edificio è stato affidato a un diverso studio di architettura con esterni curati da Studio 2050+ di Ippolito Pestellini Laparelli che riprenderanno geometrie e proporzioni del progetto originario di Albini e Helg. Lo stesso studio curerà anche il sesto piano interno. Quinto e secondo piano sono disegnati dall'architetto Paolo Lucchetta; DWA Design Studio interviene al quarto e al primo; Studio Wok firmerà il terzo dedicato all'abbigliamento contemporaneo e il piano terra è affidato allo studio fiorentino Fabbricanova.

La schematizzazione iconografica degli elementi ricorrenti nelle raccolte di tavole incise, categorizzati nella realizzazione dell'*Abaco Piranesi*¹⁰ e in parte da lui stesso raccolti nella tavola I *De' Monumenti etruschi di vario genere*¹¹, è diventata un vero e proprio linguaggio nel campo della decorazione contemporanea. Da un lato è possibile riconoscerli nei più minuti particolari dei complementi di arredo, come quelli della produzione di decorazioni in metallo dorato dei F.lli Pinci di Roma¹², dall'altro è evidente nelle lussuose finiture dell'*haute couture* di marchi internazionali come Gucci o Dolce e Gabbana.¹³ Nel campo dell'alta moda l'*Abaco Piranesi* è particolarmente evidente nei motivi decorativi di Gianni Versace, diventati la cifra distintiva della produzione della maison di moda. Le collezioni dello stilista, infatti, trovano ispirazione nella cultura greco-romana, nell'arte bizantina, nel Rinascimento, nel Barocco, nel Neoclassicismo, nell'Art Deco e in tutta l'arte moderna

10 All'Abaco Piranesi è dedicato il precedente intervento di Pierluigi Panza.

11 Si tratta di una delle tre tavole a pagina intera che Piranesi inserisce nel testo tipografico per suffragare visivamente alcune riflessioni sull'arte etrusca esposte nel *Ragionamento Apologetico...* che correda le *Diverse Maniere...* Si tratta di un elenco di 114 manufatti a suo dire etruschi finalizzato a rivendicare l'ingegno dei "Toscani" e l'importanza del loro lascito in merito a "gli usi tutti, e sacri, e bellici, e civili, e politici, e pubblici, e privati della vita umana" (*Ragionamento Apologetico...*, p. 6). Il repertorio così presentato, che raccoglie opere molto disparate e solo in parte convalidate dalla ricerca archeologica, è molto utile per comprendere il processo scompositivo e ricompositivo degli elementi antichi che viene impiegato nella realizzazione dei suoi pastiches d'invenzione.

12 Alcune delle decorazioni presenti nell'abaco dei F.lli Pinci comparivano già nel progetto di piazza del Popolo di Giuseppe Valadier (1762-1839): nella colonna con i rostri di nave, nei trofei, nell'assemblaggio dei reperti che si ripetono nei bassorilievi che decorano gli emicicli. Vedi: MARIANI G., "Palazzo Tomati: gli anni della grande impresa, tra ricerca e scavo, progettazione e decorazione d'interni", in PALOMBI D., a cura di, *Giovambattista Piranesi. Antichità di Cora*, De Luca Editori d'Arte, Cori 2020, p. 33.

13 Alba Cappellieri ha approfondito per *Abitare* il rapporto tra moda, design e decorazione, sostenendo che negli ultimi anni le contaminazioni e gli scambi si sono fatti più intensi. Vedi: https://www.abitare.it/it/design/prodotti/2020/11/23/design-moda-felici-intersezioni/?cmpid=SF_designmoda_interna

3



4



3

Blue Prestige Gala Service Plate.
Versace.

4

Tuileries Print Denim Jacket.
Versace.

[fig. 3]. È possibile definire un “abaco” di elementi decorativi ricorrenti, affatto dissimili da quelli piranesiani o dei F.lli Pinci. Si consideri, ad esempio, l’elegante decorazione floreale a girali incisa sul “Cratere con decorazione a girali” (*Vasi, candelabri, cippi...*, tavv. XLVII e XLVIII) e in altri vasi simili riadattati nella bottega di Palazzo Tomati a Roma nonché la carta da parati del “Camino per il conte di Exeter”¹⁴ (tav. I) o il “Camino Hope”¹⁵ (tav. II) di *Diverse maniere...* evidentemente richiamate nel motivo decorativo della linea “Versace Jeans Couture Tuileries” e la linea “Regalia Baroque”, ma anche diversi elementi appartenenti all’ornato di Piranesi che compongono “Le Coupe des Dieux” della collezione autunno-inverno del 1991 e che ritroviamo tanto nei capi d’abbigliamento “I love Baroque” quanto nei servizi da tavola “Rosenthal meets Versace”, intreccio di tempi e stili fra classicismo e contemporaneità [fig. 4].

Elaborazioni in 3D

Mentre lunga è la storia della riproduzione di suoi pastiches, negli ultimi anni si sono intensificate anche le elaborazioni in 3D di tavole architettoniche di Piranesi, come mostrano alcune mostre internazionali di Architettura della Biennale di Venezia. Nella XIII Biennale del 2012, curata da David Chipperfield e intitolata “Common Ground”, Peter Eisenman ha presentato “The Piranesi Variations”¹⁶, una sperimentazione articolata in quattro interpretazioni analitico progettuali della tavola chiamata “Ichnographiam” de *Il Campo Marzio dell’Antica Roma* (156 x 156 cm) pubblicata nel 1762 da Piranesi. Si tratta dell’opera più grande da lui firmata ed è stata ottenuta dall’incisione di sei matrici indipendenti realizzate tramite la tecnica dell’acquaforte su rame con interventi a bulino. L’incisore riporta in pianta giganteschi edifici di una Roma immaginaria, come non c’è mai stata nella tarda età imperiale, combinati a spazi tutt’ora esistenti come piazza Navona, il Pantheon o l’ara di Augusto, a loro volta ricombinati e riconfigurati come dettato dalla sua immaginazione. I quattro team composti da Eisenman Architects, studenti della Yale University, il critico Jeffrey Kipnis con Jose Oubrierie, Stephen Turk e studenti della Ohio State University e l’architetto Pier Vittorio Aureli dello studio di architettura belga DOGMA hanno rivisitato, esaminato e reimmaginato l’opera piranesiana intesa come punto di riferimento nel passaggio da una visione tradizionalista e antiquaria della storia ad una visione scientifica e archeologica. I differenti esiti della rielaborazione, realizzati attraverso disegni e modelli tridimensionali, esplorano il rapporto dell’architettura con il suolo e le conseguenze politiche, sociali e filosofiche che si sviluppano da tale rapporto.¹⁷

14 Il camino realizzato per il conte Exeter a Stamford nel 1765 è ritratto nella prima tavola delle *Diverse Maniere...* Era stato ordinato da Adam per la Burghley House quando l’estetica del kitsch faceva la sua prima apparizione nelle case borghesi d’oltremarina e il gusto del “bello perché antico” faceva sì che gli oggetti assumessero i connotati stilistici delle epoche passate.

15 Appartenente a John Hope, il camino in stile neoclassico ritratto nella seconda tavola delle *Diverse Maniere...* influenzerà il figlio Thomas Hope (1757- 1820). Nelle opere di interni dell’architetto inglese, infatti, è possibile riconoscere l’influsso del gusto egiziano e l’ingegnoso utilizzo dello spazio, osservato nelle serie dei camini piranesiani.

16 EISENMAN P., “Piranesi and the city”, in AA.VV., *Piranesi as designer*, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2007. Vedi: <https://eisenmanarchitects.com/Piranesi-Variations-2012>

17 Anche l’Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia si è soffermata sulle “Variations” in occasione dell’assegnazione a Peter Eisenman del “Piranesi Prix de Rome alla carriera” con particolare riferimento proprio a questo lavoro e al suo approccio teorico verso la progettazione per l’archeologia.



Panza aveva presentato alcune ricostruzioni tridimensionali del Campo Marzio in “La costruzione immaginaria della città reale: il Campo Marzio di Piranesi come iperluogo virtuale”¹⁸. In tale occasione il labirinto planimetrico di invenzione, spesso confrontato con le Carceri, e la visionaria ricostruzione dell’antico sono diventati strumenti per la progettazione futura e spunti di riflessione. Lo stesso vale per il camino di *Diverse maniere...* presentato da Rem Koolhaas alla XIV Biennale intitolata “Fundamentals”¹⁹. Nella sua Biennale, infatti, Koolhaas invitava alla riscoperta delle radici storiche e teoriche dell’architettura per la progettazione contemporanea. Non è un caso che in questo contesto abbia dedicato una sala del suo allestimento *Elements of Architecture* ad uno degli elementi base della cultura architettonica, quel “fireplace” che per Frank Lloyd Wright era il vero e proprio atto fondativo del progetto d’abitazione. Al centro della sala il curatore ha esposto uno dei camini di Piranesi riprendendolo da quelli preparati dallo studio madrileno Factum Arte di Adam Lowe tramite stampa 3D e artigianato locale per l’esposizione *Le arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer* alla Fondazione Cini di Venezia, mostra che nel 2010 ha dato seguito e ampliato quella al Cooper-Hewitt National Design Museum di New York del 2007 *Piranesi As Designer* dedicata a una rilettura della figura di Piranesi tanto nel campo dell’architettura quanto in quello delle arti decorative italiane e internazionali [fig. 5]. Mai realizzato dall’autore, il camino è tratto dalla tavola III da lui incisa e presenta motivi simili a quelle già sopracitate in riferimento alle trame decorative di Gianni Versace. L’opera tornerà in mostra nel 2014 presso il Sir John Soane’s Museum in *Diverse Maniere: Piranesi, Fantasy and Excess*, esposizione curata da Jerzy Kierkuc-Bielinski.

La più recente riproduzione del Campo Marzio, di natura molto differente rispetto alle precedenti, si deve all’azienda trevigiana De Castelli ed è stata realizzata in occasione della mostra *Piranesi. Di matrice trevigiana* a Palazzo Giacomelli - Spazio Assindustria Venetocentro²⁰ (2-24 ottobre 2021) insieme ad altre quattro incisioni tratte dalla raccolta *Vasi, candelabri*,

18 AA. VV., *Memoria, identità, luogo. Il progetto della memoria*, Maggioli, Sant’Arcangelo 2013, 800 pp.

19 KOOLHAAS R., *Fundamentals*, Catalogo della 14 Mostra internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 2014. Vedi: <https://oma.eu/projects/elements-of-architecture>

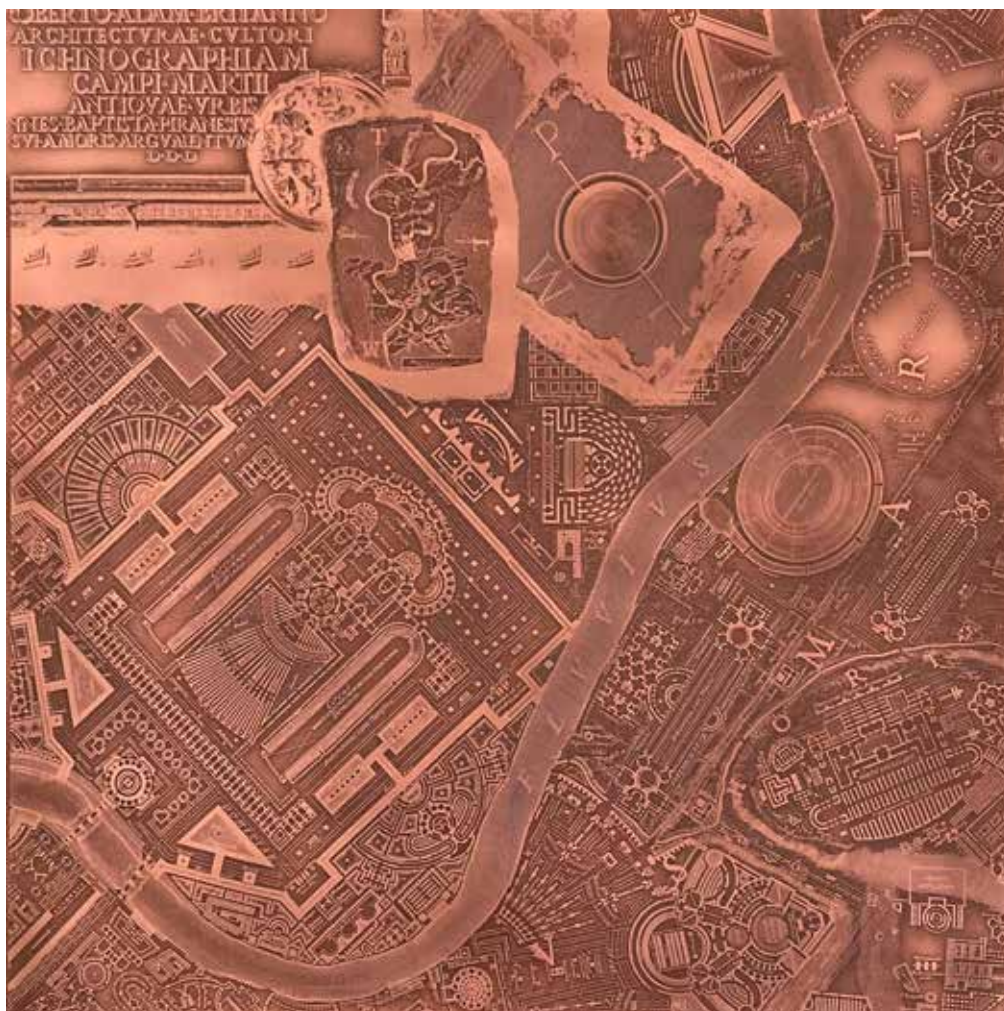
20 PANZA P., BONARDI C.M., a cura di, *Piranesi. Di matrice trevigiana*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, Treviso 2021. Vedi: <https://laboratoriopiranesi.wordpress.com/piranesi-di-matrice-trevigiana/>

5

Allestimento della mostra *Le arti di Piranesi*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2010. Il camino realizzato dallo studio madrileni Factum Arte di Adam Lowe tramite stampa 3D e artigianato locale con la tavola originale di Piranesi sullo sfondo. Si vedono inoltre due realizzazioni 3D dello studio tratte dalle tavole di *Vasi, candelabri, cippi...*, a destra il "Candelabro antico di marmo che si vede nel museo dell'autore" detto Candelabro Rezzonico (tav. XXVII) e in primo piano il "Vaso antico di marmo che si vede in Inghilterra presso il Signor Dalton Cavaliere Inglese" (tav. LXVI).

6

De Castelli, riproduzione su rame di Giovan Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, in *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma, 1762, tavv. V-X, Treviso, 2021 (100 x 125 cm.)

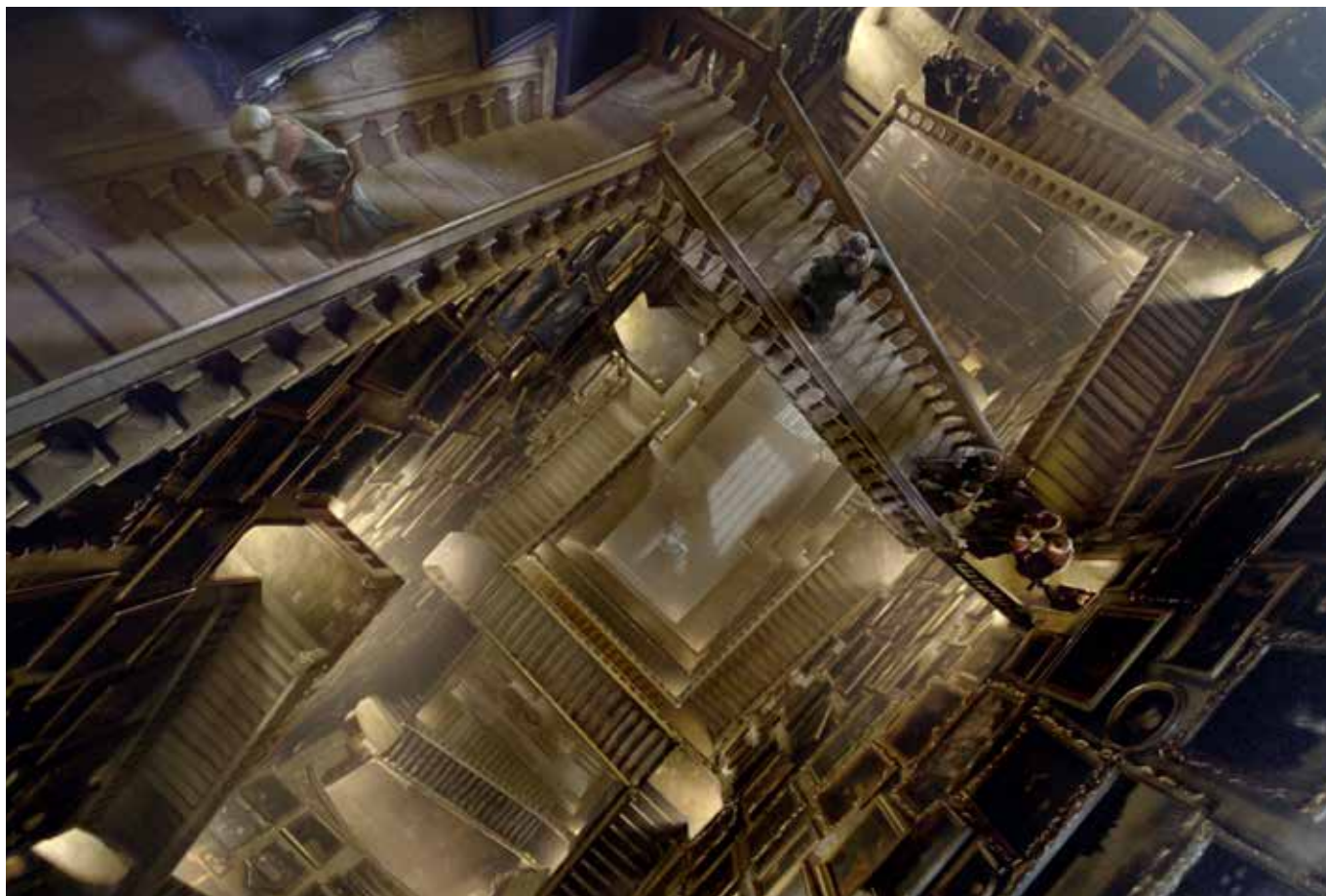


*cippi...*²¹ Più che dal punto di vista figurativo, seppur alcune opere come *DeErosion*, *Arazzi Re* o *Wild Geometries* richiamino i pastiches settecenteschi²², la chiave di lettura dell'attività della De Castelli è la reinterpretazione della gestualità piranesiana, che l'azienda mette in pratica attraverso l'impiego delle tecniche di ossidazione e di trattamenti artigianali per realizzare lavorazioni di finitura dei metalli, in particolare del rame. L'azienda trevigiana ha sviluppato infatti una tecnica di erosione e lavorazione del metallo attraverso un lungo processo di ricerca, ispirandosi proprio alla tradizione artistica dell'acquaforte²³. A differenza di Piranesi, tuttavia, "la materia erosa, così come ossidata, spazzolata, brunita, saldata è il fine ultimo dell'azienda che attribuisce quindi alla matrice plasmata un significato non tanto funzionale e strumentale

21 La riproduzione delle cinque incisioni a partire da scansioni di alta (1) e buona (4) qualità (si precisa che l'opera non è una riproduzione delle matrici ma delle tavole stesse) è stata una sperimentazione per l'azienda stessa che ha portato risultati inattesi. Mentre si ipotizzava che la maggior difficoltà sarebbe stata rappresentata dal Campo Marzio a causa dell'elevato numero di dettagli e per la dimensione della tavola e che viceversa ha ottenuto, dopo cinque ore di immersione nella soluzione erosiva, un eccellente risultato finale, la resa delle altre quattro tavole è stata meno soddisfacente. Si è infatti notato che il processo erosivo funziona al meglio quando vi è un elevato contrasto fra gli elementi, in questo caso i tratti delle incisioni. Di conseguenza, l'eccessiva riduzione di ciascuna tavola alla dimensione di una lastra di rame di 45x60 cm unita a una scansione di partenza di non sufficiente alta risoluzione e allo scarso contrasto dell'immagine originale in corrispondenza soprattutto delle parti ombreggiate dei vasi ha reso impossibile per la soluzione erosiva definire i dettagli di ampie zone della tavola, soprattutto quelle riferite alle ombre stesse rimaste come macchie indistinte nell'opera finale. Si è ipotizzato, verosimilmente, che sarebbe stato possibile ottenere un risultato altrettanto eccellente quanto quello del Campo Marzio se l'azienda avesse avuto a disposizione scansioni di maggior qualità e le avesse riprodotte su lastre di maggior dimensione.

22 Vedi: <https://www.decastelli.com/en/surfaces/>

23 La collaborazione tra De Castelli e la mostra dedicata a Piranesi è nata dall'interesse dell'azienda nel far risaltare il rapporto tra cultura umanistica e materiale nel territorio trevigiano, da sempre impegnata a valorizzare le proprie storie imprenditoriali. Vedi: <https://www.decastelli.com/en/piranesi-di-matrice-trevigiana/>



7
Le scale della serie
cinematografica "Harry Potter".

bensi estetico e decorativo diventando essa stessa il prodotto finale di pregio²⁴ [fig. 6].

Non manca una certa influenza dell'opera piranesiana anche nel mondo del cinema, tanto che sempre più spesso vengono fatti tentativi di restituire la forza tridimensionale delle sue tavole incise, come nell'opera realizzata nel 2010 dall'artista Grégoire Dupond per Factum Arte e per la Fondazione Cini di Venezia, un'animazione virtuale delle 16 acquedotti delle Carceri d'invenzione che lo scorso anno è stata rivisitata e ampliata con il contributo musicale di Teho Teardo per la Galleria Nazionale dell'Umbria (GNU) di Perugia. Dupond ha assemblato un complesso ambiente tridimensionale che genera l'impressione di camminare all'interno degli spazi contraddittori e visionari delle famose incisioni. Massimo Becattini dell'Accademia della Arti del Disegno di Firenze, a sua volta autore di alcuni filmati dedicati a Piranesi²⁵, ha analizzato nel catalogo della mostra *Piranesi a Milano*²⁶ (Biblioteca Nazionale Braidense, 1 ottobre - 14 novembre 2020) numerosi riferimenti cinematografici delle visioni piranesiane²⁷ trasformate in spettacolari scenografie da registi come Christopher Nolan, Alfonso Cuarón e molti altri, capaci di trasfondere spazi criptici di insondabile estensione, spazi paradossali e inquietanti, spazi "impossibili" sul grande schermo. Si pensi a "Harry Potter e il prigioniero di Azkaban"

24 DE CASTELLI, "Tecniche incisorie su rame: l'artigianalità trevigiana della De Castelli", in PANZA P., BONARDI C.M., a cura di, *Piranesi. Di matrice trevigiana*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, Treviso 2021, p. 29.

25 Massimo Becattini è regista e produttore dei film *The Lumière Mystérieuse* e *Giovan Battista Piranesi. Imagination, Communication, Diversification*, realizzati con la consulenza di John Wilton Ely e Francesco Nevola. I filmati hanno accompagnato, fra le altre, le mostre "Piranesi a Milano" e "Piranesi. Di matrice trevigiana".

26 BECATTINI M., "Piranesi, un destino fatale", in PANZA P., a cura di, *Piranesi a Milano*, pp. 154-159.

27 Ibid. Becattini individua nella spettacolarità degli ambienti incisi, nel "acuto senso di angoscia e oscura minaccia", nella "teatralità delle invenzioni" che "poggia su un'amplificazione artificiosa degli spazi, in cui la figura umana viene ridotta di scala, per conferire maggiore terribilità all'architettura" e nei "piani-sequenza, che la visione "grandangolare" rende ancora più misteriosi e profondi" il punto di contatto tra il linguaggio piranesiano, la letteratura inglese e il cinema.

(Cuarón, 2004), terzo film della saga e profondamente differente dai due precedenti diretti da Chris Columbus, o le suggestive ambientazioni della "Trilogia del cavaliere oscuro" (2005-2012), gli spazi illusori di "Inception" (2010) o l'approccio iperrealistico alla scenografia in "Interstellar" (2014) nei quali Nolan "crea l'illusione che spazi diversi e lontani tra loro siano compenetrabili e contigui, fusi l'uno nell'altro, in una sequenza di cui non si intravede la fine, come le incisioni che li hanno ispirati paiono debordare oltre i limiti della lastra" [fig. 7]. Altro esempio sono le ambientazioni alienanti di Andy e Larry Wachowski come quelle di "Matrix" (1999) e di "V per Vendetta" (2005) o quelle di George Liddle e Patrick Tatopoulos in "Dark City" (1998).²⁸

Dall'abaco al progetto

Da questi percorsi ormai consolidati sul piano critico e da queste prime realizzazioni si è mossa la sperimentazione di laboratorio al Politecnico di Milano svoltasi fra il 2018 e il 2020, finalizzata a far comprendere il linguaggio compositivo piranesiano agli studenti per rileggerlo con sguardo moderno. Dopo aver isolato 130 elementi²⁹ ricorrenti nei pastiches dell'incisore (*Diverse maniere...* e *Vasi, candelabri, cippi...*) e aver ricavato le 30 tavole sinottiche organizzate in 12 categorie³⁰, è stato proposto agli studenti di "attingere" dall'abaco per creare nuove composizioni, dei nuovi pastiches d'invenzione, con risultati che ricordano per molti versi il filone steampunk della narrativa fantastica.³¹ Gli esiti dei due diversi anni riflettono periodi accademici differenti.³² Gli elaborati prodotti nell'anno accademico 2019-2020 caratterizzato dall'attività didattica in remoto ne hanno risentito nella scelta dei soggetti proposti, come in un tentativo di affrancarsi, attraverso il gioco compositivo, dalle difficoltà che si stavano attraversando.³³

Le composizioni spaziano da oggetti di design alle arti decorative e alla moda. Dagli elaborati emerge che gli elementi dell'abaco sono particolarmente adatti per impieghi

28 Insieme a Richard Hobbs e Michelle McGahey, film diretto da Alex Proyas.

29 A cui si aggiungono altri 35 elementi isolati in una fase successiva.

30 Le categorie sono anse, basi, coperchi, cornici, fusti, labbri, orli, ornati, pance-patere, piedritti, peducci e trapezofori.

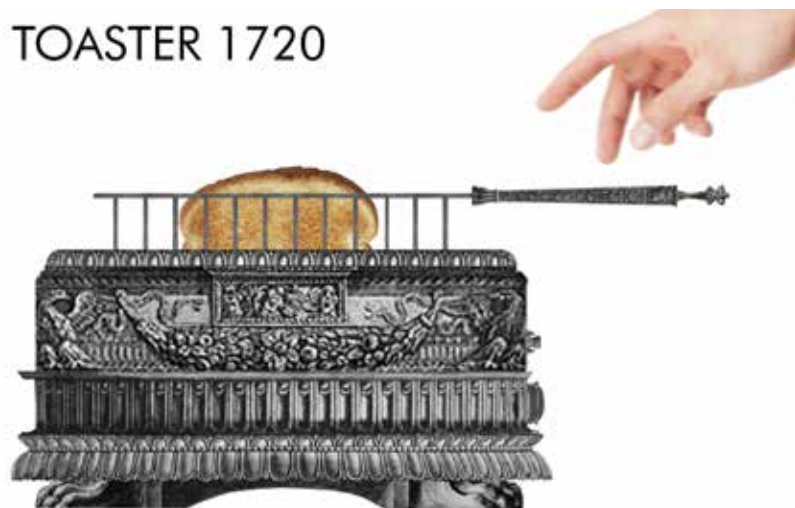
31 Il laboratorio si è svolto con la cura e collaborazione dell'architetto Clelia Bonardi del Politecnico di Milano.

32 L'intero abaco e la raccolta delle sperimentazioni degli studenti sono disponibili al sito Laboratorio Piranesi curato da Clelia Bonardi: <https://laboratoriopiranesi.wordpress.com>

33 Si vedano ad esempio gli elaborati di Micol Bellini che ha realizzato l'opera "Divaning" contrapponendo alla raffinatezza della composizione l'ironia del titolo che attraverso un "pastiche linguistico" fra italiano e inglese incarna le lunghe giornate di quarantena casalinga, mentre Filippo Pasquinucci con il suo "Neoclassic Martini" allude al desiderio di tornare a una condizione di normalità. Vi sono casi in cui il tema fondativo dell'elaborato è legato al distanziamento sociale, tradotto in mascherine decorate con gli ornamenti di Piranesi, come "La Mascherina" di Sara Carannante e "Save Yourself Save the Art" di Giulia Mellace, o "Il Distanziometro" (Sofia Hosszufalussy) uno strumento totemico portatile lungo esattamente un metro nel quale figure mitologiche, motivi e simboli classici proteggono e riparano dal contatto e dal contagio.



TOASTER 1720



per nuovi sapori utopici



nel campo decorativo dell'alta moda e dei gioielli³⁴ [fig. 8]. La rielaborazione di oggetti casalinghi come sedie, tostapane, divani, aspirapolvere, teiere o dispositivi domotici intelligenti ha dato esiti interessanti ma in alcuni casi difficilmente realizzabili.³⁵ Più realistici sono invece oggetti realizzabili attraverso la stampa 3D³⁶ e gli elaborati che prevedono l'utilizzo dell'abaco come ornamento e decorazione di oggetti d'uso comune.³⁷ Gli oggetti che integrano elementi del quotidiano [fig. 9] risultano meno astratti e di più immediata comprensione.³⁸

Gli elementi dell'abaco che sono stati maggiormente utilizzati dagli studenti negli elaborati sono il rhyton tratto di tavola XCVIII, il trapezoforo di tavola XXXI, l'ornato di tavola XLVII, la testa di medusa di tavola XCV, la coppia di delfini dell'ornato di tavola XLI, le figure umane tratte da tavola CX e il piedritto di tavola LXIII, tutti elementi accomunati dalla presenza di figure riconoscibili e familiari perché appartenenti all'immaginario comune³⁹ [fig. 10]. Fa eccezione il piedritto che potrebbe essere stato scelto in molti casi per la sua linearità. Altro fattore ricorrente nelle scelte compositive sembra essere la qualità dell'immagine originale. Uno degli elementi maggiormente impiegati è l'orologio tratto dalla tavola LXIII di *Diverse maniere...*⁴⁰ che viene a volte snaturato dal suo ruolo originale ed altre volte impiegato proprio come orologio. La scelta così ricorrente di questo elemento potrebbe essere dovuta a due fattori: la geometria riconoscibile ed estremamente funzionale e versatile – non sono presenti nell'abaco infatti molti altri elementi perfettamente rotondi – e la familiarità visiva e funzionale con l'elemento di origine.

8

"La Piragrafica" di Radmila Biafiore, ottenuta dall'unione dei fusti estratti da tavola XXXI, XXXVIII e LVIII con la pancia tratta da tavola LXXII.

9

"Cavallino. Mai più capricci!" di Linda Martellini ottenuto dall'accostamento di 13 elementi: le basi di tavola XXXI, XLVII e CXV; i fusti di tavola XXXI, XXXVIII e XCV; gli ornati di tavola III, XXIX, LXXVI e CX; la pancia di tavola II e il piedritto di tavola XCV.

10

"Toaster 1720" di Matteo Ricci ottenuto da elementi tratti dalle tavole XXXI (orlo e cornice), XLVI (ansa), LVIII (fusto), LXXI (peduccio), XCIII (base) e CIX (labbro).

11

"Pastiche e Gabbana" di Nadine Bou Kheir che ha applicato gli ornati dell'abaco a una fotografia di *haute couture* di Dolce e Gabbana e dedicando l'opera al Made in Italy.

34 Le "Triple S GBP Special Edition" di Fernando Gatti Richart richiamano alcuni prodotti di Versace mentre Francesca Monteleone con l'opera "Diverse maniere d'adornare i vestiti" allestisce un'intera sfilata per il Met Gala annuale di New York sul tema "The pastiche as a form of creation" che celebra la moda come strumento creativo nel suo essere novità e imitazione al tempo stesso. Vengono quindi presi gli elementi dell'abaco e trasformati in elementi di decoro o gioielli sugli abiti *haute couture* sfoggiati dalle star durante l'evento e firmati dai più famosi stilisti. In diversi casi sono stati elaborati dei gioielli per i quali sembrano prestarsi molto bene gli elementi dell'abaco - si vedano a tal proposito gli elaborati di Federica Cerina, "Ornati & Co.", Katarina Aleksandra Varis, "La collezione storica" e Alice Serafini, "Carter".

35 Particolari il tostapane "Toaster 1720" di Matteo Ricci, il dispositivo "Artificialis Intelligentia" dove Assem El Cheikh ha decorato l'assistente vocale di Google attraverso l'ornato di tavola LXVII unito a orlo e trapezoforo di tavola XXXI di *Vasi, candelabri, cippi...* o la "Superleggera con stile" con la quale Claudia Ancona ha rivisitato il famoso prodotto di Gio Ponti.

36 Si vedano per esempio "La Piragrafica", ossia una stilografica ideata da Radmila Biafiore e i pezzi degli scacchi di Valentina Albertini "S'io fossi scacco, vorrei essere il Cavallo" che per il suo elaborato prende spunto da una poesia di Guido Catalano e dal sonetto di Cecco Angiolieri.

37 La tendenza più diffusa è stata quella di applicare l'abaco come decorazione di oggetti, come sulla macchina fotografica digitale "Grand Tour 2.0" di Francesca Depani che ha predisposto anche l'itinerario ideale da seguire per ripercorrere il viaggio di Piranesi da Venezia a Roma, costeggiando la costa adriatica e imboccando la via Salaria, oppure l'elegante cover per telefono "Future Classic" di Luigi Guerini e "La borraccia" della start up romana "700 Design Bottle" ideata da Laura Bandirali.

38 Tuttavia fanno eccezione a questa osservazione "A-lessi" di Camilla Isotta Dessalvi, una teiera di ottima fattura composta solo da elementi tratti da elementi dell'abaco, tutti di Vasi, candelabri, cippi... In particolare dal coperchio tratto da tavola XXXVIII, l'ansa e il labbro di tavola XLVI, la patera di tavola LXVII, un'altra ansa da lei tratta personalmente da tavola CXXXVII ed aggiuntiva rispetto all'abaco originale e la "Fontana della immaginazione" di Daniel Solis Sanchez i cui elementi sono tutti tratti da PIRANESI G.B., "Urna cineraria ornata di rabeschi e due vedute di Genio che abbraccia un delfino" in *Vasi, candelabri, cippi...*, Roma, 1778, vol. I, tav. XXX. Vedi: <https://laboratoriopiranesi.wordpress.com/composizioni-piranesiane-2019/>

39 Si consideri, a titolo di esempio, che la medusa di tavola XCV e l'ornato di tavola XLVII sono entrambi riconoscibili nei motivi decorativi sopraccitati di Gianni Versace, ripresi fra gli altri ne "La borraccia" della start up romana "700 Design Bottle" ideata da Laura Bandirali.

40 PIRANESI G.B., "Tavolino per Gio Battista Rezzonico", in *Diverse maniere d'adornare i cammini...*, Roma, 1769.

Riferimenti

BECATTINI, Massimo, "Piranesi, un destino fatale", in PANZA P. (a cura di), *Piranesi a Milano*, Scalpendi Editore, Milano, 2020, pp. 154-159.

BONARDI, Clelia Maria, Banfi, Deborah, "Un abaco per un laboratorio di Capricci", in PANZA P. (a cura di), *Piranesi a Milano*, Scalpendi Editore, Milano, 2020, pp. 159-164.

BONARDI, Clelia Maria, "Dai "capricci" piranesiani al design contemporaneo", in PANZA P., Bonardi C.M. (a cura di), *Piranesi. Di matrice trevigiana*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, Treviso 2021, pp. 19-26

CAPPELLIERI, Alba, "Felici intersezioni", *Abitare*, https://www.abitare.it/it/design/prodotti/2020/11/23/design-moda-felici-intersezioni/?cmpid=SF_designemoda_interna (23 novembre 2020)

DE CASTELLI, "Tecniche incisorie su rame: l'artigianalità trevigiana della De Castelli", in PANZA P., BONARDI C.M., a cura di, *Piranesi. Di matrice trevigiana*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, Treviso 2021, pp. 27-31.

EDEN, Michael, "Artist's Notes: "Form & Transform" at Waddesdon Manor," *Journal18* <https://www.journal18.org/2823> (August 2018)

EISENMAN, Peter, "Piranesi and the city", in AA.VV., *Piranesi as designer*, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2007

KOOLHAAS, Rem, *Fundamentals*, Catalogo della 14 Mostra internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 2014.

MARIANI, Ginevra, "Palazzo Tomati: gli anni della grande impresa, tra ricerca e scavo, progettazione e decorazione d'interni", in PALOMBI, Domenico, a cura di, *Giovambattista Piranesi. Antichità di Cora*, De Luca Editori d'Arte, Cori 2020, pp. 19-36.

PANZA, Pierluigi, *Museo Piranesi*, Skira, Milano, 2017.

PANZA, Pierluigi, "La costruzione immaginaria della città reale: il Campo Marzio di Piranesi come iperluogo virtuale", in AA.VV., *Memoria, identità, luogo. Il progetto della memoria*, Maggioli, Sant'Arcangelo 2013, pp. 721-731.

GIULIANO DA SANGALLO

La forma dell'architettura della Villa a Poggio a Caiano

Raimondo Pinna

L'esame della bibliografia che ha scelto la villa di Poggio a Caiano come oggetto, sia gli studi di carattere monografico sia gli studi di un ambito più ampio che le dedicano una sezione di approfondimento, evidenzia quanto spesso la composizione architettonica resti sullo sfondo come una cornice indistinta. Il motivo è rintracciabile nella incertezza degli architetti della volontà, prima ancora che della capacità, di studiare, riflettere, apprezzare la propria disciplina. Infatti, se gli stessi competenti di questa hanno bisogno di utilizzare linguaggi disciplinari altri da quello della composizione architettonica per valorizzare l'Architettura diventa fuori luogo pretendere che siano storici, storici dell'arte, archeologi a farlo.

L'obiettivo di questo contributo è evidenziare tramite il metodo di studio della forma dell'architettura quanto la villa medicea di Poggio a Caiano progettata da Giuliano da Sangallo sia un'architettura paradigmatica.

COMPOSIZIONE, FORMA, VOLUME,
PROGETTAZIONE, PARADIGMA

COMPOSITION, FORM, VOLUME,
DESIGN PROJECT, PARADIGM

The examination of the bibliography that has chosen the villa of Poggio a Caiano as its object, both the monographic studies and the studies of a wider field that dedicate an in-depth section to it, highlights how often the architectural composition remains in the background as an indistinct frame. The reason can be found in the uncertainty of the will, even before the ability, the architects to study, reflect, appreciate their own discipline. In fact, if the same experts in this area need to use disciplinary languages other than that of architectural composition to enhance architecture, it becomes out of place to expect historians, art historians and archaeologists to do so.

The aim of this contribution is to highlight, through the method of studying the form of architecture, how much the Medici villa of Poggio a Caiano designed by Giuliano da Sangallo is a paradigmatic architecture.

Raimondo Pinna architetto libero professionista, risiede a Lucca lavora sulle relazioni correnti tra mercato immobiliare e la pianificazione del territorio per clienti pubblici e privati in differenti contesti regionali ed è certificato Accredia come valutatore immobiliare. È stato consulente esterno con specifico contratto del Dipartimento di Ingegneria e Architettura (DICAAR) dell'Università di Cagliari nell'ambito di progetti di ateneo nel 2012, 2015, 2018. Direttore artistico della associazione Aequamente (Lucca) ha curato mostre personali e collettive di vari artisti e la partecipazione a fiere di settore. Membro dell'associazione Storia della città (Roma) ha al suo attivo diverse monografie e pubblicazioni di architettura, urbanistica e storia territoriale su riviste di classe A e altre di settore.



GIULIANO DA SANGALLO

La forma dell'architettura della Villa a Poggio a Caiano

Raimondo Pinna

La villa di Poggio a Caiano: un'architettura paradigmatica¹

Il metodo con cui si riconosce la forma dell'architettura si esplicita nelle due operazioni che trattano della descrizione delle relazioni. La prima è quella esistente tra gli elementi della composizione, che sono molteplici e vanno individuati perché non sono noti. La seconda è quella tra detti elementi e "il tutto a noi noto" che, di fatto, comprende anche ciò che potrebbe esistere, sarebbe potuto esistere: il tutto a noi ignoto".

Il metodo consente di considerare come l'osservatore influenza il sistema osservato: la forma dell'architettura è un'entità che si genera e che sussiste nell'equilibrio tra le proprietà dell'oggetto – in questo caso la villa di Poggio a Caiano – e le proprietà dell'osservatore, l'architetto, il committente, il realizzatore, infine lo studioso.

La struttura interna della forma dell'architettura, infatti, è percepibile attraverso i processi cognitivi ed è comunicabile attraverso una codificazione condivisa: la forma è un'unità composta da elementi tra loro ordinati e organizzati; un'unità che si trasforma da ideale a materiale, da pensiero/progetto a costruzione. Il passaggio essenziale è dunque l'individuazione degli elementi compositivi della forma: l'ordinazione degli elementi in rapporto di reciprocità dimensionale, il motore generativo che articola il rapporto tra questi elementi e i codici di comunicazione visiva che consentono la condivisione di questi elementi.

La villa medicea di Poggio a Caiano è a tutti gli effetti un'architettura originale. Essa può ambire a essere considerata un'architettura esemplare, paradigmatica: studiare la forma della sua architettura significa confrontarsi con la composizione architettonica che è la sostanza dell'Architettura. Il dato inequivocabile è che l'architettura villa di Poggio a Caiano è rimasta architettura, non è divenuta archeologia: essa non ha subito trasformazioni in altra vitruviana utilitas, non è stata demolita, non è diventata un rudere, come per esempio è successo alla sua "gemella" villa napoletana di Poggioreale nonostante lo stesso architetto, la simile committenza rinascimentale, l'analogo carico ideologico².

Si evince quanto sia stata dirompente la forza della forma ricercata per l'architettura di Poggio a Caiano dalla constatazione che essa è stata realizzata in sostanziale armonia con il progetto originario nonostante la morte del suo committente originario Lorenzo de' Medici, l'interruzione dell'effettivo cantiere della villa per più di venti anni (1494-1515), la morte del suo progettista Giuliano da Sangallo (16 ottobre 1516).

Infatti concordo con l'opinione di Gianluca Belli che la voltatura a botte del salone centrale, per quanto realizzata dopo la sua morte, tra gli anni 1516-1520, rispetti le sue intenzioni di utilizzare la tecnica della volta intagliata invece che della volta a getto e che dunque i rilievi della volta a botte del salone centrale [fig. 2]

«siano stati realizzati applicando lo stucco sull'intradosso della volta dopo il suo compimento ... probabilmente in parte con l'ausilio di stampi e in parte attraverso una formatura a mano. Questa tecnica svincola il momento della costruzione del

¹ Nella pagina precedente, Salone centrale, volta a botte

Crediti: Architetto Stefano Falcini

¹ Il metodo applicato segue l'indirizzo degli studi dell'architetto Pier Federico Caliarì applicati alla ricerca della vera forma dell'architettura di Villa Adriana a Tivoli. Lo sforzo teorico concettuale è stato presentato in PIER FEDERICO CALIARI, *Tractatus logico sintattico: la forma trasparente di Villa Adriana, Quasar, Roma, 2012*; ID, *La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnografo alessandrino*, in *Ananke*, 84, Speciale Villa Adriana, pp. 67-79. Il Trattato è stato oggetto di un numero monografico della rivista *Arcduecità*, n.9, gennaio 2021, dove compare RAIMONDO PINNA, *L'impostazione teorica*, pp. 26-30.

² BIANCA DE DIVITIIS, Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Culture Exchange, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol 74, No 2, June 2015, University of California Press, pp. 152-178.

guscio voltato da quello della sua decorazione, che in questo caso potrebbe essere avvenuta a distanza di qualche tempo: con ogni probabilità attorno al 1520, quando Leone X assume il controllo dei lavori dopo la morte di Alfonsina Orsini.»³

Poiché proprio nel primo periodo di edificazione della villa di Poggio a Caiano Giuliano avesse scelto la tecnica della volta a getto per realizzare la volta a botte del vestibolo del piano nobile, il cambio di intenzioni testimonia l'attenzione di Giuliano al rapporto tra costruzione e forma nella progettazione della sua architettura e dimostra ancora per tutto il Quattrocento la coincidenza nella stessa figura dell'uomo di progetto, l'architetto, e dell'uomo di cantiere, l'ingegnere ⁴, nonostante il movimento umanista stia esercitando quella forte pressione tesa a separare in ordine gerarchico i due aspetti esaltando il primo come patrimonio o esclusivo dell'intellettuale, secondo l'esempio di Leon Battista Alberti, o inclusivo del dilettante di architettura, secondo le pretese del principe-architetto. [fig. 3]

«È stato infatti appurato che la volta del vestibolo di Poggio a Caiano è stata costruita interamente in calce e ghiaia, gettando l'impasto sopra una controforma in cartapesta modellata, ottenuta a partire da una forma madre corrispondente a una delle formelle che spartiscono l'intradosso. Il risultato è una volta monolitica, animata da partiti decorativi in rilievo di grandissima qualità esecutiva, che sono stati finiti con dorature e con policromature ... Giuliano non collega il getto a una volta in mattoni, ma lascia il guscio di calce e rena completamente autonomo, affidando il sostegno del piano di calpestio superiore a un solaio ligneo.»⁵

Infine, la realizzazione della volta a botte del grande salone centrale avviene proprio nel pieno marasma della ribellione di Martin Lutero che, sarebbe lecito pensare, avrebbe potuto inficiare, quantomeno rimandare, lo stanziamento dei fondi necessari per la conclusione del cantiere edilizio di un'architettura ubicata in una campagna di famiglia tutto sommato periferica.

Questa sopravvivenza del progetto originario è stata resa possibile da un insieme di coincidenze una più irripetibile dell'altra: il fatto che il figlio del committente originario fosse diventato papa (Giovanni de' Medici/Leone X); che questi ricordasse come bambino di sette anni e mezzo fosse stato scelto dal padre Lorenzo per accompagnarlo e stargli vicino alla posa della prima pietra della nuova villa ⁶; che lo stesso sentisse come un dovere filiale irrinunciabile il dare compimento al "capriccio" del padre. [fig. 4]

L'architetto Giuliano da Sangallo, quando ha ideato la forma dell'architettura di Poggio a Caiano, non è andato alla ricerca di un tema esistente da variare ma ne ha progettato una con motore generativo proprio, capace di soddisfare l'idea di villa/abitazione cui aspirava il suo committente Lorenzo de' Medici ⁷.

Questo motore generativo è costituito dal salone centrale del piano nobile elevato sui due piani e voltato a botte che articola il rapporto tra tutti gli elementi compositivi della villa:

1) *il salone centrale voltato a botte motore generativo della forma della villa; è realizzato per*

3 GIANLUCA BELLI, Volte di getto e volte intagliate nell'architettura di Giuliano da Sangallo e nei trattati rinascimentali, in *Aedificare* n. 2, 2017-2, Revue internationale d'histoire de la construction, pp. 67-94, p. 91

4 AMEDEO BELLUZZI, La Villa di Poggio a Caiano e l'architettura di Giuliano da Sangallo, in Giuliano da Sangallo, a cura di Amedeo Belluzzi, Caroline Elam, Francesco Paolo Fiore, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio / Kunsthistorisches Institut in Florenz Max Planck Institut, Officina Libraria, Milano, 2017, pp. 374-386, p. 375. «Nell'estate del 1492 Ludovico il Moro chiede un modello della villa in costruzione a Piero di Lorenzo de' Medici, che ne fa realizzare uno di nuovo, di legno a Giuliano ingegnere».

5 BELLI, Volte di getto e volte intagliate, p. 82. La tecnica è confermata dalle verifiche in fase di restauro: LITTA MARIA MEDRI, Osservazioni sulla volta a botte del portico ionico nella villa medicea di Poggio a Caiano, in *Notizie di Cantiere*, IV, 1992, a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Firenze Pistoia e Prato, Firenze, 1993, pp. 105-110. Essa è richiamata anche da BELLUZZI, La Villa di Poggio a Caiano e l'architettura di Giuliano da Sangallo, p. 382.

6 La credibilità di questa informazione è importante dal punto di vista simbolico perché lega il figlio al padre; lascerei invece più sfumata la questione della sua verità che ha originato tra gli studiosi una querelle sull'inizio dei lavori.

7 La progettazione di un nuovo tipo, pur con i distinguo della sua visione dell'Architettura mediata tramite categorie non disciplinari, fu individuata con chiarezza da MANFREDO TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Bari, 1969, p. 50.



2
Vestibolo al piano nobile,
volta a botte

Crediti: Architetto Stefano Falcini

la prima volta con quella dimensione per una tipologia privata e non pubblica; il progetto è in elevazione grazie a un basamento costituito da un porticato che genera il piano nobile a livello come librante nell'aria; la facciata, con frontone classico a timpano, secondo un asse parallelo al salone centrale, con il suo programma iconografico comunica l'esistenza all'esterno di un centro umanistico all'interno della villa;

2) il rapporto con l'architettura preesistente è di sostituzione e laddove non è possibile è mascherato con l'integrazione; il rapporto tra motore generativo e scelta del basamento risolve il problema funzionale, ossia la separazione tra il piano di servizio e il piano nobile, con un collegamento verticale esterno che sottolinea ed esaspera la differenza sociale ed è perfettamente funzionale alla società dei ranghi in formazione nelle corti italiane regolate da un cerimoniale preciso. In questo contributo si affronta il primo elemento compositivo.

3
Salone centrale,
lo stemma al centro della volta

Crediti: Architetto Stefano Falcini



Il motore generativo della forma della villa di Poggio a Caiano: il salone centrale su due livelli voltato a botte. Un'idea volumetrica, tridimensionale, e non superficiale, bidimensionale

L'architettura non è né solo né principalmente disegno ed è evidente la controindicazione di uno studio che approccia l'architettura dalla superficie, privilegiando l'aspetto bidimensionale su quello tridimensionale. Lascia pertanto perplessi la definizione del modello ligneo «come un tipo differente di disegno»⁸, nonostante proprio per Giuliano da Sangallo sia riconosciuta e chiara la modalità di progettazione basata sulla costruzione di modelli lignei dell'architettura da realizzare, aderendo in questo al suggerimento albertiano.

La conclusione cui arriva questo pur fecondo filone di studi sembra avere più a che fare con il rapporto osservatore/sistema osservato che con la composizione architettonica. Infatti, solo nel momento in cui il sistema osservato diventa il disegno e non l'architettura, minimizzando la modalità stessa di costruzione manuale di un modello ligneo nel processo maieutico di creazione della forma di un'architettura come quella della villa di Poggio a Caiano, è possibile affermare che l'architettura di Giuliano da Sangallo è graficista⁹. Se si hanno invece presenti, invece, le parole precise che Alberti dedicò al "modello in legno", nel libro secondo del suo *De re Aedificatoria*¹⁰, non credo di esagerare ipotizzando che per il committente Lorenzo il Magnifico abbia contato sì l'accuratezza della realizzazione

8 DARIO DONETTI, Giuliano da Sangallo e l'architettura di superficie, in Giuliano da Sangallo. Il disegno degli Uffizi, a cura di Dario Donetti, Marzia Faietti, Sabine Frommel, Giunti, Firenze, 2017, pp. 22-29, p. 26.

9 DONETTI, Giuliano da Sangallo e l'architettura di superficie, p. 28.

10 LEON BATTISTA ALBERTI, *De re Aedificatoria*, Edizioni il Polifilo, Milano, 1966, Libro II, Capitolo I, pp. 96-98 passim. La critica agli escamotage iconografici quattrocenteschi può essere traslata all'abuso della tecnica odierna del rendering.

manuale ma, soprattutto, la comprensione da parte del lettore e committente della prima edizione a stampa dell'opera di Alberti, di quella che sarebbe stata la forma dell'architettura realizzata grazie alla tridimensionalità del modello ligneo¹¹.

La conclusione cui è giunta Anna Modigliani nel suo studio sulla datazione del trattato di Alberti concorre a esaltare maggiormente la volontà del committente di chiedere al "suo architetto" di applicare per la "sua villa" le indicazioni tipologiche e di merito prospettate da Alberti. Questo rende ancora di più Poggio a Caiano un'architettura manifesto sia per il committente ma, soprattutto, per l'architetto, in quanto con essa Giuliano da Sangallo dimostra di far dialogare la teoria albertiana con il modo di fare architettura brunelleschiano che egli ha scelto come riferimento per la sua composizione architettonica. [fig. 5]

La scelta di Giuliano di proporre al suo committente la copertura del salone centrale con una volta a botte è stata il prodotto di una metodologia progettuale tridimensionale e assolutamente non graficista, attenta alle problematiche culturali dell'avanguardia del movimento umanistico relative alla gerarchia degli elementi della composizione. In sintesi il prodotto di un architetto con una rodata esperienza di cantiere e consapevole della necessità di saper risolvere "qui ed ora" le problematiche costruttive. [fig. 6] Giuliano da Sangallo convinse il committente, Lorenzo de' Medici, che era lui l'architetto in grado di concretizzare il suo desiderio di costruire qualcosa che costituisse il nuovo modello per la destinazione d'uso abitativa svincolata da quella difensiva, fino allora a essa connaturata in maniera imprescindibile, che il committente riteneva mortificante rispetto alla funzione di svago, inteso come sinonimo umanistico dell'*otium* antico come bene ha descritto Tafuri.¹² [fig. 7]

Ritengo pertanto erroneo e ingeneroso declassare questa scelta compositiva alla individuazione del giusto modello romano antico da copiare quale per esempio la basilica di Massenzio¹³ ». Non si tratta di negare che la basilica di Massenzio abbia costituito un riferimento progettuale per il movimento umanistico in architettura nel Quattrocento e per Giuliano da Sangallo¹⁴, quanto di avere chiaro che l'obiettivo di quel movimento non è mai stato la ripresa diretta del modello romano imperiale bensì la ricomposizione dei saperi

11 ANNA MODIGLIANI, Per la datazione del *De Re Aedificatoria*. Il codice e gli archetipi dell'Alberti, in *Albertiana*, volume XVI, Olschki, Firenze, 2013, pp. 91-110, p. 98: «L'unicità del manoscritto alla morte dell'autore è peraltro avvalorata dall'assoluta mancanza di attestazioni della circolazione dell'opera durante la vita dell'Alberti ... Un unico codice, il codice dell'autore, un manoscritto che dobbiamo immaginare pieno di aggiunte, di inserti e di modifiche, su cui l'Alberti continuò a lavorare fino agli ultimi giorni della sua vita. Che è peraltro esattamente lo stesso scenario suggerito dal Poliziano nella dedicatoria a Lorenzo de' Medici dell'editio princeps del *De re Aedificatoria* stampata a Firenze nel 1485, dove si parla di un Alberti che aveva appena terminato il lavoro di correzione del trattato ed era pronto a passare alla fase della pubblicazione ... Di conseguenza occorre considerare il *De re aedificatoria* un work in progress che si estende per circa un ventennio, dal pontificato di Niccolò V (1447-55) fino agli inizi di quello di Sisto IV (1471-84)». Questa posizione della Modigliani sulla datazione del *De re Aedificatoria* consente, a mio avviso, di fare passi in avanti alla precedente sistemazione della questione a opera di STEFANO BORSI, *L'Alberti a Roma*, in STEFANO BORSI, FRANCESCO QUINTERIO, CORINNA VASI VATOVEC, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Officina edizioni, Roma, 1989, pp. 43-74. A distanza di tempo sottolineo come Borsi preferì lasciare in nota quella che pare una posizione molto dubbiosa sulla effettiva presentazione del trattato albertiano nel 1452 espressa nel testo a p. 57, in ossequio forse a una convinzione dominante in letteratura, nota 38, pp.72-73: « ... non ci si stupisce più che manchi, se mai è esistita, la copia di presentazione al papa del *De re aedificatoria*».

12 MANFREDO TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Torino, 1992, p. 96.

13 SABINE FROMMEL, *Le architetture del Taccuino Senese: la Sapienza di Siena, la villa di Poggio a Caiano, Santa Marai delle Carceri a Prato, disegni per Santo Spirito e San Lorenzo*, in Giuliano da Sangallo. Il disegno degli Uffizi, a cura di Dario Donetti, Marzia Faietti, Sabine Frommel, Giunti, Firenze, 2017, pp. 32-49, p. 38. Più genericamente interpreta il portico e la cupola del Pantheon come modello per gli elementi costitutivi della villa ROBERTO GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 463.

14 Le considerazioni esposte da Borsi non lasciano molti dubbi sul fatto che difficilmente Giuliano possa avere avuto in mente la Basilica di Massenzio come riferimento per la volta a botte della villa di Poggio a Caiano. STEFANO BORSI, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Officina Edizioni, Roma, 1985, p. 83, pp. 223-226.

antichi e cristiani¹⁵. Questo è stato il motivo ideologico sotteso alla scelta di Leon Battista Alberti di coprire la navata centrale del Sant'Andrea di Mantova con la volta a botte. Esso consente di comprendere come l'attenzione alla Basilica di Massenzio fosse circoscritta al suo solo essere magistrale esempio di soluzione costruttiva per la copertura di uno spazio voltato a botte di grandi dimensioni¹⁶. Peraltro è stato notato, ed è opportuno rimarcarlo, come la reintroduzione di un tipo strutturale classico come la volta a botte in spazialità differenti da quelle antiche ha condotto a dei veri errori nel Sant'Andrea¹⁷.

L'essere manifesto di pietra del movimento umanistico — «l'immaginario umanistico riconosce nella volta a botte l'essenza dell'architettura antica»¹⁸ — e le dimensioni assunte dalla soluzione costruttiva utilizzata per la copertura sono i due motivi che potrebbero rendere il Sant'Andrea di Mantova il riferimento, in quanto architettura a lui contemporanea, per Giuliano da Sangallo nel momento in cui affronta la progettazione della villa di Poggio a Caiano.

Il condizionale però è d'obbligo ed è necessario considerare i sicuri esempi realizzati nel decennio a cavallo del 1460 in area fiorentina con la cui sperimentazione Giuliano è plausibile si sia confrontato: la volta a botte che copre la navata centrale della Badia di San Bartolomeo a Fiesole, edificio di cui è incerto l'architetto ma «la cui chiesa viene costruita tra 1461 e 1467»¹⁹; la volta a botte della Cappella Rucellai in quella che era la chiesa vallombrosana di San Pancrazio, progettata proprio da Alberti e completata nel 1467; la volta a botte del portico della Cappella dei Pazzi, anch'essa completata negli anni Sessanta ma di cui è incerto l'architetto pur essendovi un primo progetto di Brunelleschi.²⁰

La voltatura a botte cessa di essere una citazione e diventa motore generativo della forma di una tipologia nuova, la villa destinata a otium, quando Giuliano intuisce che, per soddisfare la detta esigenza del suo committente, la dimensione dello spazio simbolo di quella nuova interpretazione della funzione abitativa deve essere monumentale. In quel preciso momento di formazione dell'idea la dimensione diventa la qualità principale che deve avere quello spazio ed essa deve riguardare non solo la pianta ma anche l'alzato. Ecco perché il salone deve espandersi in altezza occupando entrambi i piani della villa e, di conseguenza, la sua copertura con la tecnica della volta a botte consente di dilatare lo spazio interno oltremisura così da creare meraviglia, emozione, bellezza per chi lo abita sia esso ospite o proprietario. [fig. 8] È possibile avanzare l'ipotesi che Giuliano abbia affidato la percezione principale della monumentalità al rapporto diretto tra lunghezza e altezza, e quella secondaria al rapporto indiretto affidato ai multipli tra larghezza e lunghezza e larghezza e altezza. Se il primo equivale grosso modo a 2:1, il secondo è affidato ai multipli anche se entrambi i rapporti ricavati con l'unità di misura del braccio fiorentino risentono di un margine di imprecisione. [fig. 9]

15 FEDERICO BELLINI, *Le cupole di Borromini: la scienza costruttiva in età barocca*, Electa, Milano, 2004, p. 84.

16 «La botte di Sant'Andrea con i suoi quasi 19 metri di larghezza rappresenta lo spazio voltato più grande mai costruito nel Quattrocento, si guardi agli ambienti laterali della basilica, ampi circa 24 metri» FRANCESCA SALATIN, *Volte, Cieli e caementa. La Basilica di Massenzio come fonte per gli architetti*, in *Aedificare* n. 1, 2017-1, *Revue internationale d'histoire de la construction*, pp. 93-116, p. 99.

17 BELLINI, *Le cupole di Borromini*, p. 84.

18 SALATIN, *Volte, Cieli e caementa*, p. 101.

19 GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, p. 124-127. In merito al progettista ignoto l'autore specifica pp. 126-127. La questione del progettista sconosciuto ha avuto e continua ad avere per la seconda metà del Quattrocento collegamenti e connessioni con la formula del "principe architetto" «di cui il primo termine va inteso in funzione della dinastia nel senso condiviso di un principato dissimulato e il secondo nel significato etimologico di dilettante di architettura». MAURO MUSSOLIN, *Devicta Montis Natura. Cosimo de' Medici, Timoteo Maffei e la ricostruzione della Badia Fiesolana per i Canonici regolari lateranensi*, in *The Badia Fiesolana. Augustinian and Academic locus amoenus in the Florentine Hills*, a cura di Angela Dressen and Klaus Pietschmann, Lit Verlag, Zurigo, 2017, pp. 35-68, p. 55.

20 Sull'utilizzo di volte a botte a Firenze GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, pp. 7-8. BELLI, *Volte di getto e volte intagliate*, pp. 67-68.

4 e 5
Salone centrale,
rapporto tra larghezza e altezza
Crediti: Architetto Stefano Falcini



Tuttavia va ribadito come sia il progetto architettonico a usare la geometria e non la geometria a regolare, disporre e ordinare il progetto architettonico. Perciò il mancato rispetto matematico non diminuisce per nulla l'obiettivo di magnificare la forma con la dimensione.

Non si tratta di negare che Giuliano abbia tenuto presente l'elemento compositivo dell'impianto generale costruito in base al principio del quadrato; si tratta di accettare che il motore generativo della forma per via della scelta stessa della tecnica costruttiva della volta a botte abbia rispettato un'idea volumetrica, tridimensionale, non superficiale, bidimensionale come il principio del quadrato.

Architettura e ingegneria: sperimentazione e ricerca sulla possibilità offerte dal costruire in getto

Il motore generativo della forma ha creato un volume che ha preso in pianta la figura di un rettangolo che si è poi relazionato con l'impianto generale della composizione architettonica della villa costruito come un dialogo tra le figure geometriche del quadrato e del rettangolo esplicitate dall'area di sedime della villa e dalla forma ad H dell'area edificata. [fig. 10]

In quest'ottica diventa comprensibile quanto non abbia aiutato e non aiuti la presenza nel Taccuino Senese della sola pianta del piano servizi della villa, anzi essa confonde e distoglie dall'architettura, come dimostra la querelle sulla sua natura, strettamente legata alla datazione dell'inizio del cantiere, riassumibile in due posizioni: la prima legata all'agire autonomo dell'architetto, la seconda che ritiene l'agire dell'architetto subordinato al volere del committente originario.²¹ [fig. 11]

La testimonianza di Vasari - spesso disinvolto nell'uso delle fonti secondo il nostro rigido controllo contemporaneo ma osservatore mai banale e competente nel cogliere i processi culturali di elaborazione del sistema osservato architettura a lui contemporanea —

21 Per la prima ritengo esemplare quanto scritto da MARCELLO SCALZO, La misura dell'architettura nei disegni di Giuliano da Sangallo: la Villa di Poggio a Caiano, in Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, Matematica e Architettura. Metodi analitici, metodi geometrici e rappresentazione in Architettura, Alinea editrice, Firenze, 2001, pp. 83-90, p. 85. MARCELLO SCALZO, FRANCESCA GRILLONI, Modelli reali, modelli virtuali. La villa medicea di Poggio a Caiano, in Università di Firenze, Materia e Geometria 17/2007. Scalzo si rifà a quanto scritto a suo tempo da STEFANO BORSI, Giuliano da Sangallo, pp. 409-417, p. 411: «L'intera vicenda costruttiva della villa Caiana è molto poco documentata e si possono solo formulare alcune ipotesi sulla cronologia di questa impresa laurenziana, senza per questo giungere alla datazione della pianta del Senese, che non è un progetto ma il ricordo grafico di una grande fabbrica, non finita, di Giuliano». Segue il parere di Borsi anche GUIDO GALETTO, La villa medicea di Poggio a Caiano: tra l'Atene degli Acciaiuoli ed il Granducato della Baciocchi, Gangemi, Roma, 2018, capitolo 2. Per la seconda ritengo esemplare SABINE FROMMEL, Le architetture del Taccuino Senese, p. 36: «Pare più verosimile, come nel caso della sede universitaria di Siena, che essa sia direttamente legata agli anni compresi tra il 1483 e il 1485».

6
 La forma ad H della villa
 Crediti: Architetto Stefano
 Falcini



attesta la fama di Giuliano come esperto di getto così come del suo apprendimento della tecnica che egli fa risalire al soggiorno romano di Giuliano²². Questo nonostante che «nella testimonianza vasariana la locuzione getto definisce una tecnica ben diversa sia dalla prassi antica che dalle declinazioni di ambito romano, obbligando a distinguere tra la costruzione della struttura e l'esecuzione della superficie intradossale, poiché non tutte le volte di getto possiedono un corpo in calcestruzzo.»²³ [fig. 12]

Il riconoscimento della specializzazione di Giuliano nella sperimentazione e nella ricerca sulla possibilità offerte dal costruire in getto è dunque parte della paradigmaticità dell'architettura della villa di Poggio a Caiano proprio per l'utilizzo in essa di una tecnica per la volta a botte del vestibolo e di un'altra per la volta a botte del salone centrale²⁴. [fig. 13]

«[La] grande copertura a botte della sala di Poggio a Caiano [è] realizzata anch'essa con un getto di calce e ghiaia, oltre che dalle riseghe è articolata da altre due volte a botte in mattoni in corrispondenza delle reni, parallele alla volta principale, sopra le quali sono costruiti frenelli, cioè muretti trasversali anch'essi in mattoni, in funzione di irrigidimento e per sostenere un piano di capestio costituito da un tavolato, oggi scomparso.»²⁵

Il racconto di Vasari sulla realizzazione della volta a botte del salone centrale della villa - un architetto sicuro di sé, Giuliano da Sangallo per convincere il suo committente dubbioso, Lorenzo de' Medici, lo porta a vedere come aveva voltato a botte casa sua - costituisce anche il supporto documentario utile non a dimostrare ma a sottolineare che il salone sia stato il motore generativo dell'intera architettura.

Come per tante notizie fornite da Vasari non è utile per la ricerca della forma dell'architettura verificarne l'attendibilità (lo scambio di pareri potrebbe come non potrebbe esserci davvero stato ed è comunque scollegato dalla effettiva data di realizzazione della volta stessa),

22 «Portò Giuliano da Roma il gettare le volte di materie che venissero intagliate; come in casa sua ne fa fede una camera et al Poggio a Caiano nella sala grande la volta che vi si vede ora». GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architectori*, Giunti, Firenze, 1568, Terza parte del primo volume, Vita di Giuliano e Antonio da San Gallo Architetti fiorentini, pp. 55-63, p. 63.

23 SALATIN, *Volte, Cieli e caementa*. p. 108.

24 Nel gioco di rimandi tra Mantova e Firenze, nel momento in cui Alberti non c'è più ed è Luca Fancelli che ha l'impegno di portare a termine le sue architetture, è significativo che per il San Sebastiano nel 1479 Fancelli sia «inviato da Federico Gonzaga a vedere un modo de far le volte de giarra et de calzina che adesso se usa a Fiorenza, et è una bella cosa, n'è gran spesa». SALATIN, *Volte, Cieli e caementa*. p. 109.

25 BELLI, *Volte di getto e volte intagliate*, p. 89.





7
Salone centrale, sguardo
sull'otium
8 e 9
Estradosso della volta a botte
del Salone Centrale, particolare
Crediti: Architetto Stefano Falcini

quanto constatare la presa d'atto del sistema osservato, villa di Poggio a Caiano, da parte di quel particolare osservatore, Giorgio Vasari, architetto di Cosimo I duca di Firenze²⁶.

Il fatto che l'osservatore Vasari abbia colto la necessità di sottolineare nella Vita di Giuliano da Sangallo la centralità nella progettazione della villa di Poggio a Caiano della copertura a botte della volta del salone centrale dimostra che quell'ambiente, realizzato in quel modo, era stato il motore generatore dell'intera architettura e qualsivoglia intervento successivo non solo non avrebbe mai potuto cambiarne l'aspetto, ma si sarebbe dovuto confrontare con esso.

Infatti, questa osservazione venne esplicitata quando era in corso di attuazione un programma di decorazione tutto interno alla villa, privo di rapporti con l'insieme di architetture esterne che Cosimo ordinò per la villa: il muro fortificato tutto intorno, l'elevazione del canale di gronda, la costruzione delle scuderie²⁷. Un programma di decorazione completamente diverso da quello che era stato progettato in origine dall'entourage umanista di Lorenzo de' Medici per essere rivolto all'esterno della villa — il fregio del timpano, l'affresco del Laocoonte di Lippi nel vestibolo del primo piano - intesa come luogo ideale accogliente per dilettarsi nell'*otium*.

Dal motore generativo della forma alla planimetria

Una volta compreso che il salone su due piani voltato a botte è il motore generativo della forma può risultare evidente come esso conformi di sé tutte le successive scelte progettuali che si legano una all'altra secondo un processo che, a partire dal rettangolo del salone centrale, utilizza un movimento circolare per definire le altre parti poste alla quota di calpestio del piano nobile.

Assodato che il piano terreno della villa assume la funzione di piano dei servizi e dialoga con le preesistenze si constata come la forma della planimetria, dunque, non è fondata sulla simmetria; la sua forma ad H costruisce un insieme geometrico dove dialogano con pari importanza le figure perfette del rettangolo e del quadrato e, appunto simbolicamente grazie alla terrazza panoramica, del cerchio. Vi è allora da domandarsi perché si sia affermata nella letteratura più recente sulla villa la posizione che vuole la progettazione avvenuta in ossequio del principio del quadrato e la risposta è ancora che questo sia dovuto alla presenza nel Taccuino Senese della pianta del piano servizi e alla riflessione sulla disposizione dei suoi ambienti che dovrebbero reiterarsi nei piani superiori per logica inevitabile.

26 Vasari collaborò al progetto del paramento delle Cacce: arazzi che dovevano coprire le pareti di venti stanze della villa di Poggio a Caiano. Una committenza iniziata nel 1561 che proseguì con il figlio di Cosimo, Francesco I. MARIA MATILDE SIMARI, *Le Cacce del Granduca a Poggio a Caiano*, in *Le Cacce dei Granduchi: due arazzi della celebre serie per la villa di Poggio a Caiano*. a cura di Lucia Meoni e Maria Matilde Simari, Sillabe, Livorno, 2010, pp. 4-5.

27 DANIELA LAMBERINI, *Strategie difensive e politica territoriale di Cosimo I dei Medici nell'operato di un suo provveditore*, in *Il Principe Architetto*, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli, Olschki, Firenze, 2002, pp. 125-152, nota 36 p. 138.



10
 Ballatoio da cui si può vedere
 Santa Maria del Fiore nelle
 belle giornate
 Crediti: Architetto Stefano
 Falcini

La fascinazione per l'applicazione sistematica della prospettiva nel Quattrocento si accompagna a quella per la simmetria cui vengono associati i concetti di ordine e proporzione. Si tratta, forse, della pressione dialettica più evidente cui l'osservatore sottopone il sistema osservato che spesso lo porta a utilizzare aggettivi di merito che sono tutto meno che oggettivi. Ne è esempio un contributo di Saalman che, nel descrivere e giustificare la progettazione delle finestre della villa di Poggio a Caiano irrispettosa dei loro assi ideali, parla esplicitamente di architect's madness e di curious procedure²⁸, ma, correttamente, riflette sulla pianta del piano nobile e non su quello dei servizi; a differenza della maggioranza degli studiosi attenti ai risultati della metrologia fondata sull'unità di misura del braccio fiorentino per dimostrare che l'azione progettuale di Giuliano è riassumibile nella meccanica applicazione del principio geometrico *ad quadratum*.

Insistere sulla ricerca proporzionale delle misure da parte dell'architetto è troppo intellettualistico e non consono alla personalità di Giuliano²⁹. Tuttavia non ritengo neppure che ci si debba fermare nell'avanzare ipotesi che, partendo proprio da questa concordanza matematica "rilevabile" delle misure, attribuiscono al committente, il principe architetto, e alla sua cerchia umanistica azioni invasive nella progettazione. Il tono e il contenuto della lettera spedita il 15 maggio 1486 da Giuliano da Sangallo proprio a Lorenzo, per protestare e chiedergli appoggio contro le intenzioni di Giuliano da Maiano di intervento sulla chiesa brunelleschiana di Santo Spirito, mi pare oltremodo dimostrativa sia di quanto Giuliano pensasse architettura sia, al contrario proprio perché l'appoggio non lo ottenne, quanto

28 HOWARD SAALMAN, The Authorship of the Pazzi Palace, in *The Art Bulletin*, Vol. 46, No. 3 (Sep., 1964), pp. 388-394, p. 393. L'oggetto dell'articolo è tuttora controverso dato che in esso lo studioso tedesco naturalizzato americano sostenne l'attribuzione del Palazzo Pazzi a Giuliano da Sangallo invece che a Giuliano da Maiano. Concordo con il giudizio di GIANLUCA BELLI, *Paramenti bugnati e architettura nella Firenze del Quattrocento*, Firenze University press 2019, p. 295: «La questione, come in tanti altri casi, rimane aperta, e forse è destinata a rimanere tale», - per esempio detta attribuzione è proprio ignorata da SABINE FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Edifir, Firenze, 2014 -.

29 «Tra l'altro Giuliano, anche in età avanzata non conosceva il latino tanto da richiedere l'intervento del figlio Francesco per riportare le scritte del codice di Ciriaco d'Ancona i cui disegni aveva copiato nei fogli 28 e 29 del codice vaticano. Non sappiamo quale potesse essere la conoscenza da parte di Giuliano delle opere di Alberti e di Ficino e fino a qual punto il suo temperamento le potesse ritenere utilizzabili nella pratica architettonica». BARDAZZI, CASTELLANI, *La villa medicea di Poggio a Caiano*, nota 23 p. 43.



11
Fregio del timpano antistante la
volta a botte del Vestibolo.
Crediti: *Architetto Stefano
Falcini*

12
Balastra della facciata
retrostante
Crediti: Architetto Stefano
Falcini



l'interesse del Medici per l'architettura fosse superficiale: appunto, un capriccio, tanto da suscitare la meraviglia, condivisibile, di uno storico come Fubini³⁰.

Il vero apporto del contributo di Saalman è la riflessione sul nuovo vocabolario di dettagli architettonici per la movimentazione di spazi aperti o chiusi, da lui supposti derivati forse dallo studio delle terme romane. Questa nuova idea è la conversione del quadrato tradizionale in un rettangolo, preferibilmente con il lato lungo parallelo alla facciata principale³¹. E la disposizione del grande salone rettangolare voltato a botte di Poggio a Caiano ne è il migliore esempio.

Per lo studio della forma dell'architettura la fascinazione dell'asse di simmetria disegnato in pianta, dominante rispetto al volume rettangolare realizzato con modello ligneo, costituisce una sirena cui con evidenza è difficile resistere. Perpendicolare a quello progettato per correre parallelo alla facciata col salone centrale esso sarebbe costituito dalle originali due scale affiancate che conducevano al piano nobile —sostituite da quelle attuali da Poccianti all'inizio dell'Ottocento — e sarebbe reso evidente dalla loggia, di fatto il vestibolo, ricavata in facciata ed esaltata dal frontone oltre che dalla successione delle finestre nelle due facciate anteriore e posteriore³². Anche in questo caso non si tratta di negare l'esistenza di un'attenzione al tema della simmetria quanto di riportarlo al modo volumetrico di progettazione di Giuliano, ossia alla sua giusta dimensione di corollario del motore generativo della forma che parte dal volume dell'architettura e non dalla pianta, perché il primo è proprio del modo di progettare dell'architetto nel quale è inscindibile l'uomo di cantiere, mentre il secondo è proprio del modo umanistico per il quale l'atto di progettazione è prima di tutto intellettuale.

30 La lettera è pubblicata in CARLO PINI, GAETANO MILANESI, *La scrittura di artisti italiani: (Sec. XIV – XVII)*, Editore Carlo Pini, Firenze, 1873, pp. 378-380 ed è ricordata da GIUSEPPE MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Sansoni, Firenze, 1942. Non a caso ANDRÈ CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze: al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico, Einaudi, Torino, 1964, p. 225, parla di indignazione di Giuliano da Sangallo accennando al fatto che per una quindicina d'anni ci fu a Firenze una sorta di querelle Brunelleschi. RICCARDO FUBINI, *Lorenzo de' Medici architetto costituzionale*, in *Il Principe Architetto*, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli, Olschki, Firenze, 2002, pp. 11-22, pp. 21-22.

31 «This new idea was the conversion of the traditional square into a rectangle, by preference with the long side parallel to the main façade». SAALMAN, *The Autorship of the Pazzi Palace*, p. 392.

32 «The arrangement of the windows on the front and rear façades follow by simmetry». SAALMAN, *The Autorship of the Pazzi Palace*, p. 393.

Riferimenti

ALBERTI, Leon Battista, *De re Aedificatoria*, Edizioni Il Profilo, Milano, 1966.

BARDAZZI, Silvestro, CASTELLAN, Eugenio, *La villa medicea di Poggio al Caino*, Edizioni del Palazzo, Firenze, 1981.

BELLI, Gianluca, "Volte di getto e volte intagliate nell'architettura di Giuliano da Sangallo e nei trattati rinascimentali", in *Aedificare* n. 2, 2017-2, *Revue internationale d'histoire de la construction*, pp. 67-94.

BELLI, Gianluca, "Per una biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo", in *Archivio Storico Italiano*, 2018/2, anno 176, n. 656, pp. 347-368.

BELLUZZI, Amedeo, ELAM, caroline, FIOR, Francesco Paolo (a cura di), *Giuliano da Sangallo*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio / Kunsthistorisches Institut in Florenz Max Planck Institut, Officina Libraria, Milano, 2017, pp. 374-386.

BORSI, Stefano, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Officina Edizioni, Roma, 1985.

CATITTI, Silvia, "Balaustro e balaustrata tra metà Quattrocento e primo Cinquecento", in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 60-62, 2013-201, pp. 21-32.

MEDRI LITTA, Maria, *Osservazioni sulla volta a botte del portico ionico nella villa medicea di Poggio a Caiano*, in *Notizie di Cantiere*, IV, 1992.

DONETTI, Dario, FAIETTI, Marzia, FROMMEL, Sabine (a cura di), *Giuliano da Sangallo. Il disegno degli Uffizi*, Giunti, Firenze, 2017.

FROMMEL, Sabine, *Giuliano da Sangallo*, Edifir, Firenze, 2014.

GALETTO, Guido, *La villa medicea di Poggio a Caiano: tra l'Atene degli Acciaiuoli ed il Granducato della Baciocchi*, Gangemi, Roma, 2018.

GARGIANI, Roberto, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

KENT, Francis William, "Lorenzo de' Medici's Acquisition of Poggio a Caiano in 1474 and an Early Reference to His Architectural Expertise", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 42, 1979, pp. 250-257.

MARCHINI, Giuseppe, *Giuliano da Sangallo*, Sansoni, Firenze, 1942.

SALATIN, Francesca, "Volte, Cieli e caementa. La Basilica di Massenzio come fonte per gli architetti", in *Aedificare* n. 1, 2017-1, *Revue internationale d'histoire de la construction*, pp. 93-116, p. 99.

SCALZO, Marcello, *La misura dell'architettura nei disegni di Giuliano da Sangallo: la Villa di Poggio a Caiano*, in Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, Matematica e Architettura. *Metodi analitici, metodi geometrici e rappresentazione in Architettura*, Alinea editrice, Firenze, 2001, pp. 83-90.

I SENTIERI DELLA RICERCA

Description de l'Égypte. Alexandrie-Abuqir

Luisa Ferro

L'armata francese di Napoleone sbarca in Egitto, ad Alessandria, dopo una straordinaria partita nel Mediterraneo con la flotta inglese dell'ammiraglio Nelson.

Il contributo di questa spedizione, benché breve, sarà enorme e il mondo della conoscenza ne uscirà trasformato. Diari, racconti, relazioni tecniche, disegni hanno trasformato l'immaginario di coloro che l'hanno vissuta, ma anche quello degli studiosi. Per quanto riguarda quel tratto di terra che va da Alessandria verso Abuqir, c'è un fatto ulteriore che ne incrementa la portata: l'Alessandria di oggi è sommersa da interventi che omologano città e territorio alle grandi operazioni immobiliari e che azzerano stratificazioni e caratteri dei luoghi. Le precise ricognizioni delle squadre francesi hanno permesso di riconoscere figure e forme dell'antico, sommerse nel caos urbano contemporaneo. Del resto, la spedizione di Napoleone, come si sa, ha avuto il pregio di schiudere alla ricerca moderna il mondo antico, nel caso di Alessandria il mondo greco-romano.

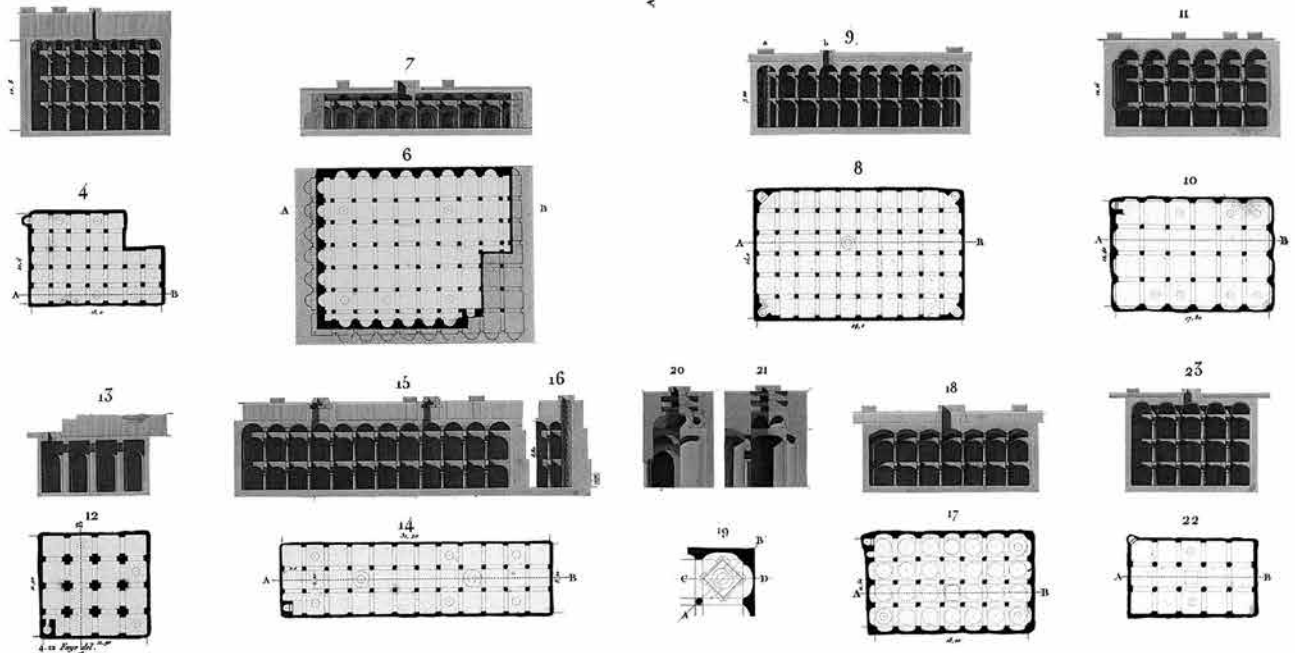
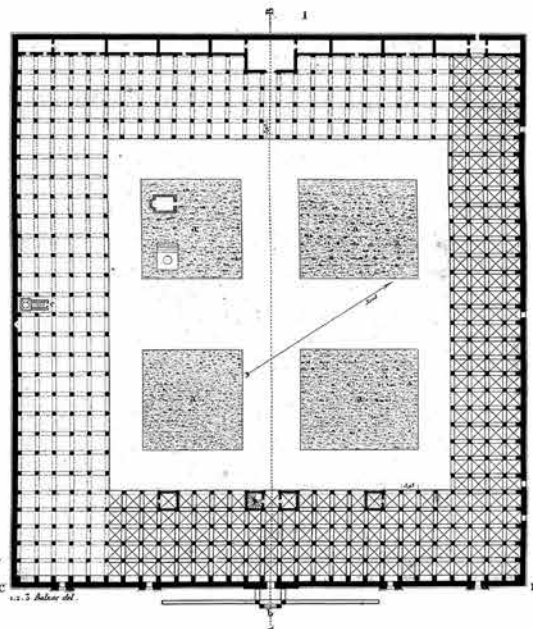
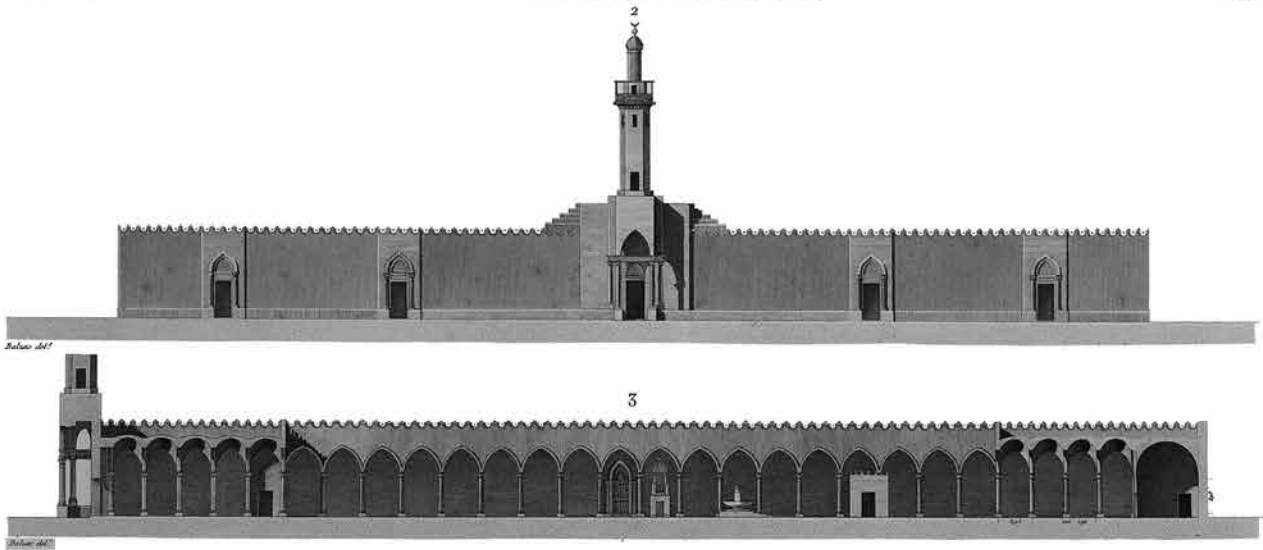
NAPOLEONE, SPEDIZIONE, ALESSANDRIA,
RICERCA, ANTICO

*Napoleon, expedition, Alexandria, research,
ancient*

Napoleon's French army landed in Egypt, in Alexandria, after an extraordinary match in the Mediterranean with Admiral Nelson's English fleet.

The contribution of this expedition, although brief, was enormous and the world of knowledge was transformed. Diaries, stories, technical reports, drawings transformed the imagination of those who experienced it, but also that of scholars. As far as that stretch of land from Alexandria to Aboukir is concerned, there is a further fact that increases its significance: today's Alexandria is submerged by interventions that homologate the city and the territory to large real estate operations and that hide the stratifications and characters of the places. The accurate reconnaissance by the French teams made it possible to recognize figures and forms of the ancient, submerged in contemporary urban chaos. Moreover, Napoleon's expedition, as we know, had the merit of opening the ancient world, in the case of Alexandria the Greco-Roman world, to modern research.

Luisa Ferro PhD, Professore Associato in Composizione architettonica e urbana, Politecnico di Milano. Research Grant Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, Atene. Membro del Consiglio direttivo, Italia Nostra onlus e del Collegio dei Docenti Dottorato di Ricerca DRACO, Roma La Sapienza. Docente al Master dell'Accademia Adrianea Architettura Archeologia. Direttore delle collane Trebisonda e Taglio netto (Araba Fenice). Svolge attività di ricerca attraverso temi inerenti l'Architettura per l'Archeologia, casi studio: Atene, Alessandria d'Egitto e Alessandrie in Afghanistan, Villa Adriana Tivoli, Milano e Mantova, Pompei.



1. 2. 5. PLAN, ÉLEVATION ET COUPE D'UNE ANCIENNE ÉGLISE DITE MOSQUÉE DES MILLE COLONNES OU DES SEPTANTE.
 4...23 PLANS, COUPES ET DÉTAILS DE HUIT DES PRINCIPALES CITERNES DE L'ANCIENNE VILLE.

I SENTIERI DELLA RICERCA

Description de l'Égypte. Alexandrie-Abuqir

Luisa Ferro

L'armata francese di Napoleone sbarca in Egitto, ad Alessandria il 2 luglio 1798, dopo una straordinaria partita "a nascondino" nel Mediterraneo con la flotta inglese dell'ammiraglio Nelson.

Fino a quando non lascerà il paese dovrà affrontare rivolte popolari al Cairo, i Bey Mamelucchi, gli attacchi ripetuti delle truppe Turche-Ottomane e ovviamente le truppe inglesi che aprono con la feroce battaglia nella baia di Abuqir.

Il contributo di questa spedizione, benché breve, sarà enorme e il mondo della conoscenza ne uscirà trasformato. Diari, racconti, relazioni tecniche, disegni hanno trasformato l'immaginario di coloro che l'hanno vissuta, ma anche quello degli studiosi. Per quanto riguarda quel tratto di terra che va da Alessandria verso Abuqir, c'è un fatto ulteriore che ne incrementa la portata: l'Alessandria di oggi è sommersa da interventi che omologano città e territorio alle grandi operazioni immobiliari e che azzerano stratificazioni e caratteri specifici dei luoghi. Le ricognizioni delle squadre francesi hanno permesso (oggi) di riconoscere figure antiche, sommerse dalla città moderna e di evidenziarle nel caos urbano contemporaneo.¹

Tutto questo interessa quindi, oltre per la vicenda in sé, come spesso succede nelle imprese militari, perché i luoghi sono descritti e studiati con precisione e contribuiscono ancora oggi al riconoscimento della morfologia e delle forme dell'antico. Del resto, la spedizione di Napoleone, come si sa, ha avuto il pregio di schiudere alla vita politica europea l'Egitto moderno e alla ricerca moderna quello antico. Nel caso di Alessandria il mondo greco-romano.

A bordo della flotta francese, infatti, non c'erano soltanto duemila cannoni, ma anche centosettantasette studiosi, "scienziati civili". Le maggiori istituzioni di ricerca della Francia (Polytechnique, Centrale, Normale, les Mines, les Ponts et Chaussées, le Conservatoire des Arts et Métiers, l'Observatoire, il Parco aereostatico di Meudon, il Museo di Storia Naturale) misero a disposizione di Napoleone il migliore contingente di menti. Architetti, ingegneri "des Mines et des Ponts et Chaussées", costruttori di navi, zoologi, botanici, archeologi e altri studiosi erano dotati di una biblioteca che conteneva tutti i testi reperibili in Francia sull'Egitto e di oltre duecento apparecchi scientifici e strumenti di misurazione. Fra loro il generale Thomas-Alexandre Dumas (padre dello scrittore), Gioacchino Murat, futuro re di Napoli. C'era anche un personaggio molto singolare Dominique Vivant Denon, colui che "conquistò per noi la terra dei Faraoni servendosi di una matita, e le assicurò nuova eternità sollevandola di

1

Nella pagina precedente,
Description de l'Égypte, Parigi
1809-1817. *Alexandrie. Plan,*
élévation et coupe d'une
ancienne église dite mosquée des
mille colonnes ou des septante.
Plan, coupe et détails des
principales citernes de l'ancienne
ville, vol. V, pl 37 (nuova edizione
digitale curata da J.Y. Empeur,
CeAlex)

1 La personale ricerca su Alessandria e Abuqir (2006-2015), è stata sostenuta da numerosi accordi di collaborazione scientifica: Accordo di collaborazione tra Politecnico di Milano e l'Università di Torino (Dipartimento di Scienze Archeologiche, Antropologiche e Storico-territoriali) per una collaborazione scientifica finalizzata alla progettazione del Parco delle aree archeologiche orientali nel Governatorato di Alessandria d'Egitto. Referenti scientifici: prof. A. Torricelli, Prof. P. Gallo. Missione Archeologica "Kosa Pasha Fort, Abuqir" (Direttore di Missione A. Torricelli; membri C. Giambruno, L. Ferro, C. Pallini) ratificata con lettera del Supreme Council of Antiquities il 18 marzo 2010. Protocollo di collaborazione scientifica con il Ministero della Cultura Egiziano e con il Supreme Council of Antiquities (coordinatore scientifico prof. A. Torricelli, Politecnico di Milano) per il progetto urbano e della passeggiata archeologica: prof. V. Donato, prof. L. Ferro, prof. C. Pallini, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Politecnico di Milano. Accordo di collaborazione scientifica tra Politecnico di Milano e Alexandria & Mediterranean Research Center CeAlex (referenti scientifici prof. A. Torricelli, J.Y. Empeur). Team di progettazione coordinato da A. Torricelli, L. Ferro, C. Pallini con V. Bertini, E. Ciapparelli, A. Scaccabarozzi.

colpo alla nostra coscienza”² Denon (allora cinquantenne) aveva carta, matita e occhi sempre avidi, lo testimoniano in molti. Tracciava uno schizzo dopo l'altro con ingegnosità e implacabile imperturbabilità. Disegnava tutto ciò che vedeva. Il suo *Voyage dans le Basse e la Haute-Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte* (1802) è documento straordinario.

Nascondino

Napoleone Bonaparte, grande trionfatore della Campagna d'Italia del 1798, astro nascente dell'esercito rivoluzionario propone al Direttorio della Rivoluzione il suo coraggioso piano: l'Egitto come prima tappa dell'impero mondiale dei Lumi. Folle avventura sulle orme di Alessandro Magno. Tra l'altro una spedizione in Oriente avrebbe seriamente minacciato il commercio britannico con le Indie.

Nella più assoluta segretezza l'Armée d'Orient salpa dalla città di Tolone il 19 maggio 1798. Nel tragitto l'avrebbero poi raggiunta altre divisioni imbarcate nelle città di Marsiglia, Genova e Civitavecchia. Era la flotta più grande mai vista nel Mediterraneo: 280 navi, fra cui 13 di linea, con un numero di cannoni compreso fra 74 e 118. La più grande, era l'ammiraglia L'Orient. Bonaparte aveva messo insieme 38.000 soldati, 13.000 fra marinai e fanti di marina e 3.000 marinai di navi commerciali.

Le spie inglesi che facevano base a Tolone intuirono la preparazione di una grande operazione a Oriente, ma non furono capaci di riferire a Londra quale fosse il reale obiettivo dei francesi. Viene chiesto così all'ammiraglio Horatio Nelson di cercare di intercettare la flotta francese.

Le informazioni raccolte prima a Napoli e inseguito da alcune navi incrociate sulla rotta convinsero l'ammiraglio che il vero obiettivo dei francesi fosse l'Egitto.

Ma non ha notizie certe, soltanto congetture. Stato di crudele incertezza per uscire dal quale decide di incrociare il Mediterraneo verso Alessandria. Ma invece di seguire le tracce della flotta francese, senza saperlo le anticipa. Napoleone in Egitto non ci arriva direttamente, con gran furbizia prima raggiunge Malta e lì si ferma qualche settimana. Nelson ignaro anticipa così Napoleone sbarcando ad Alessandria l'8 giugno. Quando l'armata inglese raggiunge la costa egiziana si trova a ispezionare il porto vuoto. E, dopo grande imbarazzo mal vista dai Bey locali, salpa verso Cipro.

Così Napoleone indisturbato avvista la costa dell'Egitto il 2 luglio e attracca nella rada occidentale. Si era fatto anticipare dalle spie, prigionieri magrebini di religione cristiana liberati a Malta, che parlavano numerose lingue straniere. Questi arrivarono ad Alessandria il giorno prima della flotta francese con un proclama di pace e libertà (firmato Napoleone Bonaparte).

Il luogo ideale per sbarcare, dicono i tecnici francesi, sarebbe stato Abuqir, la penisola a oriente della città che si inoltra nel mediterraneo e costituisce avamposto naturale ideale; a questo si aggiunge il fatto che la linea di terra, ovunque bassa, in questo punto è caratterizzata da alcune evidenti alture... ma non c'era tempo, le operazioni di sbarco dovevano essere immediate, poiché Nelson avrebbe molto presto avuto notizia certa del loro arrivo. Abuqir poteva essere occupata e attrezzata in un secondo momento. (Vivant Denon, *El Ghabarti 1798-1801*; Bret 1998; *Bonaparte et l'Egypte* 2008)

² La bibliografia sulla spedizione di Napoleone in Egitto è molto vasta. Tra le pubblicazioni più recenti, complete e aggiornate AA.VV., *Bonaparte et l'Egypte. Feu et lumière*, catalogo della mostra diretta da Aurélie Clemente Ruiz, Parigi 2008, Istitut du Monde arab-Hazan, Parigi 2008. I diari di Vivant Denon sono stati pubblicati tradotti in italiano in VIVANT-DENON D., RAHMAN EL-GABARTI A., *Bonaparte in Egitto. Due cronache tra Illuminismo e Islam*, trad. it Il Manifesto libri, 2001.



Alessandria. Terra bassa

2

Description de l'Égypte, Paris
1809-1817. *Alexandrie. Carte
générale des côtes, rades, ports,
ville et environs d'Alexandrie.*
(nuova edizione digitale curata
da J.Y. Empereur, CeAlex)

La flotta costeggia la lingua di terra, buio. Il maestoso Faro è crollato in mare da secoli. Non c'è luna, ma questo era stato calcolato: si sbarca senza Iside con la luna nera. L'ombra della costa è *Terra bassa*. Oggi questa terra bassa non esiste più: una nuova costa con immensi anonimi palazzi hanno annientato questo paesaggio. Si cerca di immaginare la vista di allora.

Ancora nel 1941 allo scrittore greco Giorgio Seferis (Seferis 1964) che costeggia questi luoghi, gli appare la prima visione dell'Egitto e si ritrova a pensare a Kostantino Kavafis: «Venerdì 16 maggio. Egitto, terra bassa. La più bassa che abbia mai visto: nessuna altura all'orizzonte. Le cose più alte che si vedono avvicinandosi sono le navi e le case. Mare giallo: il mare di Proteo, e meduse, tante meduse: un azzurro intenso... penso a Kavafis, guardando questa terra bassa. La sua poesia è così; piana, come la campagna sconfinata che ci sta dinanzi; non sale, non scende: cammina; adesso lo capisco meglio e lo stimo per quanto ha fatto. Mi stupisco: forse sono anch'io fuori del tempo e dello spazio...»

I francesi sbarcano a ovest dal porto detto di Marabout nei pressi del faro nuovo. [fig. 2] La prima impressione è quella del desolante nulla. Questa sensazione, chi scrive la conosce bene, l'ha provata giunta ad Alessandria. La differenza è che il nulla attuale non è sotto la sabbia, ma (quando ancora esiste) seppellito sotto la città moderna. Così l'iconografia della Spedizione d'Egitto è, ancora oggi, punto di partenza documentario sostanziale. [fig. 3]

All'epoca Alessandria era in uno stato di sospensione: una sorta di silenzio; la città non è più quella che è stata, ma non è neppure quello che sarà (e che è oggi). Viveva un momento di stallo... una sorta di stadio del non-più e del non-ancora. I due "aghi" di Cleopatra sveltavano solitari su una costa di rovine, le rovine dei grandiosi e leggendari palazzi. E poi pressoché il nulla. Alessandria ha divorato sé stessa, ma è probabile che in misura anche maggiore essa sia stata divorata da altre città.

«La prima impressione che si presentò ai nostri sguardi fu di un vasto cimitero, coperto da innumerevoli tombe di marmo bianco sopra un suolo bianco...» (Vivant Denon 1798-1801).

Le opere murarie dell'antica Alessandria furono costruite perlopiù con la pietra oggi detta del Mex (dal nome del sobborgo presso cui esistono le cave principali) o dai mattoni crudi. La pietra del Mex è un calcare bianco, granuloso, molto tenero, facile a deteriorarsi sotto l'azione degli agenti atmosferici, formando una sottile sabbia bianca.



Nel 1759 Vitaliano Donati racconta che i cavaatori di pietra e cercatori di antichità erano bravamente organizzati sotto la guida di uno schêch, il quale aveva una responsabilità dell'utilizzazione del materiale scavato, è certo che questo materiale era spedito lontano e soprattutto al Cairo. «I turchi utilizzano ancora le colonne di marmo nei loro palazzi della città nuova. Essi provengono dalla demolizione della città di Alessandria... si vedono tuttora questi uomini andarle a sterrare (le colonne) tra le rovine...» (Lumbroso 1892)

Già decaduta negli ultimi tempi del dominio bizantino, dopo la conquista araba e il trasferimento della capitale a Fustat, pur rimanendo un centro tutt'altro che trascurabile per il commercio di transito, Alessandria andò gradatamente spopolando. I conquistatori arabi non si mostrarono da meno dei loro predecessori e, certo, per dare vita alla nuova capitale impresero a demolire ed esportare ciò che restava dall'abbandonata e indifesa Alessandria.

L'abitato venne sempre più restringendosi intorno al porto e interi quartieri rimasero in completo abbandono. Allo sbarco dei francesi gran parte dell'area della città antica era rimasta per secoli vuota e non abitata e depredata. (Breccia 1914; Ferro 2009; Shaalan 2009)

Così, nonostante la pressione del possibile imminente arrivo degli inglesi, le squadre francesi annotano e descrivono con precisione i luoghi, le architetture, i frammenti superstiti lasciandoci la documentazione di uno stupefacente stato fatto e dandoci notizie (ora perdute o irriconoscibili) riguardanti il carattere dei luoghi. Gli studiosi di Napoleone, intuiscono forme originarie, localizzano presenza dell'antico e fanno ipotesi dando involontariamente la spinta alla ricerca archeologica della città di Alessandro Magno. Sui dati delle ricognizioni francesi si imposta, ancora oggi, la ricerca archeologica dell'Egitto greco-romano. Toccherà poi agli inglesi (vincenti) dare il via alla rinascita della città. (Breccia 1914; Ferro, Pallini 2009)

Vivant Denon (Vivant Denon 1798-1801) redige le celebri viste della città dal mare, divise in più fogli per l'ampiezza e la scala dettagliata. «Eseguii, a tre leghe di distanza, una veduta di Alessandria...». Si intravedono le quinte dei due porti ellenistici, il *Timonium*, la piccola penisola con frammenti del palazzo di Antonio e Cleopatra. «Il primo disegno che feci fu il porto nuovo, poi il piccolo faro sino al quartiere dei Franchi, che era al tempo di Cleopatra, il quartiere delizioso dove il suo palazzo era stato costruito, e dove c'era il teatro». [fig. 4]

È evidente la penisola (all'epoca della spedizione occupata dalla città araba compatta) formatasi sui detriti dell'*Eptastadio*, il monumentale ponte che collegava l'isola di Faro (e la grande omonima lanterna meraviglia del mondo antico) alla terra ferma. Sull'estremo orientale il forte mamelucco. Qui i francesi individueranno il perimetro del Faro, crollato in mare e visibile sui fondali.

«Quando le ombre della sera disegnarono i contorni della città, in modo che potei distinguere i due porti, le grandi muraglie fiancheggiate da numerose torri, che non racchiudevano più che dei mucchi di sabbia, e qualche giardino dove il verde pallido delle palme tempera appena l'ardente biancore del sole, il castello turco, le moschee, i loro minareti, la celebre colonna di Pompeo, la mia immaginazione tornò al passato: vidi l'arte trionfare sulla natura, il genio di Alessandro utilizzare l'attiva mano del commercio per piantare su una costa arida le fondamenta di una città superba, e sceglierla per deporvi i trofei della conquista del mondo; i Tolomei richiamarvi le scienze e le arti, e raccogliervi una biblioteca per la distruzione della quale la barbarie impiegò anni» (Vivant Denon 1798-1801)

Gli studiosi possedevano documenti e cartografie della città, ma ne redigeranno di nuove estremamente precise [fig. 5]. Precisione necessaria per avere una visione d'insieme, individuare punti strategici dove insediare linee difensive, nuove fortificazioni, punti di controllo,



4
Description de l'Égypte, Parigi
 1809-1817. *Alexandrie. Vue
 de l'obelisque appelle aiguille
 de Cléopatre et de la Tour des
 Romains, pris de sud-ouest*
 (nuova edizione digitale curata
 da J.Y. Empereur, CeAlex)

accampamenti e il quartier generale, insomma tutti quegli apparati necessari alle strategie militari di allora.

La posizione strategica di Alessandria nella topografia di quella lingua di terra chiusa dal mare da un lato e dal lago dall'altro è resa nota molto più tardi da Napoleone Bonaparte nel suo celebre Diario (Bonaparte 1804). Il Lago Mareotis occupava un tempo tutto il lato sud di Alessandria. Le sue isole e i suoi bordi erano coperti di villaggi, belle case di campagna. L'acqua era dolce. Comunicava con il mare soltanto attraverso un piccolo canale, che serviva a passare nel porto vecchio.

«Lavorammo per entrare in porto, ma il mare era in tempesta ed eravamo stati avvisati delle ricognizioni degli inglesi e della rotta di Nelson verso Cipro, dove credevano fossimo rimasti». «Il 14 (luglio) il mare era migliorato: togliemmo gli ormeggi mentre la spiaggia copriva di nostri soldati», che a mezzogiorno erano già sotto le mura di Alessandria.

Entrando da sud-ovest rilevano due ordini di mura, quelle turche recenti circondano la città che è molto contenuta e compatta, allora poco più che un villaggio di pescatori. Ma si accorgono che esiste un'altra cinta di mura molto più ampia, ormai dismessa, piena di brecce e in parte crollata o seppellita sotto la sabbia: i bordi della città di Alessandria, il tracciato murario disegnato da Dinocrate era quindi ancora visibile a tratti. (Vivant Denon 1798-1801; Ferro 2009; Shaalan 2009)

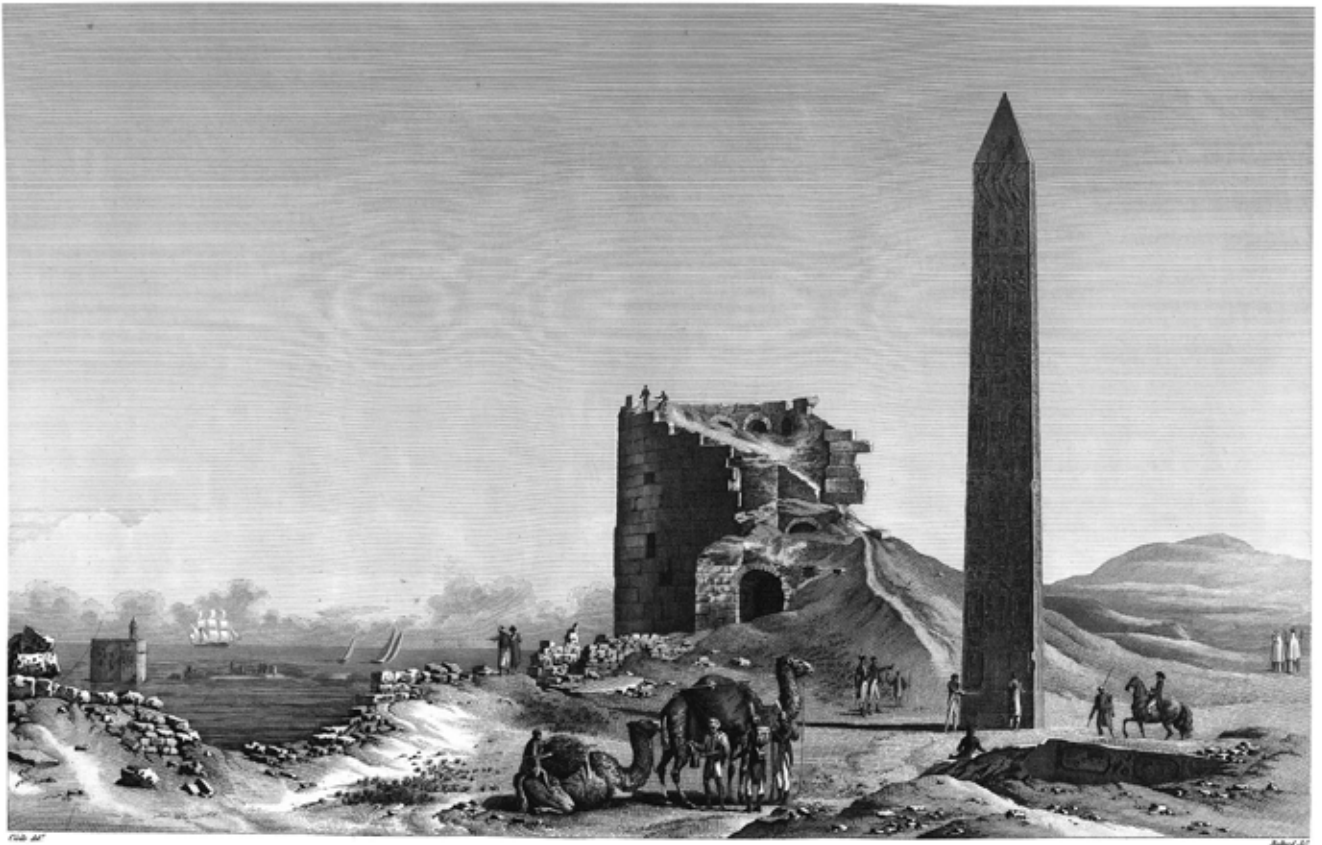
A sud, travalicando quest'ultima si ritrovano alla celebre colonna di Pompeo, unico testimone di un'antica grandezza, che sovrasta il panorama per chi naviga il canale Mahmoudiah e più volte descritta dai viaggiatori a partire dal XVI secolo.

«Lo schieramento era alla colonna di Pompeo, dietro piccoli cumuli della città vecchia» (il Recinto del Tempio di Serapide). Qui rilevano uno stadio antico (ora scomparso) e un pozzo dotato di elementi misuratori insoliti nel quale si innesta il canale esistente (in seguito verrà riconosciuto come Nilometro il più straordinario strumento di avvistamento e misurazione della piena del Nilo).

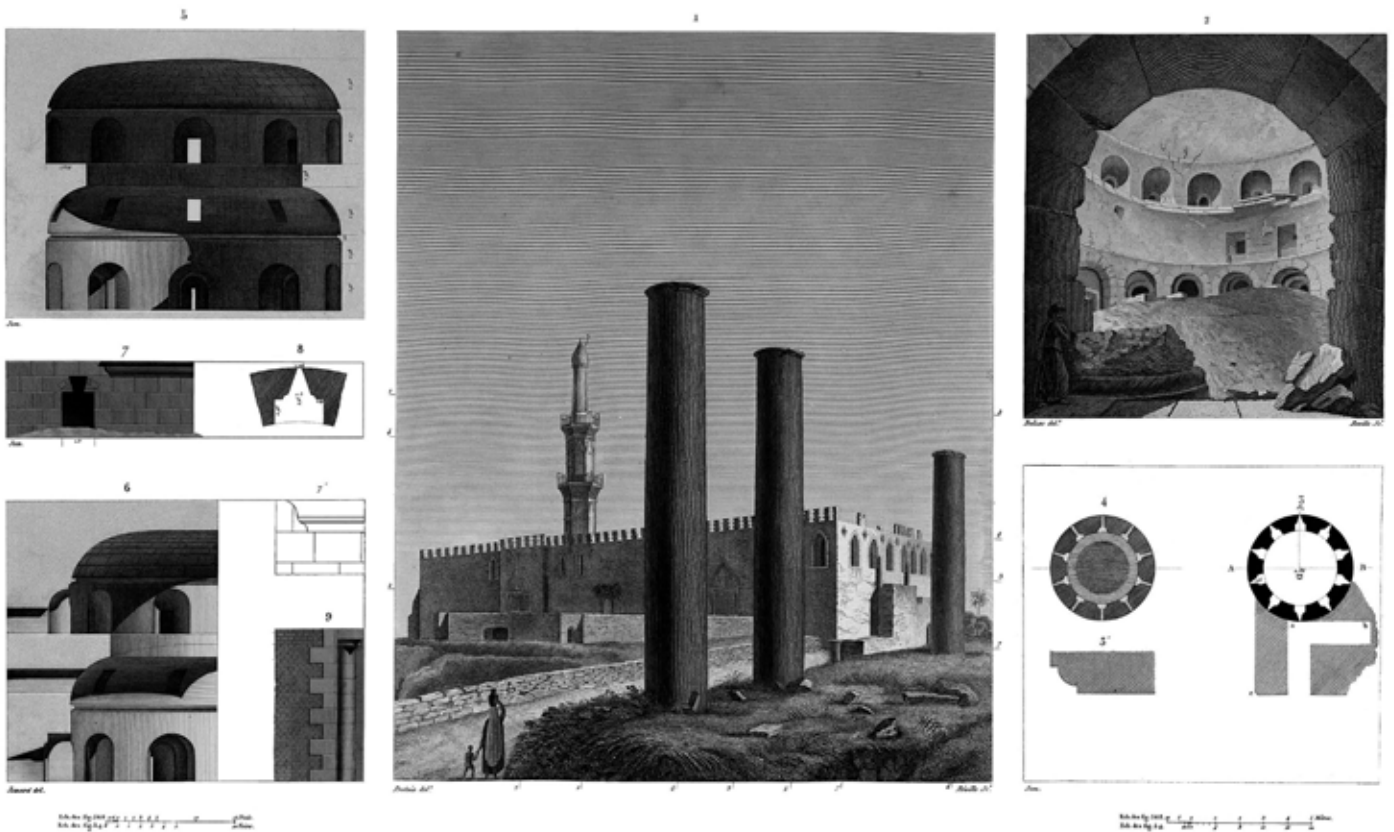
Disegnando il canale che a Schedia si biforca in due rami verso Alessandria e verso Abuqir, riconoscono il tracciato dell'antico canale canopico, diramazione artificiale del Nilo e armatura territoriale sostanziale dello sviluppo morfologico ed economico del luogo esattamente come ne parlava Strabone. Diversi lavori di ammodernamento del canale attesteranno che gran parte della navigazione interna era già in periodo greco-romano, effettuata a mezzo di questo. (Breccia 1914; Ferro, Pallini 2009)

I francesi rilevano le mura arabe e il villaggio con dettagli inaspettati di sovrapposizione con strutture antiche. Le cisterne, per esempio, su cui la città di Dinocrate era fondata. [figg. 1, 6] Della città araba osservano e descrivono oggetti, abitazioni, costumi, suppellettili. Denon ritrae persone: «Mi sarà impossibile rendere l'idea di ciò che provai approdando ad Alessandria. . . . Tutto era nuovo per le nostre sensazioni, il sole, la forma degli edifici, l'abito e il linguaggio degli abitanti». (Vivant Denon 1798-1801)

Misurano e registrano, per la loro utilità strategica, dei particolari rilievi collinari, che diventeranno sede di fortificazioni, poi restaurate e ampliate nel tempo e tutt'ora (in gran parte) esistenti.



VUE DE L'OBÉLISQUE APPELÉ AIGUILLE DE CLÉOPATRE ET DE LA TOUR DITE DES ROMAINS, PRISE DU SUD-OUEST.



5

Description de l'Égypte, Parigi 1809-1817. *Rielaborazione della carta Alexandrie. Carte générale des côtes, rades, ports, ville et environs d'Alexandrie* con sovrapposti in rosso i resti archeologici più evidenti (© Luisa Ferro, Politecnico di Milano)

6

Description de l'Égypte, Parigi 1809-1817. *Alexandrie. Vue de trois colonnes en granit, situées au sud de l'ancienne basilique vulgairement nommée mosquée de saint Athanase. Vue, coupe et détails d'un tour antique, placée au nord des deux obélisques et connue sous le nom de tour des romains*, vol V, pl 35. (nuova edizione digitale curata da J.Y. Empereur, CeAlex)

Nel paesaggio di questa “terra bassa”, specialmente sulle rovine antiche, in zone che non presentavano possibilità di smaltimenti dei detriti della vita quotidiana, si è andato mano mano accumulando uno spesso strato di terriccio, cocci, immondizie e rottami d'ogni genere; questi cumuli raggiungono spesso alcuni metri di altezza e talvolta formano vere proprie alture (dette Kom, cioè colline artificiali), luoghi perfetti per gli avamposti militari dall'arrivo di Napoleone in poi. Ad Alessandria, Kom el-Dik per esempio, dove a notevole profondità, sono stati intercettati in tempi recenti, in seguito alla demolizione di un fortino nato con Napoleone, resti di antiche monumentali costruzioni e praticamente un intero quartiere con un *Odeion* di epoca greco-romana (Ferro, Pallin 2009).

Disegnano infine il tracciato stradale determinato da un solco profondo e in alcuni tratti ottenuto tagliando la roccia viva. Il tracciato è segnato in alcuni tratti da colonne, superstiti di una lunga via porticata e taglia la città in due parti: è l'asse mesourbano, matrice formale della città fondata da Alessandro, rappresentazione astronomica dello stesso fondatore. (Ferro, Magli 2012)

Abuqir. La rada e le battaglie

La penisola di Abuqir si trova a una ventina di chilometri a est di Alessandria e con essa è dall'antichità collegata con il canale di derivazione del Nilo, un tempo canale Canopico ora chiamato Mahmoudiah. [fig. 7]

A Napoleone e ai suoi tecnici piace Abuqir: forse la spiaggia, il clima, il vento fresco di capo Zephirion. O forse un legame inconscio con un passato perduto.

Studiano i dintorni di Alessandria, vanno in ricognizione ad Abuqir, luogo ideale (pensano) per ancorare la flotta al completo, la grande flotta chiamata *Demi Monde* (Vivant Denon, El Ghabarti 1798-1801; Bonaparte 1804) Tra le navi *l'Orient*. Al di sotto, sprofondato negli abissi il grande porto di Eracleion. Unica porzione di terra scampata ai fenomeni di subsidenza, l'isola di Canopo, detta anche isola di Nelson. (Gallo 2001; Goddio 2007)

Napoleone annota nel suo celebre Diario: «La penisola di Abuqir ha la forma di un triangolo [fig. 8]. I tre vertici di questo triangolo sono costituiti da alture che dominano la vista. In mezzo una rada di palme con il piccolo villaggio di Abuqir e un'importante fonte d'acqua dolce». (Bonaparte, 1804)

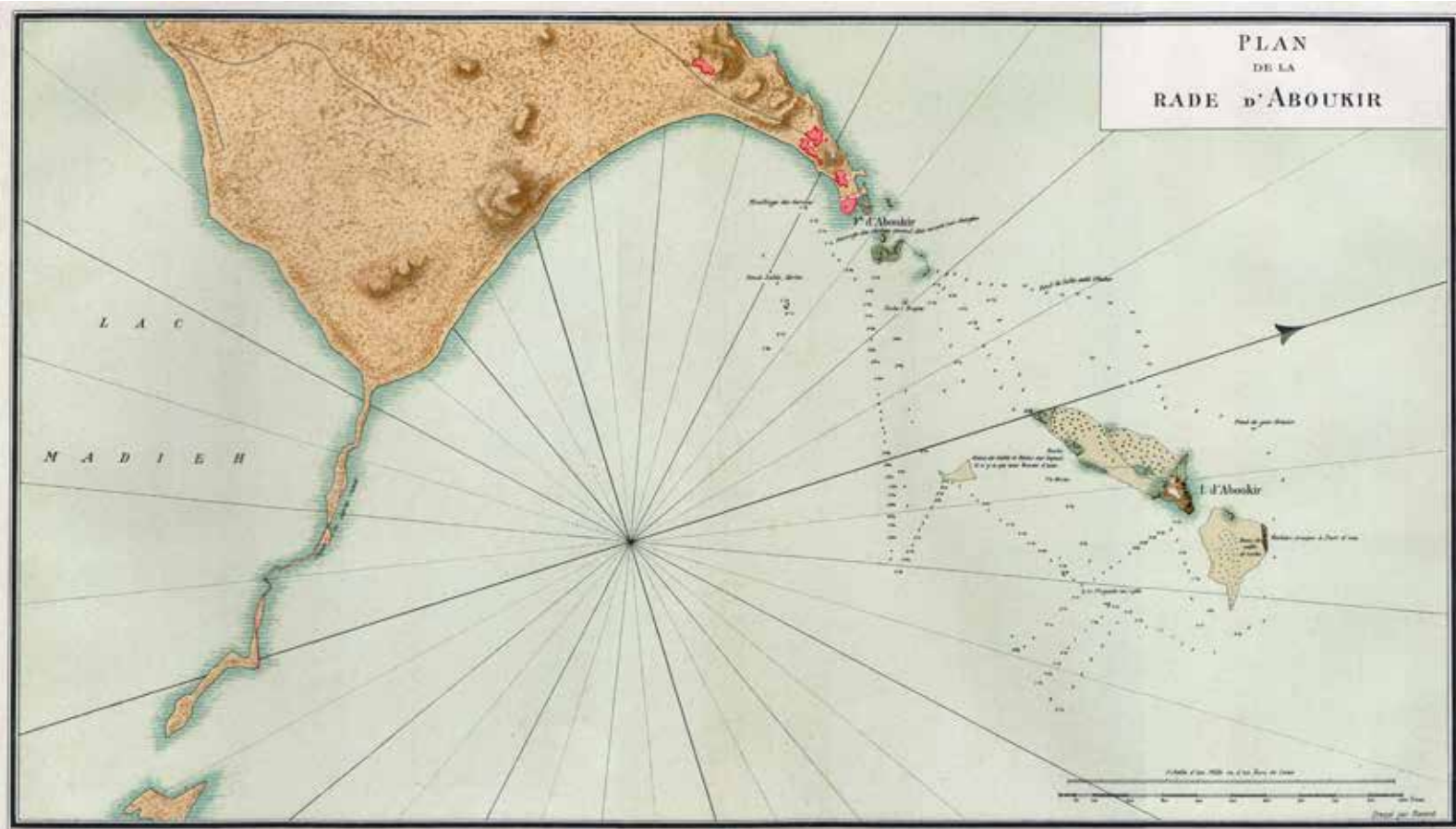
Così mentre Napoleone si spinge con le avanguardie verso il Cairo e poi via via sempre più a sud alla scoperta di quello che chiameranno “L'Egitto eterno”, ad Alessandria, Abuqir, Rosetta (il villaggio sul principale ramo nilotico) le squadre francesi costruiscono postazioni fortificate e stanziamenti a protezione della flotta, avamposti affacciati sul mare.

Abuqir (un tempo Canopo), come Alessandria era caduta in polvere, non vi erano quasi rovine, era stata consumata e digerita dal flusso della vita. Restavano pochi ruderi, tutto era rimasto sommerso sotto montagne di cocci, frammenti di pietra, pezzi di colonne. La pietra era tornata alla pietra, i materiali allo stato di puri elementi naturali. Luogo perfetto per nuove fortificazioni, quelle regolamentate e sperimentate già da tempo dalla Scuola militare di Francia diretta da Sebastien Le Prestre, detto anche Marchese di Vauban. Così valorizzando le caratteristiche del suolo, vengono accresciute le naturali possibilità offensive e difensive attraverso opere di costruzione e di adattamento. Le opere di fortificazione permanente dell'armata francese hanno soprattutto il ruolo di copertura della mobilitazione.

Il forte Mamelucco, fatto costruire nel 1460 dal sultano Kaitbay, posto sulla punta estrema della penisola può essere riparato e usato per collocare una batteria di terra, scrive Napoleone nel suo diario.

A questa struttura, seguendo le regole del sistema a piazzeforti staccate, sono affiancati altri tre nuovi forti disposti in modo da formare un triangolo visivo, quasi perfetto. Uno di questi, il forte oggi chiamato Kosa Basha è collegato direttamente, attraverso un percorso in trincea, con l'avamposto esistente. (Breccia 1925; Ferro 2010, Ferro 2011)

Pochi anni dopo l'ingegnere Pascal Coste (Coste 1822) esegue alcuni rilevamenti presso la zona dei forti di Abuqir e svolge alcuni disegni. L'ingegnere francese annota: «Il forte di Abuqir è in stato di abbandono e di incuria completa. Dopo l'evacuazione dell'armata francese, Mohamed Ali ha pensato di restaurarlo. Mi ha incaricato nel settembre 1822, di elaborare un progetto di ricostruzione, con in aggiunta altre due postazioni stabilite nei punti



7
 Plan de la rade d'Aboukir, levé
 par Racord en 1780, planche
 IV. George DOUIN, *La flotte
 de Bonaparte sur les côtes
 d'Egypte, les prodromes
 d'Aboukir*, *Mémoires de la
 Société Royale de Géographie*,
 Tome III, IFAO, 1922. (© CeAlex)

più elevati della costa, allo scopo di impedire, in tempo di guerra, uno sbarco del nemico su queste spiagge». [fig. 9]

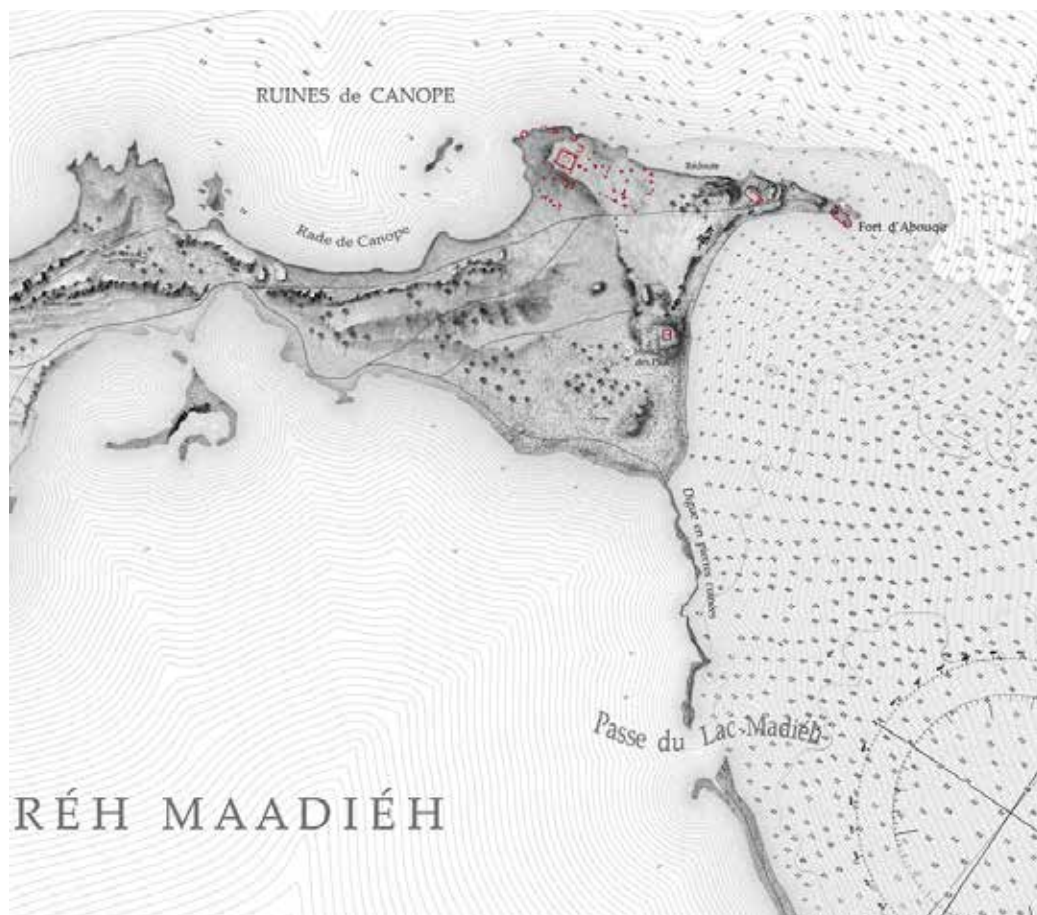
Canopo, i porti di Thonis/Herakleion, il villaggio di Menoutis, tutto ciò che è rimasto si è salvato (involontariamente) dalla recentissima urbanizzazione selvaggia, sotto le costruzioni militari.

E non solo. Gli studiosi sbarcati con Napoleone fanno per primi un'ipotesi, che risulterà quella esatta: le tre colline sono il sito dell'antico insediamento e precisamente dei tre templi principali del santuario e delle cittadine di Canopo (sul colle a occidente) e Menutis (sul colle a oriente).

Quando Mohamed Ali ottenne il paese in suo potere, ebbe chiara coscienza dell'importanza strategica del promontorio e della baia di Abuqir e iniziò la ricostruzione dei tre forti (sulle fortificazioni napoleoniche) che portano ancora oggi il nome Tewfikieh, di Kosa Pasha, di el-Ramleh. Quest'ultimo, costituito di sabbia nello strato superiore, è formato nel suo nucleo interno di antiche rovine, in parte risalenti all'età tolemaica. Queste rovine appartengono a Menuti, che era lontana da Canopo non molte centinaia di metri verso oriente. Nella parte occidentale della penisola d'Abuqir, il vasto campo di rovine nel cui centro sorge il forte Tewfikieh è il luogo l'insediamento della città di Canopo. E questo è confermato dalla presenza di un complesso organico, nonostante la secolare spogliazione, di vestigia assai eloquenti di numerosi edifici e dalle epigrafi raccolte in questa zona (molte in onore di Serapide e Iside). L'archeologo italiano Evaristo Breccia, pochi anni dopo avvalorò le ipotesi dello studioso francese Du Bois-Aymé dell'armata napoleonica [fig. 10], affermando inoltre che ciò che era definito come Canopo era in realtà un insediamento costituito da più centri articolati nella penisola di Abuqir. (Lumbroso 1882; Breccia 1925; Ferro 2009)

L'attracco per le barche (dal lago e dall'antico canale), le rocce, le tre colline, visibili prospetticamente una dall'altra, la presenza di edifici sacri su di esse, i portali di accesso ai santuari sono parte dell'immaginario figurativo relativo a Canopo sviluppato in tutto il mediterraneo ellenistico e romano e di cui sono testimonianza viva gli affreschi pompeiani del Tempio di Iside.

Canopo resta uno dei più importanti centri religiosi di tutto l'Egitto (il Tempio di Serapide ispirò il celebre "Canopo" della villa Adriana a Tivoli) e, per la sua aria salubre, diventa residenza ideale per lo svago dell'aristocrazia alessandrina, luogo di produzione dell'olio e del



8

Dettaglio della planimetria fig. 5
Description de l'Égypte, Parigi
 1809-1817. Rielaborazione
 della carta *Alexandrie. Carte
 générale des côtes, rades, ports,
 ville et environs d'Alexandrie*
 con sovrapposti in rosso i resti
 archeologici più evidenti (© Luisa
 Ferro, Politecnico di Milano)

vino (nella zona più interna della penisola sono state rinvenute numerose fattorie). (Lumbroso 1882; Breccia 1925; Ferro 2009; Gallo 2001; Gallo 2009)

Sulla costa vengono costruite ville con grandi piscine e complesse peschiere. Di fatto la storia di questi luoghi della foce canopica del Nilo è ancora da approfondire, nonostante le più recenti indagini archeologiche anche subacquee. Breccia esegue i primi scavi nei pressi del forte Tawfiq, ad ovest di Abuqir e ritiene possano essere resti del grande sito di Canopo; scava inoltre presso Forte Ramleh e interpreta le rovine come pezzi dell'antico villaggio di Menouthis. (Lumbroso 1882; Breccia 1925; Ferro 2009; Gallo 2001; Gallo 2009)

Ma la scelta di ormeggiare la *Demi monde* nella rada di Abuqir risulterà un disastro strategico...

1° agosto 1798, dopo aver intercettato una nave vedetta francese oltre Creta, Nelson torna sui suoi passi e stavolta avvista la flotta francese nella rada di Abuqir.

Nonostante la squadra francese fosse ancorata in un porto fortificato, circondato da secche e da bassifondi che limitavano gli spazi per una manovra offensiva, c'era troppo spazio fra le navi, consentendo così ai vascelli inglesi (più piccoli e agili) di infiltrarsi nella linea di fila per attaccare le navi nemiche a distanza ravvicinata (*Bonaparte et l'Égypte* 2008). Nelson decide di sfruttare la situazione senza concedere tempo alla squadra francese di attuare delle contromisure. Così al comando della formazione britannica inizia ad avanzare concentrando subito il fuoco su poche unità avversarie in modo tale da annientarle prima che potessero intervenire. La tattica attuata da Nelson risultò decisiva sul piano strategico. L'avanguardia francese era posizionata distante dal forte, questo rese difficile a obici e cannoni colpire da terra le navi britanniche. Tra l'altro la fila di navi francesi si era posizionata lontana dalla costa, e in questo modo diede all'avversario un canale navigabile [fig. 11]. Così l'ammiraglio Nelson non perse tempo e fece infilare cinque delle sue navi per cogliere l'avversario fra due fuochi. (*Bonaparte et l'Égypte* 2008; Vivant Denon, *El Ghabarti* 1798-1801; *Bonaparte* 1804)

L'ammiraglio Brueys, comandante della flotta, rimase ucciso nel corso del combattimento e *L'Orient* saltò in aria. Il fuoco illuminò il cielo a giorno, raccontano i testimoni.



9
Forte El Sab-Kosa Pasha,
Abuqir 2008 (© Luisa Ferro,
Politecnico di Milano)

Fatto il bilancio della battaglia, risultò che a parte due navi di linea e due fregate, tutte le unità francesi erano state affondate, catturate o si erano incagliate.³

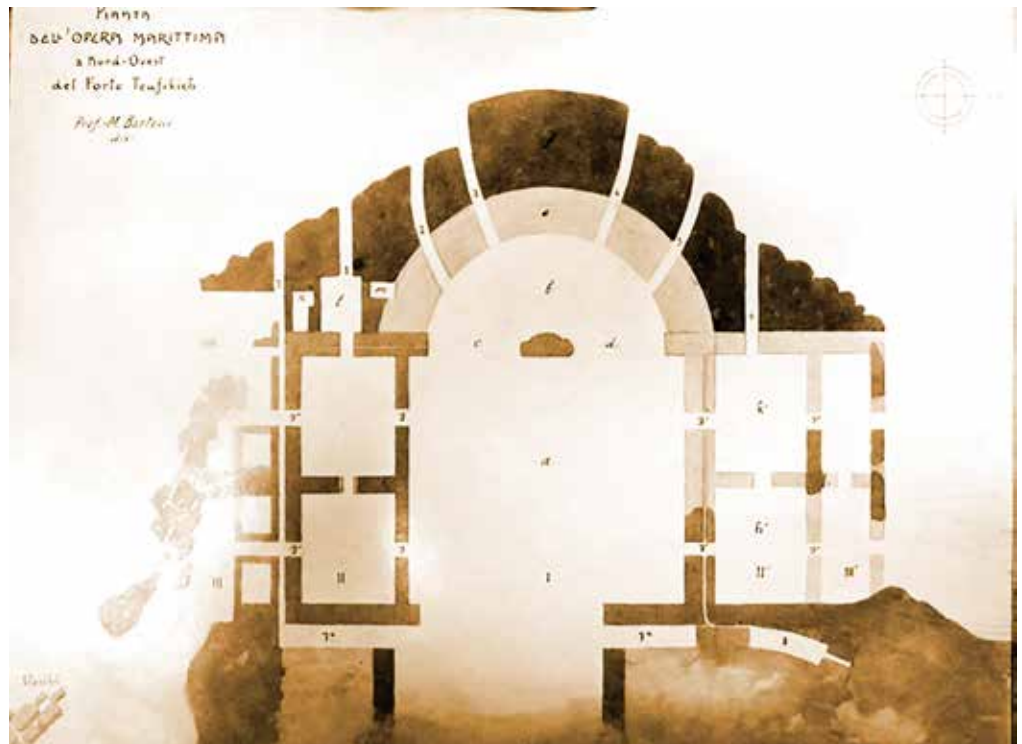
Ciò che resta de L'Orient si inabissa, adagiandosi sull'antico porto sommerso.

«... Il fuoco risuonava ripetutamente; non potemmo dubitare che il combattimento fosse terribile, e sostenuto con uguale ostinazione. Di ritorno a Rosetta, salimmo sui tetti delle nostre case; verso le dieci, un grande chiarore ci indicò un incendio; qualche minuto dopo, un'esplosione spaventosa fu seguita da un silenzio profondo... Il cannocchiale in mano, avevo disegnato i disastri, per rendermi conto se l'indomani non avrebbe dovuto portare qualche cambiamento... apprendemmo poi che era *L'Orient* che era saltato alle dieci... Apprendemmo infine che il 14 Fruttidoro aveva spezzato il bell'insieme delle nostre forze e della nostra gloria; che la nostra flotta distrutta aveva restituito ai nostri nemici l'impero del Mediterraneo, impero che gli avevano strappato le imprese incredibili delle nostre armate di terra, ma che solo l'esistenza dei nostri vascelli ci avrebbe conservato... la nostra posizione era completamente cambiata: di fronte al rischio di essere attraccati, fummo obbligati a dei preparativi di difesa».
(Vivant Denon 1798-1801)

26 luglio 1799. L'ultima battaglia di Bonaparte

La flotta turca di duecento vele era comparsa davanti ad Abuqir. Bonaparte torna ad

³ Nel 2007 circa la Missione Archeologica italiana (CMAIA, coordinata dal prof. Paolo Gallo, Università di Torino), durante gli scavi all'isola di Nelson, ha rinvenuto tra i reperti anche i corpi di due soldati della flotta inglese.



10

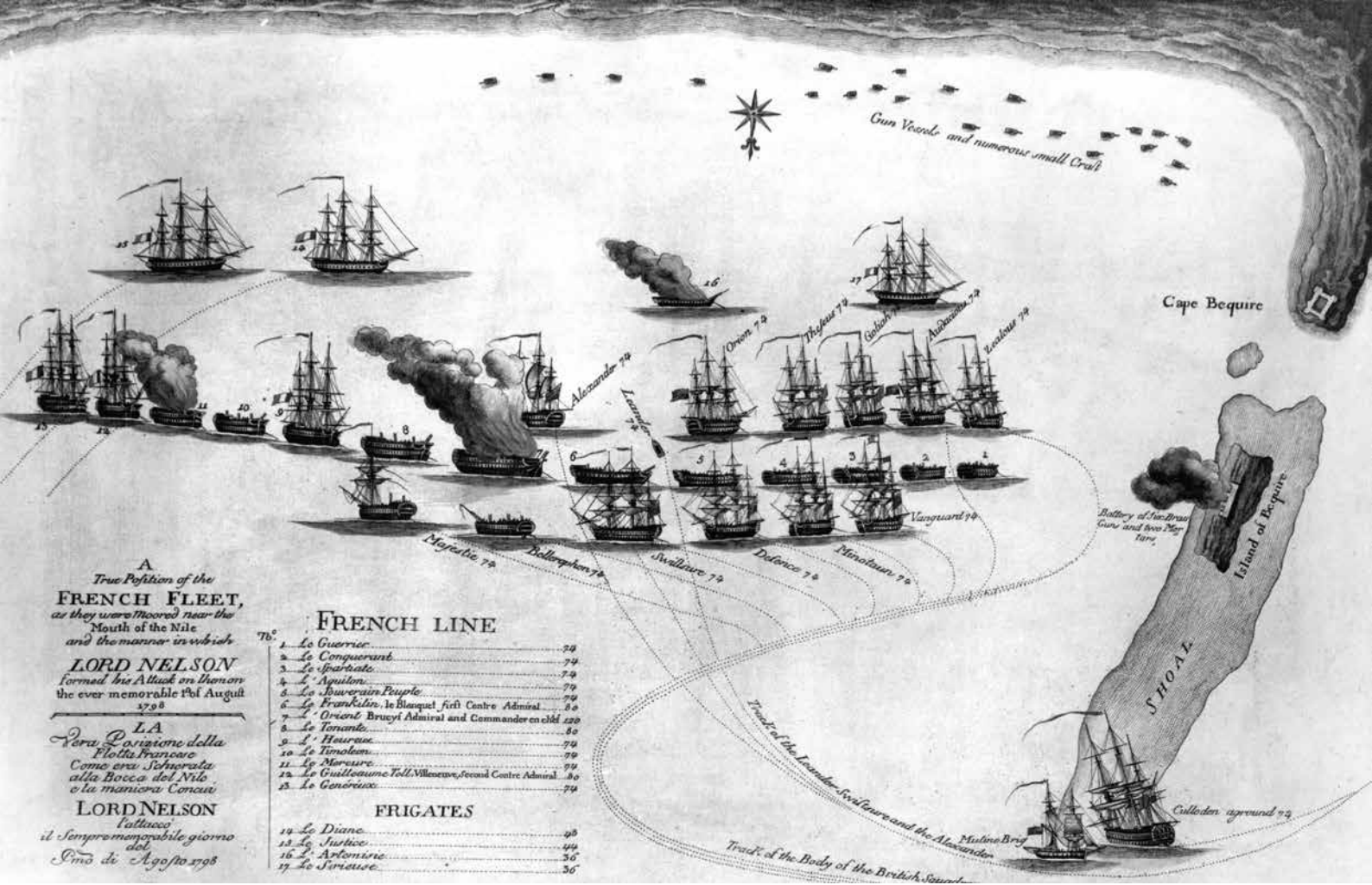
Pianta dell'opera Marittima a nord est del Forte Twfikieh, Abuqir disegnata dal prof. M. Bartocci, 1925. (©Archivio Museo Greco-Romano Alessandria d'Egitto)

Alessandria, organizza la difesa e raggiunge l'armata all'alba. «I turchi erano sbarcati ad Abuqir, si erano impadroniti dei trinceramenti costruiti davanti al castello e avevano passato a fil di spada la guarnigione. Mille turchi con due cannoni occupavano un monticello alla loro destra; altri duemila erano trincerati su un altro monticello a sinistra, nel posto delle fonti; un corpo era davanti ai sobborghi...» L'armata francese attacca con successo. Bonaparte, ricordando le imprese di Giulio Cesare proprio ad Alessandria, chiuse le fonti d'acqua al nemico, che non resiste a lungo e si ritira fra le case del villaggio. «Dietro le mura e nelle strade strette, ci contese per qualche tempo il terreno; ma incalzato con ardimento, nonostante il vantaggio del luogo, fu costretto a ripiegare di nuovo sui trinceramenti, dove l'artiglieria e il fuoco difensivo fermarono gli inseguitori. Ci raccogliemmo nel sobborgo; e dopo qualche momento attaccammo con uguale ardore i camminamenti di destra e di sinistra» (Bonaparte 1804). Sarà il brillante Gioacchino Murat a dare la svolta finale, l'ultima vittoria dei francesi. Napoleone lascia l'Egitto in gran segreto nell'agosto del 1799. Con lui anche Vivant Denon che continua famelico a rappresentare i luoghi man mano che si allontana: «durante il cammino feci il disegno del luogo dove il Nilo di dirama e forma il Delta...». Forse carta del delta più efficace fu mai più fatta. Il comando delle truppe francesi è lasciato al generale Klébert, che morirà sul Nilo.⁴ [fig. 12]

10 agosto 1801 capitolazione di Alessandria

L'esercito francese sconfitto lascia definitivamente l'Egitto. Dal porto di Alessandria vengono caricate con mestizia superstiti e bauli sui velieri dell'Imperatore. Alcuni oggetti vengono requisiti dai soprintendenti inglesi. Fra questi una pietra particolare nera in granodiorite: la Stele di Rosetta, che cambierà il mondo dell'archeologia. È al British Museum dal 1802, ma un suo rilievo disegnato con precisione certosina aveva preso la via per Parigi, con Napoleone nel '99. Era già da un bel po' sul tavolo di un giovane curioso archeologo, Jean- François Champollion. Il resto è storia universale.

⁴ Jean Baptiste Klébert (1753-1800), architetto mancato, diventa generale delle armate francesi d'Oriente. È il principale sostenitore della monumentale opera *Description de l'Égypte*, nonché uno degli editori principali della pubblicazione. Viene assassinato al Cairo nel 1800.

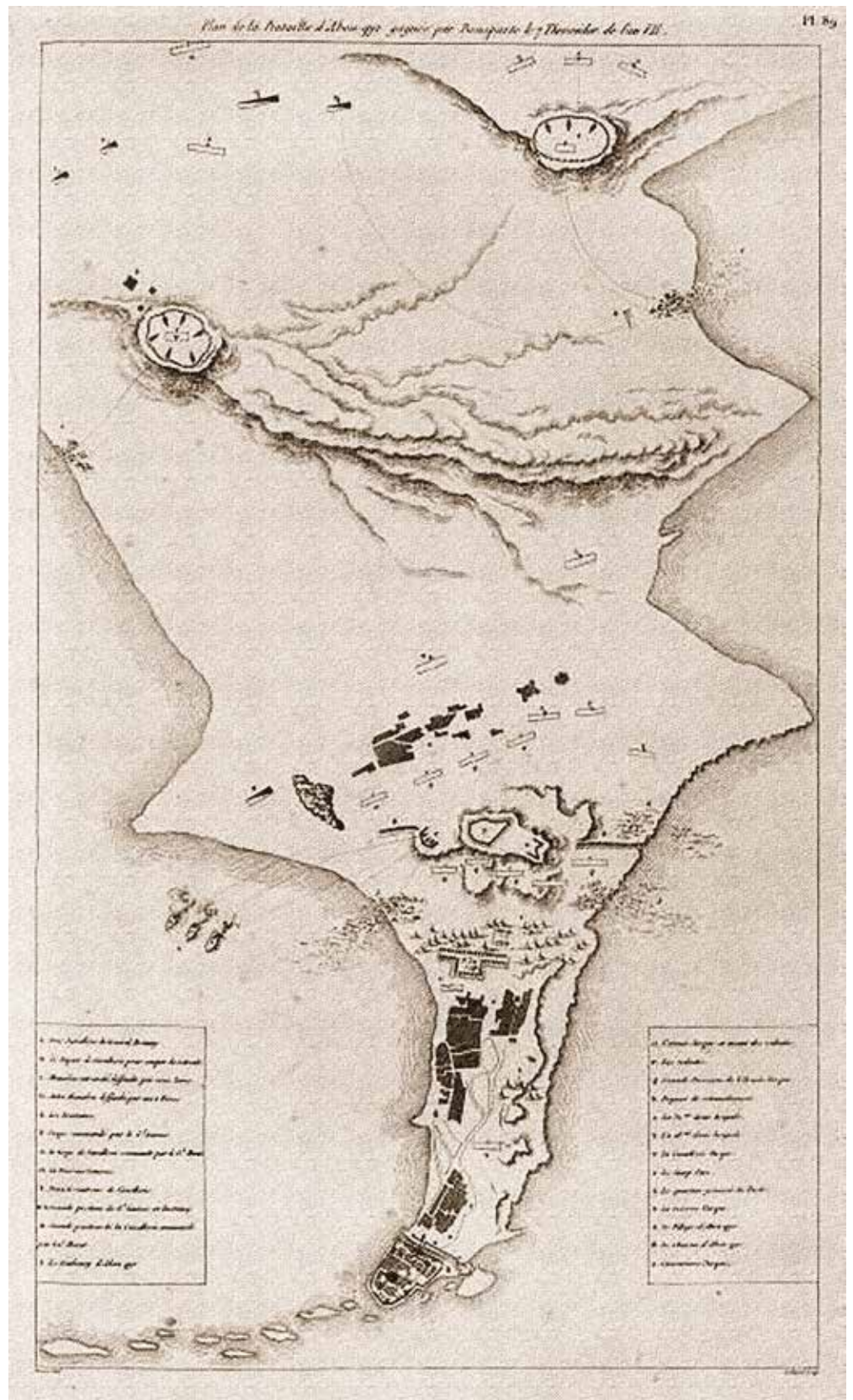


11
 Schema della battaglia del Nilo
 1798 (@ Alamy)

12
 La penisola di Abuqir con
 evidenziati il sistema fortificato
 napoleonico a piazzeforti distaccate
 (forti Tawfiq, Ramleh, Kosa Pasha
 con il forte antico) e i frammenti
 archeologici (evidenziati in
 rosso). Sono stati messi in rilievo,
 inoltre, parti della città coerenti
 con le tracce del villaggio antico,
 frammenti di paesaggio nilotico
 da salvaguardare e i luoghi
 dell'archeologia. Evidenziati in
 arancione le parti del nuovo
 progetto urbano. La tavola, costruita
 sul ridisegno della planimetria
 urbana attuale, è stata elaborata
 nell'ambito della ricerca Archeologia
 e progetto di Architettura. Progetti
 per il Parco archeologico delle aree
 orientali di Alessandria d'Egitto
 (coordinatori A. Torricelli, L. Ferro,
 Politecnico di Milano, 2007-2012).

Nella pagina successiva
 13

Vivant Denon, *Plan de la Bataille
 d'Abou-qyr gagnée par Bonaparte
 le 7 Thermidor de l'an VII* [1799], in
*Voyage dans la Basse et la Haute
 Egypte* cit., 1829 (© CeAlex)



Riferimenti

AA.VV., *Bonaparte et l'Égypte. Feu et lumière*, Institut du Monde Arab-Hazan, Parigi 2008.

BRECCIA A., Evaristo, *Egitto greco romano*, Nistri Lischi, Pisa 1957.

BRECCIA A., Evaristo, *Alexandria ad Aegyptum. Guide de la ville ancienne e moderne et du Musée Gréco-Romain, Municipalité d'Alexandrie*, Istituto Italiano d'arti Grafiche, Bergamo 1914.

BRECCIA A., Evaristo, *Monuments de l'égypte Gréco-Romaine*, Société Archeologique d'Alexandrie, vol. I, 1925.

BRECCIA A., Evaristo, *Le rovine e i monumenti di Canopo*, Société Archeologique d'Alexandrie, 1925.

BONAPARTE, Napoleon, *Campagne d'Égypte et de Syrie*, Imprimerie Nationale, Parigi s.d.
George Douin, *La flotte de Bonaparte sur les côtes d'Égypte. Les promodes d'Aboukir*, in *Mémoires de la Société Royale de Géographie d'Égypte*, vol. V, Institut Français d'Archeologie Orientale, Il Cairo 1922.

BRET, Patrice, *L'Égypte au temps de l'Expédition de Bonaparte 1798-1801*, Hachette, Paris 1998.

CALDERINI, Aristide, *Dizionario dei nomi geografici e topografici dell'Egitto greco-romano*, IV, 360, 1935.

CERAM, C. W., *Civiltà sepolte. Il romanzo dell'archeologia*, Einaudi, Torino 1952.

CERAM, C. W., *I detectives dell'archeologia*, Einaudi, Torino 1965.

COSTE, Pascal, *Toutes les égypte*, édition Parenthèse, Bibliothèque Municipale de Marseille 1998, ristampa.

FERRO, Luisa, PALLINI, Cristina (a cura di), *Alessandria d'Egitto oltre il mito. Architettura, archeologia trasformazioni urbane/ Alexandria Beyond the Myth. Architecture Archaeology Urban change*, Araba Fenice, Cuneo 2009-2010.

FERRO, Luisa, "Alessandria d'Egitto: un itinerario archeologico per la città", in *Ananke*, n. 61, 2010.

FERRO, Luisa, *Archeologia e progetto di architettura. Alessandria d'Egitto*, in *Atti del I Congresso Internazionale Il Progetto di Architettura fra didattica e ricerca*, vol. 2, PoliBa press, Bari, aprile 2011.

FERRO, Luisa, MAGLI, Giulio, *Geometry and Astronomy in the Cities founded by Alexander the Great*, in ROSSI M. Nexus, *Ph.D. Day. Relationship between Architecture and Mathematics*, McGraw-Hill Companies, pp. 241-246.

FERRO, Luisa, MAGLI, Giulio, *The Astronomical Orientation of the Urban Plan of Alexandria*, in *Oxford Journal of Archaeology*, vol. 31, 2012.

FRASER, Peter M., *Ptolemaic Alexandria*, Clarendon Press, Oxford 1972.

GALLO, Paolo, *La penisola e l'isola di Canopo una storia di acque e di sabbie*, in AA.VV., *Cento anni in Egitto. Percorsi dell'archeologia italiana*, Milano 2001.

GALLO, Paolo, *Il contributo della ricerca italiana allo studio dell'area canopica*, in AA.VV., *Alessandria d'Egitto oltre il mito. Architettura, archeologia trasformazioni urbane/ Alexandria Beyond the Myth. Architecture Archaeology Urban change*, Araba Fenice, Cuneo 2009-2010.

GODDIO, Franck, *The Topography and the Excavation of Heracleion-Thonis and East Canopus 2996-2006*, Oxford 2007,8.

LUMBROSO, Giacomo, *L'Egitto al tempo dei Greci e dei Romani*, Coi tipi del Salviucci, Roma 1882.

LUMBROSO, Giacomo, *Ritocchi ed aggiunte ai descrittori italiani dell'Egitto e di Alessandria*, Tipografia Accademia dei Lincei, 1892.

SEFERIS, Giorgio, *Io e Kavafis*, in Id., *Le parole e i marmi (Atene 1965)*, traduzione italiana a cura di Filippo Maria Pontani, Il Saggiatore, Milano 1965.

SHAALAN, Cécile, *Mapping Alexandria: a long History of Change*, in AA.VV., *Alessandria d'Egitto oltre il mito. Architettura, archeologia trasformazioni urbane/ Alexandria Beyond the Myth. Architecture Archaeology Urban change*, Araba Fenice, Cuneo 2009-2010.

VIVANT-DENON, Dominique, EL-GABARTI A., Rahman, *Bonaparte in Egitto. Due cronache tra Illuminismo e Islam*, trad. it Il Manifesto libri, 2001.

VIVANT-DENON, Dominique, EL-GABARTI A., Rahman, *Sur l'Expédition de Bonaparte en Égypte. Témoignages croisés et commentés par Mahmoud Hussein*, Babel, Arles 1998.

VIVANT-DENON, Dominique, *Voyage dans le Basse e la Haute-Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, L'Imprimerie de P. Didot l'Aine, Paris 1802.

**Allestimento, Effimeri, Comunicazione del
Design e del Patrimonio**

Set-up, Ephemeral, Design and Heritage communication

ARTE & HERITAGE

Spazi di relazione nel centro di Torino

Simona Canepa

La ricerca prende in considerazione gli spazi di relazione esterni ed interni di alcuni edifici oggetto di recente restauro e rifunzionalizzazione nella città di Torino, dove il ruolo dell'installazione artistica ha contribuito a caratterizzarli. Tali spazi di relazione hanno il ruolo di marcare un distacco oppure di rafforzare un legame tra l'esterno e l'interno. Gli esempi riportati dimostrano come una corretta attenzione fin dalle fasi iniziali del progetto sia in grado di garantire un risultato capace di dare valore al progetto architettonico e nello stesso tempo sollecitare la sensibilità dei fruitori. Troppo spesso l'attenzione a questi spazi viene rivolta solo alla fine del processo costruttivo, per cui la pratica si configura come una "vestizione" degli spazi e non come una progettazione integrata degli stessi.

ARTE, PATRIMONIO, RIFUNZIONALIZZAZIONE,
SPAZI DI RELAZIONE

*ART INSTALLATIONS, HERITAGE,
REFURBISHMENT, RELATIONSHIP SPACES*

The research takes into consideration the external and internal relational spaces of some buildings in the city of Turin recently restored and re-functionalized, where the role of the artistic installation has contributed to characterize them. These relationship spaces have the role of marking a detachment or reinforcing a link between the exterior and the interior. These examples show how correct attention from the first steps of the project can guarantee a result capable of giving value to the architectural project and at the same time stimulating the users' sensitivity. All too often attention to these spaces is only paid at the end of the construction process, so that the practice is configured as a "dressing up" of the spaces and not as an integrated design of them.

Simona Canepa è dottoranda in Architettura Storia Progetto presso il Politecnico di Torino, dove svolge anche attività didattica nel settore dell'Architettura degli Interni e Allestimento nel corso di laurea triennale in Architecture e nel Master in Interior Exhibit & Retail Design. Nel 2019 è stata visiting researcher presso la University of Tehran.

Le sue ricerche vertono principalmente sul tema dell'abitare. Tra le sue pubblicazioni si segnalano Architettura degli interni e progetto dell'abitazione (UTET Scienze Tecniche, 2010) Suspended Living in Temporary Space (LetteraVentidue, 2018) e Spaces for living - Spaces for sharing (LetteraVentidue, 2020).

ARTE & HERITAGE

Spazi di relazione nel centro di Torino

Simona Canepa

Introduzione

A tutti sarà capitato camminando in area urbana di imbattersi in installazioni artistiche, più o meno grandi, ideate e realizzata per sollecitare la percezione della collettività, talvolta anche in modo provocatorio. Spesso le installazioni artistiche sono elementi effimeri, hanno una durata temporale correlata all'evento più in generale a cui appartengono. In altri casi si tratta di opere che amministrazioni e mecenati commissionano ad artisti oppure artisti che donano la loro opera come omaggio alla città: in questo caso sono generalmente di tipo permanente e la loro collocazione modifica anche in modo radicale il luogo in cui vengono installate.

Alla prima categoria possiamo far afferire l'opera intitolata *Support* di Lorenzo Quinn, installata a Venezia nel 2017 in occasione della 57^a edizione della Biennale d'arte: due macro avambracci con mani, in resina e materiale riciclato su struttura metallica, fuoriescono dall'acqua della laguna e poggiano sulle facciate dell'albergo Ca' Sagredo sul Canal Grande, chi dice a tenerlo in equilibrio, chi nel gesto invece di spingerlo. Il gesto provocatorio di questa installazione voleva sensibilizzare l'attenzione dei molti visitatori alla manifestazione artistica sui cambiamenti climatici e ai conseguenti effetti disastrosi sulla natura, sul territorio e sugli edifici con particolare richiamo alla fragilità della città di Venezia affinché non venga mai meno la tutela dei suoi edifici, simbolo di un patrimonio unico nel suo genere al mondo. Le mani possono essere intese come strumenti che possono distruggere il mondo e allo stesso tempo salvarlo.

Alla seconda categoria possiamo far corrispondere l'opera *Foglie di pietra* che la casa di moda Fendi, da molti anni impegnata nella promozione dell'arte e della cultura, ha commissionato all'artista Giuseppe Penone, dal 2017 collocata davanti alla propria sede in via del Corso a Roma sullo spazio pubblico all'incrocio tra due vie. Due alberi spogli in bronzo, alti rispettivamente 9 e 18 metri circa, presentano rami intrecciati privi di foglie che sostengono un blocco di marmo bianco scolpito a circa 5 metri di altezza (per non intralciare il passaggio pedonale in un'area solitamente molto affollata) del peso di 11 tonnellate; fra i rami più alti sono disposti piccoli frammenti di capitelli ionici, questa volta in bronzo. Le due parole del titolo sono in antitesi tra loro: foglie a cui viene generalmente associato un senso di leggerezza e anche di fragilità in autunno, pietra che invece riporta ad una massa, solida e pesante. L'opera è la prima installazione permanente di arte contemporanea nel centro di Roma: l'artista ha voluto comunicare come l'architettura della città eterna sia fondata su elementi naturali.

Questi due esempi mettono in evidenza come la progettazione di installazioni temporanee e permanenti sia del tipo *site-specific*, ossia ideate, disegnate, modellate appositamente per uno spazio particolare in cui il contesto ospite è attivamente coinvolto nel significato dell'opera. Inoltre mettono in evidenza come i luoghi inducano sensazioni molteplici nell'utente per via delle caratteristiche intrinseche delle architetture, ma anche per rapporto ai percorsi, agli scorci visuali, ai comportamenti che ciascuno di noi sviluppa negli ambienti, esterni e interni, in cui si sofferma. Non sono pochi gli studi che evidenziano l'importanza della percezione di ciò che si trova in primo piano e di ciò che si trova sullo sfondo, degli effetti prospettici, delle percezioni della texture delle superfici insieme con le sfumature di colore in rapporto alla distanza dall'osservatore, delle sensazioni tattili di morbidezza, ruvidità, calore, durezza, dei contrasti luce-ombra. Altrettanto importanti le sensazioni che derivano dal gioco dei pieni in rapporto ai vuoti, dall'alternanza di parti concave e parti convesse, dagli effetti che la luce crea sui materiali. L'architettura colpisce lo stato d'animo e l'immaginazione dell'osservatore sia quando esso è fermo, sia quando si

muove: il fatto di cambiare direzione, cambiare livello rispetto al piano strada, di affacciarsi su visuali inaspettate, si aggiunge alle suggestioni, filtrate dall'esperienza personale e dall'intensità delle emozioni, che nascono spesso da un insieme variegato di simboli e di significati di cui lo spazio è ricco. La monumentalità degli ambienti, la grandiosità delle opere d'arte e delle scene pittoriche, la personalità degli oggetti d'arredo, il verificarsi di contrasti luminosi, fanno sì che gli spazi di un luogo ci attraggano oppure ci respingano. Il ruolo dell'architetto è quindi rivolto sia a "modellare lo spazio" sia a "vestire il vuoto", operando in primo luogo attraverso la costruzione, in secondo luogo attraverso il gioco dei materiali, delle finiture, dei colori, dei decori, creando effetti chiaroscurali di luci e di ombre, in terzo luogo ricorrendo ad installazioni artistiche, sia esse del tipo permanente che temporaneo, che trasmettono sensazioni.

Casi studio

Per rendere più chiari gli assunti metodologici sopra descritti sono stati scelti alcuni complessi architettonici, appartenenti al tessuto storico del centro urbano e al patrimonio di archeologia industriale della città di Torino; essi sono stati oggetto di interventi di restauro e rifunzionalizzazione in tempi recenti (nel periodo 2013-2018) su progetto dallo studio BP+P Boffa Petrone & Partners¹ e realizzati da parte del Gruppo Building², e coniugano nella nuova veste la funzione a cui sono destinati con l'arte pubblica e il design. Parte di essi è ad uso residenziale, parte ad uso terziario e commerciale, parte ad uso collettivo e presentano tutti una sequenza di ambiti – dall'esterno all'interno – particolarmente significativa sia nella configurazione originale sia nelle trasformazioni apportate: un percorso di riqualificazione artistica degli spazi in cui l'arte assume un ruolo di primaria importanza tanto negli spazi di relazione con il tessuto urbano, quanto con le attività che in essi sono insediate.

The Number 6, attuale denominazione di Palazzo Valperga Galleani di Canelli di Barbaresco, antica dimora prestigiosa ed edificio da reddito nobiliare, realizzato nel XVII secolo e successivamente ampliato, ha subito nel corso dei secoli profonde trasformazioni sia nella forma sia nella destinazione d'uso. Oggi è un immobile dalle molteplici chiavi di lettura: dall'architettura all'arte, dalla moderna funzionalità al benessere, ospitando 36 prestigiosi appartamenti, uffici e un centro dedicato alla cura del corpo. Il complesso architettonico si sviluppa intorno a due cortili di cui il principale è aperto e accessibile al pubblico; il secondo, separato dal primo da una manica edilizia, è riservato agli appartamenti al piano terreno che su di esso si affacciano.

Lagrange12, rifunzionalizzazione di un palazzo nobiliare del secolo XIX in cui visse e morì il conte Ottavio Thaon di Revel, è stato trasformato in un *multibrand* del lusso disposto su più piani, e in un palazzo di 9 appartamenti di prestigio. Il complesso si affaccia ad angolo sulla principale via dello shopping della città e dispone anch'esso di uno spazio interno collettivo accessibile al pubblico.

L'ultimo esempio è costituito dalle OGR – Officine Grandi Riparazioni – lo stabilimento dove si eseguivano le grandi riparazioni delle locomotive a vapore e delle locomotive elettriche realizzato a metà del XIX secolo. Per molti anni inutilizzate, sono state

1 Lo studio BP+P Boffa Petrone & Partners nasce all'interno del Gruppo Building e opera nel settore della progettazione architettonica, studi di fattibilità, interior design, ristrutturazione edilizia, restauro. Ha sede a Torino, a Milano e Hong Kong (<https://boffapetrone.it/>).

2 Il Gruppo Building viene fondato a Torino nel 1983 dalla famiglia Boffa con l'intento di realizzare architetture in molteplici settori attraverso la gestione diretta dell'intero processo (<https://building.it/>).

oggetto negli anni di numerose proposte di *adaptive reuse* a scala urbana di non facile realizzazione a causa della dimensione degli spazi. Gli spazi sono distributivamente suddivisi in tre settori interconnessi, corrispondenti ad altrettante e ben riconoscibili parti. I 9.000 mq delle Officine Nord, ospitano un'area spettacoli nella parte orientale, uno spazio espositivo a occidente e, in mezzo, un foyer per la realtà virtuale, spazi dove arti visive e performative si incontrano. I 9.000 mq delle Officine Sud ospitano un *innovation hub* per start-up e imprese innovative collocate all'interno di spazi distribuiti da una galleria-*promenade* lunga 200 m. Il volume aggiunto negli anni Cinquanta sul loro fronte settentrionale, mantiene la funzione accessoria e accoglie gli spazi di servizio destinati a biglietteria, bookshop e control room. Il corpo di collegamento tra le ali nord e sud di circa 2.000 mq ospita le "Officine del gusto" con ristoranti, bar e un'area lounge e si affaccia su una corte aperta che accoglie il pubblico in visita e una corte interna.

Arte & outdoor

Gli spazi di relazione a cielo aperto degli edifici presi in considerazione si aprono a corte verso l'accesso principale e sono oggetto di collocazione di opere d'arte accessibili al pubblico: si configurano come area en plein air fruibile da chi transita lungo lo spazio pubblico cittadino.

All'edificio The Number 6 si accede dalla via pubblica attraverso un ampio marciapiede, arredato con piante ornamentali, e un androne che conduce al cortile interno dove l'arte contemporanea dell'artista torinese Richi Ferrero convive con il recupero della tradizione: infatti nel cortile seicentesco fedelmente restaurato sono stati realizzati interventi decorativi sulla pavimentazione e sulle balconate. Il pavimento è stato riproposto con il suo disegno originale, ma opportunamente integrato con la luce che genera scenografie e cromatismi mediante un pacchetto tecnologico costituito da un telaio scatolato in ferro per il passaggio dei cablaggi, un secondo scatolato a C contenente *strip* led e nella parte superiore ciotoli in resina opaca composti a moduli. Il tutto poggia su uno strato sandwich drenante che viene riempito con un letto di sabbia e ciotoli fino a raggiungere il piano finito del cortile. Non potendo sviluppare un verde del tipo orizzontale sul piano del cortile per ovvi problemi di spessore, si è optato per un verde verticale in fioriere illuminante da una moltitudine di led a luce calda e fredda che proiettano di sera sui muri dell'edificio le ombre del verde ricavato sui balconi. Si tratta di un giardino simbolico, riproposizione del giardino barocco dell'impianto originario. Sulle balconate spicca la scultura in acciaio denominata *Albero di luce* con rami luminosi che cambiano colore in sintonia con la pavimentazione in pietra del cortile [fig. 1]. Il cortile è accessibile alla comunità durante gli orari di apertura delle attività terziarie insediate al suo interno; inoltre viene spesso utilizzato per vernissage legati sia all'attività del Gruppo Building che per altri eventi, creando un'atmosfera di convivialità a cielo aperto valorizzata dall'illuminazione delle installazioni artistiche. Il secondo cortile, pur non essendo accessibile al pubblico, ma ai soli residenti dei quattro appartamenti al piano terreno, è anch'esso impreziosito dall'arte di Richi Ferrero: al centro, per ovvie ragioni compositive, emerge una struttura trasparente a copertura della sottostante attività terziaria circondata da vegetazione del tipo sempreverde che ne impedisce la vista. Sulla copertura, sorretti da esili steli, sembrano galleggiare sette pesci in vetroresina di tre diverse dimensioni che di notte si illuminano e cambiano colore evocando con la vegetazione perimetrale le profondità marine. L'installazione intitolata *Come se a Torino ci fosse il mare* è quindi costituita da un'anima naturale, gli arbusti, che evoca la vegetazione dei fondali marini e un'anima scultorea che evoca la fauna marina [fig. 2].

Lo spazio aperto comune del complesso Lagrange 12 è delimitato verso via da due

portoni carrai e sullo sfondo da un cancello scorrevole in acciaio che costituisce un elemento scenografico disegnato da Richi Ferrero, in cui campeggia il motivo futurista, dedicato a Depero, di un motociclista alla guida. Il *Cancello Futurista*, ben visibile dalla via nelle ore diurne, invita il pubblico ad entrare nello spazio condominiale del cortile: viene percepito quindi come una quinta decorativa e uno stacco preciso tra il complesso neoclassico e la retrostante edilizia razionalista dei fabbricati che delimitano il lotto. Nello stesso tempo è un'opera funzionale che distingue la zona di pertinenza delle abitazioni da quella dedicata al parcheggio: il motociclista in movimento, figura cara all'avanguardia futurista, sottolinea in modo ironico la funzione di ingresso ed uscita dei veicoli dal cortile [fig. 3].

La presenza dell'arte nell'edificio non si limita al solo cortile ma è ben visibile in copertura, in corrispondenza dell'angolo tra le vie – già evidenziato dai portoni lignei di ingresso agli spazi retail e dalla forma semicircolare degli eleganti balconi del primo piano – grazie alla scultura luminosa *Equinox* di Richi Ferrero, realizzata in acciaio ricoperto da vernice epossidica e da un trasparente reattivo. La silhouette si staglia come una vedetta sul profilo delle coperture di giorno e di notte, legandosi ad altre due sculture, il *Grande Guerriero* e *Sagittarius* che l'artista aveva precedentemente installato sui tetti di altri edifici nel centro della città.

Va sottolineato il fatto che l'arte ha accompagnato il percorso di trasformazione dell'edificio: durante le fasi del cantiere nel 2014 la recinzione è diventata il set di un atelier di pittura, anzi vera e propria street art, e successivamente un museo a cielo aperto per circa un anno con l'esposizione di 12 tele ispirate al tema *Creatività Bene Comune* elaborate dagli allievi dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino con il patrocinio del Comune e del Salone del Libro e successivamente vendute a un'asta per scopi benefici [fig. 4].

Nel complesso delle OGR l'ampio cortile di ingresso è stato trasformato in uno spazio aperto alla città, una grande piazza che è diventata la corte principale del complesso, un foyer en plein air, un luogo di incontro, interazione, comunicazione indipendente dalla fruizione degli spazi al suo interno, una nuova piazza per la città di Torino. L'affaccio sulla via principale è caratterizzato da un grande cancello diviso in settori girevoli che, quando collocati in posizione aperta (perpendicolari alla strada), permettono la vista della piazza interna ed invitano il pubblico ad entrare. L'arredo della piazza è costituito da elementi curvilinei emergenti dal piano di calpestio di diversa altezza praticabili dal pubblico, elementi sedute in pietra e in legno e l'installazione scultorea di William Kentridge dal titolo *Procession of reparationists*, dove figure bidimensionali in metallo nero poggianti su basamento affollano lo spazio a cielo aperto, rendendolo idealmente sempre vivo anche fuori dagli orari di apertura, e accolgono il pubblico in visita, alludendo con le loro sagome al lavoro che un tempo veniva svolto nei corpi di fabbrica [fig. 5]. Lo spazio vive dell'alternanza dei colori e della luce: di giorno prevale la cromia del verde degli elementi ad onda e la tonalità scura delle sagome sullo sfondo del pavimento in cemento trattato colore mattone, di notte assume un carattere ricco di fascino attraverso l'uso della luce: fasci di luce bianca corredano gli elementi ad onda; il colore verde e turchese dell'illuminazione sottostante alle sedute smaterializza le sedute stesse facendole galleggiare nella piazza. La scenografia luminosa è accentuata da una serie di elementi lineari a pavimento disposti lungo i fianchi della piazza a delimitazione dello spazio e nello stesso tempo rievocano i binari quale memoria della originaria funzione della piazza quale spazio logistico della "fabbrica dei treni".



Arte & indoor

Come si noterà gli esempi sopra citati si riferiscono a situazioni a cielo aperto, va tuttavia fatto notare che l'inserimento dell'arte nel recupero architettonico di questi casi studio non si limita ai soli spazi aperti, ma comprende anche i principali spazi di relazione coperti, come naturale conseguenza di un progetto che abbraccia l'edificio nella sua totalità e interezza. Gli spazi di relazione coperti di seguito descritti sono rappresentati principalmente dalle zone distributive del piano terreno e di collegamento verticale tra i piani per gli edifici ad uso residenziale, mentre nel complesso delle OGR essi riguardano l'elemento centrale di accoglienza e loisir del pubblico.

Nel palazzo The Number 6 particolare cura è stata data ai gruppi scale. Lo scalone monumentale a due ordini sovrapposti che conduce agli uffici direzionali del Gruppo Building al piano nobile del palazzo, è stato completamente restaurato riportandolo al suo antico splendore, ripristinando pavimentazioni, stucchi parietali, affreschi, serramenti e lampadari d'epoca. Nella grandeur barocca si inseriscono perfettamente le sculture contemporanee opera di artisti torinesi: nell'atrio all'interno di una nicchia *La maschera* di Richi Ferrero accoglie utenti e ospiti, lungo le rampe li accompagna *Il rapito* di Daniele Accossato, un guerriero legato e chiuso dentro una cassa. Sul pianerottolo di arrivo una scultura in resina costituita da una incastellatura di mattoni che si fonda sulle gambe di un uomo dal titolo *Memore* di Domenico Borrelli (un omaggio al mondo dell'edilizia e delle costruzioni) si confronta con una porta in vetro che introduce alla reception [fig. 6]. Questo ambiente è caratterizzato da un bancone disegnato dai progettisti dell'intervento di recupero dell'edificio in MDF laccato bianco opaco che contrasta intenzionalmente per forme e colore con gli altri elementi di arredo (le squadrate poltroncine in tubolare metallico e pelle nera disegnate da Le Corbusier per Cassina) e più in generale con l'ambiente aulico barocco: il sapiente uso della luce sembra rendere la forma organica del desk leggera e leggermente sollevata dal pavimento [fig. 7].

Il vano scala del complesso Lagrange 12 con accesso dal cortile comune descritto in precedenza, si presenta come un ambiente riccamente decorato, studiato in tutti i suoi dettagli. L'atrio di ingresso è un ambiente di accoglienza a pianta circolare con copertura a cupola decorata scandito da pieni e vuoti e da punti seduta che ne seguono il perimetro: uno spazio aulico che ospita nelle nicchie ai lati della porta di accesso e aperte sul cortile due composizioni di Roberta Bertazzini abilmente integrate nei colori tenui dell'ambiente [fig. 8]. La scala è realizzata con alzate e pedate in marmo venato chiaro, così come la zoccolatura perimetrale delle rampe e i pianerottoli di sbarco ai piani. Il rivestimento delle pareti in corrispondenza dei pianerottoli è realizzato con lastre in marmo chiaro con inserti decorativi in diversi materiali (tra cui sabbia, gesso, calce, terre naturali, ecc.) e variamente colorati, inseriti nella parete con un disegno del tipo a boiserie, parte con apparecchiatura geometrica e parte a comporre un disegno volutamente asimmetrico, ispirato al gioco cinese del Tangram. La composizione si intitola *Vorrei giocare e quindi volo* ed è anch'essa opera di Roberta Bertazzini. L'ascensore, inserito nel vano scale presenta tre lati vetrati, quello contenente la porta ha invece un rivestimento analogo a quello delle pareti. L'illuminazione è realizzata sia con elementi a sospensione sia con applique a muro su disegno appositamente studiato in lamiera di alluminio [fig. 9].

Nel complesso delle OGR il corpo di collegamento tra i due fabbricati principali è dedicato all'accoglienza, al gusto e all'arte culinaria. Si tratta prima di tutto di un luogo di incontro dedicato al pubblico, da cui partire per accedere alle varie attività previste nel progetto di rifunzionalizzazione. Per questa sua caratteristica il luogo ha assunto il nome simbolico di Snodo. Esso è caratterizzato da un foyer con bancone bar, divani e sedute e da ambienti destinati alla ristorazione. Dal punto di vista stilistico nell'ambiente caratterizzato dalla copertura a vista del capannone industriale originale e da pareti in muratura parte intonacata e parte lasciata a vista, convivono riferimenti legati a elementi

1

*Nella pagina precedente,
The Number 6: scenografia
serale del cortile di ingresso,
a sbalzo la scultura *Albero di
luce* di Richi Ferrero.*

*Credits: Gruppo Building
via Alfieri 6, Torino*



2



3



4

2
Lagrange 12: il Cannello Futurista
di Richi Ferrero come quinta
scenografica del cortile comune.

3
Lagrange 12: allievi
dell'Accademia Albertina di Belle
Arti di Torino dipingono lungo
la recinzione durante le fasi di
cantiere.

4
OGR: la corte pedonale di
accesso al complesso in cui
spicca l'installazione scultorea
Procession of reparationists di
William Kentridge.

*Credits: Gruppo Building
via Alfieri 6, Torino*

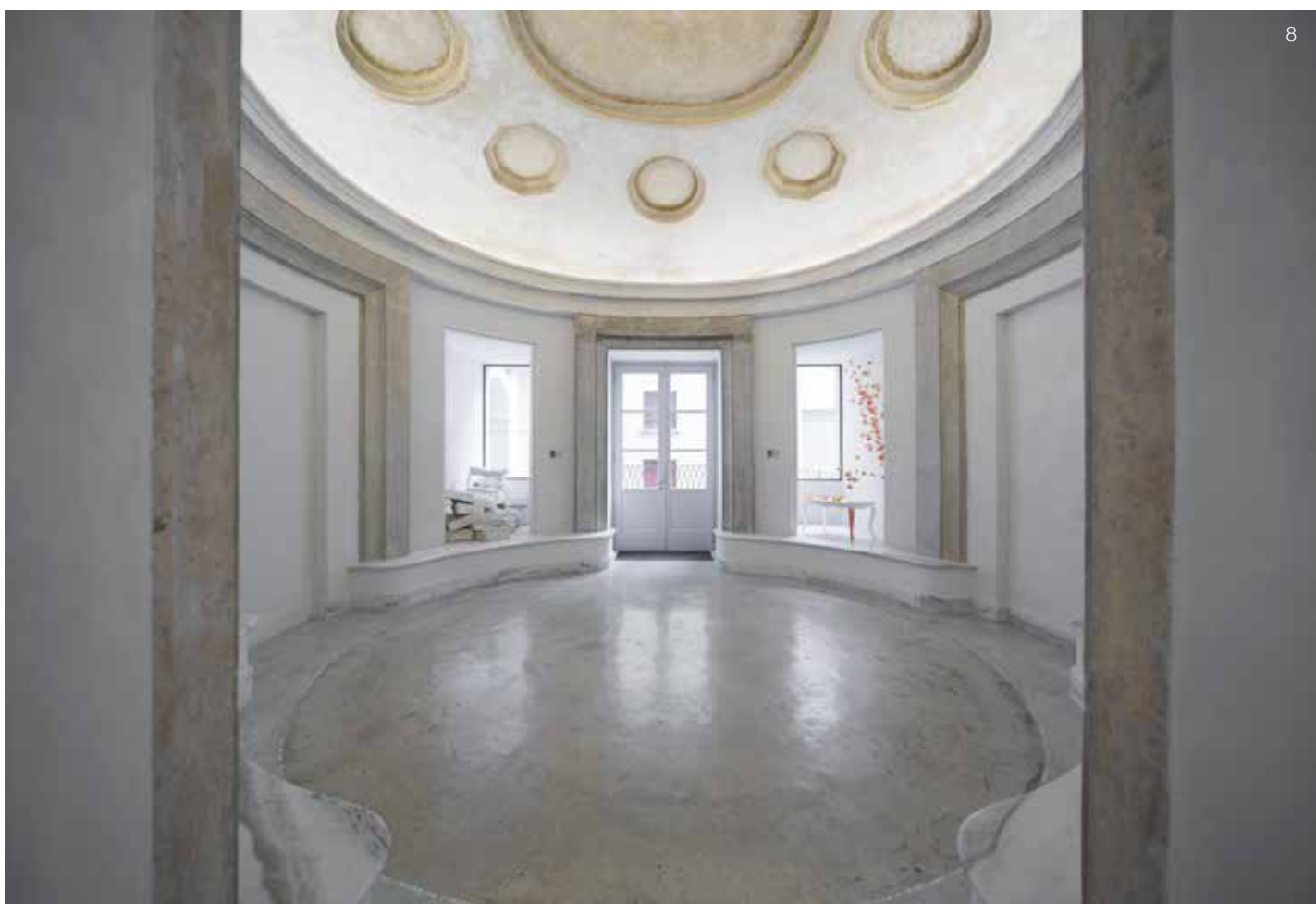
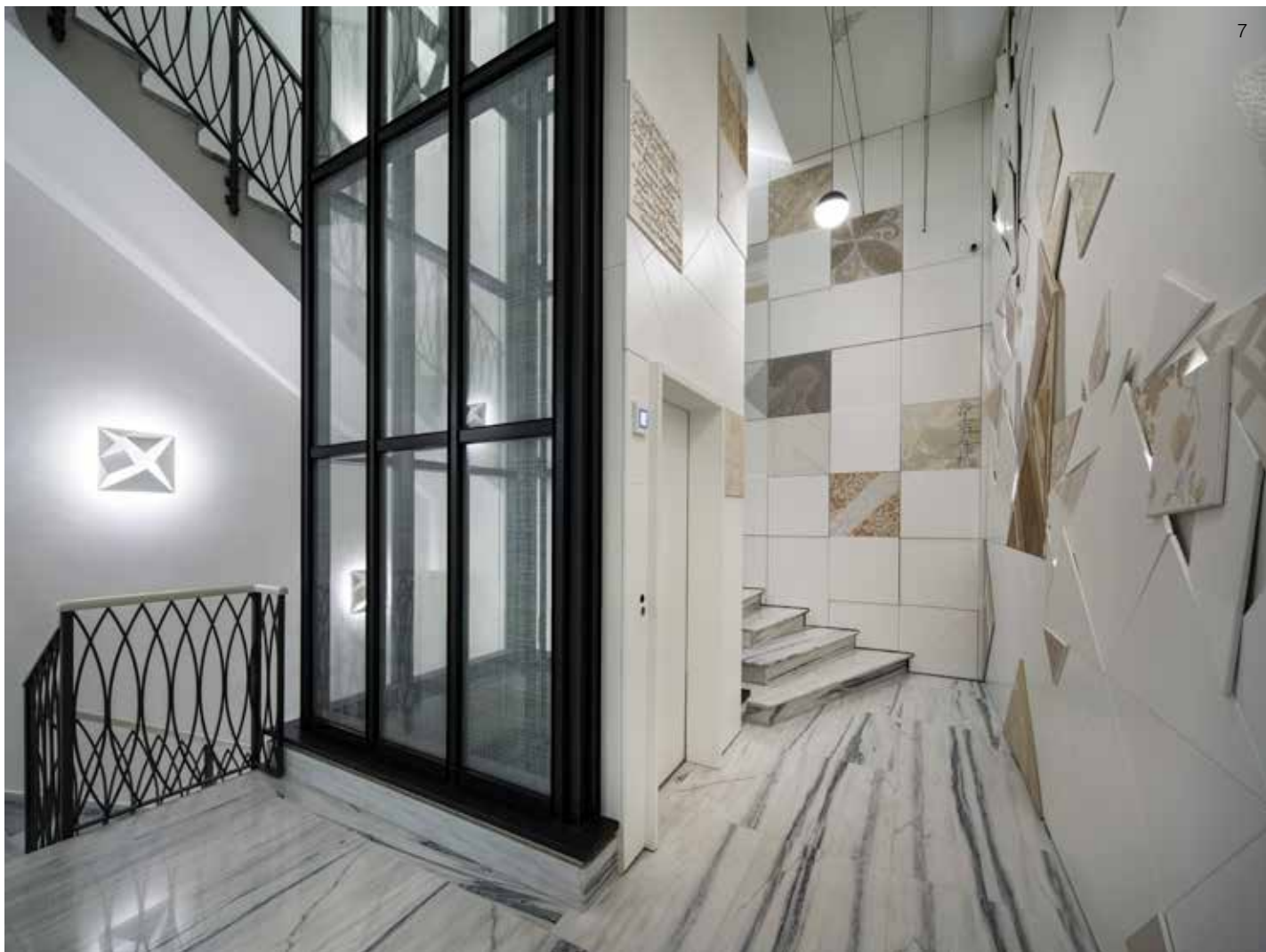
decorativi che ricordano motivi tipici dell'ingegneria ferroviaria proiettati su alcuni tratti di pareti, con elementi di design contemporaneo ben evidenti nel bancone bar. L'attenzione del pubblico è subito guidata verso il lungo corridoio ai due lati del quale si sviluppa la zona destinata ai ristoranti, occupato per intero da un *social table*. Questo arredo, della lunghezza di 25 metri, è al tempo stesso un piano di consumo tipo *instant cooking*, un tavolo conviviale di incontro per gruppi numerosi di commensali o anche un supporto per attività di lavoro al computer. Il tavolo è costituito da telai in ferro grezzo con piano in legno massello di larice in tre essenze, attrezzato per l'alimentazione dei pc e tablet. Particolare cura è stata riservata alla scelta dei corpi illuminanti a led che contribuiscono a creare l'atmosfera luminosa e cromatica degli spazi: alcuni sono del tipo a parete e scandiscono ritmicamente il lungo corridoio del *social table*, altri sono del tipo a sospensione, altri, altri ancora a piantana [fig. 10]. Tutti i corpi illuminanti si caratterizzano per il ricorso a motivi decorativi ispirati al Futurismo reinterpretati dai progettisti con l'aiuto di abili artigiani. Le lampade a parete sono realizzate con tondini in ferro battuto, inserti in fogli di lamiera zincata e campiture in plexiglas colorato. Le lampade a sospensione sono grandi elementi sferici in resina con proiettori led bianchi e RGB nella parte interna e con fascia cilindrica in ferro grezzo cerato in cui sono alloggiati i proiettori. Le lampade a piantana (che ricordano due donne e un uomo di ordine gigante) sono dotate di paralume in resina su struttura in ferro battuto. L'ambito originario delle Grandi Officine Ferroviarie, incentrato sulla meccanica, rivive come citazione anche nella zona dedicata ai servizi igienici grazie ad un sistema di scorrimento delle porte di accesso realizzato mediante ingranaggi tra loro collegati.

Conclusioni

Gli esempi descritti mettono in evidenza la missione di *mecenatismo contemporaneo* alla base di ogni iniziativa di recupero del patrimonio esistente condotta dallo studio di progettazione e dall'azienda costruttrice, dove l'arte ha costituito un momento fondamentale nel processo di ideazione, costruzione e fruizione dei nuovi spazi sia legata a nomi noti nel panorama nazionale che a giovani artisti emergenti.

Alla luce delle considerazioni sopra esposte appare evidente che l'architetto e l'artista (e in alcuni casi l'artigiano) congiuntamente hanno ideato, immaginato, discusso una proposta idonea all'edificio oggetto dell'intervento di rifunzionalizzazione. L'artista lavora con le sensazioni e i sentimenti di un gesto sulla sensibilità delle persone, l'architetto modello lo spazio per esse, rimanendo purtroppo a volte prigioniero degli standard edilizi e delle normative tecniche. L'artista, sia esso pittore, scultore, in generale in qualunque forma di arte dovrebbe essere compagno di avventura dell'architetto per creare un *unicum* tra interno ed esterno, arte e architettura. I casi studio dimostrano come investendo nella cultura e nella creatività è possibile mettere in condivisione il patrimonio storico recuperato con la città e i suoi utenti, siano essi residenti o turisti: dimostrano come gli spazi di relazione si possono trasformare da non-luoghi – citando Marc Augé – di transito a luoghi dove potersi soffermare, riflettere e soprattutto condividere.





Nelle pagine precedenti

5

The Number 6: lo scalone monumentale di epoca barocca integrato da sculture di arte contemporanea.

6

The Number 6: la reception degli uffici in cui spicca l'elemento scultoreo del bancone.

7

Lagrange 12: l'atrio di ingresso con le composizioni di Roberta Bertazzini intitolate Libero arbitrio a sinistra e Papaveri e papere a destra.

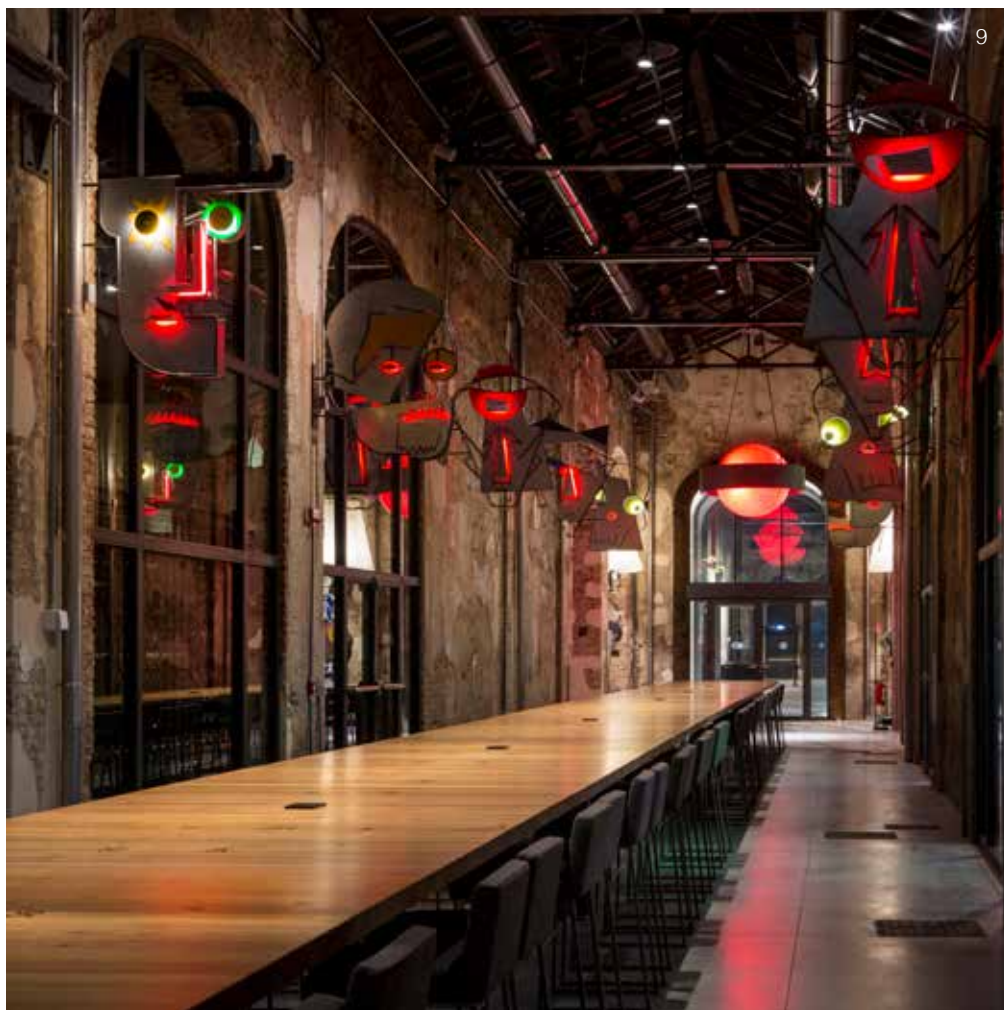
8

Lagrange 12: il corpo scale-ascensore con la decorazione di Roberta Bertazzini ispirata al gioco del Tangram.

9

OGR: lo spazio del *social table* scandito dalle silouette luminose e colorate delle lampade ispirate a motivi del Futurismo.

Credits: Gruppo Building via Alfieri 6, Torino



Riferimenti

AUGÉ, Marc, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009.

BAGNASCO, Arnaldo, OLMO, Carlo (a cura di), *Torino 011 Biografia di una città. Gli ultimi 25 anni di Torino, guardando al futuro dell'Italia*, Electa, Milano, 2008.

CHEMAYEFF, Serge, ALEXANDER, Christopher, *Spazio di relazione e spazio privato*, Il Saggiatore, Milano, 1968.

CORNAGLIA, Paolo, *Guida ai cortili di Torino*, Il Quadrante, Torino, 2015.

LAMURE, Claude, *Abitare & Abitazione*, Franco Angeli, Milano, 1988.

EFFIMERO DIGITALE

La poetica dell'evanescente

Aurora Maggio

Il concetto di digitale viene spesso associato a un'immaterialità che non corrisponde all'infrastruttura necessaria perché avvengano i processi di elaborazione e fruizione delle tecnologie in uso; tuttavia, ben si sposa con l'architettura effimera e i suoi caratteri di volatilità nel tempo e nello spazio. In entrambi i casi, la condizione temporanea dell'allestimento ha contribuito a determinarne la declinazione degli ambienti, la modalità di fruizione, fino all'identità stessa. In particolare, negli allestimenti qui definiti "digitali", si aprono scenari e possibilità consentite dall'utilizzo di molteplici tecnologie, spesso combinate tra loro. Si tratta di esperienze multisensoriali, coinvolgenti e dinamiche che creano proiezioni evanescenti o immagini che scompaiono al muoversi di una mano. L'articolo analizza alcuni casi studio con l'obiettivo di evidenziarne i tratti comuni ed estrapolarne la poetica sottesa, l'estetica del digitale.

ALLESTIMENTO, EFFIMERO, DIGITALE,
EVANESCENTE, TECNOLOGIE

*TEMPORARY, EPHEMERAL, DIGITAL,
EVANESCENT, TECHNOLOGIES*

The concept of digital is often associated with an immateriality that does not correspond to the infrastructure necessary for the processing and use the technologies; however, it goes well with ephemeral architecture and its characteristics of volatility in time and space. In both cases, the temporary condition of the set-up contributed to determining the declination of the environments, the mode of use, up to the identity itself. In particular, in the set-ups defined here as "digital", scenarios and possibilities open up thanks to the use of multiple technologies, often combined with each other. These are multisensory, engaging and dynamic experiences that create evanescent projections or images that disappear with the movement of a hand. The article analyses some case studies with the aim of highlighting their common traits and drawing their underlying poetics, the digital aesthetics.

Aurora Maggio è laureata con lode con doppia laurea in Architettura tra Politecnico di Milano e Torino, Aurora ha studiato in Francia, Spagna e Perù. Dopo aver iniziato la sua esperienza professionale nello studio SuperSpatial, ha poi lavorato con Artemide e Deloitte nell'ambito di un progetto dell'Alta Scuola Politecnica e collaborato alle uscite di architettura di Corriere della Sera e Abitare. Attualmente, è incaricata della riqualificazione di un tratto del Lungomare di Gallipoli, lavora nello studio internazionale CRA (Carlo Ratti Associati) da febbraio 2020 ed è Tutor Accademico al Politecnico di Torino.

EFFIMERO DIGITALE

La poetica dell'evanescente

Aurora Maggio

Un'attenzione crescente

“Le tecnologie digitali sono sempre più presenti nel mondo espositivo contemporaneo sia come strumento di comunicazione media sia come oggetti stessi. Nuove prospettive si aprono così nel campo di ricerca su nuovi linguaggi, potenzialmente in grado di trovare una dimensione che sfrutta le potenzialità della scienza, non come semplice decantazione di una cultura consolidata verso un contesto ancora da esplorare [...] ma come ricerca originale che sperimenta nuove e peculiari soluzioni espressive.”¹

Tutto ciò che ruota intorno al tema del digitale è sempre più al centro della ricerca e delle sperimentazioni in svariati ambiti e settori così come nel quotidiano di ognuno, scadendo spesso in banalizzazioni superficiali e concetti vaghi che si perdono nell'assenza di una materialità. Anche nel mondo della cultura ed in particolare di mostre e installazioni cresce l'interesse e l'influenza dello sviluppo tecnologico.

L'Osservatorio Innovazione Digitale nei Beni e Attività Culturali della School of Management del Politecnico di Milano ha condotto recentemente un'indagine sulla digitalizzazione di più di 400 istituzioni culturali italiane. Da questa è emerso come la pandemia abbia avuto un ruolo determinante nello stringere il rapporto tra musei e tecnologie, ma anche quanto ancora mancasse il layer digitale sia dei contenuti sia dei servizi offerti da questi luoghi.²

A scala europea, invece, sono stati incrementati i fondi destinati al programma “Europa creativa”³, portando quasi a 2 miliardi il finanziamento per l'implementazione di soluzioni digitali che apportino valore e arricchiscano di opportunità l'offerta culturale europea. Stanziati nell'ambito del progetto “Europa 2020 - Una strategia per una crescita intelligente, sostenibile e inclusiva”, tra gli obiettivi si legge “sostenere la creazione di opere europee e aiutare i settori culturali e creativi a cogliere le opportunità dell'era digitale e della globalizzazione [...]”.

E ancora nel mondo sono tanti i musei digitali sorti negli ultimi anni dove le tecnologie sono parte fondamentale dell'identità del luogo, diventando non più solo uno strumento accessorio, ma un mezzo di comunicazione pregnante con una propria poetica. Tra i più conosciuti, il Mori Digital Art Museum inaugurato sull'isola di Odaiba, a Tokyo, [fig. 1] immerge dal 2018 i visitatori in 10.000 mq di oscurità illuminati da 470 proiettori e più di 500 computer che creano un'atmosfera surreale tra illusioni di cascate e lanterne sospese.⁴ Teamlab, autore dell'installazione, è un gruppo interdisciplinare composto da artisti, programmatori e ingegneri, dunque da competenze trasversali che sono affettivamente necessarie per gestire l'aspetto curatoriale quanto per controllare la tecnologia ed ottenere l'output elaborato in fase di progetto.

Il Digital museum verrà chiuso nel 2022 per poi riaprire a Tokyo nel 2023⁵: il legame dell'arte digitale con le tecnologie fa sì che il linguaggio espressivo si evolva tanto

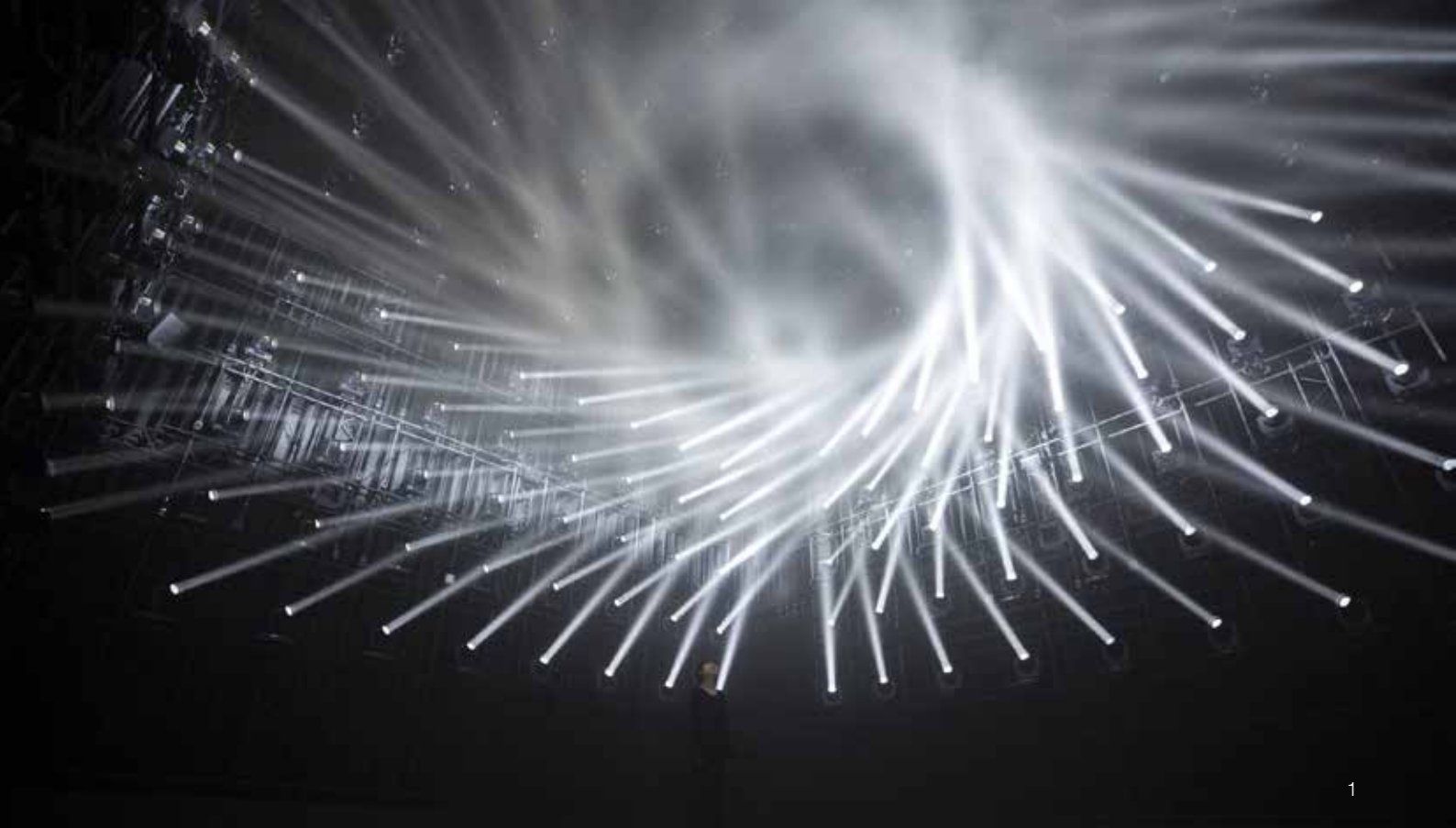
1 BORSOTTI, M., BOLLINI, L., “Reshaping exhibition & museum design through digital technologies: a multimodal approach”, in *The International Journal of Virtual Reality*, 2009.

2 È possibile guardare il convegno al link: <https://www.osservatori.net/it/eventi/on-demand/convegni/convegno-risultati-ricerca-osservatorio-innovazione-digitale-beni-attivita-culturali>

3 Parlamento e Consiglio europeo, Regolamento UE n.1295/2013, dicembre 2013 <http://www.europacreativa-media.it/europa-creativa>

4 Team Lab, Borderless, Odaiba, 2018 <https://borderless.teamlab.art/>

5 STEEN E., *teamLab Borderless in Odaiba will be closing in August 2022*, *Timeout, Tokyo*, luglio 2021 <https://www.timeout.com/tokyo/news/teamlab-borderless-in-odaiba-will-be-closing-in-august-2022-072121>



1

1
TeamLab, Odaiba, 2018
<https://borderless.teamlab.art/>

velocemente quanto il progresso tecnologico. L'installazione è per questo una forma adatta a seguire i cambiamenti veloci del mondo digitale in quanto tipologia dinamica: *mentre un museo è un'infrastruttura fisica pensata come duratura nel tempo, difficile da aggiornare, che corre il rischio, quindi di risultare obsoleta, l'architettura effimera può approfittare delle continue possibilità espressive aperte dallo sviluppo tecnologico*. Gli spazi mostre, inoltre, pensati come ambienti flessibili, ben si adattano alle continue innovazioni e alla creazione di spazi sempre diversi: "i vincoli provvisori e reversibili che caratterizzano una mostra, consentono di implementare soluzioni espositive tradizionali o altamente sperimentali"⁶.

Tecnologie effimere

Fin dalla metà del secolo scorso, infatti, molte istituzioni culturali hanno iniziato a parlare di tecnologie proprio attraverso mostre temporanee, caratterizzate da un linguaggio molto diverso da quello delle collezioni permanenti: erano installazioni d'avanguardia che risulterebbero meno dense di significato per un utente non loro contemporaneo, ma che rimangono comunque esperimenti molto interessanti.

Nel 1968, l'ICA, Istituto di arte contemporanea di Londra inaugurò la mostra "Cybernetic Serendipity", diretta da Jasia Reichardt, curatrice polacca naturalizzata inglese pioniera nel campo dell'arte digitale. "L'installazione sfida il ruolo dell'artista mentre elabora i suoi progetti su dispositivi cibernetici, producendo musica, grafica, testi o poesie generati da computer."⁷

Negli stessi anni nasceva il Whitney Museum, istituzione fondamentale per lo sviluppo di quella che viene definita "new media art", una forma espressiva determinata dalle possibilità dei nuovi mezzi di comunicazione⁸. La nuova arte sembra caratterizzata dalla dinamicità, dalla capacità di riprodurre suoni, immagini, luci che variano e si ripetono nel tempo, di interagire, di muoversi. Eppure, anche un'immagine statica, un ologramma immobile, può essere ottenuto attraverso tecnologie innovative. L'idea dell'arte digitale

6 NICOLIN P., *Cos'è questo, l'architettura*, Lotus International, n 115, 2002, pp. 30-35.

7 CHATEL M., *18 Museums Boosting the Scene of Digital Art*, Danae, <https://medium.com/digital-art-weekly/18-museums-boosting-the-scene-of-digital-art-f8a4b4fa5eb9>, consultato ad ottobre 2021.

8 TRIBE M., REENA J., *New Media Art, Introduction*, Taschen, Rome 2007.

come qualcosa di volatile, opposta alla staticità *dell'aere perennius* di Orazio, è infatti dovuta principalmente alla rapidità dello sviluppo tecnologico, che comporta un cambio continuo del veicolo, ma anche delle caratteristiche del messaggio e della sua stessa trasmissione. Per quanto anche una tela e delle tempere ad olio possano essere considerate un mezzo di espressione, un quadro continua a parlare con l'osservatore anche nel momento in cui la sua tecnica di pittura non sia più un metodo di comunicazione attuale. Alle tecnologie che consentono di fruire l'arte digitale, non basta perdurare nel tempo, ma è necessario il perpetrarsi del loro funzionamento per garantirne la fruizione.⁹

La differenza tra conservazione dell'oggetto e perpetuazione dell'oggetto e del suo funzionamento, nonché del prodotto dello stesso, aggiunge un layer di complessità che ha portato al problema dell'obsolescenza¹⁰ delle tecnologie e a discutere di come preservare la memoria dell'arte digitale.

Il Berkeley Art Museum ha elaborato uno standard, detto MANS¹¹ (Media Art Notation System), di definizione e valutazione dell'arte digitale per poterne avere un ricordo oggettivo nel tempo [fig. 2]. Un raggruppamento di ricercatori, invece, ha avviato un progetto detto DOCAM¹² (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage) che da 20 paesi diversi lavora su più fronti in una corsa contro il tempo.

Rimane tuttavia il carattere effimero di queste installazioni che perciò ben dialogano con le mostre temporanee e, in particolare, con il loro linguaggio. Con esse condividono il metodo di perpetuazione del ricordo: la memoria dell'installazione, anche se composta da oggetti fisici, viene deputata a un'immagine che verrà poi ad identificarsi nel tempo con la mostra stessa, una volta disinstallata. Allo stesso modo, dell'arte digitale e delle

9 HEMINGER A.R., Robertson Steven B., *Digital Rosetta Stone: A Conceptual Model for Maintaining Long-term Access to Digital Documents* <https://www.ercim.eu/publication/ws-proceedings/DELOS6/rosetta.pdf>

10 RINEHART R., IPPOLITO J., *Re-collection : art, new media, and social memory*, Leonardo, Cambridge (Massachusetts) 2014.

11 RINEHART R., *A System of Formal Notation for Scoring Works of Digital and Variable Media Art*, University of California, Berkeley, <https://web.archive.org/web/20070609135334/http://www.bampfa.berkeley.edu/about/formalnotation.pdf>, consultato ad ottobre 2021.

12 Ulteriori informazioni sono disponibili consultando il sito DOCAM: <https://www.docam.ca/>



2
Nam June Paik, *Fin de Siècle II*, Installation view of *Programmed: Rules, Codes, and Choreographies in Art, 1965–2018*, Whitney Museum of American Art, New York, 2018, originally from 1989 (partially restored). Photograph by Ron Amstutz. © Nam June Paik Estate <https://whitney.org/exhibitions/programmed#exhibition-photography>

performance rimangono video e foto a testimonianza di un'opera d'arte che è esistita per un determinato lasso di tempo e che poi nel tempo si è dissolta.

Una definizione digitale

Sebbene *digitale* abbia un'etimologia che in informatica rimanda all'opposto di analogico, che descrivere un meccanismo basato un sistema numerico, l'arte digitale viene definita come una forma di arte "sperimentale, che si avvale delle tecnologie informatiche".¹³

Questo articolo parte dall'arte digitale per indagare le sue relazioni con gli allestimenti e dunque l'architettura effimera. Non vi è una definizione univoca di mostra digitale in quanto con tale termine possiamo identificare molteplici situazioni.

Una prima categoria è rintracciabile nelle mostre completamente digitali anche nella smaterializzazione dell'allestimento fisico, dunque parliamo di *installazioni virtuali* che siano visitabili in uno spazio fisico determinato, attraverso un visore o sistemi di realtà aumentata, e che possano esporre riproduzioni di opere fisiche o opere concepite e realizzate digitalmente.

Il Whitney Museum ha recentemente messo in mostra il percorso dell'arte digitale dagli anni '60 ai giorni nostri, permettendo di visualizzarne l'evoluzione della poetica digitale in "Programmed: Rules, Codes, and Choreographies in Art, 1965–2018"¹⁴. L'ultima opera proposta è *Unexpected Growth* di Tamiko Thiel¹⁵, che con il supporto del Goethe-Institut ha realizzato un'installazione che "utilizza la realtà aumentata (AR), la sovrapposizione di elementi virtuali sulla realtà fisica, per creare una dimensione parallela di crescita organica per la galleria all'aperto del piano 6 del Whitney." L'installazione utilizza algoritmi biologici per la generazione di coralli fatti di rifiuti, che vengono contaminate dall'affluenza dei visitatori, parlando anche dell'innalzamento delle acque e della compromissione degli ecosistemi.

Una mostra completamente digitale, anche nella smaterializzazione del suo allestimento fisico, ma visionabile ovunque l'utente sia tramite diversi supporti (schermi, proiezioni, visori, etc.) è, invece, definibile *installazione remota*, tipologia attualmente in crescita in parallelo allo sviluppo della cripto arte, che può esporre riproduzioni di opere fisiche o opere concepite e realizzate digitalmente.

Google Arts & Culture¹⁶, progetto lanciato da Google nel 2011, nella sua vasta offerta sul mondo dell'arte propone anche mostre sia formate da opere esistenti digitalizzate fruibili attraverso interfacce grafiche disegnate per l'esperienza online dell'utente sia ricostruzioni di allestimenti reali attraverso modelli 3d esplorabili virtualmente.

Terza e ultima macrocategoria che si individua è *l'allestimento fisico la cui collezione si componga principalmente di opere digitali*, tipologia ampiamente diffusasi negli anni passati. Al suo interno si possono distinguere le mostre caratterizzate sia da supporti sia da contenuti elaborati digitalmente, o nelle quali sia digitale solo l'oggetto o solo il mezzo. Un'immagine, infatti, può essere creata digitalmente e rappresentata digitalmente o fisicamente, oppure può essere un soggetto esistente immortalato in una rappresentazione digitale.

Si tratta di installazioni che presentano dei punti in comune con le performance in quanto dal white cube, la neutralizzazione del contenitore, che ospita una collezione ordinata secondo uno *story telling* ragionato¹⁷, alla *black box* e quindi la negazione dello

13 https://www.treccani.it/vocabolario/arte-digitale_%28Neologismi%29/

14 <https://whitney.org/exhibitions/programmed#exhibition-about>

15 <https://whitney.org/exhibitions/programmed?section=7&subsection=1#exhibition-artworks>

16 <https://artsandculture.google.com/>

17 O'DOHERTY B., *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*, Lapis Press, Santa Monica CA 1986.



3

Johnson Sam Taylor, *Sigh*,
Guggenheim, Bilbao 2016
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/sigh-sam-taylor-johnson>

spazio fisico tipica delle installazioni video, l'effimero digitale diventa un tutt'uno con lo spazio. Si utilizzano sistemi di espressione multimodali e quindi multi-disciplinari che trasformano la sala o il percorso espositivo in un palcoscenico di eventi simultanei e coordinati¹⁸, in un'orchestra di luci, suoni, effetti, colori per un'esperienza multi-sensoriale e immersiva. Si parla di esperienza, e non solo visita, in quanto le installazioni immersive cercano di coinvolgere emotivamente il visitatore utilizzando sistemi responsivi e divenendo quindi anche *interattive*: opere sulle quali l'utente può avere un impatto e sentire di aver contribuito, lo rendono partecipe e parte della mostra, facendo sì che ognuno ne abbia un'impressione ed un ricordo personale, permettendo una fruizione soggettiva.

Sigh, opera di Sam Taylor Johnson del 2008¹⁹ [fig. 3], esplora le emozioni più intime dello spettatore, confondendo i ricordi visivi e la percezione. Entrando nella sala e ponendosi al centro, ci si trova circondati da pannelli video in cui gruppi di musicisti suonano contemporaneamente un'accesa sinfonia senza strumenti: le loro mani sono vuote eppure si sente perfettamente il suono dei vari strumenti provenire ognuno dalla direzione del gruppo che sembra lo stia suonando senza averlo tra le mani. Ne consegue una sensazione di straniamento che porta l'osservatore a mettersi in discussione, cercare di capire, porsi le sue domande, quindi anche a sentirsi esposti anche solo per un attimo, ma tanto basta per provare qualcosa di forte e fare entrare la musica nel profondo.

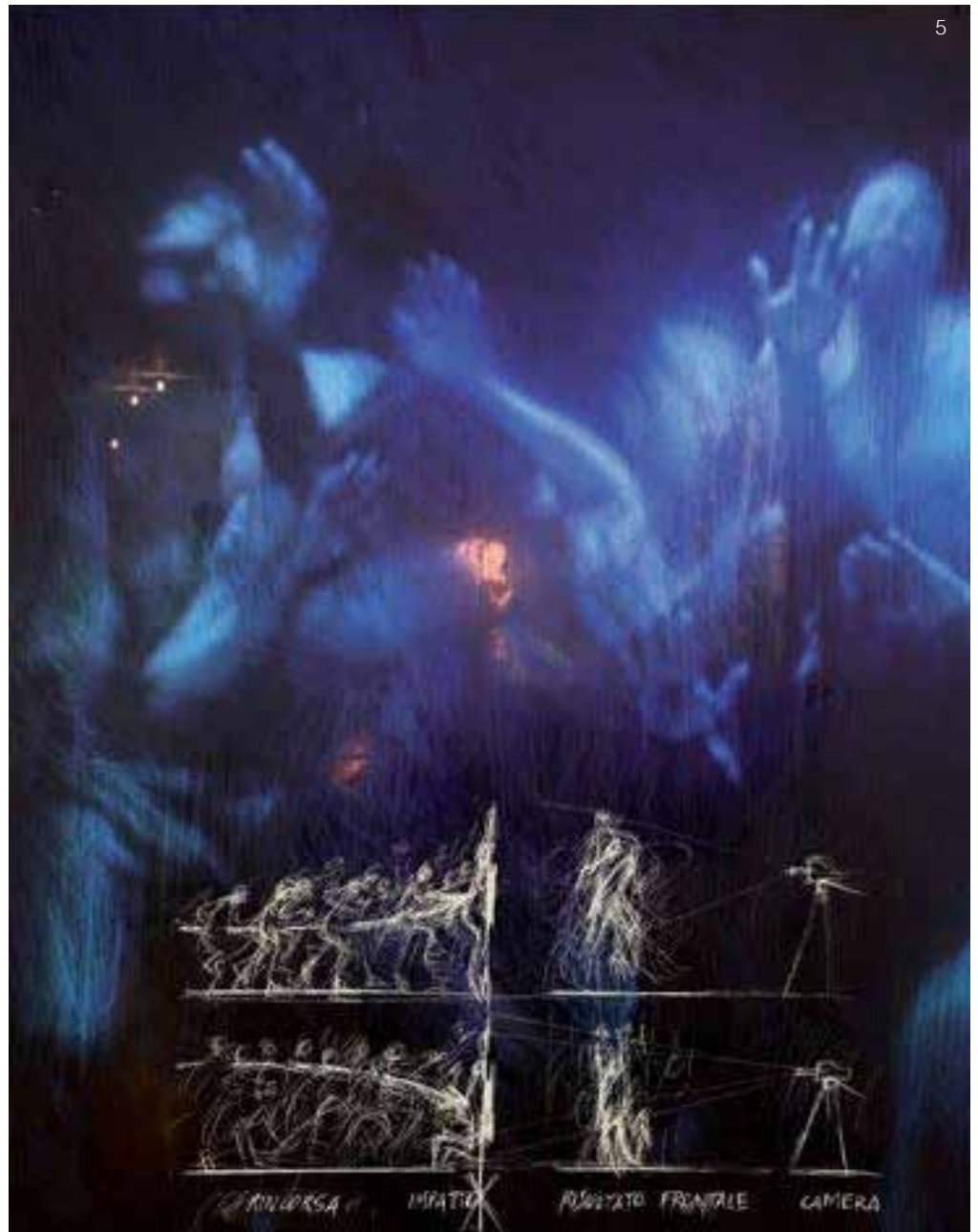
Un'espressione di architettura effimera che ha l'effimero per oggetto: comunicata attraverso il suono, l'immateriale, e l'assenza nelle immagini.

Effimero quanto evanescente

L'effimero della tecnologia e dell'oggetto che produce, dunque, si riflette nell'architettura effimera producendo immagini spesso evanescenti. Un significato di evanescente è lo svanire, fino all'esempio precedente della sparizione totale dell'oggetto, come *vanus* (vuoto) da cui deriva etimologicamente il termine. Questo tipo di poetica si ritrova nelle luci che si affievoliscono fino a perdersi nel buio, nelle proiezioni con colori tenui, nelle immagini sfocate e nell'immaterialità degli ologrammi. L'idea di evanescente come di ciò

¹⁸ BOLLINI L., "MUI: design of the HC Interfaces as a directing of communications modes targeted on human senses" in *Senses and Sensibility in Technology, Conference proceeding*, IADE, Lisbona, pp. 182-186, 2003

¹⁹ Maggiori informazioni sull'installazione realizzata al Guggenheim di Bilbao nel 2016 sono consultabili al seguente indirizzo: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/sigh-sam-taylor-johnson>



4
 Nelle pagine precedenti,
 Studio Azzurro, Museo
 Laboratorio della Mente,
 Roma 2008, fotografia di
 Fabio Cirifino, <https://www.studioazzurro.com/opere/museo-laboratorio-della-mente/>

che appare vago e indistinto la si ritrova negli specchi che confondono la percezione dello spazio, nei suoni di cui non si comprende la sorgente, nelle foreste di elementi ripetuti in cui si fa perdere l'osservatore così come nell'assenza di confini tra discipline diverse, tra musica, arte, filosofia e tecnologia.

Nel 2008, Studio Azzurro, che si definisce “un’esperienza che [...] esplora le possibilità poetiche ed espressive dei nuovi linguaggi tecnologici” e che “attraverso la realizzazione di video-ambienti, ambienti sensibili, percorsi museali, performance teatrali e film, disegna un percorso artistico trasversale alle tradizionali discipline”, realizza il Museo Laboratorio della Mente¹ [fig. 5] nell'ex manicomio alla periferia di Roma di cui racconta la storia, ciò che non c'è più. Per comunicare i contrasti forti che vi erano tra l'interno e l'esterno delle mura della struttura, utilizza metafore, suggestioni e una serie di atmosfere che ricordano l'interno di un'anima in pena, con luci da colori freddi e figure poco a fuoco, quasi confuse. Interessante vedere come accanto alla descrizione concettuale dell'installazione vi sia la scheda tecnica dalla quale è evidente come l'immaterialità delle tecnologie sia solo apparente: vi è sempre un numero elevato di proiettori, sensori, computer, impianti sonori e altro ancora.

1 <https://www.studioazzurro.com/opere/museo-laboratorio-della-mente/>







5

Roosegaard Dan, Waterlicht,
Rotterdam 2018 <https://www.studio Roosegaard.net/project/waterlicht>

6

Toyo Ito, Basilica Palladiana,
Vicenza 2001
https://www.ribapix.com/toyo-ito-architetto-exhibition-basilica-palladiana-vicenza-three-of-the-luminous-suspended-columns_riba40574#

che appare vago e indistinto la si ritrova negli specchi che confondono la percezione dello spazio, nei suoni di cui non si comprende la sorgente, nelle foreste di elementi ripetuti in cui si fa perdere l'osservatore così come nell'assenza di confini tra discipline diverse, tra musica, arte, filosofia e tecnologia.

Nel 2008, Studio Azzurro, che si definisce “un’esperienza che [...] esplora le possibilità poetiche ed espressive dei nuovi linguaggi tecnologici” e che “attraverso la realizzazione di video-ambienti, ambienti sensibili, percorsi museali, performance teatrali e film, disegna un percorso artistico trasversale alle tradizionali discipline”, realizza il Museo Laboratorio della Mente²⁰ [fig. 5] nell'ex manicomio alla periferia di Roma di cui racconta la storia, ciò che non c'è più. Per comunicare i contrasti forti che vi erano tra l'interno e l'esterno delle mura della struttura, utilizza metafore, suggestioni e una serie di atmosfere che ricordano l'interno di un'anima in pena, con luci da colori freddi e figure poco a fuoco, quasi confuse. Interessante vedere come accanto alla descrizione concettuale dell'installazione vi sia la scheda tecnica dalla quale è evidente come l'immaterialità delle tecnologie sia solo apparente: vi è sempre un numero elevato di proiettori, sensori, computer, impianti sonori e altro ancora.

20

<https://www.studioazzurro.com/opere/museo-laboratorio-della-mente/>

Il fenotipo evanescente della tecnologia che svela ciò che non c'è più o che è invisibile agli occhi lo ritroviamo in esempi diversi, come la mostra "Archeologia invisibile"²¹ organizzata nel 2003 a Torino presso il Museo Egizio. Qui viene esposto ciò che è invisibile attraverso immagini che si dissolvono e si ricompongono da nuvole di punti: senza l'ausilio di sistemi avanzati che permettono di svelare l'interno dei sarcofagi e di fare dell'archeologia un'operazione non invasiva, non si potrebbe lasciare ai posteri intatto il patrimonio di reperti e siti. Dunque, si decide di esporre l'oggetto integro e svelare digitalmente ciò che cela l'involucro, adottando la poetica dell'evanescente nel significato e nei mezzi di espressione.

Se i precedenti casi studio trattano di una storia che non c'è più e di una nascosta, Daan Roosegaarde ricrea uno scenario futuro, qualcosa che non c'è ma che rischia di diventare realtà. Il designer definisce la sua installazione *Waterlicht* [fig. 4] un paesaggio da sogno²² che con la poetica fluida dell'acqua sensibilizza sul tema dell'innalzamento del livello del mare. Sono infatti effetti luminosi proiettati sull'umidità atmosferica che restituiscono a chi vive questa esperienza la sensazione di camminare sul fondo del mare. Infine, l'installazione realizzata da Toyo Ito presso la Basilica Palladiana nel 2001: l'operazione, in questo caso, consiste nel negare la presenza di ciò che è fisicamente presente, rendendolo visibile solo attraverso un piccolo forellino realizzato su alte colonne

21 <https://museoegizio.it/esplora/mostre/archeologia-invisibile/>

22 <https://www.studio Roosegaarde.net/project/waterlicht>

Riferimenti

Osservatorio Innovazione Digitale nei Beni e Attività Culturali, School of Management del Politecnico di Milano, convegno "Dall'emergenza nuovi paradigmi per la cultura", maggio 2020.

NICOLIN, Pierluigi, *Cos'è questo, l'architettura*, Lotus International 115, 2002, pp. 30-35.

O'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*, Lapis Press, Santa Monica CA 1986.

BOLLINI, Letizia, *MUI: design of the HC Interfaces as a directing of communications modes targeted on human senses, Senses and Sensibility in Technology, Conference proceeding*, IADE, Lisbona 2003, pp. 182-186.

TRIBE, Mark, REENA, Jana, *New Media Art, Introduction*, Taschen, Rome 2007.

Luce e architettura: Toyo Ito, Álvaro Siza, O.M. Ungers Sverre Fehn, Gabetti & Isola, Tadao Ando. Basilica Palladiana di Vicenza, <https://docplayer.it/69947309-Luce-e-architettura-toyo-ito-alvaro-siza-o-m-ungers-sverre-fehn-gabetti-isola-tadao-ando-basilica-palladiana-di-vicenza.html>

**Progetto di Paesaggio e Architettura per
l'Archeologia**
Landscape design and Architecture for Archaeology

PAESAGGI DELLA COLONIZZAZIONE

La strada Litoranea libica

Alessandro Raffa

La Litoranea libica non è solo un'infrastruttura ma un complesso paesaggio di organizzazione e controllo della mobilità, tra coloniale e post-coloniale, tra il Mediterraneo ed il Sahara. Realizzata nel 1937, è stata la spina dorsale di un processo di rifondazione coloniale dell'ambito costiero, influenzando profondamente sui suoi sviluppi successivi. Il suo ruolo cruciale permane anche oggi nell'ambito dei processi di riconciliazione post-coloniali, in particolare per quanto riguarda compensazioni e dinamiche migratorie. Nell'ambito di una ricerca in corso che intende comprendere le interrelazioni tra patterns di mobilità passati e presenti nello spazio, il contributo si concentrerà sul layer coloniale ed in particolare sulle mobilità asimmetriche che la Litoranea libica ha supportato, tra la libertà dei turisti coloniali che la percorrevano a bordo delle proprie vetture, alla mobilità forzata dei coloni ed alla segregazione dei nativi. La strada diventa il punto di osservazione da cui far emergere un complesso palinsesto di forme materiali, di mobilità e controllo che rappresentano un tassello importante per comprendere le relazioni complesse tra modernità e colonizzazione e guardare, in una prospettiva di de-colonizzazione, a i loro lasciti nel presente.

PAESAGGIO, MOBILITÀ, MODERNITÀ,
COLONIALISMO, LITORANEA LIBICA

*LANDSCAPE, MOBILITY, MODERNISM,
COLONIALISM, LIBYAN COASTAL ROAD*

The Libyan Coastal Road is not just an infrastructure but a complex landscape of organization and control of mobility, between colonial and post-colonial, the Mediterranean and the Sahara. Built in 1937, it was the backbone of a process of colonial re-founding process, profoundly influencing its subsequent developments. Its crucial role remains even today in the context of post-colonial reconciliation processes, particularly with regard to compensation and migration dynamics. As part of an ongoing research that aims to understand the interrelationships between past and present mobility patterns in space, the contribution will focus on the colonial layer and in particular on the asymmetrical mobilities that the Libyan Coastal Road supported, between the freedom of colonial tourists, to the coerced mobility of settlers and the segregation of natives. The road becomes the observation point from which to bring out a complex palimpsest made up of 'materialities', pattern of mobilities and control, which are crucial to understand to complex relationships between modernity and colonization and looking, from a de-colonization perspective, at their legacies inside contemporary landscape.

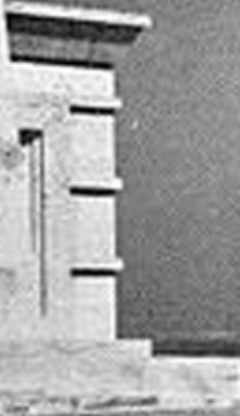
Alessandro Raffa, architetto PhD, è attualmente ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo/Unibas. Consegue il Dottorato di ricerca con lode in Progettazione Architettonica, Urbana e degli Interni presso il Politecnico di Milano (2017); è stato vincitore della Sven-Ingvar Andersson fellowship/Fondazione Benetton Studi Ricerche (2020) e Post-doc researcher presso il Dipartimento di Architettura e Design/Polito (2021). Svolge attività di docenza presso il Politecnico di Milano e l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia.

ALME SOL POSSIS

NIHIL VRBE ROMA

VISERE MAIUS

IN THE YEAR 1917 THE
ARMY OF THE UNITED STATES
OF AMERICA WAS CALLED
UPON TO ASSIST THE
ARMY OF THE KINGDOM OF
ITALY IN THE BATTLE OF
CASSINO. THE SOLDIERS
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA FIGHTED
VALIANTLY AND
SAVED THE DAY.
THEY WERE THE
HEROES OF THE
DAY.



PAESAGGI DELLA COLONIZZAZIONE

La strada Litoranea libica

Alessandro Raffa

Oltre le Arae Philenorum. Un'introduzione

Nel 1937 fu inaugurato nel golfo della desertica Sirtica, in Libia, un colossale arco di travertino [fig. 1] progettato dall'architetto Florestano Di Fausto (1890-1965) che intendeva celebrare il superamento di un confine antico e dalle mitiche origini, laddove si riteneva fossero le *Arae Philenorum*, gli altari dei Fileni, descritti da numerosi autori antichi e rappresentati anche nella Tabula Peutingeriana.

Come riporta Sallustio nel *Bellum Iugurthinum* per sciogliere una disputa di confine la tra la greca Cirene e la punica Cartagine si decise di organizzare una competizione di corsa: il confine sarebbe stato stabilito nel luogo dove gli atleti delle due fazioni, partiti in contemporanea, si sarebbero incontrati. Siccome i corridori cartaginesi, i fratelli Fileni, avanzarono in maniera schiacciante, i greci, impediti forse dall'impetuoso vento carico di sabbia, li accusarono di essere partiti in anticipo, violando gli accordi. A prova della loro buona fede, i Fileni, allora acconsentirono a farsi seppellire vivi su quel confine dove, per omaggiarli, la loro comunità, eresse due altari ad imperitura memoria del loro valore. In molti, invano, si avventurarono nella ricerca di testimonianze materiali delle loro sepolture; numerose le campagne archeologiche che intesero identificare con precisione questo luogo, identificabile molto probabilmente non in un segno antropico, quanto, piuttosto, in un segno geografico: i due promontori emergenti dall'altopiano del Jubayl al Al, visibili anche dal mare a grande distanza. Al di là della loro identificazione topografica, ciò che rimase nei secoli è il perdurare di questo confine: prima tra Cirene e Cartagine, poi tra quest'ultima e l'Egitto tolemaico; tra Impero Romano d'Occidente e Oriente, tra le diocesi d'Africa e d'Oriente, tra le provincie di Sirte e Barca dell'impero osmarico, tra quelle di Tripolitania e Cirenaica, nell'Impero Ottomano prima e durante il dominio coloniale italiano poi. L'arco in realtà era *signum* di un'opera che la propaganda di regime raccontava come espressione della potenza e della superiorità dell'Italia fascista anche sull'Impero Romano, di cui rivendicava l'eredità. Non lontano da dove venne costruito l'arco celebrativo, tre anni prima, presso il Forte di El Agheila, laddove le sabbie del deserto solcate da tenui piste carovaniere e specchi d'acqua salmastra incontrano il Mediterraneo, si progettò un'opera infrastrutturale dal portato ri-fondativo: la strada Litoranea libica.

Prima infrastruttura moderna della Libia, fu la vertebra di un processo di rifondazione coloniale del paesaggio,¹ in cui il controllo della mobilità giocò un ruolo cruciale. Teatro di molte battaglie durante la Seconda guerra mondiale, fu gravemente danneggiata e completamente ripavimentata dopo l'indipendenza della Libia nel 1951. La strada rimase centrale nelle dinamiche di sviluppo della Libia post coloniale e nelle relazioni con l'Italia. Rinominata Libyan Coastal Highway, divenne parte della sezione mediterranea della Cairo-Dakar Highway 1, all'interno del progetto Trans-African Highways, attraverso il quale i paesi africani ex-colonizzati ridisegnarono il sistema infrastrutturale del continente collegando e sviluppando le arterie di matrice coloniale. Dagli anni Cinquanta, la litoranea libica rimane al centro del processo di compensazione per i crimini coloniali: la Libia iniziò a chiedere all'Italia di costruire una nuova autostrada parallela a quella esistente. Con Gheddafi e la sua retorica anticoloniale, fatta di espulsioni e cancellazione delle testimonianze del periodo coloniale, il ruolo dell'Italia continua a essere di primo piano in Libia e la Litoranea rimane

¹
L'arco dei Fileni di Florestano Di Fausto. Tratto da: *L'Illustrazione Italiana*, marzo 1937.

¹ Raffa A., "The strada litoranea. Mapping colonial rural landscape along the Libyan coastal road", in *Modernism, Modernisation and the Rural Landscape*, Proceedings of the Modescapes Conference 2018, 2019, p.3, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20196306002>, 25/05/2020.

asse strategico di sviluppo: il gasdotto tra Bengasi e Mellitah corre parallelo alla Litoranea per poi diventare parte del progetto Greenstream che collega la Libia alla Sicilia.

Dopo il Trattato di Amicizia, Partenariato e Cooperazione (2008) tra Italia e Libia, la nuova autostrada è diventata simbolo del processo di 'riconciliazione' tra ex colonizzati e colonizzatori. Oltre alla costruzione di una nuova autostrada come compensazione, l'accordo ha definito diversi livelli di cooperazione, anche per quanto riguarda le misure di contenimento dei flussi migratori attraverso il Mediterraneo. La 'messa in sicurezza' del confine meridionale europeo ha permesso alla Strada Litoranea di «riacquistare la sua dimensione spaziale nel governo della mobilità».²

Nel 2021, l'apertura della strada costiera tra Misurata e Bengasi, divisa tra le due aree di influenza politica della Libia post guerra civile, è stata salutata come un passo fondamentale per la pacificazione e la possibile riunificazione del Paese.

Questa infrastruttura rimane cruciale nel processo di riconciliazione post-coloniale tra Libia e Italia, in particolare per quanto riguarda le dinamiche migratorie contemporanee attraverso il Mediterraneo. Nell'ambito di una ricerca in corso che intende comprendere le interrelazioni tra patterns di mobilità presenti e passati, il contributo si concentrerà sul *layer* coloniale e sulle mobilità asimmetriche che la strada costiera libica ha sostenuto subito dopo la sua costruzione, tra la libertà dei turisti coloniali che la percorrevano in auto, la mobilità forzata dei coloni e la segregazione dei nativi.

La strada Litoranea libica

Completata nel 1937, la Litoranea collegava, per la prima volta, i centri urbani della Tripolitania e della Cirenaica ai confini della Tunisia e dell'Egitto, con 1882 km di strada asfaltata. Il suo tracciato, costituito da due corsie e relative banchine, non venne completamente costruito ex-novo, ma per la maggior parte sovrascrisse strade esistenti. La sua costruzione richiese 4.000.000 di m³ di materiale movimentato; 100.000 uomini e 4.150.000 giorni di lavoro; 1.600.000 m³ di pietra per sottofondi e rilevati; e 4.000.000 m³ di asfalto.³ Caratterizzata da lunghi rettili e da curve dalla pendenza minima, la sua costruzione introdusse una consistente ristrutturazione di tutta la rete di viabilità, favorendo collegamenti più sicuri e rapidi tra gli ambiti interni ed il Mediterraneo e supportando lo sviluppo delle aree costiere. [fig. 2]

Propagandata come testimonianza della superiorità dell'Impero Fascista, simbolo di efficienza militare e laboriosità dei coloni, ma anche metafora di solidarietà e di coesione sociale tra i popoli dell'Impero (non solo italiani e nativi libici ma anche eritrei), venne costruita sullo sfruttamento e su una rigida segregazione razziale: solo il 10% di chi lavorò alla strada era di origine italiana; gli stipendi nettamente più bassi per i nativi così come le razioni di cibo; alloggi temporanei per gli italiani, tende per i nativi.

Il progetto della Litoranea fu accompagnato da un'attenta pianificazione e da uno studio approfondito delle risorse disponibili - in particolare suolo e acqua - necessarie per completare l'infrastruttura e supportare la colonizzazione intensiva. La necessità di proteggere l'investimento e di preservare l'integrità sia della strada sia dell'unità della colonia determinò un ulteriore passo nel piano di colonizzazione costiera. Si decise di costruire lungo l'infrastruttura 62 case cantoniere che avrebbero ospitato 130 famiglie di coloni, incaricati

2 Distretti E., "The Life Cycle of the Libyan Coastal Highway: Italian Colonialism, Coloniality, and the Future of Reparative Justice in the Mediterranean," in *Antipode*, p.13. 2021. <https://doi.org/10.1111/anti.12724>, 10/05/2022.

3 *La strada Litoranea della Libia*, Mondadori, Verona, 1937, pp. 144-145.

2
La strada Litoranea.
Elaborazione dell'autore.

della manutenzione di ogni tratto della strada. Di due tipi, le cantoniere semplici e quelle per l'ospitalità, presidiavano la strada ma sostenevano anche la colonizzazione rurale: ognuna di esse era immaginata come il nucleo di una futura azienda agricola e, nel caso di quelle per l'ospitalità, al fine di rendere più sicuro il viaggio del turista coloniale, erano dotate di spazi per il soggiorno temporaneo e per la riparazione delle vetture. Oltre alla strada, cippi miliari, le due steli di inizio e fine presso il confine egiziano e tunisino; i manufatti tecnici come ponti, contenimenti, massicciate e le case cantoniere, furono progettate in maniera unitaria, attraverso la direzione artistica dell'architetto Florestano di Fausto, progettista dell'Arco dei Fileni ed anche di numerosi villaggi agricoli lungo la Litoranea. «Strada di innegabile 'qualità architettonica', oltre che infrastrutturale, che era certo asse di Modernità, ma anche fulcro lineare di un nuovo Paesaggio»⁴

La strada Litoranea asse di colonizzazione turistica

Oltre a garantire la 'sicurezza' militare e l'intensità del traffico, la Litoranea, fin dal suo concepimento, era stata un'infrastruttura per la mobilità turistica. «Chi aveva fantasia di correre trovava il fatto suo, senza il pensiero di poter sbagliare strada. Pensare: una strada lunga sei volte la via Emilia, con dei rettifili che mettevano le ali a qualsiasi macchina ... La Litoranea libica è per ora solo una strada anticipatrice di futuro; non per niente era con noi Marinetti».⁵ La strada non era solo costruita secondo gli standard più moderni, ma comprendeva anche servizi come le strutture che fornivano rifornimenti e alloggio ai viaggiatori, come le case cantoniere per l'ospitalità dotate di camere e officina per la riparazione delle auto. Parallelamente alla sua costruzione e al miglioramento del sistema stradale esistente, sono stati potenziati il numero

4 BALDINI, "Nuovi fulcri paesaggistici nella Libia di Italo Balbo: la creazione di un nuovo Paesaggio della Modernità tra infrastrutture e Colonizzazione", in *Urban and Land markers. Fulcri urbani e fulcri territoriali tra architettura e paesaggio*, a cura di CANALI F., ASUP-Annuario di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio, n.2, Università degli Studi-DIDA, Firenze, 2014, p.117.

5 Ibid., p.114.



e la frequenza dei collegamenti marittimi e aerei con la Madrepatria. Inoltre, sotto l'impulso del governatore Balbo, è stato creato un sistema turistico coordinato tra i servizi di trasporto, gli alberghi e le strutture turistiche, gli eventi culturali e le attività di intrattenimento, gestito da un'autorità di controllo appositamente creata: l'Ente Turistico e Alberghiero della Libia. «*Following the military conquest and creation of viable infrastructure of transportation and public services, tourism can be considered a third wave of colonization*».⁶ Nella visione del regime, il turismo avrebbe svolto un ruolo chiave nella strategia di colonizzazione. In questo modo, l'Associazione libica del turismo e degli alberghi ha fornito un'esperienza turistica con livelli di efficienza e comfort adeguati alle esigenze del turista metropolitano, o più in generale degli occidentali, incoraggiandoli a scoprire la Libia. La mobilità turistica divenne presto cruciale per l'economia e la propaganda della colonia: un motore per la modernizzazione e per la costruzione dell'Impero fascista, ma anche la generazione di modelli asimmetrici di mobilità: ai crescenti livelli di mobilità degli italiani, l'élite mobile, corrispondevano strategie per «*restrict the physical and cultural movement of the Libyans by fixing them to a timeless interpretation of their culture for the benefit of a Western audience*».⁷ La cultura indigena viene messa in mostra e confinata in spazi e pratiche coerenti con gli scopi propagandistici e le aspettative del turismo coloniale. In questo contesto, la Litoranea diventa infrastruttura per scoprire la colonia e il suo recente paesaggio moderno, tra città, insediamenti rurali e coltivazioni, archeologie ri-trovate, musei, oasi e bellezze naturali, tra il Mediterraneo ed il deserto. Il tracciato stesso della strada, con i suoi rettilinei e le sue curve, rivela l'intenzione di valorizzare le preesistenze naturali e culturali della regione costiera, alternando tratti da attraversare in velocità e tratti in cui rallentare per apprezzare le bellezze circostanti. In un certo qual modo la Litoranea può essere interpretata come promenade muséographique per

6 MCLAREN B., *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya*, University of Washington Press, Seattle and London, 2006, p.5.

7 MCLAREN B., "Tourism and Mobility in Italian Colonial Libya", in *Middle Eastern and North African Societies in the Interwar period*, a cura di BOYAR E. e FLEET K., vol.120, Koninklijke Brill, Leiden, 2018, p. 93.

una valorizzazione diffusa, in una prospettiva evidentemente coloniale. Ciò che appariva al turista era un paesaggio per certi versi estraniante, ma familiare.

«Il turista che percorra la Litoranea libica cade da una sorpresa all'altra. L'Europeo si immagina di essere arrivato sull'orlo del deserto, dove lo attendono sabbie mobili, dune deserte ed infeconde: l'impero insidioso della morte gialla, sottile, fluente. Ma avvistati i primi alberi di eucalipto verdeggianti lungo il nastro bianco e levigato della strada che si snoda infinita, ed i primi cacti giganteschi; veduti con i propri occhi i frutteti lussureggianti, le viti cariche di grappoli dorati, le case coloniche, i canali e gli impianti di irrigazione, - l'Europeo si ferma attonito, come trasognato, grida quasi al miracolo: infatti il deserto non c'è; il deserto è stato respinto verso l'interno, è stato allontanato dal mare arioso ed azzurro, denso di speranza. Il turista che percorra la Litoranea in automobile, ha l'impressione di trovarsi in Europa, nel bel mezzo dell'Europa civilizzata, e di correre sulla pista di una delle migliori autostrade. E veramente la Litoranea libica è una delle autostrade più moderne e più perfette che il genio ed il lavoro dell'uomo siano riusciti a creare. La Litoranea ha dei tratti incantevoli, lambiti per così dire dalle onde, dove essa appare come un nastro verde che orli l'immensità azzurra del mare; altre volte lascia la costa per penetrare nelle oasi riposanti quasi volesse godersi dopo il sole della marina, l'ombra rinfrescante dei palmizi; abborda poi gli orli delle dune, sale arditamente le penici rocciose della montagna, ne scala le alte cime, docilmente servita da magnifiche serpentine e da ardite svolte 'ad ago', e superata dalla cresta ridiscende conscia della propria superiorità sulle successive verdeggianti valli. Il turista non si raccapizza: gli pare di essere sempre in Europa; il più ragionevole, quello cioè conscio di essere in Africa, riconosce subito ed intuisce che, sull'orlo del 'deserto' è sorta una nuova Europa, forse più attraente più pittoresca di quella convenzionale.»⁸

La strada Litoranea asse di colonizzazione agraria

Il processo di colonizzazione agraria intendeva riorganizzare i flussi migratori fino a quel momento diretti principalmente verso le Americhe, re-indirizzandoli all'interno del territorio dell'Italia Fascista e dei suoi domini coloniali. Il paesaggio della colonizzazione agraria in Libia è stato modellato a partire dall'esperienza delle bonifiche Pontine dei primi anni Trenta, dove la messa in valore del suolo per la produzione agricola andava di pari passo con flussi migratori gestiti centralmente ed il controllo della mobilità dei coloni tra campagna e insediamenti urbani.

Lungo il tracciato della Litoranea venne attuata la colonizzazione agraria attraverso la creazione di comprensori agricoli in cui i coloni della madrepatria venivano sedentarizzati, così come anche le popolazioni locali nomadi e seminomadi; un moderno meccanismo di controllo e segregazione che influenzò la trasformazione del paesaggio costiero, spingendolo verso l'italianizzazione. Nel 1938 il governatore della Libia, Italo Balbo, lanciò un programma di colonizzazione demografica intensiva del territorio attraverso finanziamenti diretti dello stato; alla fine dello stesso anno partirono dall'Italia 20.000 coloni (il cosiddetto 'Esercito dei Ventimila'), a cui seguì la seconda migrazione di massa, seppur con numeri più ridotti, nel 1939; e la terza, annunciata e mai attuata, per lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale,

Al 1940 erano stati costruiti 25 centri rurali e relativi insediamenti; 3100 case coloniche, 600.000 m³ di magazzini, fienili e stalle; 2787 punti di approvvigionamento idrico, 504 km di

condutture e furono eseguiti lavori per la coltivazione di 150.000 ettari di terreno.⁹ [fig. 3, 4]

Non solo i nuovi insediamenti, ma anche le concessioni rurali private esistenti furono messe a sistema dall'infrastruttura e dalla rete stradale ad essa collegata. Come raccontano i reportage di viaggio dell'epoca, il paesaggio era costellato di nuovi segni territoriali, interconnessi dalla strada costiera libica: i campanili, ma anche silos granari, case coloniche, villaggi, le strade interpoderali, canalizzazioni, pompe eoliche, filari, siepi frangivento e coltivazioni:

«[...] Su questa terra la stessa riapparizione dell'ulivo, del grano, della vite dopo migliaia di anni di sterilità commuove al pari del ritrovamento delle antiche città greche e romane [...]».¹⁰

Attraverso una presunta oggettività statistica e calcoli matematici, gli insediamenti rurali venivano pianificati come corpi chiusi e definiti, basati sul raggiungimento di un equilibrio stabile tra produzione agricola e popolazione insediata. Una volta esplorata la produttività potenziale del sito — caratteristiche del suolo, clima e disponibilità di acqua — e la facilità di connessione con la strada Litoranea, iniziava un processo di sviluppo rurale in tre fasi.

La prima fase comprendeva la suddivisione della terra in appezzamenti, i lavori preliminari di disboscamento e di preparazione del terreno; la costruzione di strade interpoderali, di infrastrutture idriche, delle case coloniche e dei centri rurali, che fornivano i servizi minimi alla comunità rurale.

Nella seconda fase, la semina e la coltivazione vengono proseguite con l'aiuto delle famiglie dei coloni, al fine di garantire la loro autosufficienza. La terza fase coincideva con la gestione autonoma dell'appezzamento da parte di ogni famiglia di coloni, con una graduale diminuzione degli interventi economici statali fino al raggiungimento della produttività prevista.

Gli insediamenti rurali erano stati anche luoghi di sperimentazione per il rilevamento territoriale, l'agronomia, l'ingegneria idraulica e anche per l'urbanistica e l'architettura, sia per quanto riguarda le case rurali che i suoi centri. Florestano Di Fausto, Alfredo Longarini, Umberto Di Segni e Giovanni Pellegrini — che elaborò il primo "Manifesto dell'architettura coloniale"¹¹ — con i loro progetti cercarono di rispondere alla domanda su cosa fosse l'architettura mediterranea moderna in Libia.

L'intento era quello di 'fissare'¹² le famiglie di coloni alla terra, sedentarizzandole e rendendo definitiva la loro permanenza; si immaginava che la famiglia di coloni, isolata sul proprio appezzamento di terreno, di cui sarebbero diventati proprietari, riscattandolo nel giro di circa trent'anni, avrebbe sviluppato un forte attaccamento alla terra e un maggiore impegno nello sviluppo agricolo. Il programma di sedentarizzazione prevedeva anche severi criteri di selezione — spesso superati dalla necessità di liberare gli indesiderabili dalla Madrepatria — campi di acclimatazione maschili e femminili e sistemi di controllo sanitario e sociale, al fine di mantenere il sistema in equilibrio dall'interno. L'intensificazione degli arrivi di coloni italiani

Nelle pagine successive,

3

La strada Litoranea asse di colonizzazione agraria: i comprensori in Tripolitania. Elaborazione dell'autore.

4

La strada Litoranea asse di colonizzazione agraria: i comprensori in Cirenaica. Elaborazione dell'autore.

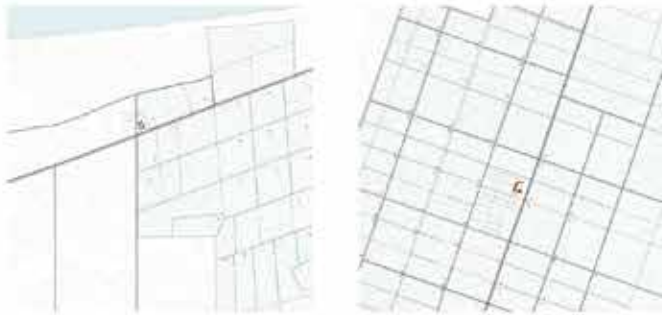
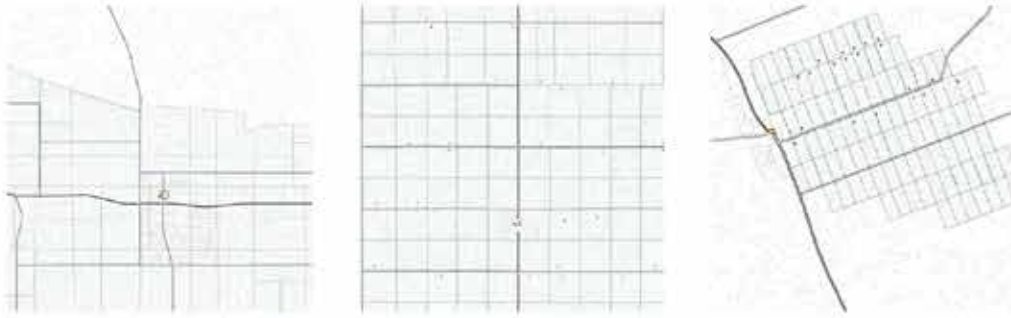
9 Ente per la colonizzazione della Libia, *Ente per la colonizzazione della Libia* (anno 12-18), Grafitalia, Roma, 1940.

10 BALDINI, "Nuovi fulcri paesaggistici nella Libia di Italo Balbo: la creazione di un nuovo Paesaggio della Modernità tra infrastrutture e Colonizzazione", in URBAN AND LAND MARKERS. FULCRI URBANI E FULCRI TERRITORIALI TRA ARCHITETTURA E PAESAGGIO, a cura di CANALI F., ASUP-Annuario di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio, n.2, Università degli Studi-DIDA, Firenze, 2014, p.114.

11 PELLEGRINI G., "Manifesto dell'architettura coloniale", in *Rassegna di architettura*, n.8, 1936, pp.349-367.

12 MAUGINI in CAPRESI V., *I centri rurali libici. L'architettura dei centri rurali di fondazione costruiti in Libia durante il fascismo (1934-1940)*, PhD thesis, Technischen Universität, Wien, 2007, p.71, <https://repositum.tuwien.at/handle/20.500.12708/13949>, 25/05/2022.

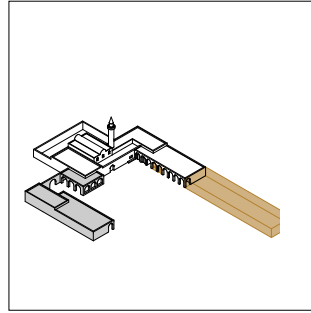
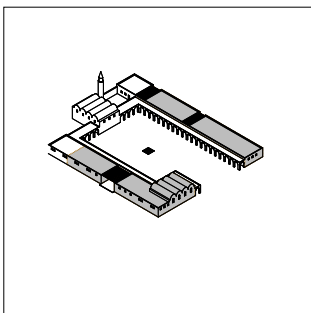
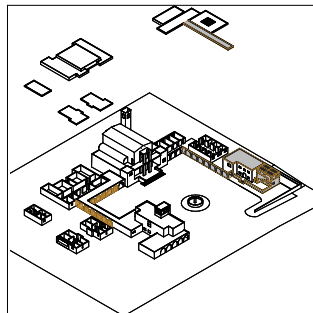
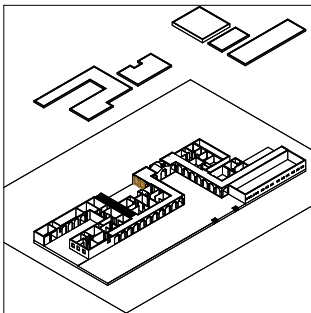
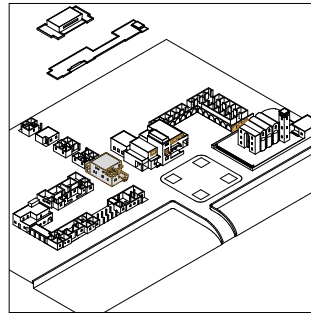
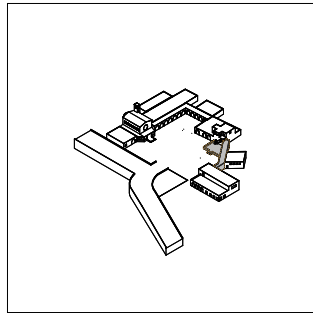
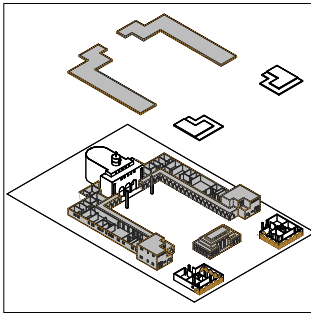
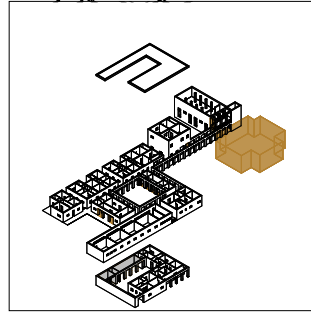
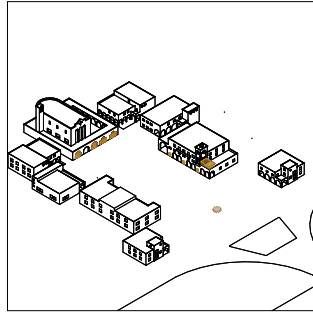
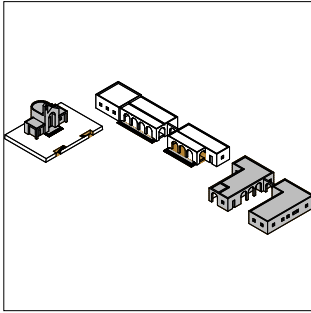
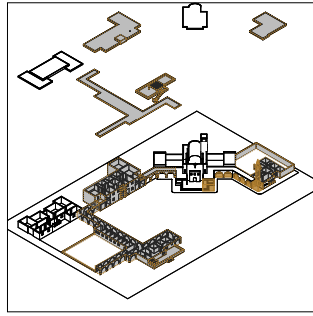
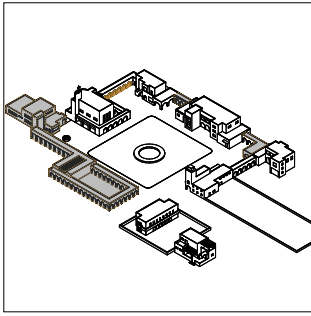


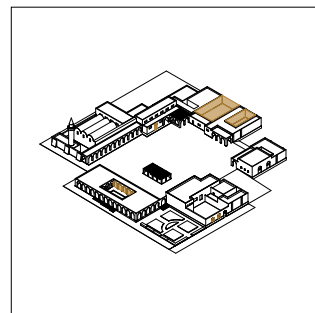
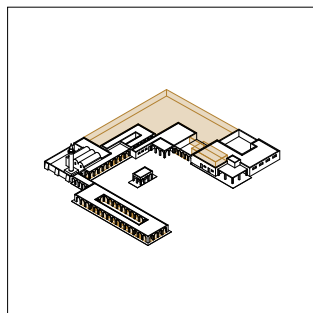
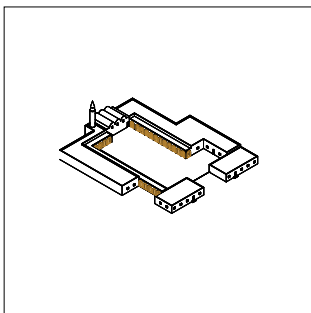
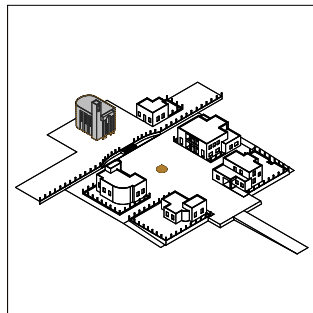
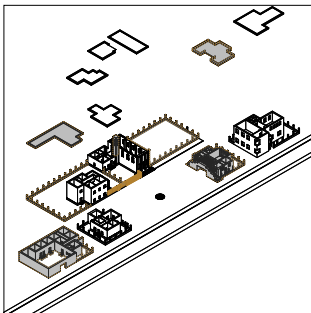
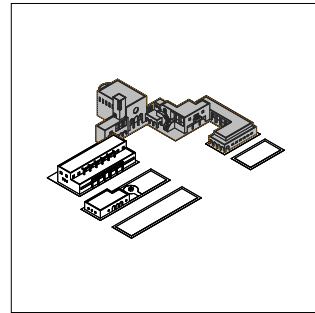
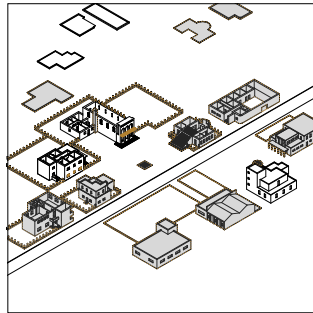
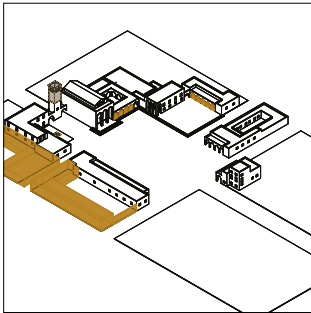
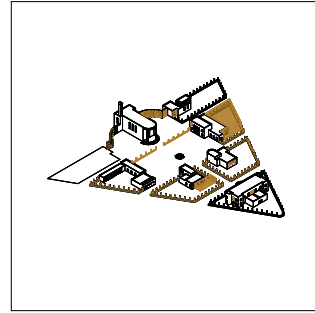
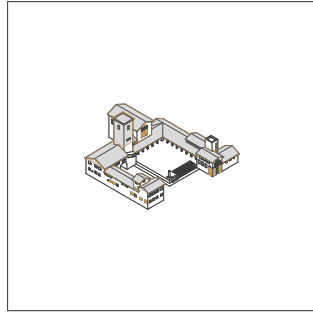
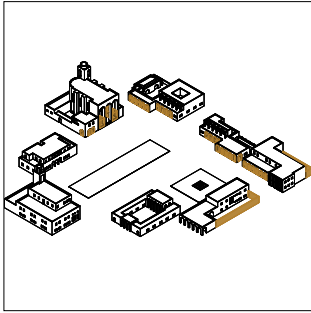
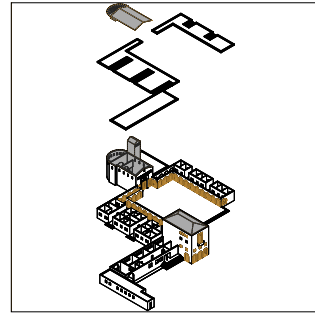
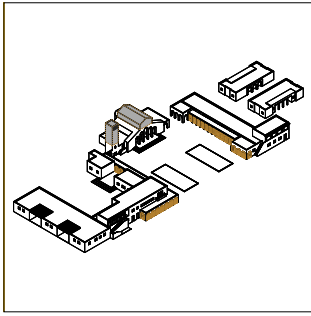


5
Patterns di colonizzazione agraria
in Tripolitania. Elaborazione
dell'autore.

6
Patterns di colonizzazione
agraria in Cirenaica. Elaborazione
dell'autore.







pianificata dal regime e la necessità di individuare luoghi adatti alla coltivazione andarono di pari passo con lo spostamento della popolazione locale nomade e seminomade da vaste porzioni di territorio, così come l'allentamento forzato di persone ritenute pericolose per il nuovo ordine coloniale.

A causa del malcontento emergente tra i nativi, ma soprattutto della necessità di evitare che il nomadismo si sovrapponesse agli insediamenti italiani, si decise di sedentarizzarli attraverso la fondazione di insediamenti e villaggi musulmani, spesso in aree meno produttive. Per far ciò si decise di replicare il modello dei comprensori e dei centri agricoli, rivelando la natura segregazionista della "colonizzazione demografica".

I coloni della Madrepatria non sono mai riusciti a emanciparsi da relazioni di potere ineguali, da vincoli ecologici e dalla dipendenza dalle forniture statali. Il bestiame soffriva di fame e di siccità, richiedendo spesso il loro temporaneo spostamento; le specie arboree importate spesso non riuscivano a diventare produttive. La vita dei coloni italiani e soprattutto di quelli musulmani era difficile e durante la Seconda Guerra Mondiale peggiorò ulteriormente, tanto che molti insediamenti furono sfollati.

Dal conforto tra i pattern rurali di ciascun comprensorio [fig. 5, 6] e dei relativi centri [fig. 7, 8] emergono elementi comuni che rivelano la presenza di un ordine formale, espressione di un controllo sulla mobilità dei coloni, che oggi, seppur trasformato, risulta ancora percepibile e costituisce un elemento identitario del paesaggio attraversato dalla Litoranea. Il confronto ha permesso di mostrare un abaco di soluzioni architettoniche condivise, riguardanti l'innesto o il collegamento della piazza con la Litoranea, la gerarchizzazione della composizione volumetrica con al vertice la chiesa e il campanile, la presenza di portici continui come spazi di mediazione tra vuoto e costruito.¹³

La colonizzazione agraria lungo la strada Litoranea terminò nel 1956 con la dismissione dei comprensori agricoli; le ultime 120 famiglie di coloni italiani furono espulse dopo la rivoluzione di Gheddafi nel 1970. La crisi degli insediamenti rurali di matrice coloniale ha di fatto aperto a una nuova fase del ciclo di vita dell'architettura dei centri rurali. In alcuni casi abbandonati, in altri totalmente o parzialmente demoliti, in altri sottoutilizzati e luoghi di pratiche informali di riuso da parte di migranti interni; oppure riutilizzati come luoghi preposti alla gestione della sicurezza territoriale (basi militari e caserme). Non più baricentrici rispetto alle dinamiche di vita contemporanee, nella maggior parte dei casi la loro accessibilità alla Litoranea li ha consolidati come insediamenti urbani di piccole-medie dimensioni. Tuttavia non mancano le eccezioni, come la città di al-Bay che negli anni Cinquanta venne designata come nuova capitale libica senza però mai diventarla e che oggi accoglie una popolazione intorno ai 250.000 abitanti. Presso alcuni degli ex centri agricoli sono sorti nel tempo centri di detenzione per migranti che, insieme agli altri lungo la Litoranea, testimoniano il ruolo dell'infrastruttura di controllo della mobilità verso il Mediterraneo.

Verso un atlante della decolonizzazione della Litoranea. Una conclusione aperta

A partire da una precedente ricerca (Raffa 2017) che ha permesso di comprendere il ruolo ri-fondativo della strada Litoranea e dei suoi paesaggi dalla mobilità asimmetrica, attraverso le testimonianze materiali espressione dell'esercizio di controllo coloniale sul territorio e su chi lo abitava, la ricerca in corso, ha come obiettivo quello di comprendere le intersezioni tra pattern di mobilità coloniali e post-coloniali attraverso le forme materiali radicate al paesaggio. Con uno sguardo fondato su teorie ed esperienze riconducibili a *Landscape Urbanism* e *Landscape Ecology*, l'intenzione, da un punto di vista applicativo, è la costruzione di un atlante operativo della decolonizzazione lungo la Litoranea che si offra come strumento di conoscenza, attraverso la ricomposizione in maniera dinamica e multi-scalare di un quadro complesso di segni di matrice coloniale sopravvissuti nel paesaggio, che possa supportare strategie ed azioni di decolonizzazione del *difficult heritage* della Litoranea.

7
Centri agricoli in Tripolitania e loro trasformazioni. Elaborazione dell'autore.

8
Centri agricoli in Cirenaica e loro trasformazioni. Elaborazione dell'autore.

13 RAFFA A., "La Litoranea libica. Strada di infrastrutturazione agraria in colonia", in *Infrastrutture e colonizzazione*, a cura di BORTOLOTTO S., CATTANEO N., RIBOLDAZZI R. (ed.), *Tra heritage e sviluppo*, Altralinea, Milano, 2020, p.163.

Riferimenti

La strada litoranea della Libia, Mondadori, Verona, 1937, pp. 144-145.

CANALI, Ferruccio, "Nuovi fulcri paesaggistici nella Libia di Italo Balbo: la creazione di un nuovo Paesaggio della Modernità tra infrastrutture e Colonizzazione", in *Urban and Land markers. Fulcri urbani e fulcri territoriali tra architettura e paesaggio*, a cura di CANALI, Ferruccio, ASUP-Annuario di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio, n.2, Università degli Studi-DIDA, Firenze.

CAPRESI, Vittoria, *I centri rurali libici. L'architettura dei centri rurali di fondazione costruiti in Libia durante il fascismo (1934-1940)*, PhD thesis, Technischen Universität, Wien, 2007. <https://repositum.tuwien.at/handle/20.500.12708/13949>, 05/05/2022

DISTRETTI, Emilio, "The Life Cycle of the Libyan Coastal Highway: Italian Colonialism, Coloniality, and the Future of Reparative Justice in the Mediterranean," in *Antipode*, 2021. <https://doi.org/10.1111/anti.12724>, 10/05/2022.

Ente per la colonizzazione della Libia, *Ente per la colonizzazione della Libia* (anno 12-18), Grafitalia, Roma, 1940.

McLAREN, Brian, *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya*, University of Washington Press, Seattle and London, 2006.

McLAREN, Brian, "Tourism and Mobility in Italian Colonial Libya", in *Middle Eastern and North African Societies in the Interwar period*, a cura di BOYAR, Ebru, FLEET, Kate. vol.120, Koninklijke Brill, Leiden, 2018, pp.78-96.

PELLEGRINI, Giovanni, "Manifesto dell'architettura coloniale", in *Rassegna di architettura*, n.8, 1936, pp.349-367.

RAFFA, Alessandro, *Museo e/è territorio. Il museo diffuso come dispositivo di infrastrutturazione culturale dei luoghi. Il caso della litoranea libica*, tesi di dottorato, XXIX ciclo, Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Milano, 2017.

Management, Ecologia e Gestione
strategica del Patrimonio dell'Umanità
*Environmental awareness and Strategic management
of the World Heritage*

TIVOLI E IL SUO *GENIUS LOCI*

Patrimonio culturale e identità territoriale

Greta Allegretti, Sara Ghirardini

Negli ultimi vent'anni la considerazione dei valori del patrimonio culturale ha subito una decisa svolta verso il riconoscimento di sistemi culturali, più che di singoli siti o monumenti. La lista dei Beni iscritti dall'UNESCO nella World Heritage List si arricchisce costantemente di paesaggi culturali e siti seriali e, parallelamente, le politiche gestionali tendono a una maggiore interazione tra i siti e il loro contesto territoriale, nel tentativo di superare la condizione di alienazione che ha generato nel tempo l'isolamento del patrimonio.

Il caso di Tivoli è da questo punto di vista emblematico: i due siti UNESCO presenti sul territorio, Villa Adriana e Villa d'Este, molto noti e visitati, sono completamente isolati da un contesto territoriale ricco di storia e cultura. Il sistema gestionale attuale sta cercando di ricucire questo strappo, ma è innanzitutto necessario riconoscere gli elementi identitari del luogo, nell'ottica di un processo integrato di valorizzazione a diverse scale.

BENI CULTURALI, PAESAGGIO,
GOVERNANCE, UNESCO, *GENIUS LOCI*

*CULTURAL HERITAGE, LANDSCAPE,
GOVERNANCE, UNESCO, GENIUS LOCI*

In the last decades the assessment of cultural heritage values has shifted from single sites or monuments to the acknowledgment of cultural systems. The UNESCO World Heritage List is constantly enriched by serial sites and cultural landscapes; at the same time management policies aim at increasing the interaction between heritage sites and their context, in order to overcome the alienating condition that has gradually isolated the single sites.

From this point of view, the case of Tivoli is emblematic: its two UNESCO sites, Villa Adriana and Villa d'Este, well known and visited, are completely isolated from a territorial context rich in history and culture. The current management system is trying to fill this gap, but it is first necessary to recognize the identity values of the place, in the direction of an integrated process of enhancement at different scales.

Greta Allegretti è dottoranda in Progettazione Architettonica Urbana e degli Interni presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Dopo un tirocinio presso Nieto Sobejano Arquitectos a Madrid, dal 2018 è iscritta al corso di dottorato e svolge attività didattica al Politecnico di Milano. Attualmente impegnata nella propria ricerca, incentrata sulla valorizzazione e sul progetto per il patrimonio, si dedica anche all'architettura di interni, alla museografia e al design di allestimenti.

Sara Ghirardini è dottoranda in Progettazione Architettonica Urbana e degli Interni con borsa finanziata dal progetto Fragilità territoriali del DASTU del Politecnico di Milano nell'ambito del programma MIUR Dipartimenti di eccellenza 2018-2022. Collaboratore alla didattica dal 2009, dal 2012 è docente dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia. Le sue ricerche vertono sulla progettazione per la valorizzazione del patrimonio, dal sistema di sviluppo strategico del territorio all'allestimento.

TIVOLI E IL SUO *GENIUS LOCI*

Patrimonio culturale e identità territoriale

Greta Allegretti, Sara Ghirardini



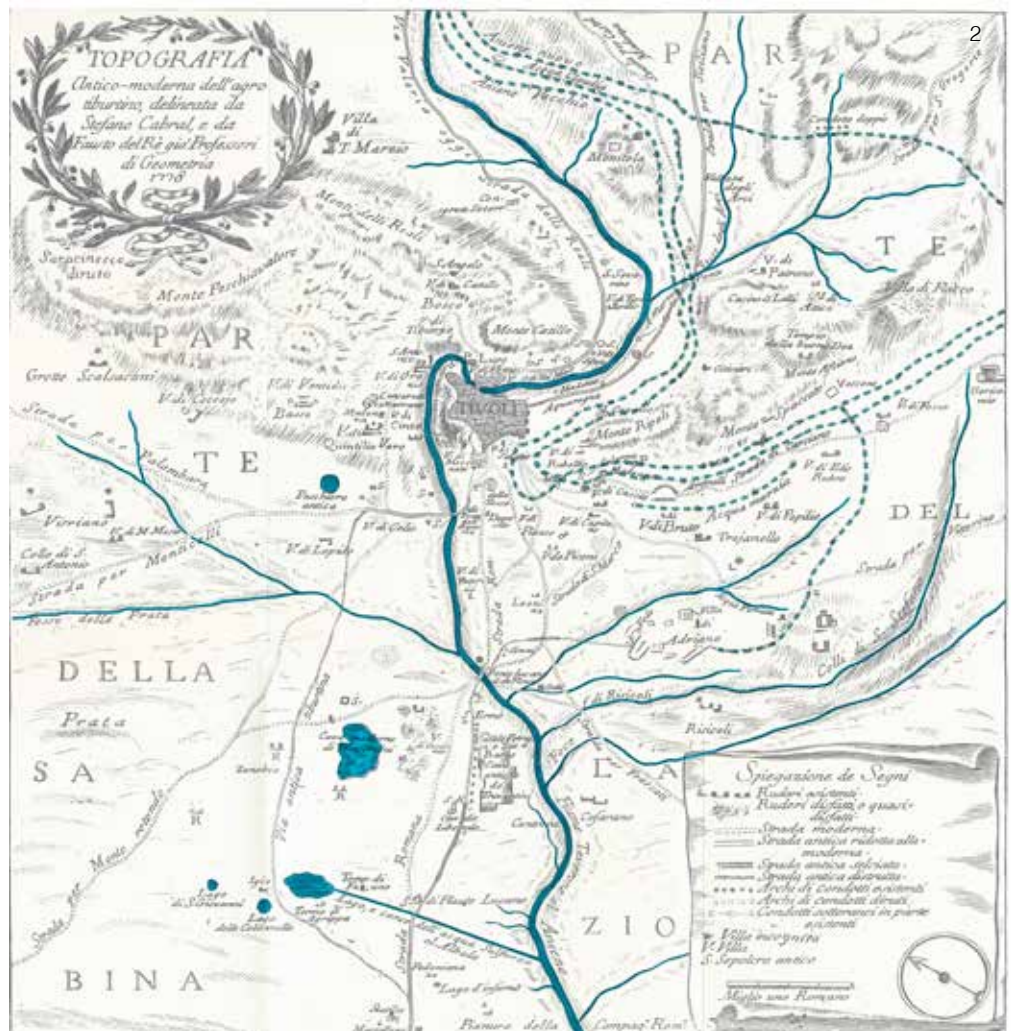
1
Olive Trees at Tivoli,
1873, George Inness

Patrimonio dell'umanità e territorio (G.A.)

Le iscrizioni alla World Heritage List UNESCO degli ultimi vent'anni circa hanno messo in evidenza la generale tendenza dell'Organizzazione a riconoscere non più unicamente singoli siti o monumenti, ma sistemi culturali più ampi e diversificati. A partire dai primi anni 2000, infatti, si può constatare un netto incremento nella Lista dei beni italiani riconosciuti come Patrimonio dell'Umanità dei cosiddetti "siti seriali" – come "Assisi, la Basilica di San Francesco e altri siti Francescani" (2000), "Le città tardo barocche del Val di Noto (Sicilia sud-orientale)" (2002) e "Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia" (2003). Parallelamente, aumenta anche il numero dei "paesaggi culturali" – i "Paesaggi vitivinicoli del Piemonte: Langhe-Roero e Monferrato" (2014), le "Colline del Prosecco di Conegliano e Valdobbiadene" (2018) – che, introdotti nel 1992 dall'UNESCO, si configurano come «creazioni congiunte dell'uomo e della natura» (già contemplate dalla Convenzione del 1972). Più dettagliatamente, essi sono rappresentativi della «evoluzione di una società e del suo insediamento nel tempo sotto l'influenza di costrizioni e/o opportunità presentate, all'interno e all'esterno, dall'ambiente naturale e da spinte culturali, economiche e sociali»¹.

Se da un lato questa tendenza porta al riconoscimento di siti più strutturati, che comprendono anche vaste porzioni di territorio o complessi monumentali più ampi, dall'altro genera un possibile problema sotto il profilo gestionale. Considerando infatti che i principali strumenti messi in atto dall'UNESCO per la tutela – l'istituzione di una *buffer zone* e il Piano di Gestione – hanno riferimenti strettamente territoriali, la diffusione o dislocazione del patrimonio può modificarne alcuni meccanismi.

1 «Cultural landscapes are cultural properties and represent the "combined works of nature and of man" designated in Article 1 of the *Convention*. They are illustrative of the evolution of human society and settlement over time, under the influence of the physical constraints and/or opportunities presented by their natural environment and of successive social, economic and cultural forces, both external and internal», *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, World Heritage Center, 2019.



4

Il sistema delle acque e degli acquedotti di Tivoli.

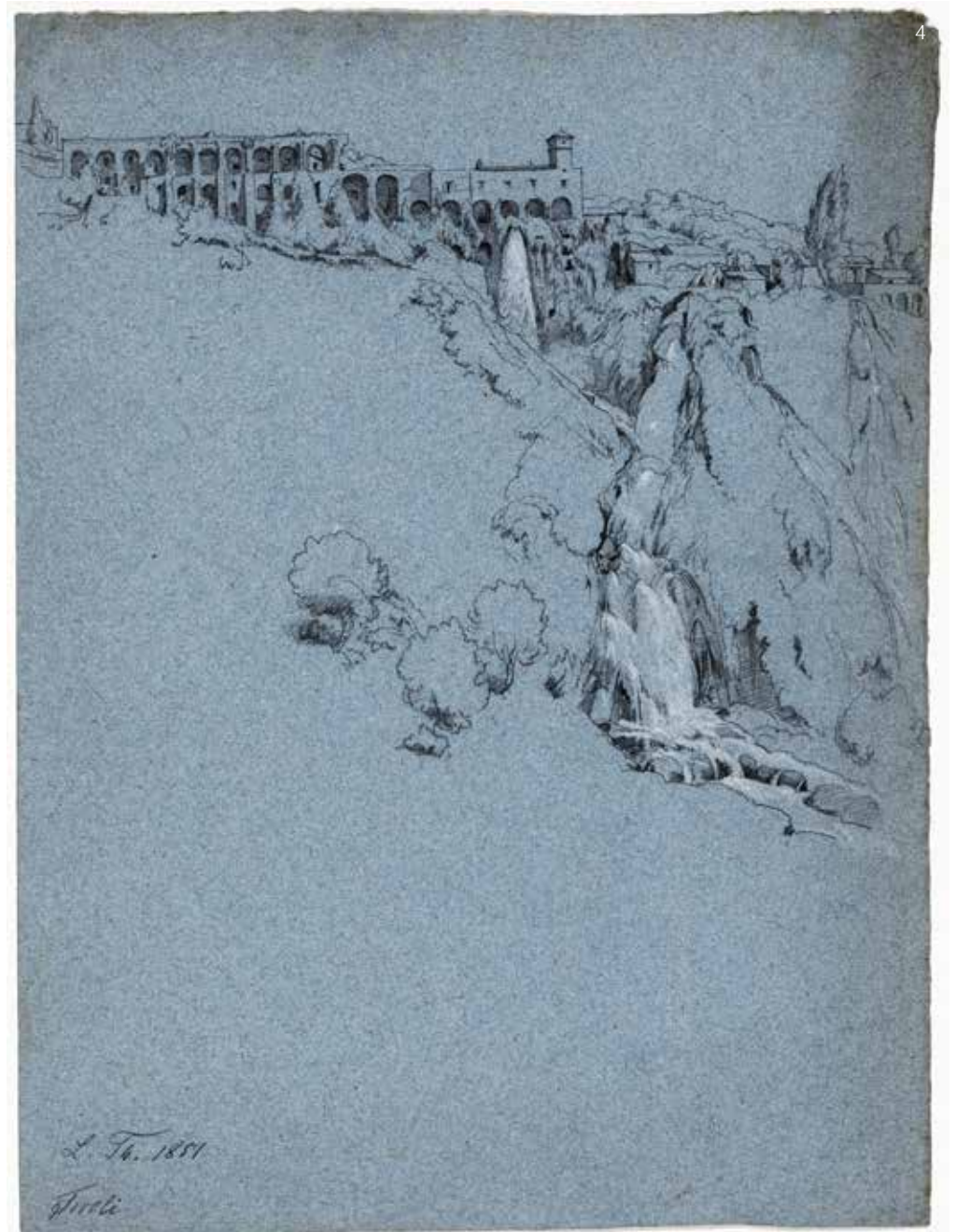
Rielaborazione grafica sulla base della planimetria dell'agro tiburtino di S. Cabral e F. del Re in Delle ville e de' più notabili monumenti antichi della città, e del territorio di Tivoli.

In particolare, la *buffer zone*, introdotta dall'UNESCO già nella Convenzione del 1977, definisce il perimetro di un'area cuscinetto con lo scopo di tutelare il sito vero e proprio (che prende il nome di *core zone*) da possibili minacce esterne. Se da un lato si costituisce come uno strumento innovativo, in grado di portare l'attenzione per la protezione del sito anche fuori dal sito, dall'altro è uno strumento tendenzialmente passivo. Si tratta infatti di una linea di demarcazione che, se sprovvista delle opportune regolamentazioni e di concrete strategie di valorizzazione, è incapace di strutturare un rapporto di interazione, invece che di esclusione, del patrimonio nei confronti del territorio. Nel caso specifico dei siti seriali o dei paesaggi culturali, il rischio è quello di delineare delle *buffer zone* direttamente adiacenti alla *core zone* (come avviene generalmente per gli altri beni UNESCO) tralasciando i caratteri territoriali e contestuali che ne determinano l'esistenza e il valore riconosciuto.

Il Piano di Gestione (*Management Plan*), invece, è stato istituito nel 2002 nell'iter di candidatura dei nuovi siti UNESCO, successivamente reso obbligatorio nel 2004 per tutti i siti iscritti alla World Heritage List (WHL). L'obiettivo del Piano di Gestione è quello di definire un sistema di azioni per la tutela e la valorizzazione del sito tale da coinvolgere i vari *stakeholder* locali e da delineare una pianificazione strategica integrata. Con l'obiettivo di rafforzare la relazione tra il patrimonio e il suo contesto territoriale, i Piani di Gestione devono strutturarsi in modo da contemplare azioni ad ampio spettro non solo nel tempo (con obiettivi e attività a breve, medio e lungo termine), ma anche nello spazio, identificando e coinvolgendo tutti gli attori e le aree che contribuiscono alla configurazione del sito stesso. Piani di Gestione che si occupano esclusivamente dei siti e non dei loro contesti, infatti, generano un patrimonio isolato e, quindi, un patrimonio fragile, esposto alle difficoltà e alle possibili aggressioni apportate da una non efficace *governance* del territorio.



3



4

2
TView of Tivoli from the Valley,
 with the Cascatelli and the
 Santuario di Ercole Vincitore,
 1819, Joseph Mallord William
 Turner (Tate, London, D16120)

3
The Waterfall at Tivoli with the
Villa of Maecenas, 1851, Ludwig
 Thiersch (Wikimedia Commons,
 NGA, 169188)

Il caso di Tivoli, l'Aniene e le architetture d'acqua (S.G.)

Nell'ottica di un tale ampliamento della visione sul patrimonio, siti iscritti nella WHL in tempi più remoti e con modalità più restrittive di definizione del loro ambito di pertinenza si trovano nella condizione di dover modificare il loro rapporto con il territorio. In alcuni casi una revisione – o costituzione – dei perimetri della *buffer zone* viene richiesta esplicitamente dal World Heritage Committee a seguito dei report sullo stato di conservazione dei siti, ma per molti casi l'obbligatorietà della redazione del Piano di Gestione e le relative Linee Guida appositamente pubblicate per il patrimonio italiano hanno messo in atto meccanismi spontanei di revisione della relazione tra core zone e contesto. Tra questi, il caso del territorio di Tivoli risulta di particolare rilievo nel panorama nazionale ed internazionale per l'approccio gestionale che mira alla creazione di un sistema culturale diffuso. All'interno dell'area comunale di Tivoli sono presenti due siti UNESCO, Villa Adriana e Villa d'Este, iscritti nella WHL in maniera autonoma rispettivamente nel 1999 e nel 2001, ciascuno con una propria area di rispetto – definita con criteri differenti – e con un proprio sistema gestionale. L'appartenenza al Patrimonio Mondiale dell'Umanità ha aumentato l'attrattiva turistica dei due luoghi, che, nonostante la loro fama pregressa, ha raggiunto picchi di oltre mezzo milione di visitatori nel 2019, anche se con differenze sostanziali tra la più celebre Villa d'Este e la meno frequentata Villa Adriana. Un terzo sito di grande fama, Villa Gregoriana, gestito dal FAI, è attualmente candidato a far parte della WHL, eventualità che porterebbe Tivoli alla condizione record di tre distinte presenze UNESCO su un unico territorio comunale.

La mancanza di relazione con le ricchezze culturali e naturalistiche del territorio circostante, unita alla prossimità con il polo attrattivo dominante di Roma, ha determinato però una fruizione rapida e puntuale dei tre siti, che non permette di cogliere i legami strutturali e fondativi con il loro luogo di appartenenza. I siti risultano isolati dal contesto, aumentando così la percezione di tre entità completamente diverse e slegate fra loro: le rovine di un complesso architettonico imperiale del II secolo d.C., una villa rinascimentale con il prototipo cinquecentesco del giardino all'italiana, un parco romantico ottocentesco legato alla poetica inglese e tedesca del sublime. In realtà la ricchezza culturale di Tivoli non è fortuita, e la presenza di tali capolavori si può far risalire a una matrice comune di tipo territoriale, legata al paesaggio e alle acque.

Il paesaggio di Tivoli è infatti uno dei più celebri e rappresentativi del topos dell'agro romano; collocato sul limite tra i rilievi e la pianura, la presenza dell'acqua ne ha determinato lo sviluppo storico sia dal punto di vista pratico e produttivo, sia da quello simbolico e culturale. Tra le molte risorse idriche naturali, superficiali e sotterranee, il ruolo principale è giocato dal fiume Aniene, vero e proprio *genius loci* dell'area. Nella stretta valle solcata dal fiume nella sua rapida discesa verso il piano, sono attestati insediamenti preistorici e tracce di antichi percorsi della transumanza, lungo i quali sorse il primo luogo di culto dedicato ad Ercole, divenuto dopo il II sec. a.C. il maestoso Santuario di Ercole Vincitore. Ai piedi delle cascate fu consacrato il bosco a Tiburno, dove il mito vuole che fosse la dimora della Sibilla Alburnea. Alla celebrazione del valore sacro delle acque tiburtine è fin dall'antichità affiancato il gesto umano della manipolazione e del controllo di una tale forza naturale: in epoca repubblicana e poi imperiale, quattro dei nove acquedotti per l'approvvigionamento idrico di Roma attraversavano il territorio, disegnandolo e marcando con decisione la traccia del potere dell'Urbe. L'acqua diviene così *captiva* (Caliari, 2021), imbrigliata e modellata a servizio delle esigenze umane, che siano esse di tipo pratico – come le attività produttive, agricole e artigianali che definiranno nei secoli il volto del

paesaggio – oppure di tipo rappresentativo e simbolico – come le numerose e sfarzose ville d'*otium* delle famiglie aristocratiche romane.

In Villa Adriana questo utilizzo dell'acqua è fondativo nella progettazione: l'elemento naturale viene domato e plasmato per divenire esso stesso forma dell'architettura, non solo nelle grandi vasche che, grazie ai restauri degli anni Cinquanta del secolo scorso, sono ad oggi tra le immagini più iconiche del complesso (Pecile, Teatro Marittimo, Canopo), ma anche nelle fontane, nei giardini, nei canali e nei giochi d'acqua che ora non sono più visibili ma che rimangono leggibili nelle tracce archeologiche.

Il legame tra acqua e architettura è così fondante in Villa Adriana che Pirro Ligorio, direttore degli scavi su incarico di Ippolito d'Este a metà del Cinquecento, lo fa suo, reinterpretandolo nella progettazione dei giardini e del palazzo commissionati dallo stesso Cardinale. Villa d'Este si configura come una complessa e variegata macchina scenica impostata sui giardini terrazzati, in cui l'acqua è allo stesso tempo ossatura portante ed elemento decorativo di un articolato organismo architettonico-paesaggistico. La sequenza di vasche, grandi fontane, zampilli seriali, grotte artificiali è il filo narrativo che unisce diversi episodi dal significato spesso simbolico e mitologico in un affascinante racconto, dietro al quale si cela una grande abilità ingegneristica, nella deviazione dei corsi naturali per l'approvvigionamento idrico continuo e nella modellazione dell'elemento naturale in forme così raffinate e diverse.

La sfida tiburtina con la forza naturale dell'acqua è alla base anche del ridisegno del paesaggio di Villa Gregoriana, nato dalla decisione di contingentare le acque dell'Aniene in seguito all'esondazione del 1826, che aveva causato gravi danni al centro abitato. Papa Gregorio XVI finanzia le opere di deviazione del fiume in canali sotterranei, calmierando la portata e l'estensione delle grandi cascate, già oggetto della fascinazione di artisti e intellettuali internazionali di indole romantica. Il nuovo progetto del paesaggio mantiene, ed anzi enfatizza, lo spirito estetico del sublime legato al panorama culturale di impronta inglese; il sistema, solo in apparenza naturale, unisce grotte, sentieri, e vallette con le rovine romane della villa di Manlio Volpisco e del tempio della Sibilla, e fino al XX secolo ha attratto i colti viaggiatori del Grand Tour, facendo di Tivoli una tappa fondamentale del viaggio in Italia.

Esistono dunque radici comuni e legami sottesi tra i tre principali luoghi di attrazione turistica, che si fondano nella matrice territoriale e possono diventare la base per uno sviluppo culturale diffuso, nell'ottica di una valorizzazione del patrimonio che consideri l'interazione con il territorio come uno dei suoi punti di forza.

Tivoli come caso sperimentale per una valorizzazione integrata (S.G.)

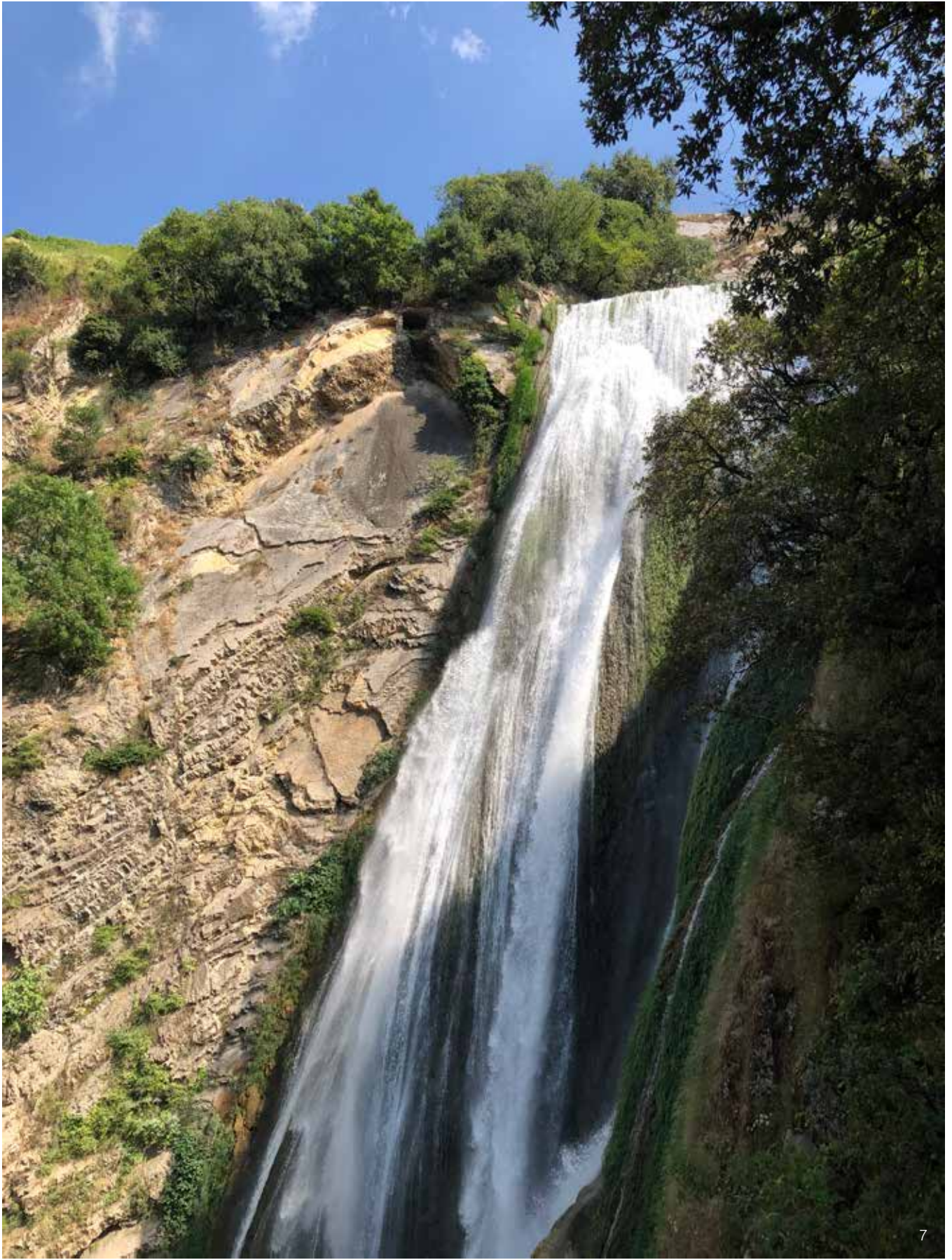
Il potenziale di attrattiva turistica di Tivoli, imperniato sui siti UNESCO e diffuso sul territorio, è noto e considerato già da decenni, ma le azioni intraprese per il suo sviluppo sostenibile sono state finora puntuali, non coordinate e pertanto poco efficaci; nel dossier di iscrizione alla WHL di Villa d'Este del 2000 viene fatto ripetutamente riferimento a piani e progetti di sviluppo culturale per il territorio, di iniziativa regionale e comunale, che sono rimasti perlopiù sulla carta o si sono concretizzati in azioni sporadiche prive di legame effettivo con i luoghi².

2 Villa d'Este-Dossier d'inscription UNESCO-file1025 (<https://whc.unesco.org/en/list/1025/documents/>)











6
Villa d'Este, prospettiva centrale
sui giardini dalla Fontana
dell'Organo.
Fotografia di Agnese Perrone.

7
Villa Gregoriana, vista della
cascata maggiore.
Fotografia di Agnese Perrone.

8
Vista sul panorama tiburtino
verso Roma dal sentiero della
Strada di Pisoni.
Fotografia di Sara Ghirardini.

Villa Adriana e Villa d'Este, grazie anche al *branding* UNESCO, sono a tutti gli effetti i potenziali catalizzatori di una trasformazione significativa nelle politiche di valorizzazione del patrimonio locale. Per lungo tempo la loro gestione è stata affidata a organismi separati, rendendo difficile il coordinamento di azioni congiunte ad ampio raggio; ma nel 2016 la creazione dell'Istituto Autonomo di Villa Adriana e Villa d'Este unifica in un sistema gestionale i due siti UNESCO con Santuario di Ercole Vincitore, la Mensa Ponderaria e il Mausoleo dei Plautii, con l'obiettivo di «promuovere la tutela, valorizzazione e la fruizione dei diversi siti e catalizzare le qualità proprie del territorio tiburtino, coinvolgendo le comunità di riferimento, al fine di dare luogo uno sviluppo sostenibile e alternativo»³.

La nuova gestione ha puntato inizialmente su operazioni progettuali di tipo comunicativo, istituendo il brand "Villae" come marchio identitario, ponendo l'attenzione sull'appartenenza dei luoghi del patrimonio al «medesimo humus culturale e antropologico»⁴, e facendone così un motivo di rilancio del territorio tiburtino, sia per quanto riguarda il suo sostrato culturale e paesaggistico, sia quello produttivo e agricolo.

Due anni più tardi, la Call Internazionale di Progettazione per la Grande Villa Adriana, organizzata dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, apre un dibattito scientifico e accademico sulla possibilità di modificare e congiungere le attuali *Buffer zone* di Villa Adriana e di Villa d'Este. Atto generatore della Call è infatti l'unificazione delle due zone cuscinetto lungo il sedime dell'Aniene, riconosciuto come elemento fondativo non solo delle architetture d'acqua, ma dell'intero sistema territoriale tiburtino. La consultazione scientifica, a forte impronta progettuale, pone inoltre l'accento sulla necessità di trasformare la *Buffer zone* da strumento di conservazione passiva a parte attiva del tessuto connettivo tra sito e contesto, superando il tradizionale vincolo normativo a favore della valutazione critica delle esigenze del territorio e del patrimonio.

Tali considerazioni si ritrovano, almeno in parte, nelle scelte effettuate l'anno successivo

3 <https://www.levillae.com/i-luoghi/>.

4 Ibid.



9
Vista sul centro urbano di Tivoli
dall'interno di Villa Adriana.
Fotografia di Greta Allegretti.

dall'Istituto Autonomo al momento di affrontare la redazione del Piano di Gestione UNESCO per Villa Adriana e Villa d'Este, ancora assente: nel 2019, dopo un lungo periodo di consultazione con gli *stakeholders* pubblici presenti sul territorio, prendono avvio infatti i lavori di redazione di un Piano di Gestione congiunto tra i due siti, che coinvolge in maniera diretta il rapporto con il contesto, proponendosi di ridefinire le *Buffer zone* in relazione ad una più ampia "area di riferimento". Ad oggi il processo di redazione è ancora in corso, rallentato dalle situazioni contingenti, ma anche dalle difficoltà di tipo burocratico-organizzativo inevitabilmente legate ad un progetto che interviene in maniera sistemica sul coinvolgimento di diversi attori.

Le esperienze citate finora rendono Tivoli un caso particolarmente interessante per l'aggiornamento dell'approccio, istituzionale e non, al patrimonio e ai suoi valori, sempre più spesso riconosciuti attraverso lo sguardo dell'identità territoriale.

Verso il riconoscimento dell'identità territoriale del patrimonio (G.A.)

Dalla storia secolare di Tivoli e dalle esperienze più recenti, o ancora in corso, emerge con chiarezza il ruolo centrale dell'Aniene nel suo contesto territoriale, protagonista di quel sistema d'acqua che ha determinato un palinsesto di architetture e di relazioni, sia culturali e simboliche, sia tecniche e produttive. Quello che si è creato, dall'antichità e nel corso dei secoli, è un paesaggio complesso di Grande Bellezza, meta dei viaggi d'élite dal Cinquecento e soggetto di infiniti acquerelli e riproduzioni fino all'Ottocento. Un *paesaggio d'acqua* non solo in grado di rappresentare l'identità territoriale del luogo, ma anche di costituirne il tessuto connettivo, consolidando la relazione tra le ville e le altre architetture, dando forma e voce a un sistema apparentemente "perso".

La rivendicazione di questo sistema, unitamente agli sviluppi nell'ambito delle tipologie di patrimonio UNESCO più marcatamente territoriali può condurre ad alcune riflessioni su Tivoli, i siti di Villa Adriana e Villa d'Este, la Valle dell'Aniene.

Ponendo l'accento sul ruolo delle due ville nel portare l'attenzione sul territorio tiburtino, si delinea la possibilità di aggregarle sotto un unico sito e, partendo proprio da una trasformazione nominale, unificarle in "Villa Adriana, Villa d'Este e la Valle dell'Aniene". Questa direzione potrebbe essere avvalorata dalla presenza della Valle dell'Aniene con Villa Gregoriana e nella

Tentative List UNESCO da ormai quasi un ventennio, il cui potenziale *upgrade* e ingresso nella World Heritage List definirebbe, come già anticipato, l'eccezionale condizione di ben tre siti patrimonio dell'umanità sulla superficie del Comune di Tivoli. Parallelamente, l'elaborazione di un marchio unificatore come quello delle "Villae" sembra aver aperto la strada verso una maggior centralità delle due ville per la valorizzazione e il riconoscimento del vasto e diversificato patrimonio locale. La soluzione del cambio di nome, tuttavia, per quanto diretta e probabilmente di forte impatto, non si fa garante di un reale cambiamento nella gestione dei siti, con il rischio di mascherare una questione irrisolta al di sotto di una strategica nuova denominazione.

Al contrario potrebbe essere più efficace, soprattutto a lungo termine, una seconda soluzione che manterrebbe le due ville come siti UNESCO separati, ma con riferimento a un'entità territoriale congiunta, ovvero la Valle dell'Aniene, e al relativo *network* degli beni culturali e archeologici coinvolti. In questo scenario rientra la configurazione di un'unica *buffer zone*, così come quella dell'identificazione di uno stesso gruppo di *stakeholder*, di soggetti e di interessi coinvolti. Sempre con riferimento al territorio tiburtino, e alle strategie già avviate e messe in atto negli ultimi anni, tale area potrebbe costituirsi come la sommatoria delle due *buffer zone* attualmente esistenti, unificate attraverso l'inclusione del sedime del fiume Aniene e di eventuali aree contigue – seguendo il suggerimento già lanciato dalla Call Internazionale del 2018. Si tratta quest'ultima della soluzione più plausibile e, probabilmente, più efficace a lungo termine per i siti e per il relativo territorio il cui unico svantaggio più evidente è quello di aver individuato tale sistema territoriale del patrimonio a posteriori, e non prima, della candidatura UNESCO.

Si evidenzia quindi che un profonda conoscenza e un reale riconoscimento dei sistemi territoriali sottesi sia un fattore ormai imprescindibile per la più corretta identificazione e gestione del patrimonio, piuttosto che un cambiamento nominale dello stesso. Se è vero, infatti, che l'affidamento del *label* UNESCO gioca un ruolo importante nell'immagine generale dei siti iscritti nella WHL, è anche vero che esso, da solo, non è sufficiente a generare sistemi di azioni valorizzanti sul patrimonio e sul territorio.

Al di là della specificità dei siti seriali, esistono anche altri siti UNESCO che includono al loro interno entità territoriali disgiunte, separate da distanze fisiche a volte anche molto consistenti. Si riferisce a questa casistica il sito italiano di "Mantova e Sabbioneta", così come quello di "Siracusa e le Necropoli rupestri di Pantalica". In entrambi i casi, una delle due componenti viene identificata come quella maggiormente strutturata e riconosciuta all'interno del panorama turistico e culturale, mentre l'altra emerge come suo elemento completivo. Tale gerarchizzazione interna non ha a che vedere con un giudizio di qualità nei confronti dei beni facenti parte dei due siti citati, ma determina che se la prima delle due parti svolge il ruolo di protagonista nell'attrazione e dell'accoglienza del visitatore, la seconda offre la possibilità di approfondire temi e percorsi che altrimenti, probabilmente, sarebbero rimasti sconosciuti e inesplorati ai più.

Alla luce degli sviluppi nelle tipologie di patrimonio nelle ultime decadi, il ruolo del territorio e della relazione instaurata con esso emerge come sempre più importante sia per i siti che vengono iscritti "singolarmente" nella World Heritage List, sia per i siti che accolgono sotto uno stesso nome più beni, separati. La proposta, tuttavia, non è quella di candidare e inserire nella WHL settori di territorio, nella convinzione che un sito debba necessariamente includere il territorio che lo abbia generato a tutela del proprio valore e della propria identità. Piuttosto, proprio a partire dalla consapevolezza che ogni sito patrimonio dell'umanità deve tale qualifica ad alcune questioni identitarie locali che, più o meno marcatamente, ne costituiscono



10
 Vista da un uliveto nei dintorni
 di Tivoli verso il centro storico.
 Fotografia di Sara Ghirardini.

A pag. 69
 Olive Trees at Tivoli, 1873,
 George Inness

un fattore inalienabile, la direttrice generale è quella di fare rientrare il territorio sempre più significativamente nelle dinamiche di gestione del sito. Risulta quindi cruciale la definizione dell'estensione e del ruolo delle *buffer zone*, viste come tessuto connettivo più che come scudo difensivo per il patrimonio.

L'esperienza di Tivoli restituisce quanto la leggibilità delle relazioni e dei legami tra il sito e il territorio siano fattori fondamentali non solo per una efficace gestione degli stessi, ma anche per il loro funzionamento e mantenimento in vita, ai quali la sola appartenenza al panorama UNESCO non è e non può essere sufficiente. A lungo termine, l'obiettivo dovrebbe essere quello di far cadere ogni approccio di *governance*, di tutela e di valorizzazione del patrimonio che sia unicamente diretto al sito e che non ne tenga in considerazione le relazioni contestuali. Come anticipato, un patrimonio isolato dal proprio territorio non è altro che un patrimonio fragile, vulnerabile in quanto scollegato dal luogo che in origine ne è stato terreno e sedime per la sua nascita, e che tuttora ne è sede per il suo sviluppo e per la sua fruizione.

Riferimenti

AA.VV., "Una premessa storico-metodologica. Intervista a Pier Federico Caliarì", in *Arc 2 Città*, 9, 2021, pp. 4-9.

AA.VV., *Speciale Villa Adriana a Tivoli*, *Ananke*, n.84 speciale, 2018.

BASSO PERESSUT, Luca, CALIARI, Pier Federico (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, in *edibus - Accademia Adrianea Edizioni*, Roma 2019.

COGOTTI, Marina (a cura di), *Tivoli. Paesaggio del Grand Tour. Contributo alla conoscenza e al recupero del paesaggio tiburtino*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia 1786-1788*, BUR Rizzoli, Milano 2020. [Goethe, J.W., *Italienische Reise*, 1816-17].

MACDONALD, William L., PINTO, John A., *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Electa, Milano 1997.

TEN, Alessandra, a cura di, *Pirro Ligorio. Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose ville*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2005.

AA.VV., *Legge n.77/2006 Libro Bianco*, MiBACT, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2018.

AA.VV., *Managing Cultural World Heritage*, UNESCO, Paris 2013.

MARTIN, Oliver, PIATTI, Giovanna (a cura di), *World Heritage and Buffer Zones*, UNESCO World Heritage Centre, Paris 2009.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Commissione Nazionale siti UNESCO e sistemi turistici locali, *Il Modello del Piano di Gestione dei Beni Culturali iscritti alla lista del Patrimonio dell'Umanità. Linee Guida*, Paestum 2004.

Museografia, Museologia, Estetica, Scenografia
Museography, Museology, Aesthetics, Scenography

FUORI SCALA

L'etica del diverso

Alessia Rampoldi

Il concetto di scala e, conseguentemente, di fuori scala hanno origine dall'imposizione di un sistema di regole nel rapporto tra uomo e natura, fatto che ha così determinato l'attribuzione di un significato negativo a ciò che in precedenza non era soggetto a giudizio morale. Se ne indagano le origini e il significato a partire dalle prime rappresentazioni a tutto tondo della figura umana fino ai risultati più alti della scultura greca. In tali opere, armoniose e appaganti nell'insieme, il fuori scala è applicato con attenzione, risultando una scelta progettuale intenzionale dettata dalla volontà di elevare l'uomo oltre la propria dimensione terrena per avvicinarsi all'idea – all'archetipo – di Uomo.

Il fuori scala costituisce il metodo di rappresentazione della distanza tra mondo ideale e mondo formale e muove i passi parallelamente all' ricerca di bellezza e perfezione. In questo senso, in arte come in architettura, esso si colloca al di là della sfera morale poiché risponde a un bisogno universale intrinseco all'istinto umano.

PROPORZIONE, SCALA, ARCHETIPO,
DIVERSO, ESTETICA

*PROPORTION, SCALE, ARCHETYPE, DIVERSE,
AESTHETICS*

The concept of scale and, consequently, of out-of-scale originates from the imposition of a system of rules in the relationship between man and nature, which led to the attribution of a negative meaning to what previously was not subject to moral judgment. Its origins and meaning are investigated starting from the first full-round representations of the human figure up to the highest results of Greek sculpture. In these works, harmonious and satisfying as a whole, the out-of-scale is carefully applied, resulting in an intentional design choice moved by the will to elevate man beyond his earthly dimension to approach the idea – archetype – of Man.

The out-of-scale is the method of representing the distance between the ideal world and the formal world and moves in parallel with the search for beauty and perfection. In this sense, in art as in architecture, it lies beyond the moral sphere because it responds to a universal need inherent in human instinct.

Alessia Rampoldi formatasi al Politecnico di Milano e alla Pontificia Universidad Católica di Santiago del Cile, nel 2021 consegue il Master in Museografia, Architettura e Archeologia, Progettazione Strategica e Gestione Innovativa delle Aree Archeologiche, ricevendo la Menzione d'Onore con il progetto *Kenós. La natura del vuoto*. Dopo le esperienze professionali milanesi e cilene, dal 2019 collabora alla progettazione di mostre e musealizzazioni di siti archeologici, alla didattica presso gli atenei di Milano e Torino e dello studio e della comunicazione del patrimonio architettonico e del design italiano.



FUORI SCALA

L'etica del diverso

Alessia Rampoldi

Fuori scala

Sebbene sia un'espressione di uso quotidiano, del concetto di fuori scala manca una lettura universalmente accettata, difetto che lo ha reso contenitore di qualunque significato nel tutto e nel suo contrario e per il quale oggi abbiamo difficoltà nell'interpretare quello è stato metodo di progetto sin dai tempi più antichi.

Il concetto di scala e, in diretta conseguenza, quello di fuori scala hanno origine dal momento in cui si è avvertito il bisogno di imporre delle regole nel rapporto tra uomo e natura, – una relazione ancestrale basata sul timore e il rispetto incondizionato per tutto ciò che sta al di là della capacità di controllo e comprensione umani – riconducendo tale sistema alla volontà divina. Tale riduzione ha di fatto privato il sistema del senso del non inquadabile, del fuori regola – o del fuori proporzione – di cui il fuori scala è uno degli aspetti.

Certamente la stesura del corpo di regole varia tra le civiltà a seconda dell'influenza esercitata dal clima e dal paesaggio e, là dove l'ambiente forniva ciclicamente certezze sull'andamento della vita, nacquero popoli che ambivano alla perdurabilità nel tempo, quali quello Egizio o Mesopotamico.

In questo senso, il rapporto tra uomo e natura subisce un ulteriore mutamento con la civiltà Greca che pretese di istituire un ordine umano ovunque ci fosse natura. Gli ordini architettonici, i cui rapporti geometrici sono dedotti dalle proporzioni umane modellate sui materiali della natura, sono il frutto di tale imposizione. (Scaroni, 2009)

Il concetto di scala, dunque, anche nelle epoche successive, viene sempre più a coincidere con i valori di eternità e sacralità del corpo umano, di perfezione.

Megaloprépeia. Un varco amorale

Il senso assoluto di tali concetti ha portato a considerare fuorviante e pauroso tutto ciò che non rientrasse nei canoni stabiliti. Ma ciò che sta oltre i limiti è anche divino, superlativo, estremo. In apparenza, però, il fuori scala non è soggetto a giudizio morale, non è né buono né cattivo, semplicemente è diverso dal suo contesto. In definitiva è *altro*.

È curioso notare come nell'Etica Nicomachea di Aristotele, nella definizione di "magnificenza"¹ l'autore associ tale virtù ai concetti di "grande dimensione" e "bellezza", affermando che la grandezza d'animo sottintende grandezza fisica e che la bellezza, a sua volta, implica un corpo di grandi dimensioni, che altrimenti potrebbe essere curato e ben proporzionato, ma non bello.²

Aristotele prosegue asserendo che la persona magnifica desidera essere superiore, facendo riferimento a un limite morale prima del quale si attestano gli individui poco orgogliosi

Nella pagina precedente:

Portale del palazzo Davia
Bargellini, Bologna, secolo XVII.
Telamone in pietra arenaria,
opera di Gabriello Brunelli e di
Francesco Agnesini, 1658.

Crediti: Lucrezia Grandi, www.flickr.com/photos/lucrezia_grandi

1 Il termine "magnificenza" ha una duplice radice latina, da *magnus*-*facere* e greca, da *megaloprépeia*, da cui il sostantivo neutro *megaloprepés*, ovvero affetti generosi, sentimenti sublimi e nobili. La magnificenza è dunque qualcosa di più di sinonimo di generosità, tanto da costituire un fondamentale tassello in filosofia, politica, etica. Per la prima volta declinato da Platone ne "La Repubblica" (I. VI), il termine viene ulteriormente arricchito in significato da ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, (IV, 2, 1122a23) "maniera conveniente di spendere in grande" e da CICERONE, *De Inventione* che lo associa al coraggio, compiendo una sintesi tra il mondo romano e il mondo greco dando importanza al valore etico della magnificenza accentuandone la capacità d'azione. Dal mondo greco, un'ulteriore caratteristica della persona magnifica è la capacità di riconoscere e apprezzare la bellezza, associando di fatto la megaloprépeia al gusto estetico.

2 «[...] la magnanimità, infatti, implica grandezza, come anche la bellezza implica un corpo di grandi proporzioni, mentre gli uomini piccoli possono essere aggraziati e proporzionati, ma non belli.» da ARISTOTELE, trad. NATALI C., Laterza, 1999, Libro (IV, 3, 1123b)

e oltre il quale si pongono le persone vane (riferendosi, in questo senso, alla differenza tra *megaloprépeia* e *hybris*, N.d.A.).³

Semberebbe, quindi, che l'istinto della persona grande d'animo a distinguersi ed elevarsi si collochi in un sottile varco tra i modesti e i vili e si manifesti in forma di grandezza e bellezza.

La figura dell'uomo magnifico costituisce un tassello fondamentale già nella teoria politica platonica quale sintesi perfetta tra lo spirito filosofico e la potenza. Esso costituisce un'idea che, proprio in quanto modello e archetipo di perfezione, non può essere soggetto ad alcun giudizio: tale figura si colloca sul piano amorale, al di là del bene e del male.

Rappresentazione del corpo umano

Sulla base della dottrina aristotelica, è interessante indagare sul ruolo che il fuori scala – prima ancora di costituire l'antitesi di un valore positivo e di assumere connotazioni del tutto negative – ha avuto nella rappresentazione della figura umana.

Le incisioni e pitture rupestri [fig. 1] costituiscono la prima forma di raffigurazione dell'uomo e, in quanto primitiva forma di narrazione, la figura dei soggetti rappresentati è stilizzata, evocativa, il dettaglio superfluo.

La vera peculiarità sta nel fatto che tali rappresentazioni raggiungano la massima espressività grazie alla sproporzione di alcuni soggetti rispetto ad altri raffigurati nello stesso racconto: in un episodio di caccia la figura umana sarà molto più ingombrante nella scena rispetto al branco animale, così come il capo del gruppo verrà dipinto di grandezza maggiore rispetto ai compagni; in maniera analoga, per esaltare la forza e il coraggio del cacciatore in uno scontro con una preda di notevoli dimensioni questa sarà resa ancora più possente.

Il fuori scala, in questo caso, ha funzione di evidenziazione.

Lo stesso effetto si ha nelle rappresentazioni della civiltà Egizia: la posizione gerarchica dei soggetti è dichiarata attraverso dimensioni e proporzioni reciproche, per cui al faraone, rappresentato al pari del dio, seguono gli scribi, due o addirittura tre volte più grandi dei sudditi, le donne e infine gli schiavi. In mancanza di espedienti più adeguati, tale metodo è fuor di dubbio quello più intuitivo. Il fuori scala assume così un primo fondamentale significato, poiché diviene strumento imprescindibile nella rappresentazione del potere – politico o tribale nel caso delle pitture rupestri – ma massimamente importante nella comunicazione delle gerarchie.

La deformazione ha avuto in passato un valore sacrale, profetico ed estetico. Essa nasce essenzialmente dall'importanza comunicata dalla filosofia antica e dalla sensibilità religiosa all'immaginazione. Per gli antichi, l'immagine è la materializzazione del pensiero degli dèi, che pensano per forme e creano con la parola. La figura mostruosa o deformata è una proprietà degli dèi precedenti a ogni ordine cosmico.

La deformazione appartiene, dunque, alla dimensione del caos primigenio e si riferisce all'universo venuto prima delle leggi divine; essa indica la presenza nello stesso soggetto di forme viventi diverse non ancora separate all'atto creativo.

Le prime raffigurazioni a tutto tondo della figura umana sono della grandezza di statuette votive. L'esempio che meglio esprime il ruolo del fuori scala nella raffigurazione umana è la

3 « [...] e invece l'uomo magnanimo vuole essere superiore». da ARISTOTELE, trad. NATALI C., Laterza, 1999.



2

Venere di Willendorf
 Paleolitico. 24000 - 22000 a.C.
 Pietra calcarea dipinta in ocre
 rosso, dimensione: 11,1 cm.
 Naturhistorisches Museum,
 Vienna, Austria.
<https://www.artsy.net/artwork/paleolithic-period-present-day-austria-venus-of-willendorf>.

Venere di Willendorf⁴ [fig. 2], non tanto nelle sue dimensioni effettive, (la statuetta in pietra calcarea è alta 11 cm), quanto nella forte deformazione anatomica: le forme sono esagerate, accentuate nei punti di seno, glutei e ventre. Ciò che viene rappresentato non è una donna, ma l'immagine simbolica della maternità in senso astratto. Di fatto, la Venere è un feticcio, una figura senza alcun significato se non le viene assegnata una specifica valenza che, per altro, attribuita a un oggetto antico, è alquanto opinabile perché legata alla coscienza propria del milieu attuale.

Il feticcio viene utilizzato da sempre come sostituto simbolico di oggetti assimilati dalla nostra mente come prime impressioni, le quali, se costantemente evocate, vengono acquisite permanentemente così che l'impressione diviene abitudine. E l'abitudine è rifugio delle paure umane, per cui il feticcio rappresenta la fuga dalla fobia, la compensazione di un vuoto creato dall'inconscio. La Venere di Willendorf potrebbe, quindi, essere considerata un tentativo di colmare tale vuoto attraverso l'immagine della figura femminile che, rappresentata con forme fuori scala, alluderebbe alla maternità primigenia, la Madre Terra: un riferimento profondo alle origini e all'identità dell'uomo quale essere umano in quanto tale.

Con la codificazione del concetto di scala grazie alla nascita degli ordini greci, si è cominciato a lavorare sul sovvertimento degli stessi, ricercando senza sosta la perfetta proporzione a partire proprio dalla figura umana, la cui raffigurazione ha comportato notevoli difficoltà per gli artisti che da sempre hanno tentato di portarne le proporzioni entro sistemi di rappresentazione, elaborando griglie e canoni geometrici per individuare i rapporti matematici

⁴ Il nomignolo "venere", attribuito alla statuetta all'epoca della scoperta, è stato recentemente oggetto di qualche ingiusta critica. Christopher Witcombe ha osservato erroneamente che: "l'identificazione ironica di questa figura con Venere era volta a compiacere alcune assunzioni dell'epoca circa i primitivi, le donne, e il gusto", ma in realtà si tratta di una identificazione non solo corretta e consapevole, forse addirittura restrittiva per la grande portata del significato dell'opera. Alcuni suggeriscono che, in una società di cacciatori e raccoglitori, la corpulenza e l'ovvia fertilità della donna potrebbero rappresentare un elevato status sociale, sicurezza e successo, ma nell'ultimo secolo si è scoperto con certezza che le società di provenienza delle veneri erano tutt'altro che nomadi e, anzi, erano egualitarie e riservavano alla donna posti di potere (da non interpretare come dominazione) proprio in virtù della dignità che le riconoscevano.

EISLER R., "La Dea della natura e della spiritualità", in CAMPBELL M., *I nomi della Dea – Il femminile nella divinità*, Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1992. https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_di_Willendorf.



1
Scena di caccia, pittura rupestre
PMesolitico. 8000 - 6000 a.C.
Grotta dei cavalli, Valltorta, Spagna.
Foto: Rotger / Iberfoto/Archivi Alinari
[https://www.alinari.it/it/dettaglio/
AIS-F-052114-0000](https://www.alinari.it/it/dettaglio/AIS-F-052114-0000)

e proporzionali che legano tra loro le varie parti del corpo.

Per i Greci la rigidità delle figure egizie era eccessivamente statica, per cui iniziarono a mettere in moto un processo che nessuno mai aveva compiuto in precedenza: essi usarono attentamente la vista per studiare nel dettaglio ogni singolo particolare anatomico per poterlo rappresentare nella maniera più fedele alla realtà. Ogni artista lavorò sui progressi fatti dai maestri fino a giungere all'opera considerata pietra miliare nella storia dell'arte: l'Efebo di Crizio [fig. 3]. La scultura, in marmo, fu realizzata approssimativamente tra gli anni Ottanta e Settanta del V secolo a.C. e viene solitamente attribuita alla bottega dello scultore Crizio.

L'artista, in questo caso, riuscì a produrre con mirabile maestria ciò che la società richiedeva, una fedele riproduzione del corpo umano, un modello che avrebbe costituito un paradigma per tutti i secoli a venire.

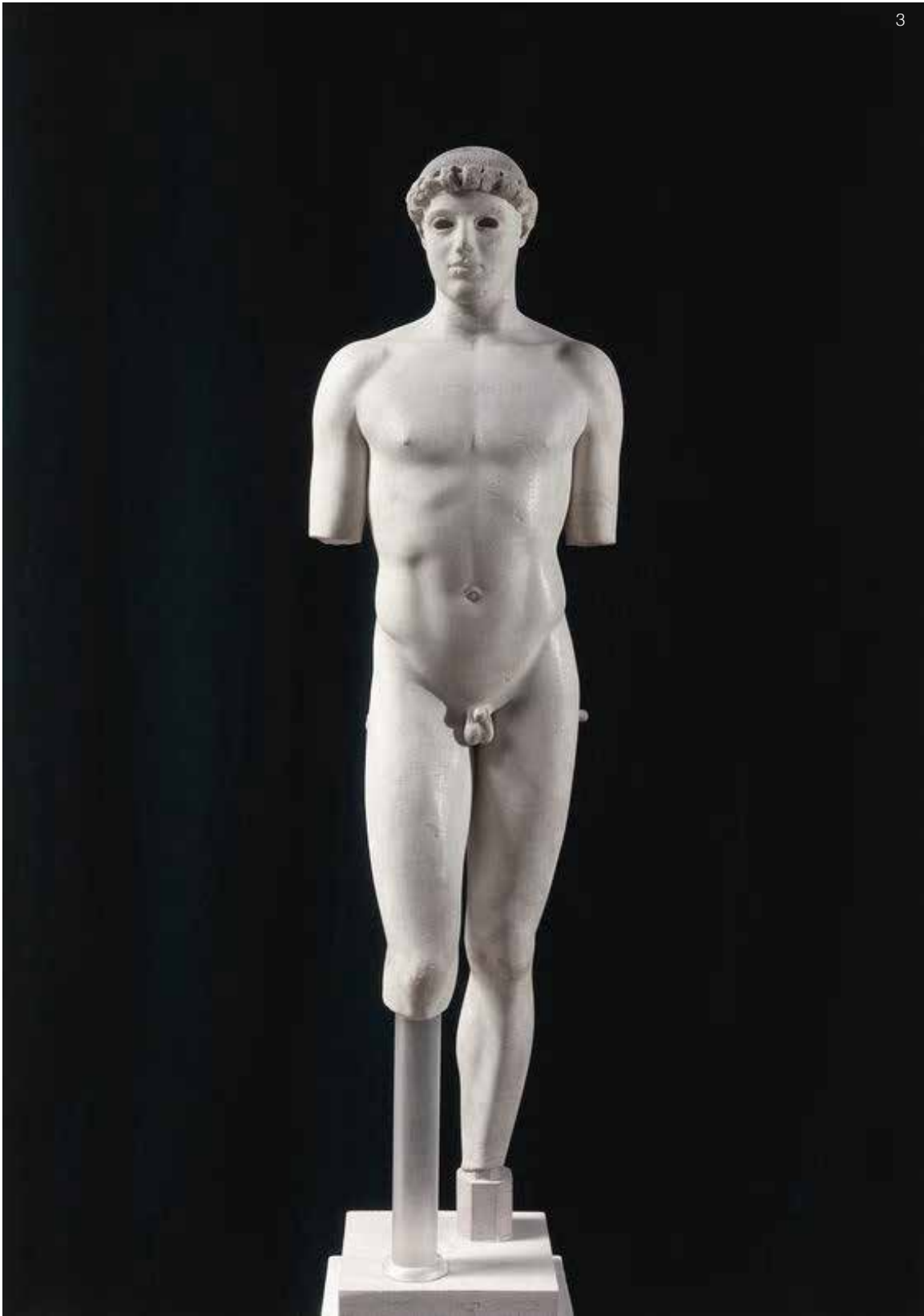
La causa per cui ciò non avvenne, in realtà, va ricondotta all'effetto che il realismo ebbe sui Greci: nell'arco di una generazione, gli artisti smisero di produrre statue come l'Efebo di Crizio perché la statua risultò troppo realistica, tanto da risultare noiosa.

Nella riproduzione fedele alla realtà fisica del corpo, nessun tratto era stato messo in evidenza, privandola così dell'aspetto comunicativo tanto da renderla un semplice riflesso.

Ciò che, infatti, rendeva interessante una scultura dalle fattezze umane era l'esagerazione dei tratti, non un'azione casuale, ma una deformazione studiata in modo da, se si può dire, esagerare la risposta estetica al corpo umano nella mente dell'osservatore.

Questa insoddisfazione nei confronti del realismo era perfettamente naturale, seppure inconscia. Come spiega Vilayanur Subramanian Ramachandran, neuroscienziato e professore alla University of California di San Diego, esiste in ogni essere umano un istinto primitivo e profondamente radicato all'esagerazione che spinge alla ricerca di qualcosa di più umano, o meglio, più che umano.⁵

5 Dall'intervista a Vilayanur Subramanian Ramachandran nel documentario: *Greek Sculpture (BBC: How Art Made The World)*.



03
Efebo di Crizio
 Crizio e Nesiole
 480 a.C. circa.
 Marmo, 86 cm.
 Museo dell'Acropoli, Atene.
<https://kouroikorai.wordpress.com>

04/05/06/07
Bronzi di Riace
 (per l'autore vedi nota n.6)
 V secolo a.C.
 Museo nazionale della Magna Grecia,
 Reggio Calabria, Italia.
<https://www.museoarcheologicoreggiocalabria.it>

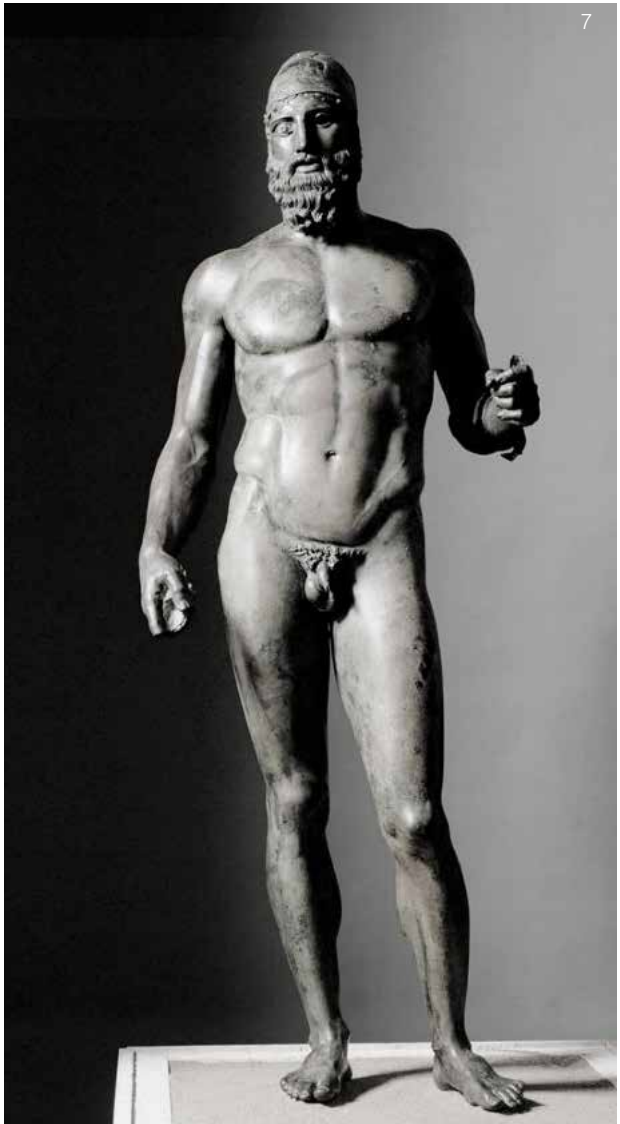
4



5



7



6



A metà del V secolo a.C. ci fu il cardine della svolta a cui la cultura greca anelava. L'artista⁶ volle rappresentare la potenza fisica del corpo di un atleta, riproducendo un corpo che apparisse simultaneamente rilassato e pronto all'azione.

Egli immaginò delle linee passanti per i punti chiave del corpo, divise questo in quattro parti, secondo le quali iniziò a muovere gli arti e ruotare gli assi fissati in senso opposto e complementare, riuscendo a rendere la statua incredibilmente dinamica. Tutto, nella storia artistica greca, sembra aver portato alla realizzazione dei Bronzi di Riace [figg. 4, 5, 6, 7], alla creazione di oggetti che sembrano andare oltre la dimensione umana. La divisione tra parte superiore e inferiore del corpo è condotta all'estremo, così come la scansione dei muscoli del torso e i profondi solchi che attraversano il petto e la schiena, mettendo la scultura in uno stato di impressionante tensione.

Sono corpi irrealistici, la realtà è qui esagerata e per questo travolgente. L'utilizzo del fuori scala come enfattizzazione deriva dalla necessità di focalizzare l'attenzione dell'osservatore su di un particolare visivo servendosi dell'esagerazione, così da condurre il suo pensiero a una realtà conosciuta.

Fuori scala, forma, decorum

Nella ricerca della perfezione, come si è visto, sono stati lasciati aperti numerosi varchi al diverso, il quale deriva dal complesso rapporto tra uomo e natura, tra finito e infinito, o indefinito.

Il "diverso" si può considerare come la risultante tra il mondo ideale e quello reale ed essere in questo caso spiegato attraverso la descrizione della relazione tra archetipo e immagine tangibile data da Carl Gustav Jung, il quale considera l'archetipo una manifestazione dell'inconscio collettivo, una forma senza contenuto che esiste solo in potenza, soggetta sempre a nuove interpretazioni, modificata di volta in volta dalla presa di coscienza e consapevolezza individuale e, per questo, è in costante mutamento.⁷

Nel cercare di colmare lo scarto tra l'idea – archetipo – e la forma, l'intelletto umano sente la necessità di superare i traguardi raggiunti in un processo di continua elevazione.

Il fuori scala nasce come metodo di rappresentazione di tale distanza.

Se per Kant la bellezza e, dunque, la forma, risiedono nel processo attraverso cui gli oggetti sono percepiti, considerandole semplici proprietà della percezione (Forty, 2004), la comprensione del fuori scala fa riferimento all'estetica filosofica tedesca di tipo idealista. Hegel, in particolare, considera la forma una proprietà «...sopra e prima delle cose, accessibile al solo pensiero.»⁸ Sulla scia dell'idealismo hegeliano, la relazione tra forma e architettura è stata per la prima volta proposta dallo studioso Gottfried Semper, che declinò tale concetto in almeno due sensi: come risultato di un principio o un'idea esistita a priori e come idea che si rende visibile. (Forty, 2004)

In architettura il concetto di forma non può essere inteso al pari della forma in arte (come dimostrato dalla confusione nata a partire dalle riflessioni filosofiche del XIX secolo), perché la prima si realizza sulla sintesi tra *Firmitas*, *Utilitas* e *Venustas*. Così, in architettura, si può dire che esistano due forme: *morphé* ed *éidos*, di cui «...la prima è la sua forma visibile, concreta, reale. La seconda è la sua forma invisibile, astratta, ideale».⁹

6 Le ipotesi su datazione, provenienza e soprattutto autore delle due sculture non hanno mai raggiunto l'unanimità. È certo che risalgano entrambe alla metà del V secolo a.C. ma è ancora dubbio che siano il frutto della stessa mano. Gli studiosi negli anni hanno avanzato ipotesi circa Fidia, Policletto, Pitagora di Reggio sino alle più recenti proposte di Mirone, Onata, Agelada, Alkamenses. https://it.wikipedia.org/wiki/Bronzi_di_Riace#ipotesi_su_datazione,_provenienza_e_artefici, 6 settembre 2021.

7 JUNG C.G., *Tipi psicologici*, Newton Compton Editori, Roma 2006.

8 FORTY A., *Parole e edifici – un vocabolario per l'architettura moderna*, Cap. "Forma", Edizioni Pendragon, Bologna 2004.

9 CHIODO S., "La bellezza utile dell'architettura", in *Rivista di estetica* [Online], 58 | 2015.

Così come le tre nozioni vitruviane restano vere nella loro unità¹⁰, così la sopravvivenza della *morphé* pare impossibile senza *ēidos*, poiché quest'ultima risponde alle aspirazioni e ai bisogni di chi interagisce con l'oggetto architettonico, portando con sé l'idea di utilità, che è parte essenziale dell'identità dell'artefatto.

Quando la bellezza della *morphé* è unita all'utilità di un'*ēidos* si ottiene un oggetto che ha identità ed esistenza effettive, nel presente e nel futuro.

L'assolutezza di tale rapporto viene però deviata quando la forma visibile – *morphé* – sembra non aderire al proprio *ēidos*. È il caso della presenza dell'ornamento, un elemento inaspettato, diverso e apparentemente superfluo nell'identità dell'oggetto.¹¹

Come spiega Chiodo, la risposta risiede nel significato etimologico della parola "decorazione"¹² che si rifà a una dimensione etica, «...in particolare nel significato figurato del verbo *decere* ("essere giusto, bisognare"), e che identifica un potere che, in architettura, dalla scala del design alla scala dell'urbanistica, è sia utile sia essenziale per lo statuto identitario dell'oggetto architettonico: il potere che l'architettura ha ... di esibire, attraverso la sua *morphé*, un *ēidos* che ci parla, anche, dell'idea di essere umano per il quale è progettata e costruita, che include, e non esclude, il suo *decorum*, cioè la dimensione etica di che cosa è "giusto (conveniente, decoroso, opportuno)" per la sua identità di essere umano ...»¹³

Ciò riconduce alla *megaloprépeia*, all'idea di uomo magnifico di Aristotele così come all'impulso che ha guidato la mano dello scultore dei Bronzi di Riace.

Gli stessi principi possono facilmente riconoscersi nell'opera istituzionale e monumentale di Louis Kahn. Nonostante la brutalità estetica degli edifici, l'uso di forme archetipiche nelle facciate, sia esterne che interne (si vedano, ad esempio, l'Assemblea Nazionale a Dacca¹⁴ e la biblioteca di Exeter¹⁵), unito alla monumentalità del volume, gioca un ruolo essenziale nella comunicazione della tensione dell'uomo in un processo di continua elevazione. [figg. 8, 9]

Anche in architettura, quindi, la sola dimensione non è sufficiente alla manifestazione del fuori scala. Perché tale metodo sia efficace al fine di ottenere e amplificare la risposta estetica dell'osservatore è necessaria la presenza dell'elemento decorativo, poiché la decorazione costituisce la dimensione etica dell'oggetto architettonico: in essa si ha la perfetta concordanza tra *ēidos* e *morphé*, nella quale si esprime la necessità di realizzare un'architettura capace di interpretare il *decorum* dell'uomo la cui etica va oltre i bisogni terreni e materiali.

8

Assemblea Nazionale di Dacca
Dacca, Bangladesh.
Particolare del riflesso dei
volumi sulla superficie del lago
artificiale.
© METALOCUS

9

Philip Exeter Library Academy,
Exeter, New Hampshire,
Stati Uniti d'America.
Vista su una delle grandi aperture
circolari del vuoto centrale e sulle
scaffalature a vista.
© Xavier De Jauréguiberry

10 DE FUSCO R., *Della bellezza in architettura*, www.academia.edu.

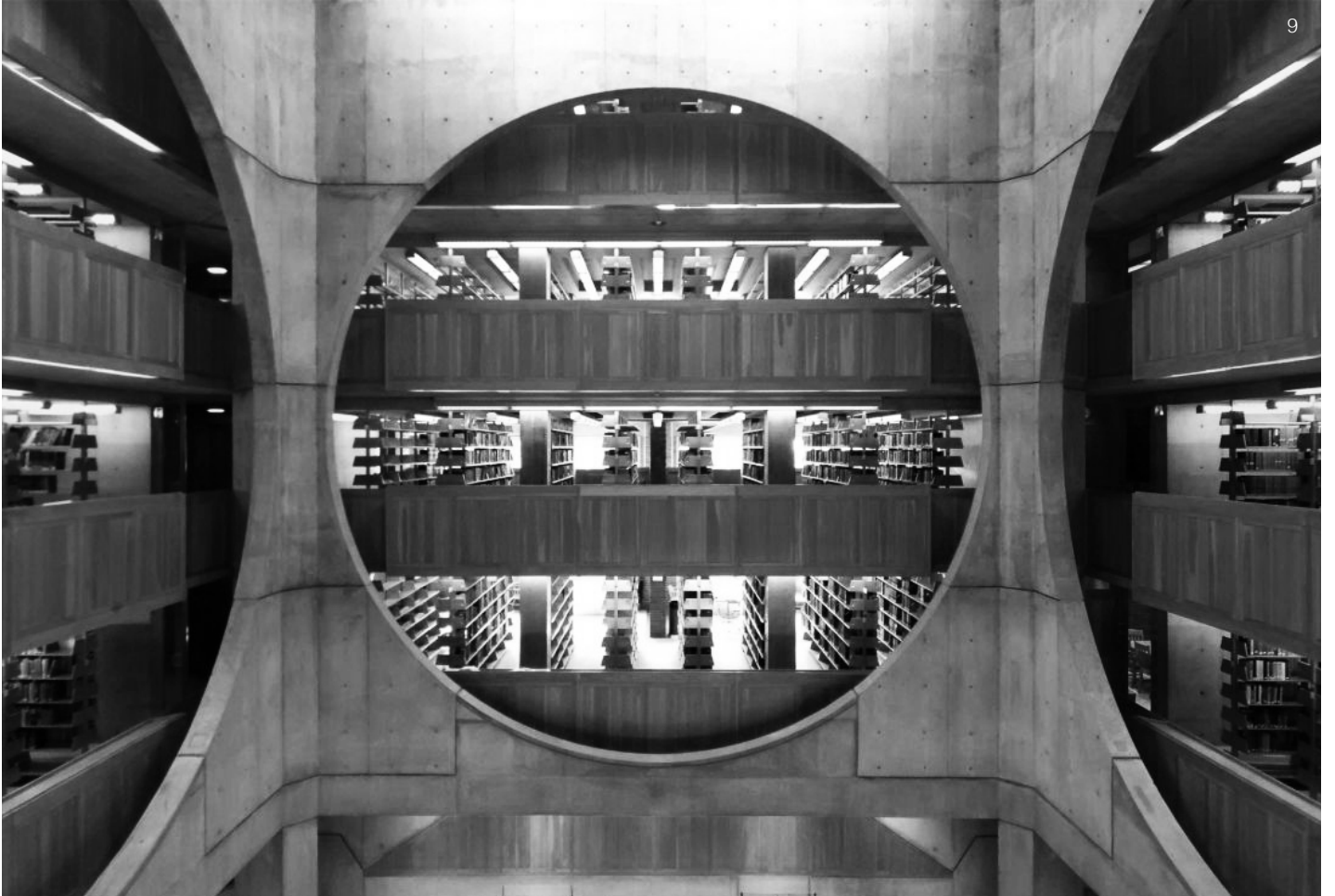
11 CHIODO, *ibidem*.

12 "Decorazione" deriva da una parola del latino tardo che deriva a sua volta dal participio passato del verbo latino *decorare*, che significa "ornare, abbellire, decorare", e che ha a che fare con il sostantivo latino *decorum*, che significa "convenienza, decoro", e che deriva dal verbo latino *decere*, che significa in modo letterale "convenire, star bene, addirsi, confarsi" e in modo figurato "essere giusto (conveniente, decoroso, opportuno), bisognare". CHIODO, *ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 SOUZA E., "AD Classics: National Assembly Building of Bangladesh / Louis Kahn", in *ArchDaily*, 20 ottobre 2010, <https://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn> ISSN 0719-8884 (consultato il 12.07.2022).

15 PEREZ A. "AD Classics: Exeter Library (Class of 1945 Library) / Louis Kahn" 9 giugno 2010. *ArchDaily*, <https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn> ISSN 0719-8884 (consultato il 12.07.2022)



Riferimenti

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, trad. NATALI Carlo, Laterza, 1999.

CHIODO, Simona, "La bellezza utile dell'architettura", *Rivista di estetica* [Online], 58 | 2015, online dal 01 aprile 2015, <http://journals.openedition.org/estetica/395>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.395>. (consultato il 4 maggio 2020).

DE FUSCO, Renato, *Della bellezza in architettura*, https://www.academia.edu/16560536/Della_bellezza_in_architettura, (consultato il 27 Aprile 2021).

FORTY, Adrian, *Parole e edifici – un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004.

JUNG, Carl Gustav, *Tipi psicologici*, Newton Compton Editori, Roma 2006.

PEREZ, Adelyn, "AD Classics: Exeter Library (Class of 1945 Library) / Louis Kahn" 9 giugno 2010. *ArchDaily*, <https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn> ISSN 0719-8884.

SCARONI, Federico, *Il Fuori Scala tra Occidente e Oriente - Due universi a confronto nello smisurato*, La Sapienza – Università di Roma, Corso di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica – Teorie dell'Architettura, XXI CICLO.

SEMERANI, Francesco, *John Hejduk. Dalla forma alla figura all'archetipo*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica Urbana, XIX CICLO.

SOUZA, Eduardo, "AD Classics: National Assembly Building of Bangladesh / Louis Kahn", in *ArchDaily*, 20 ottobre 2010, <https://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn> ISSN 0719-8884.

VERSO LA "TUTELA DELL'EFFIMERO"

Destino e prospettive dei grandi musei e degli allestimenti italiani

Valerio Tolve

Il tema della tutela è dominante nel dibattito disciplinare dell'architettura, oggi anche nell'ambito degli allestimenti e della museografia.

Tuttavia la relativa "giovinezza" di alcune opere moderne o contemporanee – assurte dalla critica a paradigmi capaci di orientare il dibattito teorico e la pratica del progetto per tutta la seconda metà del secolo breve – e la loro natura effimera rischiano di compromettere l'esito di queste esperienze, soggiogate dal fascino dell'antico e da una troppo facile tendenza alla trasformazione silenziosa, in ragione di mutati contesti normativi e standard ambientali. Con questo contributo si cerca di tracciare brevemente uno stato dell'arte e, tentare di riconoscere la sottile linea di demarcazione tra antico e nuovo, tra tutela e innovazione, tra opera e omaggio.

MUSEO, MUSEOGRAFIA E ALLESTIMENTO,
EFFIMERO, TUTELA, PROGETTO

*MUSEUM, MUSEOGRAPHY AND EXHIBITIONS,
EPHEMERAL, PROTECTION, PROJECT*

The theme of protection is dominant in the disciplinary debate of architecture, today also in the context of exhibitions and museography.

However, the relative "youth" of some modern or contemporary works – risen by criticism to paradigms capable of orienting the theoretical debate and the practice of the project throughout the second half of the 19th c. – and their *ephemeral* nature risk compromising the outcome of these experiences, subjugated by the charm of the ancient and by a too easy tendency to a *silent transformation*, due to changed regulatory contexts and environmental standards. This contribution tries to briefly outline a state of the art and try to recognize the fine line between old and new, between protection and innovation, between work and homage.

Valerio Tolve è architetto, PhD in Composizione architettonica, docente presso il Politecnico di Milano e l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia di Roma, ha inoltre insegnato all'Università degli Studi di Napoli "Federico II". La sua attività di ricerca si applica al recupero del patrimonio: ha tenuto lezioni, convegni e conferenze in università italiane e straniere, condotto workshop e seminari, pubblicato saggi e articoli ed ha ottenuto diversi riconoscimenti, tra cui la menzione d'onore alla Call La Grande Villa Adriana (con A. Bottelli e J. Miàs).



1015
1015

VERSO LA "TUTELA DELL'EFFIMERO"

Destino e prospettive dei grandi musei e degli allestimenti italiani

Valerio Tolve

Il tema della tutela¹ dell'antico è ormai dominante nel dibattito disciplinare dell'architettura e, particolarmente in Italia – la nazione con il più alto numero di beni culturali – percorre in maniera trasversale epoche e stili, non senza soluzione di continuità e oscillazioni di senso e gusto. Ma l'accezione dell'antico e, soprattutto il fascino che questo suscita, rischiano di soggiogare l'esperienza della modernità e della contemporaneità, correnti che, in architettura come nell'ambito degli allestimenti e della museografia, hanno saputo produrre esempi paradigmatici e altrettanto scenografici se messi in relazione con il valore testuale e mnemonico di ruderi, rovine e monumenti, talmente radicati nel rapporto con il contesto – la città, il paesaggio, il museo o il complesso entro il quale sono realizzati – da divenire indissolubilmente storicizzati. Ciò accade per diversi motivi. Innanzi tutto perché "antico" è un concetto temporale estremamente vago, incommensurabile e difficilmente definibile in astratto poiché necessita di un termine di paragone per rendersi concreto. Poi perché su di esso si è costruita una feconda corrente artistica e di pensiero, che fonda le sue radici nella percezione sentimentale: per quanto romanticismo e pittoresco siano ormai soprassate, è invece ancora immanente la qualità sensoriale dell'antico. Infine perché la vetustà, troppo spesso, assurge ad unica prerogativa nei giudizi di merito in ordine alla tutela, escludendo quasi del tutto una riflessione sulla qualità intrinseca del bene: è infatti convinzione assai troppo diffusa (e fraintesa) che antico è necessariamente bello, o giusto.

Questo equivoco rischia di compromettere l'esito di fertili e prolifiche esperienze paradossalmente troppo recenti per essere antiche ma, al tempo stesso, troppo poco odierne per essere davvero contemporanee (e tale classificazione vale nei soli termini temporali, senza alcun giudizio di merito) e che hanno saputo caratterizzare la storia dell'architettura degli interni nella seconda metà del secolo breve. Perciò da qualche anno è in corso un vivo dibattito circa la necessità di intervenire sui musei e sugli allestimenti dei "maestri"² che per l'appunto hanno definito l'epopea della museografia italiana e che, realizzati contestualmente alla ricostruzione post-bellica – in un clima certamente emergenziale quanto incline alla sperimentazione – hanno di fatto nuovamente riunificato l'Italia in una rinnovata ossatura delle sue più eminenti sedi della cultura. In alcuni di

1
Studio Bricolo Falsarella
Atelier, *Recupero dell'Ala Est*
di Castelvecchio a Verona,
2017-2018, archivio dello
studio (Crediti: Atelier XYZ)

1 Tutela, nella sua comune accezione di "difesa, salvaguardia, protezione di un diritto o di un bene materiale o morale, e del loro mantenimento e regolare esercizio e godimento" è una terminologia trasmutata dall'etimo latino: derivato di *tutus*, participio passato di *tueri* ovvero "difendere, proteggere".

2 Senza velleità di completezza, per brevità si possono qui citare gli interventi di Franco Albini a Genova (Palazzo Bianco, 1949-1951; Palazzo Rosso 1952-1962; al Museo del Tesoro di San Lorenzo, 1952-1956; al Museo di Sant'Agostino, 1963-1979) o nel complesso monumentale degli Eremitani a Padova (dal 1969); quelli dello studio BBPR al Castello Sforzesco di Milano (1948-1963); quelli di Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis a Palermo (1950-1954) – antesignana prefigurazione del lungo lavoro successivo lavoro sul Castelvecchio di Verona (1958-1975) – o alla Galleria Querini-Stampalia di Venezia (dal 1949); quelli degli Uffizi fiorentini per opera di Michelucci, ancora Scarpa e Ignazio Gardella (dal 1956).

questi casi si è anche già dato corso alle opere³: in maniera differente rispetto gli esiti ottenuti, queste realizzazioni hanno contribuito ad alimentare il dibattito o a mostrare la via tanto verso possibili soluzioni, quanto verso metodi perseguibili, forse non generalizzabili in ragione dell'eterogeneità dei contesti, ma certamente valide per arricchire il patrimonio della critica disciplinare.

Ne è riprova il convegno *Rinnovare i Musei dei Maestri* che si è tenuto a Genova nel 2018⁴ e che ha visto la partecipazione di alcuni tra i più noti storici, conservatori, sovrintendenti e direttori, oltre che architetti militanti, da tempo impegnati attivamente sul campo.

La necessità di un intervento su queste opere è un fatto abbastanza incontrovertibile, se non altro per far fronte alle mutate contingenze d'uso sopravvenute negli oltre settant'anni dalla loro realizzazione, che impongono profonde riflessioni circa l'adeguamento a nuovi livelli normativi, e che nel futuro immediato dell'era post-Covid renderanno necessarie altrettante inedite accortezze riguardo i temi dell'accessibilità e le modalità di fruizione di questi spazi. All'epoca della loro realizzazione non vi era un'adeguata sensibilità nei confronti di una serie di aspetti specialistici che, del resto, non si erano ancora imposti come attuali, a differenza di oggi. Solo relativamente di recente è infatti maturata una sensibile coscienza – al vero talvolta eccessiva da risultare paradossalmente dominante rispetto la "questione della forma" – verso la sostenibilità ambientale e l'impatto della costruzione; il consumo di suolo; la riduzione delle dispersioni termiche e delle emissioni inquinanti; il benessere, la qualità dell'aria e il comfort degli ambienti, interni ed esterni; la conservazione delle stesse opere d'arte e degli edifici che le ospitano; ecc.... Una moltitudine di temi allora quasi del tutto ignoti ma oggi inevitabilmente attuali al punto da non essere più differibili nella loro soluzione, ma che troppo spesso divengono il pretesto per interventi di adeguamento normativo che sacrificano l'esito formale e la qualità espressiva dell'opera in ragione di una miglior performance tecnica e regolamentare.

Così si è iniziato a ragionare circa la possibilità di rinnovamento o di restauro, oppure

3 In relazione ad alcuni dei sopra citati interventi possiamo ricordare, anche qui senza alcuna pretesa di esaustività: restauro e risanamento conservativo del Museo del Tesoro di San Lorenzo (GTRF Architetti Associati, 1996-2006); restauro architettonico e strutturale del Complesso Museale degli Uffizi/progetto per i Nuovi Uffizi (S.IN.TER s.r.l. e Natalini Associati, 2003-in corso); restauro e risanamento conservativo della Galleria Querini-Stampalia di Venezia Sstudio Gemin Castagna e Ottolenghi Architetti Associati, con la consulenza di Maria Pia Cunico per il progetto paesaggistico del giardino, 2006-2008); restauro e ampliamento di Palazzo Abatellis a Palermo (Maria Santa Giunta et al. Per la parte di restauro, Guido Meli et al. per l'ampliamento, 2007-2009); progetto di riqualificazione e manutenzione straordinaria con ampliamento dei Musei Civici degli Eremitani di Padova (studio MAR, 2013-2015); restauro dell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco e allestimento Museo Pietà Rondanini (Michele De Lucchi, 2013-2015); messa a norma degli impianti e restauro conservativo di Palazzo Rosso (Silvia Toccafondi, 2019-2022). «Nel caso del Museo di Sant'Agostino, dopo un controverso bando che chiedeva la sostituzione dei serramenti esterni con nuovi che, nel rispetto del disegno originario, ne migliorassero "[...] l'isolamento termico [...] la semplicità nel disegno in analogia all'esistente...]", grazie al lavoro della Soprintendenza si è impedita la distruzione dell'opera, in attesa di sapere se il museo cambierà allestimento oppure verrà valorizzato quello albiniano. Invece a Palazzo Rosso, già alterato fin dai primi anni duemila con l'intervento di Libidiarch per un altro adeguamento funzionale, nonostante le premesse nefaste contenute nel capitolato di appalto (bando vinto dallo studio Guicciardini e Magni), per rendere efficienti energeticamente gli spazi museali, il risultato appare meno impattante.» Cfr. PICCARDO E., "Genova e quella voglia di Musei al centro", in *Il Giornale dell'Architettura*, 24 maggio 2002.

4 Convegno *Rinnovare i Musei dei Maestri*, Palazzo Tursi, Genova, 24 gennaio e 18 aprile 2018. Cfr. V. Tinè, E. Pinna (a cura di), *Rinnovare i Musei dei Maestri*, Sagep edizioni, Genova 2019.

nel merito della conservazione, mutuando termini concettuali e modi operativi dalle più tradizionali discipline dell'intervento sul costruito, ed esponendosi inevitabilmente alle medesime ambiguità che si possono riscontrare in questi stessi ambiti, dove questi saperi, più che integrati paiono pratiche alternative l'una all'altra, quasi fossero in perfetta antitesi. Con il risultato che anche questo dibattito si è incagliato proprio sul principio, nei medesimi termini in cui si è arrestata la dialettica riguardo l'architettura *tout court*: sospeso in una dimensione immobile nell'insolubile dilemma tra innovazione intransigente e conservazione altrettanto rigorosa, perdendo di fatto tanto il reale obiettivo, quanto il modo di perseguirlo: la risoluzione del delicato compendio tra nuovo e antico, sul quale questi stessi esempi sono assurti a paradigma.

E ovviamente, parallelamente alla discussione sulla possibilità di intervenire su tali realizzazioni – pur tuttavia dovendo inevitabilmente spostare, a mio avviso, il centro della discussione verso il come, "il modo in cui", dando ormai per assodato il perché sia ormai necessario – è maturata anche l'idea di introdurre un vincolo che tuteli e salvaguardi l'integrità di queste stesse opere. Il presupposto di questa mozione è il riconoscimento che questi allestimenti rappresentano senza alcun dubbio «un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose» e, in quanto tali, possono (o, meglio, debbano) ragionevolmente essere assoggettati ai disposti del Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, con particolare riferimento al comma 3 dell'art. 10, che contiene la definizione stessa del concetto di "bene culturale".⁵

Ma l'intervento sul patrimonio e sui beni culturali – siano essi, a questo punto, complessi di edifici o allestimenti – porta con sé inevitabilmente una doppia anima che oscilla tra il bisogno di innovazione e aggiornamento, e l'opposta ma altrettanto necessaria istanza di conservazione del carattere stesso del bene, vale a dire del motivo che l'ha reso meritorio di interesse. In definitiva il progetto dovrebbe sempre risolversi ritrovando quell'equilibrio capace di governare al meglio il processo di trasformazione nel tempo, cercando per quanto possibile di documentarne le modificazioni compiute.

Per di più l'annosa questione dell'intervento sugli allestimenti risente inevitabilmente del (supposto) carattere 'effimero' di queste opere. Nate (o in alcuni casi profondamente rinnovate) nel contesto emergenziale della ricostruzione, si sono storicizzate nel tempo e perciò assolutamente metabolizzate tanto nella coscienza e nel comune intendimento

5 D. Lgs. n. 42, 22 gennaio 2004, *Codice dei beni culturali e del Paesaggio*: c. 3 art. 10: «Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1; b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante; c) le raccolte librarie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale; d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose; d-bis) le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione; e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestano come complesso un eccezionale interesse.»

– riuscendo così a compiere quel disegno socio-politico di nuova unificazione della coscienza e del sentimento popolare di una nazione profondamente segnata nel fisico e nel morale dalla Seconda Guerra Mondiale, che proprio in questi edifici risarciti si è andata ad identificare – quanto nella cultura architettonica italiana e internazionale, per la grande fortuna critica riscossa rispetto all'elevata qualità formale dei loro stessi esiti: sono altresì divenuti esempi e modelli di un metodo del fare allestimento e museografia che ha radicalmente modificato le convinzioni disciplinari sino ad allora generalmente condivise.

Perciò, se per un verso questa dimensione storica ne imporrebbe un'intransigente conservazione, per altro verso il carattere di leggerezza e "provvisorietà" – e relativa giovinezza – rischia di legittimare tutta una serie di piccoli interventi di manutenzione (anche ordinaria) compiuti nella quotidianità, vale a dire senza alcuna preventiva programmazione o legittimazione, senza alcuna tracciabilità. Pur tuttavia queste trasformazioni silenziose potrebbero sortire effetti assai radicali sul senso e sul carattere complessivo delle opere e sul rapporto tra contenitore e contenuto, compromettendone irrimediabilmente il senso ed il carattere.

Lungi da me il voler proporre in questa sede una teoria organica per l'intervento sugli allestimenti storici, così come impossibile generalizzare un metodo univoco, per la ricorrente eterogeneità dei contesti e delle soluzioni proposte. Mi preme piuttosto provare a tracciare una riflessione, una sorta di metaprogetto, che possa quantomeno tentare di orientare una "genealogia della sensibilità" per approcciare, o meglio concepire, tali proposte. Per far ciò intendo ricorrere alla disamina e al confronto critico tra due delle più recenti realizzazioni compiute sul patrimonio museografico e allestitivo del secondo Novecento, che possiamo citare in relazione a differenti gradi di sensibilità nei confronti del contesto variamente stratificato entro il quale sono stati chiamati ad operare: l'intervento di Michele De Lucchi sulla Pietà Rondanini al Castello Sforzesco di Milano da un lato, e il recente allestimento dello studio Bricolo-Falsarella nella Sala dei Mosaici dell'Ala Est del Museo di Castelvecchio dall'altro. Se in quest'ultimo esempio possiamo sottolineare una ricercata ed esibita continuità con l'opera di Scarpa – tanto nell'equilibrata disposizione del lacerto pavimentale romano, quanto nei dettagli dell'allestimento –, nel primo caso possiamo notare una forte cesura con l'esperienza pregressa dei BBPR, autori del primo allestimento della michelangiolesca Pietà nella Sala degli Scarlioni: nella nuova esposizione la Vergine – sul suo avanguardistico podio – è privata del 'mantello' ligneo e il candore del marmo appena sbizzato si distingue a fatica dallo sfondo dell'Ospedale degli Spagnoli. Un quesito potrebbe quindi sorgere nel merito di una più ampia riflessione sulla tutela del diritto d'autore dell'effimero e, forse, più in generale della tutela: dove resta la linea di demarcazione tra tutela e innovazione, tra opera e omaggio?

Forse paradossalmente più semplice può apparire il lavoro che Filippo Bricolo e Francesca Falsarella sono chiamati a realizzare al Castelvecchio di Scarpa, se non altro per la lunga frequentazione e la conoscenza del maniero che certamente hanno reso incline l'animo degli autori all'osservazione e all'ascolto. In tal senso il riconoscimento del valore di 'non finito' e la volontà di operare nel solco del tracciato scarpiano, conducono verso la scelta più ovvia del "compiere l'incompiuto": la proposta si inserisce infatti in una delle smagliature del progetto di Scarpa, l'interrotta Ala Est. E l'occasione è la fortuita scoperta di un lacerto di mosaico nella vicina piazzetta Castelvecchio, in fregio alla porta dei Gavi, crocevia tra la via Postumia e l'Adige. La necessità dell'esposizione in situ di questo reperto ha concesso la possibilità di completare il restauro di Scarpa laddove questi l'aveva sospeso, forsanche in modo voluto, in attesa di nuove possibilità. E così





il nuovo fornisce il pretesto per completare l'antico, che in questo caso altro non è che il progetto incompiuto di Scarpa. Più facile dunque, ma solo per chi è incline all'ascolto.⁶ [fig. 1]

Ben più complicato è stato invece per De Lucchi affrontare lo spostamento dell'incompiuta Pietà Rondanini di Michelangelo dalla Sala degli Scarglioni allo Ospedale degli Spagnoli nel Cortile delle Armi al Castello Sforzesco di Milano.

È del 2012 la decisione di spostare la Pietà michelangiolesca dalla sua 'originale' collocazione: fu Stefano Boeri, allora assessore alla Cultura del Comune di Milano, ad intavolare un dibattito sulla necessità di rinnovamento dei musei e degli allestimenti milanesi che condusse Claudio Salsi, soprintendente del Castello Sforzesco, alla scelta di ricollocare l'incompiuta di Michelangelo che, già nel maggio del 2015, dopo attenti lavori di restauro, fu collocata al centro della sala voltata dell'Ospedale degli Spagnoli, restaurato per l'occasione. Se per un verso questa iniziativa nel suo complesso sortisce importanti effetti (il restauro di uno spazio fino ad allora inutilizzato; l'apertura di uno nuovo spazio museale autonomo in tutto e per tutto; una nuova dotazione tecnologica per la statua, concepita con moderni criteri di abbattimento delle oscillazioni sismiche, ecc...) per altro verso sottrae la Pietà a quella che fino ad allora fu la sua più consona collocazione, o meglio a quella che ormai era divenuta la sua visione iconica, al centro dell'installazione lineare concepita dai BBPR all'interno della Sala degli Scarlioni.

«[...] La sala era l'Infermeria approntata dagli Spagnoli durante la peste del 1576 e lo spazio ha mantenuto la struttura cinquecentesca caratterizzata da volte a crociera e decorazioni murarie. È stato un luogo di sofferenza ed è quindi adatto a ospitare una scultura che esprime il sentimento del dolore materno. L'ingresso del pubblico si trova nella Piazza delle Armi. Si accede dapprima a una sala accoglienza che ospita biglietteria, bookshop e ha funzione di filtro perché separa il visitatore dal frastuono della vita cittadina. Varcata la soglia della sala espositiva, la sorpresa è vedere l'opera esposta di schiena. La scelta ribalta la consueta visione frontale della scultura e obbliga il visitatore a girarci intorno. L'allestimento è essenziale e la sala rimane vuota se non per la presenza di quattro volumi: tre panche in rovere e una vetrina contenente la storia della Pietà. Sulla parete opposta all'ingresso una quinta accoglie la maschera funeraria e una medaglia di Michelangelo, realizzate da Leone Leoni e Daniele da Volterra. [...] L'illuminazione della statua è studiata per evitare le ombre, mentre all'interno della sala si diffonde una luce naturale che valorizza gli affreschi senza entrare in contrasto con la centralità della Pietà.»⁷ [fig. 2]

Nulla ha potuto De Lucchi in merito alla nuova collocazione, decisa a priori dai curatori e dai sovrintendenti: «ho molto esitato ad accettare questo incarico perché l'idea di spostare la Pietà non mi sarebbe mai venuta in mente e, ammetto, ho faticato molto a farmene una ragione. [...] Se non intervengo la Pietà Rondanini verrà ugualmente spostata nell'Ospedale Spagnolo realizzando il progetto della saletta conferenze – da noi disegnata – facendo pensare a tutti che De Lucchi ha ideato una installazione per Michelangelo che sembra una... 'saletta per conferenze'! Chi mai riuscirà a convincere alcuno che quella

6 Per un approfondimento sul progetto Cfr. TOLVE V., "Compiere l'incompiuto. Verona, L'ala Est del Museo di Castelvecchio", in *Ananke*, n. 93, maggio 2021.

7 DE LUCCHI M., *Estratto dalla relazione descrittiva del progetto*, AMDL Archive, <https://www.archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1889&h=archive>

era la vecchia destinazione d'uso e che tutto è cambiato perché qualcuno ha avuto la malaugurata idea di spostare il Michelangelo?» scriverà in una serie di sue note a corredo e supporto del progetto.⁸

«Ho detto no tre volte, a muso duro, con una scortesia che quasi non conoscevo in me facendo interiormente appello a quella filastrocca “no, no, ho detto di no, e non lo farò e se per natura la testa l'ho dura cambiar non si può, ho detto di no...”. Prima ragione di esitazione è, come dicevo, il dispiacere di intaccare la Sala degli Scarlioni progettata e realizzata con un coraggio oggi inaudito che ha concesso di abbattere volte quattrocentesche per ottenere la doppia altezza e un volume sufficiente per ospitare la larga (e bellissima) scalinata sulla quale distribuire le opere del Bambaia. [...] Seconda ragione è l'impersonale effetto che esprime dall'esterno l'edificio che contiene la sala dell'Ospedale Spagnolo. [...] Terza ragione è che alla sala si accede direttamente dalla Corte e questo trasmette il senso che la Pietà Rondanini appaia esposta senza cura, in uno spazio di risulta, brutalmente offerta alla vista dei turisti e dei cittadini indifferenti che attraversano il Castello per accorciarsi la via senza doverlo circumnavigare. [...] Nonostante questo... Uno: devo ammettere che nella Sala degli Scarlioni gli interventi avvenuti negli anni di adeguamento normativo e impiantistico e di affollamento espositivo per le opere pervenute alla proprietà del Museo e qui collocate, hanno molto turbato l'equilibrio originale e nella visita odierna si fatica molto a riconoscere il rigore compositivo dei BBPR. [...] Due: devo ammettere che vista dall'interno la Sala dell'Ospedale Spagnolo è una bellissima sala, non grande ma ampia, spaziosa e soprattutto con una bellissima storia. [...] Tre: alla adducibile mancanza di rispetto per l'importanza dell'opera e la eccessiva esposizione sul 'fronte strada' si potrebbe ovviare realizzando l'ingresso del pubblico dalla porta che sta sul lato destro dell'edificio verso il fossato che dà in una saletta che potrebbe servire da filtro, preparare il visitatore all'emozione dell'incontro con Michelangelo. Permetterebbe anche di funzionare da bacino nel caso si decidesse di contingentare la visita e lasciar entrare un numero di persone limitato alla volta.»⁹

Ha però deciso autonomamente riguardo il ribaltamento del consueto punto di vista frontale e, soprattutto della possibilità di poter concedere sin da subito la visione della statua, annullando l'effetto sorpresa offerto dal 'mantello' ligneo¹⁰ dell'originale installazione dei BBPR, che cingeva e proteggeva la statua, definendo uno spazio intimo e racchiuso, sorta di antro materno, coerente alla drammaticità della scena appena abbozzata nel marmo da Michelangelo. «La sorpresa più grande in questo caso è vedere l'opera esposta di schiena e dover girare attorno alla statua per vederla in tutta la sua meraviglia. La schiena della Madonna è quanto di più espressivo e commovente. Michelangelo ha modellato questa sofferente figura con una curva tracciata nel marmo che appartiene a tutte le epoche dell'arte, dal rinascimento all'espressionismo.»¹¹

8 DE LUCCHI M., *Commento*, AMDL Archive, ibid.

9 *Ibidem*

10 Il diaframma in legno posto a protezione della Pietà, realizzato su progetto dei BBPR, sebbene privato del suo contenuto, è rimasto nella sua originale collocazione. Al centro uno schermo mostra in loop un video che ritrae le sequenze dello smontaggio, del trasporto e dell'installazione della statua all'interno dell'Infermeria dell'Ospedale degli Spagnoli.

11 DE LUCCHI M., *Commento*, AMDL Archive, op. cit.

Anche riguardo il progetto illuminotecnico sono state introdotte alcune variazioni rispetto all'originale allestimento. Coerentemente alla decisione di straniare la statua dalla sala, i BBPR avevano incentrato tutta l'illuminazione al perimetro, con luci puntiformi, di spalle, per produrre effetti chiaroscurali sulla faccia principale rivolta verso l'osservatore, al fine di esaltare il senso del non finito. Nell'allestimento di De Lucchi invece «l'illuminazione della statua è studiata per evitare le ombre»¹² sortendo così un differente effetto scenografico.

Sebbene il presupposto del progetto avesse già definito una diversa collocazione per la Pietà Rondanini, sancendo di fatto lo smantellamento di una parte dell'allestimento dei BBPR – che come giustamente sottolinea lo stesso De Lucchi nelle sue note era già stato in buona parte compromesso da successivi interventi di adeguamento normativo ed impiantistico, oltre che da mutate esigenze allestitivo per far fronte alla necessità di esposizione di nuove acquisizioni¹³ – il carattere della nuova installazione avrebbe potuto ragionevolmente recuperare alcuni temi dalla precedente configurazione – l'effetto sorpresa e il senso di protezione di un dispositivo realizzato per avvolgere la statua, la ricerca dell'effetto chiaroscurale, ecc... – non tanto per un omaggio agli autori, quanto piuttosto per conservarne una traccia variata, per tramandarne l'esperienza, in una visione di positivista revisione del pregresso, presupposto ontologico della stessa tradizione.

12 DE LUCCHI M., *Estratto dalla relazione descrittiva del progetto*, AMDL Archive, op. cit.

13 DE LUCCHI M., *Commento*, AMDL Archive, op. cit.

Riferimenti

DE LUCCHI, Michele, *Estratto dalla relazione descrittiva del progetto*, AMDL Archive, 2013.

DE LUCCHI, Michele, *Commento*, AMDL Archive, 2013.

PICCARDO, Emanuele, *Genova e quella voglia di Musei al centro*, in *Il Giornale dell'Architettura*, 24 maggio 2002.

TINÈ, Vincenzo, PINNA, Enrico (a cura di), *Rinnovare i Musei dei Maestri*, Sagep edizioni, Genova 2019.

TOLVE, Valerio, *Compiere l'incompiuto. Verona, L'ala Est del Museo di Castelvecchio*, in *Ananke*, n. 93, maggio 2021.

Buone Pratiche

Good Practice

Progetti

Projects

152 Le piazze e l'aula di Cromazio ad Aquileia
Carolina Martinelli

164 Il Museo del Duomo di Milano
Carolina Martinelli

Progetto / Project

GTRF

Giovanni Tortelli | Roberto Frassoni

Architetti Associati

Collaboratori / Collaborators

Gianni Naoni

con Davide Piazza e Michela De Munari

Direzione lavori**/ Operations management**

Giovanni Tortelli

Proprietà / Property

Arcidiocesi di Gorizia

Committenza / Client

Fondazione Aquileia

Comitato scientifico**/ Scientific committee**

Luigi Fozzati, Elena Francesca Ghedini,

Danilo Mazzoleni

R.U.P.

Giovanni Rodà

Direzione scientifica**/ Scientific management**

Luigi Fozzati, Marta Novello

Indagini archeologiche**/ Archaeological surveys**

Cristiano Tiusi, Luca Villa

Consulenze tecniche**/ Technical consulting**

Lucio Baldan, Simone Ghidelli

Imprese / Companies

Ducale Restauro (volume edilizio e sistemazioni esterne)

Lamp Arredo (allestimento)

S.I.E. (impianti)

Marco Santi – Gruppo Mosaicisti

Ravenna (restauro mosaici)

Fotografie / Photos

ORCH _ Orsenigo Chemollo

Archivio GTRF

Dati dimensionali / Dimensional data

300 mq superficie edificio

1200 mc volume

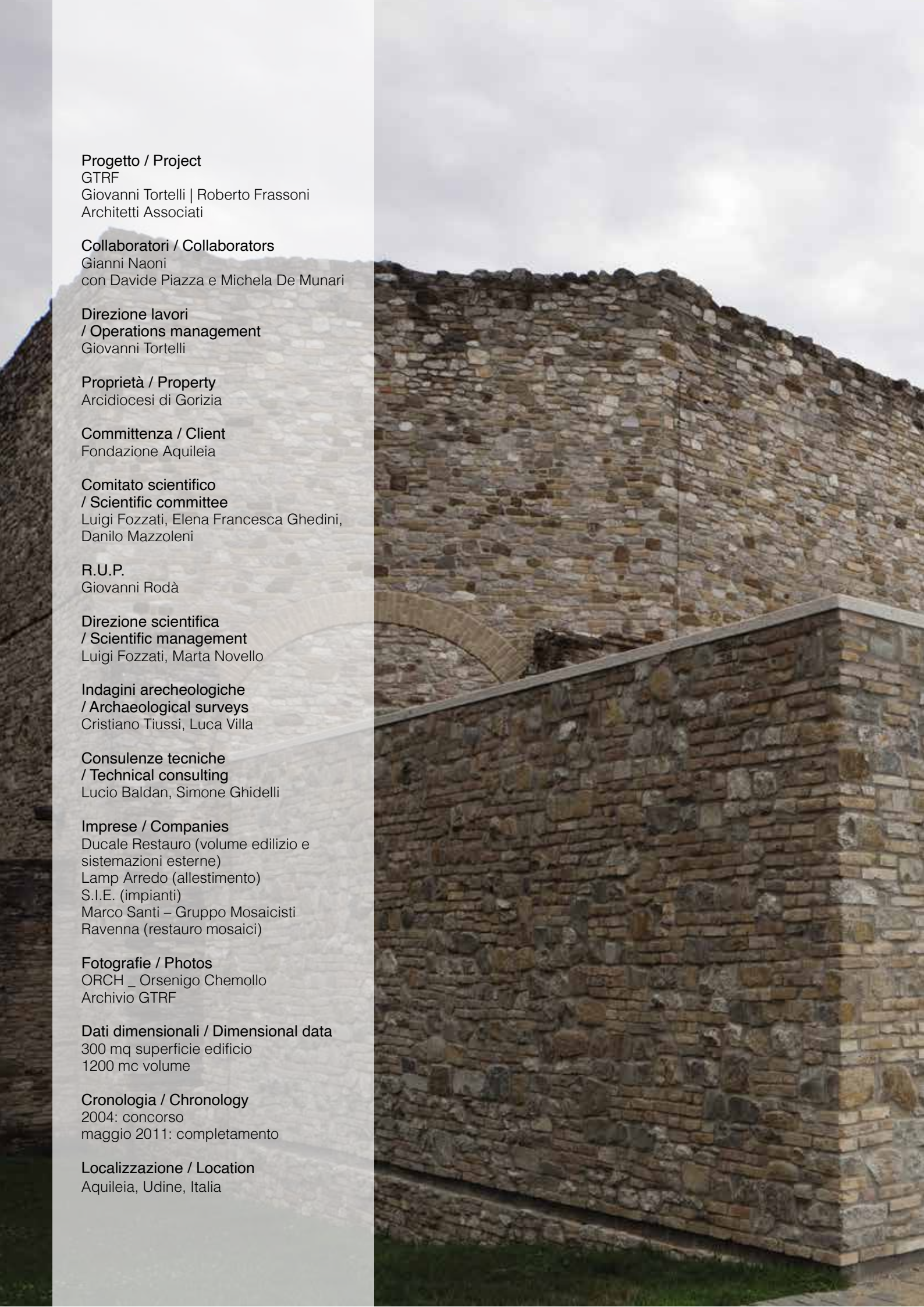
Cronologia / Chronology

2004: concorso

maggio 2011: completamento

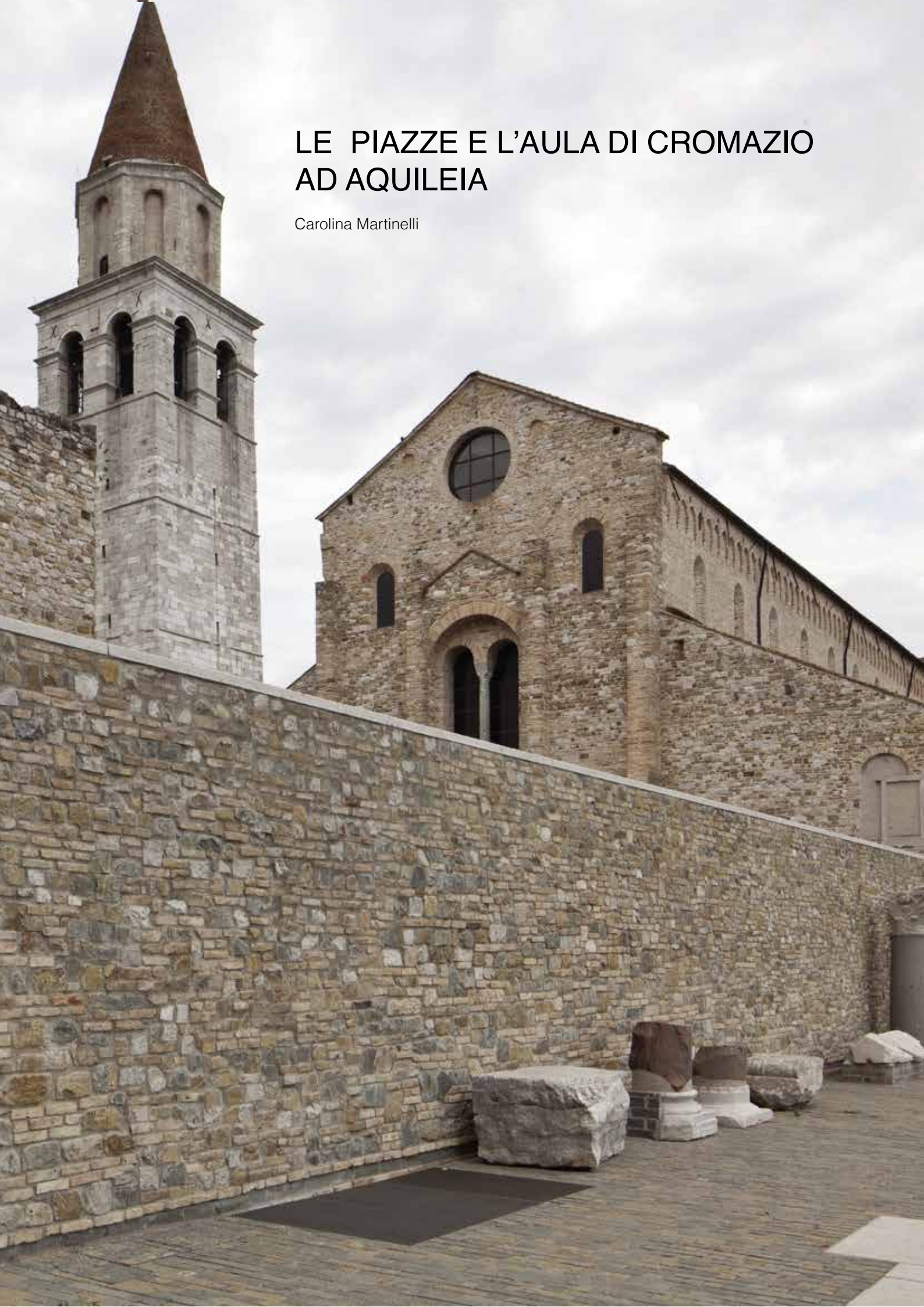
Localizzazione / Location

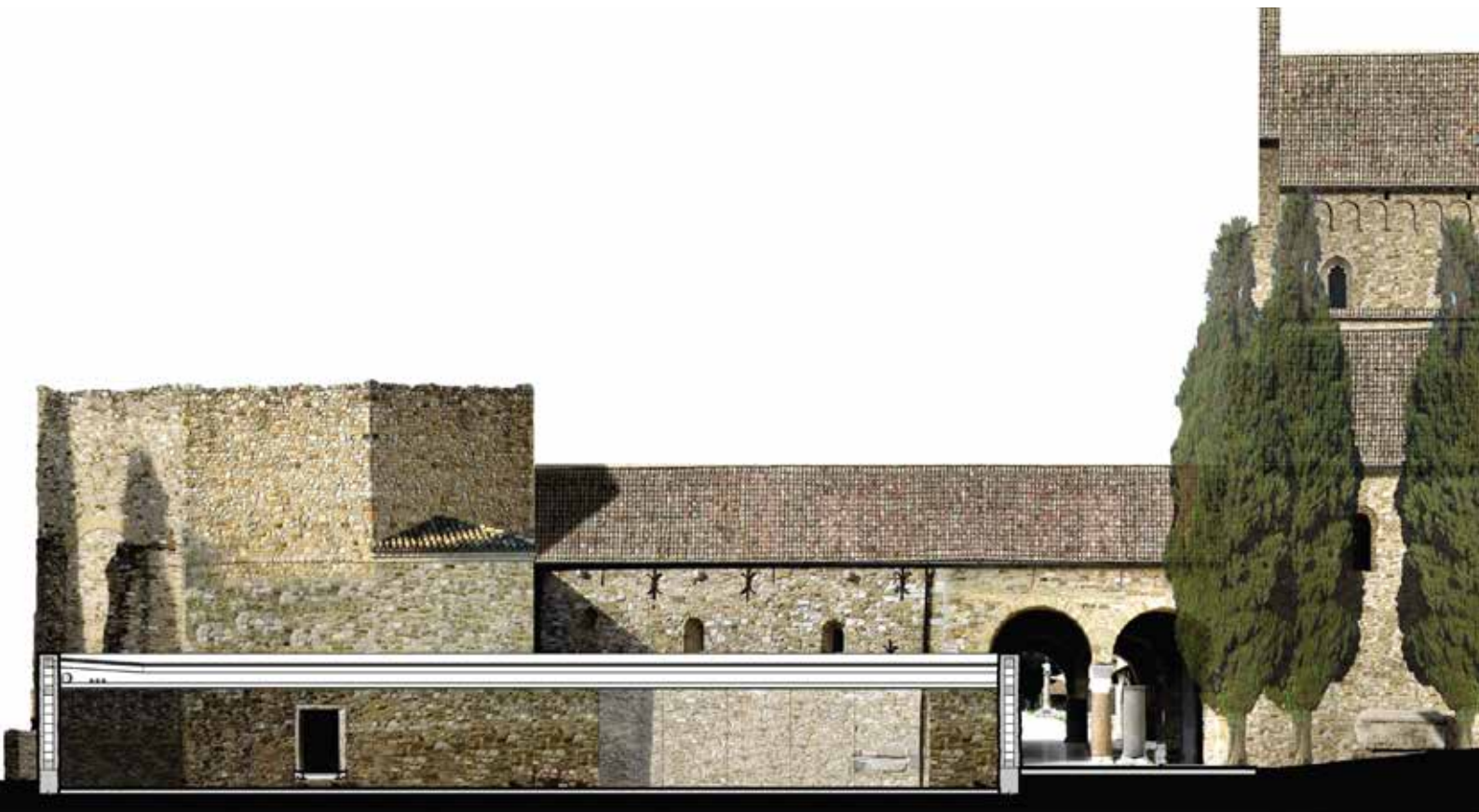
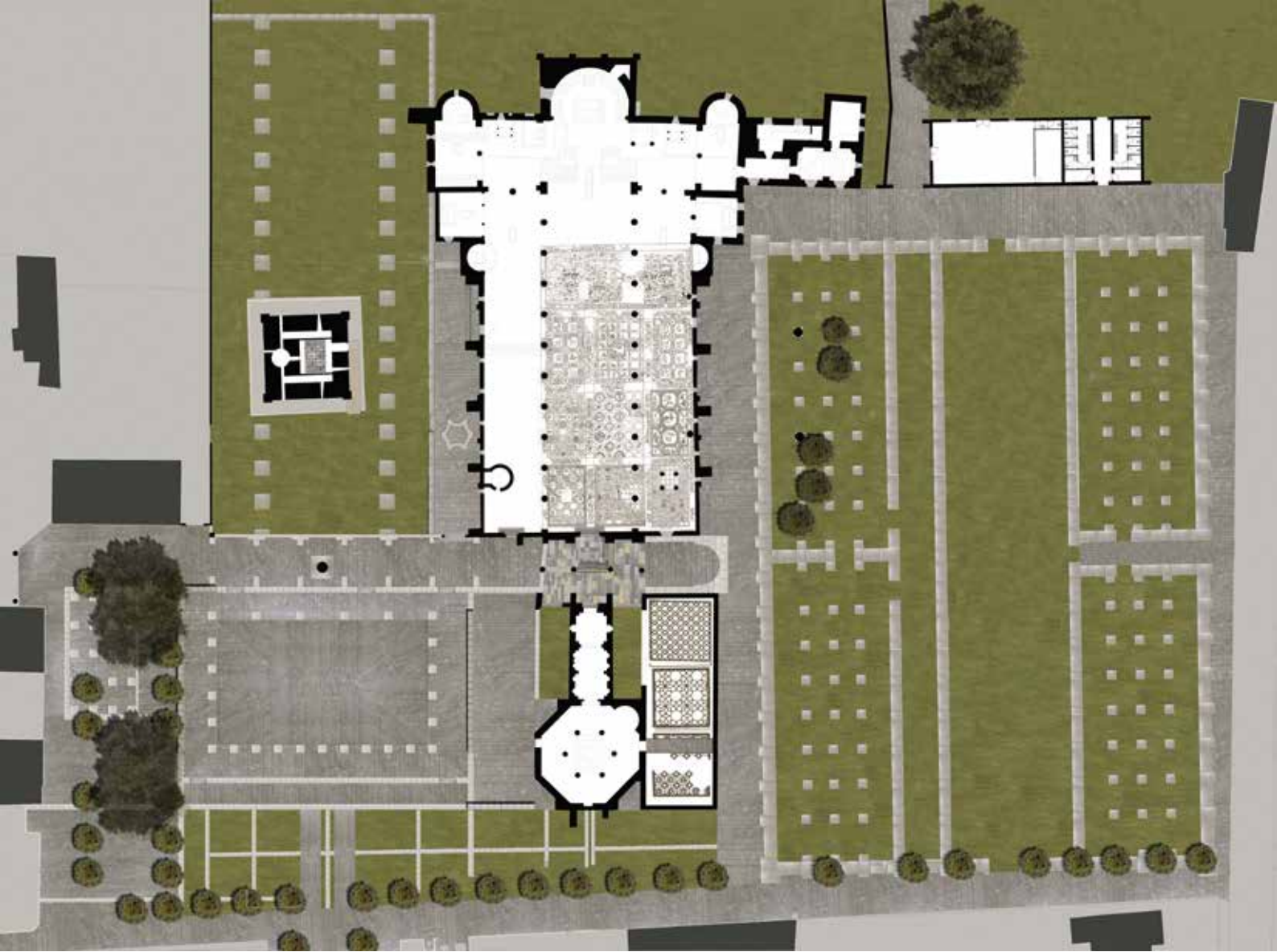
Aquileia, Udine, Italia



LE PIAZZE E L'AULA DI CROMAZIO AD AQUILEIA

Carolina Martinelli





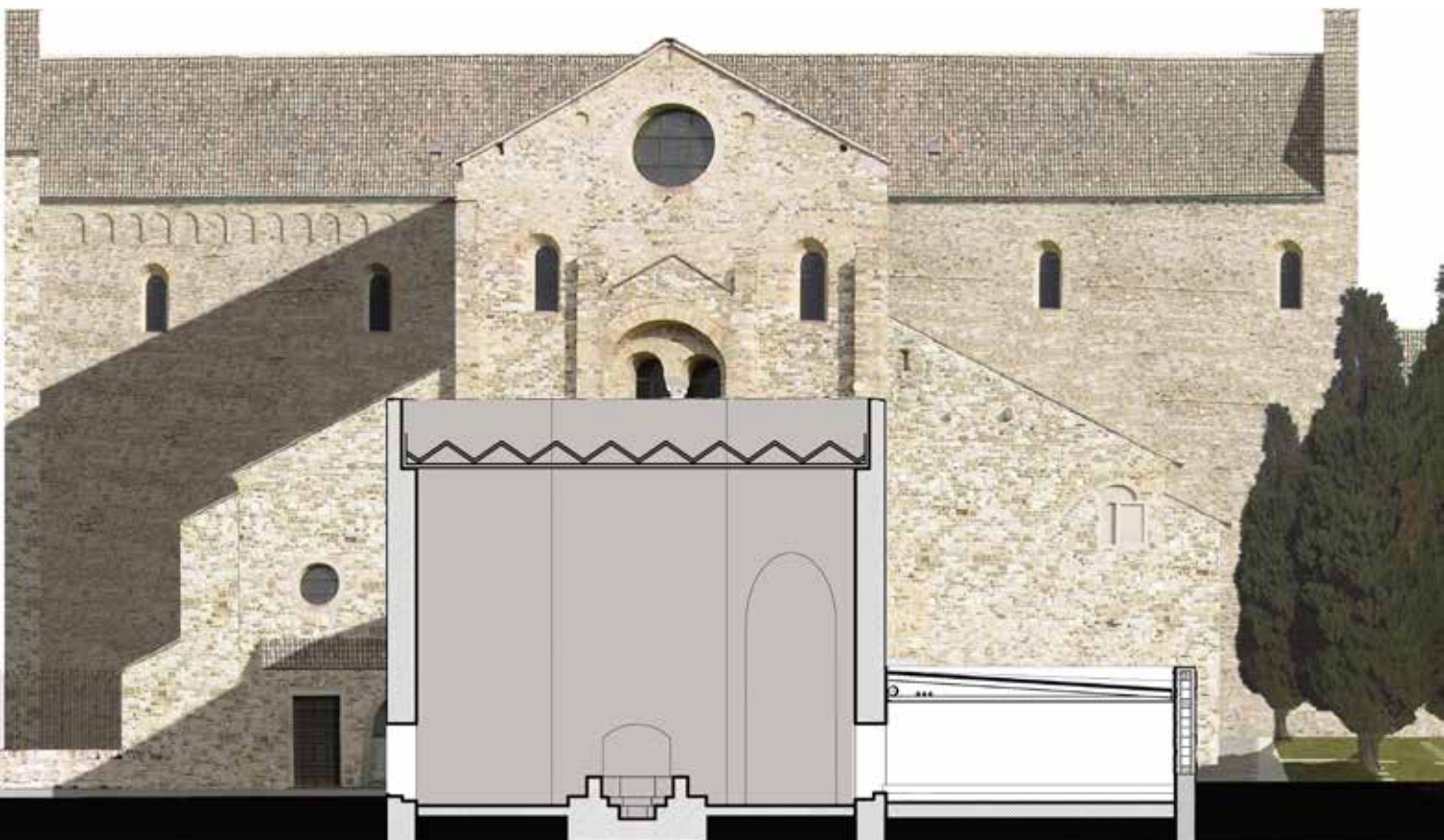
L'intervento riguarda la musealizzazione e la valorizzazione degli importanti resti musivi dell'Aula Meridionale del Battistero, detta anche Aula di Cromazio o Sud Halle, annessa alla Basilica di Aquileia. I resti, scoperti dal ricco collezionista e scrittore austro-ungarico Karl Von Lanckoronski alla fine dell'Ottocento e in seguito reinterati, risalgono al IV secolo d.C. e testimoniano il lungo processo di ampliamento e monumentalizzazione, innescato con l'Editto di Teodosio, dell'originario complesso liturgico del II secolo.

Le richieste avanzate dal Comune nell'ambito del Concorso Internazionale di Idee bandito nel 2003 sono di proteggere e rendere fruibili al pubblico le rovine, attraverso un intervento innovativo che tenga conto del rapporto tra archeologia e contesto urbano, caratterizzato dall'immagine fortemente consolidata del complesso basilicale. Il progetto vincitore di Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni prevede un'aggiunta volumetrica che trova la sua ragion d'essere nella storia evolutiva del sito. La nuova struttura protettiva ricalca il perimetro del sedime originario dell'aula battesimale. Si tratta di un parallelepipedo astratto, realizzato con materiali lapidei di recupero dagli scavi, come nella tradizione della città, come mattoni romani e pietra di Muggia a spacco tenuti assieme da malta di calce.

In apertura.
Dettaglio della muratura esterna.
foto ORCH_Orsenigo Chemollo

Nella pagina accanto.
In alto. Planimetria generale
In basso. Sezione longitudinale.

Sotto. Sezione trasversale.







L'aula di Cromazio vista dal portico della Basilica
foto ORCH_Orsenigo Chemollo



L'interno con i sarcofagi paleocristiani esposti su piastre in acciaio e pietra
foto ORCH_Orsenigo Chemollo

All'interno le pareti e il soffitto sono rivestiti con pannelli modulari di metallo verniciato alle polveri epossidico di colore grigio antracite che, come già sperimentato nel progetto della Domus dell'Ortaglia, uniformano lo spazio per concentrare l'attenzione del visitatore sul materiale esposto in situ. L'accesso avviene dal Battistero, tramite la porta massenziana meridionale oltre la quale una passerella sopraelevata in ferro e pietra a spacco si affaccia sui mosaici. Questi sono reintegrati nelle porzioni lacunose con tessere nuove che ripropongono esclusivamente i profili delle trame geometriche originarie. Sopra a grandi piastre, realizzate con la medesima tecnica di quella di ingresso, poggiano i sei sarcofagi in pietra calcarea rinvenuti nell'area durante gli scavi.

A parete è invece esposto il prezioso lacerto musivo detto del pavone pertinente alla pavimentazione del nartece e conservato dal 1915 nei depositi della Soprintendenza.

Una grande vetrata, con una superficie di circa venticinque metri quadri, mette in relazione interno ed esterno, consentendo inoltre l'osservazione dei mosaici anche la sera.

Il progetto si completa con la riqualificazione





Rapporto tra il nuovo volume e il complesso basilicale

Nella pagina accanto, in alto, la grande vetrata verso il Battistero – vista serale

In basso, vista generale del grande tappeto musivo

foto ORCH_Orsenigo Chemollo









Progetto / Project
Guido Canali

Fotografie / Photos
Archivio Guido Canali

Cronologia / Chronology
2013: completamento

Localizzazione / Location
Milano, Italia

IL MUSEO DEL DUOMO DI MILANO

Carolina Martinelli



Inaugurato nel novembre del 2013, il museo del Duomo di Milano e della Veneranda Fabbrica riapre finalmente le sue porte ai visitatori con un progetto firmato dall'architetto parmense Guido Canali. I lavori di ristrutturazione e di consolidamento strutturale, incominciati nel 2005, diventano occasione per ripensare gli accessi e i percorsi dei precedenti allestimenti. L'ingresso al museo è ricollocato nell'originaria posizione, pensata da Ugo Nebbia nel 1953, sotto il portale di Palazzo Reale, oggi affiancato dal nuovo bar-caffetteria. In tal modo, la Sala delle Colonne, anticamente scuderia e negli anni settanta trasformata nella prima stanza del percorso espositivo, diviene un luogo indipendente, accessibile dall'esterno per conferenze ed eventi.

I principi che guidano l'intervento, tipici del linguaggio di Canali e da lui già sperimentati in altre occasioni, sono di ripulire l'architettura dai segni sovrapposti nei secoli per riportare alla luce la verità delle strutture. Ecco che la Sala delle Colonne, depurata dalle decorazioni moderne, ritorna alla nudità essenziale prevista dal Piermarini mentre, all'interno delle ventisette sale espositive, sono mostrate interessanti porzioni del palazzo quattrocentesco, riaffiorate dagli intonaci di fine Settecento. Lungo il percorso, come sfondo e trama narrativa della storia del museo e delle sue opere, emergono archi trasversali gotici in mattoni; l'originaria facciata del palazzo, poi inglobata nella nuova ala, che conserva le tracce delle finestre a oculo; una sequenza di pilastri realizzati in grandi blocchi di pietra; monofore con decorazioni trecentesche.

La collezione è prevalentemente costituita dalla statuaria autentica del Duomo – sono note le progressive sostituzioni con copie sul monumento – seppur le raccolte siano in realtà di varia natura (il Tesoro, pitture, vetrate policrome, arazzi, l'armatura della Madonnina e modelli architettonici), rispecchiando pienamente il significato di un museo di una Cattedrale, per definizione una sedimentazione di materiali con provenienza diversa. Il percorso, a senso unico e ritmato da continue compressioni e dilatazioni spaziali, comincia dall'età viscontea e approda al Novecento, attraversando quattrocento anni di storia senza mai passare dallo stesso punto. Prospettive e scorci, che anticipano le sale successive o, al contrario, restituiscono ambienti già visitati consentendo la lettura e il confronto tra opere di epoche diverse, vivacizzano la narrazione. L'allestimento evoca i significati e le funzioni assolute dalle sculture sul monumento in un'atmosfera teatralizzata che stupisce il pubblico, dove nella penombra delle sale spiccano gli oggetti illuminati da faretti a spot. La moltitudine dei gruppi statuari è riproposta con l'affollamento dei santi e dei martiri su gradoni e pedane. Dodici doccioni appesi con tondini metallici al soffitto aggettano sul pubblico alludendo al significato di elementi pensili. Le opere che decoravano i capitelli poligonali interni alla cattedrale sono montate su pannelli sfaccettati – costituiti da un'anima metallica rivestita da un sottilissimo strato di marmo di Candoglia proveniente da lastre conservate nei magazzini – che rimandano all'originaria provenienza. Le statue sospese su sottili piedistalli metallici, che nascondono sotto il pavimento una piastra di ferro annegata nei massetti, esprimono la stessa leggerezza che li contraddistingue sulla facciata del Duomo. L'ultima sala ospita i gessi preparatori, allestiti in scaffalature di legno a tutta altezza che ricordano un magazzino; il deposito della Fabbrica in cui molte opere sono ancora custodite in attesa del restauro o di una futura esposizione.

Guido Canali, nonostante le ridotte dimensioni degli ambienti a disposizione e la densità della collezione da mostrare, riesce a calibrare i rapporti reciproci tra gli spazi e i singoli elementi, orchestrando con spiccata sensibilità equilibri architettonici e rappresentazioni. Nulla è lasciato al caso, tutto è progettato in studio su un modello in scala 1:20 e riverificato in cantiere con sagome al vero.

In apertura,
Dettaglio dello spazio
museale in cui le sculture,
originariamente su capitelli
poligonali, vengono
allestite su pannelli
sfaccettati che alludono
all'originaria provenienza.
Tali pannelli, sorretti da
un'anima metallica, sono
rivestiti da un sottile strato
di marmo di candoglia
proveniente da lastre
conservate nei magazzini

Foto: Studio Guido Canali



I vari gruppi scultorei sono disposti in aggetto in modo da evocare la sensazione di leggerezza che si avverte nell'osservarle sulla facciata del Duomo. In allestimento, per restituire lo stesso effetto, viene usato un sottile supporto metallico annegato nel massetto di pavimentazione, per cui le sculture sembrano aleggiare rispetto alle superfici.

Foto: Studio Guido Canali





Foto: Studio Guido Canali



Foto: Studio Guido Canali









Foto: Studio Guido Canali



