



HAL
open science

Dialoghi sull'Architettura I. Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

Simone Lucchetti, Sofia Menconero,, Alessandra Ponzetta,

► To cite this version:

Simone Lucchetti, Sofia Menconero,, Alessandra Ponzetta,. Dialoghi sull'Architettura I. Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza Università Editrice. Sapienza Università Editrice, 2022, 978-88-9377-218-1. hal-03981980

HAL Id: hal-03981980

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03981980v1>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dialoghi sull'Architettura I

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta



Collana Materiali e documenti 82

Dialoghi sull'Architettura I

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2022

Il presente volume è stato pubblicato grazie ai Fondi di Dottorato 2019 (responsabile prof.ssa Emanuela Chiavoni, coordinatrice del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura).

Copyright © 2022

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-218-1

DOI 10.13133/9788893772181

Pubblicato nel mese di maggio 2022



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta.

In copertina: elaborazione grafica a cura di Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta.

Indice

Presentazione <i>Carlo Bianchini</i>	7
Sentieri culturali per la conoscenza. Seminari del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura <i>Emanuela Chiavoni</i>	11
Alcune note sull'attività seminariale del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura <i>Daniela Esposito, Augusto Roca De Amicis</i>	17
Attraverso le attività seminariali del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura <i>Elena Ippoliti</i>	23
PARTE I – CONOSCENZA E RICONOSCIMENTO IN ARCHITETTURA	
La conoscenza al di là della visione <i>Mario Docci</i>	31
La Rappresentazione dell'Architettura. Il modello e il suo doppio <i>Mario Centofanti</i>	43
Riconoscere il presente: limiti e possibilità degli strumenti di tutela. Da Gio Ponti alle <i>Vatican Chapels</i> <i>Claudio Varagnoli</i>	57
Conoscere e riconoscere l'architettura. Alcune riflessioni <i>Simone Lucchetti</i>	69

PARTE II – PRESENTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE E VALORIZZAZIONE

Il miglioramento del racconto delle opere d'arte. La domanda
inespressa e inconsapevole di apprendere 79

Antonio Lampis

Fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio
dai cantieri di restauro per una migliore presentazione
e valorizzazione dell'opera d'arte 91

Sante Guido

Riflessioni sull'Opera d'arte: contesto, narrazione e materia 109

Sofia Menconero

PARTE III – PAESAGGIO: STORIA, RAPPRESENTAZIONE E CONSERVAZIONE

Rappresentare il paesaggio instabile 121

Francesco Garofalo

I tre paesaggi: note sulle trasformazioni paesaggistiche
dell'Agro Pontino 129

Massimo de Vico Fallani

Riflessioni sul Paesaggio: storia, rappresentazione e conservazione 151

Alessandra Ponzetta

LOCANDINE DEI SEMINARI

Presentazione

Ho più volte espresso anche in forma pubblica il mio pensiero circa il valore e la rilevanza del dottorato di ricerca. Non solo per i giovani studiosi che nel triennio ad esso dedicato hanno l'opportunità di impegnarsi "in esclusiva" in un percorso di ricerca di respiro sufficientemente ampio (dico spesso ai nuovi dottorandi che si tratta di una di quelle rare occasioni in cui si viene pagati per studiare!) ma anche per la struttura che li ospita, nel caso specifico il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura.

Se il primo aspetto è certamente più evidente trattandosi di cosiddetta formazione di terzo livello, la seconda osservazione merita invece qualche parola aggiuntiva. A ben vedere, infatti, la natura del dottorato di ricerca è ibrida: da un lato certamente si caratterizza per un flusso di informazioni (e non solo) *top down* dai docenti verso gli allievi; dall'altro, tuttavia, non si può non constatare come la direzione di questo flusso tenda ad invertirsi via via che prende corpo e si sviluppa il progetto di ricerca dottorale.

Questo fenomeno, che chiunque sia stato coinvolto in un corso di dottorato come allievo o docente ben conosce, non solo registra una dinamica particolarmente virtuosa che segna la trasformazione di un percorso inizialmente didattico in un'attività di ricerca piena, ma coincide anche con il conseguimento dell'obiettivo forse più alto per la struttura che ospita e guida gli allievi: formare nuovi ricercatori.

In questo quadro, il dottorato di ricerca costituisce uno degli strumenti più importanti per la formazione delle nuove generazioni di ricercatori e, in prospettiva accademica, per assicurare il ricambio dei ruoli universitari. Questa considerazione omette tuttavia un ulteriore aspetto tutt'altro che trascurabile: il dottorato incrementa, ampliandolo

e innovandolo, il capitale di conoscenza della comunità scientifica che lo organizza e gestisce così che l'impegno profuso dai docenti nei confronti degli allievi venga da questi ultimi ripagato (spesso con cospicui interessi!) in termini di avanzamento rispetto allo 'stato dell'arte'.

Per un dipartimento che occupa come il nostro un ruolo di sicura eccellenza nel quadro nazionale (e anche oltre...), questa dinamica più che una tendenza da osservare, da tempo rappresenta un solido obiettivo strategico da perseguire, così che ogni ricerca di dottorato e il suo prodotto tangibile, la tesi, possa presentare e rappresentare novità rispetto all'ambito disciplinare sulla quale insiste.

Il processo virtuoso che ho tentato forse troppo sinteticamente di descrivere presuppone tuttavia sia un 'innesco', sia strumenti che consentano di fertilizzare il terreno sul quale si andranno ad innestare le ricerche dei dottorandi. Diviene in questo quadro essenziale l'organizzazione del corso di dottorato e il supporto della struttura in cui esso è incardinato.

Nel caso del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura istituito nell'omonimo Dipartimento, l'innesco corrisponde, per i 3 *curricula* in cui è articolato, alle attività formative calendarizzate prevalentemente al primo anno. Esse, se da un lato intendono consentire ad allievi con *background* diversi di raggiungere una maggiore omogeneità rispetto ai contenuti del corso, dall'altro si prefiggono di presentare i fondamenti scientifici e metodologici necessari per affrontare proficuamente le successive fasi della ricerca.

Questo approccio non è tuttavia sufficiente a conseguire l'obiettivo formativo complessivo: serve come detto un 'fertilizzante' aggiuntivo capace di fornire agli allievi strumenti, modelli e anche voci che consentano sia di estendere il loro orizzonte scientifico e culturale oltre lo stretto ambito del Collegio del dottorato, sia di venire in contatto con esperienze di alto profilo già sviluppate da studiosi maturi nei rispettivi ambiti.

Voglio sottolineare come questa prassi rappresenti uno standard consolidato che si concretizza tipicamente nell'organizzazione di conferenze, seminari e simposi che ospitano studiosi italiani e stranieri. Spesso tuttavia questi momenti si esauriscono con la loro naturale conclusione risultando di fatto effimeri e di scarso impatto tranne che per coloro che hanno potuto prendervi parte.

Il volume *Dialoghi sull'Architettura*, tra i vari obiettivi, intende a mio avviso anche incidere proprio su questo aspetto così che le presenta-

zioni dei molti studiosi che si sono alternati nell'ultimo periodo nelle attività formative del Dottorato, trasformate in saggi, possano essere a disposizione di una più vasta comunità di allievi e docenti.

Non si tratta dunque di una novità in senso stretto anche se ritengo utile mettere in evidenza un certo cambio di paradigma almeno per quanto attiene al nostro Dottorato di ricerca. Esiste infatti una consolidata prassi, di poco posteriore all'istituzione stessa del Dottorato di ricerca, che ha sempre promosso la pubblicazione di ricerche svolte da dottorandi o neo-dottori (tutt'ora questo rientra tra i parametri presi in considerazione nella valutazione dei corsi di dottorato). Io stesso, da allievo del VII ciclo, ho avuto l'opportunità di pubblicare nella collana *Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente* coordinata da Riccardo Migliari così come altri colleghi hanno trovato spazio nella collana *Gradus. Ricerche di Storia e di Restauro* coordinata da Augusto Roca De Amicis.

Molto più recente appare invece l'iniziativa di raccogliere in forma sistematica i contributi degli studiosi "esterni" invitati nell'ambito degli appuntamenti formativi del Dottorato e il volume *Dialoghi sull'Architettura* si innesta in questa "nuova" sequenza editoriale che ci auguriamo possa incontrare non solo il favore dei lettori ma anche quello degli studiosi giovani e meno giovani.

Al di là dei contenuti che sarebbe qui ridondante esaminare visto che saranno più in dettaglio presentati e commentati in altre sezioni del volume, ritengo tuttavia utile sottolineare la 'multidisciplinarietà applicata' che traspare anche solo scorrendo le pagine del libro tra le varie componenti scientifiche e culturali che informano sia la titolazione del Dottorato di ricerca che quella del Dipartimento.

A dieci anni dalla formazione del corso di Dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura un chiaro e soddisfacente segnale di maturità.

Carlo Bianchini

Sentieri culturali per la conoscenza. Seminari del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

Il volume, a cura di Simone Lucchetti, Sofia Menconero e Alessandra Ponzetta¹ raccoglie i contenuti delle presentazioni svolte nei tre seminari organizzati dal Dottorato di ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura che fa capo al Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura di Sapienza Università di Roma nell'anno accademico 2020-2021.

Queste giornate di studio, proposte dal Dottorato ogni anno, prevedono la partecipazione di esperti esterni, per la maggior parte docenti di altre università, italiane ed estere, coinvolti nel dibattito scientifico e culturale contemporaneo, invitati a relazionare, di volta in volta, su una specifica tematica scelta e condivisa dai tre settori scientifico disciplinari che costituiscono le sezioni del Dottorato di ricerca.

Tali seminari coinvolgono i dottorandi delle sezioni di Storia, di Disegno e di Restauro dell'Architettura di tutti i cicli attivi e i docenti del Collegio di dottorato, ed hanno la finalità di stimolare un dialogo critico sui numerosi aspetti riguardanti gli argomenti sviluppati nel percorso di studio.

La consuetudine di questi momenti di apprendimento, iniziata nell'anno 2017 durante il coordinamento della prof.ssa Donatella Fiorani insieme alle prof.sse Paola Zampa e Laura Carnevali rispettivamente docenti responsabili della sezione di Storia e della sezione di Disegno²,

¹ Simone Lucchetti dottorando della sezione di Storia (XXXIV ciclo) e Sofia Menconero della sezione di Disegno (XXXIII ciclo) sono i rappresentanti eletti in Consiglio del DSDRA dal 23 settembre 2019 e Alessandra Ponzetta, dottoranda della sezione di Restauro (XXXV ciclo), in mancanza di rappresentanti eletti del suo settore disciplinare, si è resa volontaria per l'attività della cura degli atti.

² AURELI, G., COLONNESE, F., CUTARELLI, S. (cur.), *Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno*

nasce dalla convinzione sul metodo formativo svolto nell'ambito dei tre settori disciplinari e dalla condivisione di tale approccio educativo per arricchire le metodologie e le tecniche di ricerca, di analisi e di lettura critica del patrimonio culturale ed anche, contemporaneamente, per creare sinergie tra i dottorandi dei diversi ambiti e incoraggiare ricerche interdisciplinari³.

La contaminazione fra contenuti culturali diversi ha infatti sempre amplificato i panorami di ricerca e il potenziale conoscitivo consentendo di sviluppare nuove modalità, linguaggi e strumenti di studio. L'offerta formativa integrata ha costantemente favorito il coinvolgimento dei singoli e il superamento del frazionamento dell'apprendimento attraverso il raggiungimento di uno sguardo più vasto e sensibile.

La multidisciplinarietà dei seminari nasce dalle valutazioni relative agli argomenti importanti da affrontare nel percorso formativo fra cui: le proprietà e le caratteristiche dell'architettura, la descrizione cronologica e linguistica, le possibili dialettiche di approccio e di scala e le tematiche ricorrenti nella contemporaneità.

Il volume ripercorre le tematiche analizzate nel corso dei tre seminari che si sono svolti tra il mese di dicembre 2020 e il mese di giugno 2021 riportando i saggi relativi alle presentazioni e alcune riflessioni dei tre giovani curatori del volume. Tali considerazioni, derivate anche dalle discussioni finali comuni di ogni seminario, approfondiscono i nessi fra ricerche eterogenee per argomenti, approcci, processi di studio, metodi e finalità per favorire integrazioni di ricerca tra ambiti distinti in relazione a temi comuni.

Gli argomenti trattati nei tre seminari hanno riguardato: *Conoscenza e Riconoscimento in Architettura*, con le relazioni di Stefano Catucci, Mario Docci, Mario Centofanti e Claudio Varagnoli (7 dicembre 2020)⁴; *Presentazione dell'opera d'arte e valorizzazione*, con le relazioni di Tomaso Montanari, Antonio Lampis, Sante Guido (8 aprile 2021)⁵ e *Paesaggio:*

e Restauro dell'Architettura, presentazione di D. Fiorani, Roma 2020.

³ CHIAVONI, E., 2021, *Recensione del volume "Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura" di Aureli G., Colonnese F., Cutarelli S., disegno*, 8 (2021), pp. 262-263.

⁴ Stefano Catucci, filosofo, docente di Estetica e professore ordinario di Sapienza Università di Roma; Mario Docci, professore emerito di Disegno di Sapienza Università di Roma; Mario Centofanti, professore onorario di Disegno dell'Università dell'Aquila; Claudio Varagnoli, professore ordinario di Restauro dell'Università G. D'Annunzio di Chieti e Pescara.

⁵ Tomaso Montanari, storico dell'arte, saggista e docente di Storia dell'arte moderna

Storia, Rappresentazione e Conservazione, con le relazioni di Carlo Tosco, Francesco Garofalo e Massimo De Vico Fallani (24 giugno 2021)⁶.

Tutti i contributi contenuti nel volume offrono spunti di ricerca su singoli temi o su ambiti più ampi e complessi, testimoniando come confluiscono all'interno del Dottorato di ricerca diversi insegnamenti e saperi; una memoria collettiva di dialogo critico che sarà fondamentale, ci auguriamo, per orientare soprattutto i più giovani nel loro percorso di apprendimento.

La pubblicazione è stata redatta con Sapienza Università Editrice; quest'ultima è nata nel 1988 da un'idea del prof. Antonio Ruberti, all'epoca rettore dell'Ateneo con l'intento di fornire la prima Università di Roma di una *university press* simile a quelle di altri prestigiosi atenei internazionali, sia per favorire la produzione intellettuale del corpo docente dell'Università attraverso un riferimento interno qualificato in grado di occuparsi della stampa, dell'edizione, della promozione e della distribuzione, sia per contribuire a diffondere la conoscenza e il prestigio della Sapienza Università di Roma. Tra gli obiettivi vi è anche quello di attuare una politica di reperimento a prezzo contenuto dei testi prodotti per attività di studio, ricerca e didattica e per partecipare alla promozione della conoscenza e della cultura, anche all'esterno del mondo accademico, favorendo la condivisione dei risultati della ricerca.

È per tali motivi e, quindi, per l'estrema riconoscibilità innovativa del Dottorato di ricerca che è parte di un dipartimento dell'Ateneo di Sapienza⁷ della Facoltà di Architettura di Roma, che la scelta è ricaduta su tale casa editrice, emblematica per il percorso di alta formazione del Dottorato.

Il 5 marzo 2020 Sapienza ha chiuso a causa della pandemia COVID-19 spostando tutte le attività accademiche su piattaforme online.

all'Università per Stranieri di Siena; Antonio Lampis, direttore del Dipartimento Cultura Italiana, Ambiente ed Energia della Provincia Autonoma di Bolzano (ex direttore generale dei musei del Mibact); Sante Guido, docente in Restauro dei materiali all'Università di Trento e alla Pontificia Università Gregoriana.

⁶ Carlo Tosco, professore ordinario al Politecnico di Torino; Francesco Garofalo, fondatore dello studio Openfabric_Rotterdam | Milan; Massimo de Vico Fallani, docente alla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio di Sapienza Università di Roma.

⁷ Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (DSDRA). Direttore e Prorettore al patrimonio architettonico prof. Carlo Bianchini.

È stato un anno complicato per il Dottorato perché, nonostante siano state salvaguardate la maggior parte delle attività: formazione, riunioni plenarie, incontri culturali e collegi di verifica dello stato di avanzamento della ricerca, sia i collegi del Collegio che gli allievi hanno risentito dell'assenza di relazioni dirette e della rarefazione degli scambi.

Anche il percorso di studio dei dottorandi attivi in questo periodo è stato scandito da continue proroghe: una prima proroga di tre mesi retribuita per i dottorandi del XXXIII ciclo⁸ seguita da una seconda proroga sempre retribuita di altri due mesi. Successivamente una proroga di tre mesi retribuita per i dottorandi del XXXIV ciclo⁹ estesa anche ai dottorandi del XXXV e del XXXVI ciclo a cui ha seguito un'altra ulteriore proroga non retribuita per i dottorandi del XXXIV ciclo¹⁰.

Alcune attività sono state annullate e/o spostate, tra cui visite di studio, esercitazioni all'esterno, campagne di disegno dal vero e di rilievo, e si sono molto ridotte le frequentazioni di archivi e biblioteche.

Tutto ciò, pur avendo rallentato la ricerca, non ha spento gli entusiasmi e le motivazioni educative, e ha consentito di sviluppare anche nuove connessioni culturali, soprattutto internazionali, con integrazioni dinamiche e interattive di apprendimento; queste occasioni di incontro culturale si sono svolte con la nuova modalità indiretta, mediata da piattaforme digitali, in modalità esclusivamente percettiva, attraverso lo schermo di un computer.

Paradossalmente, infatti, le comunicazioni internazionali sono aumentate perché le tecnologie digitali allargate per la comunicazione hanno reso possibili contatti e collegamenti generalmente onerosi.

Nell'anno 2021 il nostro Dottorato ha avuto un riconoscimento importante dall'Ateneo di Sapienza che lo ha inserito tra i Dottorati Innovativi e Internazionali, *Sapienza International PhD Courses*. Questo è derivato dal grande lavoro svolto negli anni sia dai docenti del Collegio, che sono stati e continuano ad essere promotori di numerosi Accordi internazionali di collaborazione scientifica e culturale, sia dai

⁸ Attuazione delle previsioni di proroga del termine finale dei corsi di dottorato per l'a.a. 2019-2020 Legge 18 dicembre 2020 n. 176.

⁹ Attuazione delle previsioni di proroga del termine finale dei corsi di dottorato per l'a.a. 2020-2021 Legge 21 maggio 2021 n. 69.

¹⁰ D.L. n. 4/2022: nuova proroga del termine finale dei corsi di dottorato a.a. 2020-2021.

dottorandi che hanno aperto, autonomamente, un percorso di studio internazionale di co-tutela con alcune università straniere¹¹.

Il riconoscimento come Dottorato Innovativo e Internazionale ha aperto la possibilità di accedere al bando per borse internazionali esterne promosse da Sapienza¹² e il Dottorato si è arricchito di due borse di studio per il XXXVII ciclo; questo ampliamento internazionale, che ci auguriamo continuerà anche negli anni per i prossimi cicli di dottorato, consentirà ai nostri giovani maggiori aperture internazionali di ricerca.

In relazione a ciò auspico che, in futuro, possa essere ripreso il progetto editoriale per il nostro Dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, già proposto nella primavera dell'anno 2021, che prevedeva che tutte le pubblicazioni prodotte all'interno del percorso di dottorato potessero confluire in una precisa Collana editoriale per aumentare la riconoscibilità sia a livello nazionale che internazionale. Tale progetto si prefigurava di collocare all'interno della Collana tutti gli esiti derivati dal percorso di studio: i seminari condivisi, i convegni nazionali e i congressi internazionali attivati in maniera autonoma dai dottorandi, i *workshop* e le giornate di studio e tutti i prodotti dei dottorandi¹³.

Inoltre, sempre nell'anno 2021 sono stati attivati dall'Ateneo Sapienza i dottorati PON¹⁴ con una strada formativa che prevede la relazione

¹¹ Le co-tutele consentono ai dottorandi presso Sapienza di effettuare la preparazione della tesi di dottorato svolgendo periodi di ricerca alternati nell'ambito dell'università di appartenenza e dell'università *partner*. La preparazione della tesi è seguita da due direttori di tesi, uno per Sapienza, l'altro per l'università *partner*. La tesi di dottorato, così elaborata, viene discussa in un'unica sede e successivamente alla discussione, in seguito a relazione favorevole della commissione giudicatrice, è rilasciato, da parte delle università contraenti, un doppio titolo di dottore di ricerca.

¹² *Sapienza's Ph.D. Schools and International Courses Call for Applications to Fellowships and Admission of Incoming Students - Academic Year 2021-2022. Winner list DR n. 1614/2021*, borse di studio dell'Ateneo Sapienza. Quest'anno il nostro Dottorato ha una dottoranda argentina del *curriculum* di Disegno e un dottorando spagnolo del *curriculum* di Restauro.

¹³ Progetto editoriale per una pubblicazione del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma. Riferimento verbale plenaria del 23 giugno 2021, punto 2 dell'O.d.G.: Discussione in merito all'attivazione di una Collana del Dottorato di ricerca in SDRA, con procedura economica e amministrativa con Sapienza Università Editrice.

¹⁴ Bando PON DM 1061/2021 - Dottorati di ricerca. Finanziamento di 320 borse aggiuntive di dottorato sul XXXVII ciclo a valere su risorse PON "Ricerca e Innovazione" 2014-2020, Asse IV "Istruzione e ricerca per il recupero" con riferimento

tra l'Università e le imprese, ed è stata acquisita dal nostro Dottorato un'ulteriore borsa di studio, sempre relativa al XXXVII ciclo, nel settore del Restauro con la partecipazione della Fondazione Roffredo Caetani di Sermoneta Onlus¹⁵. Questo percorso di collaborazione integrata continuerà sicuramente negli anni futuri ed è auspicabile che i docenti del Collegio prevedano rapporti culturali con enti, imprese e istituzioni specifiche interessate alla ricerca del proprio settore disciplinare.

I sentieri di ricerca creativi che suggeriscono ogni anno i seminari del Dottorato attraverso le relazioni, gli interventi e la partecipazione attiva degli allievi e della comunità scientifica, costituiscono un bene prezioso prodotto dal progetto culturale del nostro percorso di ultimo livello formativo indirizzato alla ricerca, da salvaguardare e trasmettere con tutte le nostre forze alle generazioni future.

I miei particolari ringraziamenti vanno alle prof.sse Daniela Esposito ed Elena Ippoliti e al prof. Augusto Roca De Amicis, responsabili delle singole sezioni con i quali, principalmente nelle riunioni di coordinamento, sono state condivise le tematiche dei seminari e la scelta dei relatori, e alle prof.sse Roberta Maria Dal Mas, Simona Benedetti e Marta Salvatore che affiancano e sostengono con passione i responsabili delle sezioni e chi scrive in tutto il processo di svolgimento delle attività del Dottorato.

Importante il ruolo dei colleghi del Collegio per l'attività formativa teorica e pratica che svolgono e per la partecipazione attiva ai seminari stessi.

Un ringraziamento, infine, ai tre giovani dottorandi/dottori di ricerca curatori del volume che hanno reso possibile con il loro entusiasmo, anche in tempi brevi, questa pubblicazione.

Emanuela Chiaovoni

all'Azione IV.4 "Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell'innovazione" e all'Azione IV.5 "Dottorati su tematiche green". DM 1061/2021.

¹⁵ Responsabile scientifico prof. Fabrizio De Cesaris.

Alcune note sull'attività seminariale del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

In questa raccolta di seminari che hanno interessato e intrecciato le discipline, strettamente complementari, che costituiscono la ragion d'essere del nostro Dipartimento, la scelta dei temi si rivela particolarmente efficace, in quanto non si tratta di argomenti interdisciplinari ma, si potrebbe dire, predisciplinari. Argomenti che si rivolgono al sostrato comune su cui si basa il nostro operare, e che ha il Dottorato di ricerca come momento scientifico particolarmente qualificante. Un terreno che vede la storia e il restauro, per consolidata tradizione, condividere i principali interrogativi. Anzitutto il problema della 'conoscenza', momento empirico fondamentale che porta a una 'comprensione', o quanto meno a un avvicinamento, all'oggetto di studio. E tale comprensione può dare luogo a ricerche storico-interpretative oppure a scelte operative che tengano conto di quelle. Da ciò l'istanza del 'riconoscimento' che già presuppone un giudizio; ma, come tutti i veri problemi, il riconoscimento non è mai scontato e le domande che possono sembrarci sempre uguali in realtà si ripropongono in termini sempre nuovi. Claudio Varagnoli, nel ricordare un problema particolare, quello delle opere architettoniche contemporanee quando il loro autore è ancora in vita, riassume le norme per cui viene ad esse riconosciuto lo *status* di "importante carattere artistico", e con questo apre a problemi di carattere generale. Su cosa si basa il riconoscimento in questo caso? Su una serie di criteri quali «l'inserimento dell'opera in riviste scientifiche o analisi storiche sistematiche; la sua importanza nel dibattito critico; il rilievo nazionale e internazionale del progettista; le innovazioni sul piano tipologico o tecnologico; le qualità apportate dall'edificio nel contesto urbano». Come nota Varagnoli ci stiamo muovendo su un terreno strettamente pragmatico, in parte comprensibile:

il riconoscimento presuppone infatti una comunità, un sistema sociale in grado di tributarlo. Siamo in qualche misura ancora entro il *sensus communis* della Poetica di Aristotele, che alcuni pensatori americani dei decenni scorsi, come George Dickie, hanno radicalizzato pensando a una teoria istituzionale dell'arte. Ma siamo sicuri che 'tutto' dipenda dal consenso di una società, che se venisse a mancare lascerebbe, per così dire, l'opera indifesa e incapace di viaggiare su tempi lunghi? Non esisterà anche uno statuto ontologico dell'opera che ne garantisca l'esistenza? È questo un problema che dev'essere attentamente considerato, soprattutto in un'epoca in cui la contestualizzazione appare l'alfa e l'omega della ricerca.

Connesso a tale interrogativo abbiamo quello della presentazione dell'opera, ossia del contesto - nel senso più ampio possibile e non solo fisico - in cui questa era stata concepita e che formava una rete di significati a favorirne la piena comprensione, come ben esemplificato negli interventi della giornata seminariale dedicata al tema. Un contesto che si deve tentare di ricostruire, dal momento che tendiamo a dimenticare che, ad esempio, un'opera presentata in un contesto museale era nata per tutt'altre destinazioni. Ma sorge un ulteriore interrogativo a rendere più complessa la questione; ossia che le opere nella loro lunga vita hanno trovato varie situazioni in cui vengono esperite e che non possiamo solo pensare in termini di decontestualizzazione, ma anche alle fasi di nuova contestualizzazione. E così il lavoro di restituzione che lo studio storico e le scelte operative sono chiamati a condurre deve acquistare una terza dimensione temporale e prendere in esame una vicenda più che uno stato, quand'anche fosse quello iniziale.

Ma per l'architettura, che è quasi sempre inamovibile, il contesto di cui dobbiamo tenere conto è soprattutto quello urbano e paesistico, e così gli ultimi due argomenti trattati nei seminari scivolano insensibilmente l'uno nell'altro. E anche in questo caso è una vicenda che dobbiamo tratteggiare; vicenda che non dev'essere ripercorsa come una asettica constatazione di quello che è avvenuto nel tempo, ma che deve recare in sé un giudizio di valore, come esemplificato in concreto dalla relazione di Massimo de Vico Fallani sui tre paesaggi dell'Agro Pontino. E questo ci riporta, in una scala differente, a quel processo di riconoscimento da cui trarre indicazioni. E così, possiamo affermare che il cerchio si chiude.

Ricapitolando quanto esposto in questo primo, sintetico approccio, possiamo così affermare che i temi della conoscenza, del riconoscimen-

to e della presentazione di un'opera d'arte si intrecciano con gli ambiti della storia, della rappresentazione e delle istanze conservative della stessa; la ricerca contemporanea ha conosciuto uno sviluppo ragguardevole della riflessione sugli aspetti e sul metodo d'indagine e d'interpretazione estesa a tutti i livelli, dal singolo monumento al paesaggio. In questi giorni inoltre, a fronte delle nuove spinte di rinnovamento e di ripensamento delle forme di utilizzo e sfruttamento delle risorse naturali, l'ambito paesaggistico è al centro del dibattito e delle iniziative atte a risolvere aspetti legati al cambiamento socioeconomico, nell'ottica della transizione ecologica. Come ben ricorda Alessandra Ponzetta, paesaggio e architettura costituiscono un insieme inscindibile e, proprio per questo, la successione dei contributi per l'attività seminariale del corso di Dottorato di ricerca ha preso l'avvio proprio dal primo momento del percorso di riconoscimento e di acquisizione della consapevolezza del valore dell'opera architettonica così come del paesaggio, di un giardino o di un parco storico.

L'attività seminariale, concepita come un contributo alla formazione dottorale e alla riflessione specifica sui temi della storia, della rappresentazione e della conservazione e del restauro, ha esordito dunque con alcuni spunti in merito alla conoscenza e al riconoscimento in architettura, partendo proprio dal caso estremo del frammento, del riconoscimento dell'unità estetica di un'un'opera giunta a noi in condizione frammentata. A tal riguardo Stefano Catucci (*Riconoscimento e indistinzione: dall'unità estetica all'eclissi dell'opera*, 7 dicembre 2020) dimostra come nel caso delle opere in frammenti, il loro riconoscimento in quanto opere d'arte si combini con l'accettazione del lavoro che il tempo ha compiuto sull'opera e sulla sua natura materiale, in opposizione "al virtuosismo dell'artista". Permane comunque la constatazione del fatto che il riconoscimento dell'opera d'arte avvenga sempre in relazione con il contesto spaziale e temporale con cui è in rapporto e nel quale sussiste. Tale processo è riconoscibile negli studi sul colore delle facciate dei contesti urbani storici, studi che tengono conto e sono sostanziati dalla conoscenza del contesto storico e della cultura tradizionale locali. Sotto il punto di vista geometrico e della rappresentazione dell'oggetto architettonico il riconoscimento passa proprio attraverso la scomposizione e composizione dell'opera con la ricerca di riferimenti geometrici d'insieme. Altra declinazione del riconoscimento del valore dell'architettura è quella relativa al valore del contemporaneo; un riconoscimento carico di problematiche legate a

quello dell'autorialità. Claudio Varagnoli (*Riconoscere il presente: limiti e possibilità degli strumenti di tutela. Da Gio Ponti alle Vatican Chapels*, 7 dicembre 2020) porta il dibattito seminariale entro un confronto molto attuale attraverso un efficace riferimento alle disposizioni normative vigenti e alla naturale estensione del campo della tutela e del connesso riconoscimento di valore dall'opera al paesaggio di cui questa è parte, sottolineando la stretta relazione fra architettura e paesaggio. Una relazione ribadita in conclusione del primo seminario che viene rappresenta un *fil rouge* dell'attività seminariale attraverso il tema dello spazio dell'opera e la sua presentazione e del paesaggio.

Il richiamo alla presentazione dell'opera d'arte, alla sua conservazione e valorizzazione, quest'ultima intimamente connessa anche lo spazio fisico dell'esistenza dell'opera stessa, viene inteso come parte dell'atto di restauro, come azione prima, volta a non intervenire sulla materia garantendo che la spazialità dell'opera non sia ostacolata nel suo affermarsi nello spazio fisico. In alcuni casi tali operazioni si possono ascrivere al restauro preventivo, nell'accezione brandiana dell'espressione. In generale come atto di tutela dello spazio fisico dell'opera. Spazialità che non è limitata all'involucro esterno della materia ma che riguarda anche ciò che compone l'immagine, come la luce e l'atmosfera.

La presentazione delle sculture di Bernini, secondo la concezione dell'artista, era connessa sia con la spazialità entro la quale erano state concepite così da indurre il visitatore a «guardare le opere con gli occhi dell'artista» anche introducendo testi scritti di accompagnamento che esprimessero con parole eloquenti lo spirito delle opere (Tomaso Montanari, *Pensieri, parole, opere, omissioni: Bernini e la presentazione delle sue sculture*, 8 aprile 2021). Analoghe considerazioni vengono suscitate dagli esempi di restauri di monumenti funebri e del battistero di Santa Maria Maggiore e di altre opere scultoree presentati da Sante Guido (*Fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio dai cantieri di restauro per una migliore presentazione e valorizzazione dell'opera d'arte*, 8 aprile 2021); le opere sono percepite con la sensibilità contemporanea nella loro consistenza fisica e nel loro stato di conservazione maturati nel tempo e nel loro contesto che ne è parte (luce, punti di vista ricercati dall'artista o anche dal committente). Il restauro agirà nel rispetto di tali caratteristiche. Luogo di esistenza dell'opera d'arte, lo spazio acquista una sua ulteriore qualificazione quando la accoglie con intento museografico, con lo scopo di 'raccontarla' nella loro struttura in-

terna, suscitando comprensione, emozione e conoscenza, mantenendo sempre aperta la possibilità di avvicinarsi, di rivederla e di ristudiarla. Antonio Lampis (*Il miglioramento del racconto delle opere d'arte. La domanda inespressa e inconsapevole di apprendere*, 8 aprile 2021), richiamando i contenuti dell'articolo 9 della Costituzione, rammenta il tema dello sviluppo della cultura e cita la necessità, nei casi di allestimenti museografici, di studiare e raccontare non solo l'opera in sé ma anche il contesto culturale, la poetica e la mentalità dell'artista.

Paesaggio e architettura rappresentano i due poli della realtà esistenziale di ogni opera naturale e artistica (architettonica); la rappresentazione del paesaggio e le trasformazioni di questo sono l'espressione completa della processualità di una relazione da sempre esistita. Puntualizzare gli aspetti e la natura di tale rapporto, frutto di interrelazioni naturali e antropiche, porta direttamente ad entrare nel cuore del tema oggi oggetto di ampio dibattito anche in ambito politico, oltre che culturale, della sua conservazione e della tutela dei caratteri costitutivi, nonché del rispetto e salvaguardia delle risorse naturali. Appare necessario che tali considerazioni siano supportate da un attento studio storico-territoriale, della percezione del paesaggio nel tempo, del suo sfruttamento e delle modificazioni intercorse fino ai nostri giorni. Così si esprimono Francesco Garofalo (*Rappresentare il paesaggio instabile*, 30 giugno 2021) e Massimo de Vico Fallani (*I tre paesaggi: note sulle trasformazioni paesaggistiche dell'Agro Pontino*, 30 giugno 2021), riportando il discorso articolato nelle tre giornate di seminario alla sintesi più ampia e completa, testimonianza di metodo e suggerimento per gli studiosi e per le future ricerche di dottorandi e ricercatori.

Daniela Esposito, Augusto Roca De Amicis

Attraverso le attività seminariali del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

L'obiettivo generale di un corso di dottorato, il massimo grado di istruzione universitaria nell'ordinamento accademico italiano, è quello di formare dottori di ricerca in grado di esercitare attività di ricerca di elevata qualità ed originalità spendibile in diversi settori produttivi e amministrativi, oltre che nei centri di ricerca, pubblici e privati, e nelle università.

L'attività di formazione in un ciclo dottorale non può perciò che essere innanzitutto disciplinare, perché la ricerca necessita di competenze puntuali e specifiche, o più esattamente di un proprio oggetto e metodo di studio. Così nel Dottorato di ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura i diversi *curricula* assumono ognuno un punto di vista privilegiato - la propria disciplina - per attraversare l'immenso edificio del sapere con uno sguardo ravvicinato agli oggetti, osservando secondo angoli di campo ridotti e una visuale che non può distendersi, limitata e impedita com'è dalla presenza di ostacoli. Punto di vista ravvicinato indispensabile alla costruzione di carte di grande dettaglio, come quelle che servono all'esploratore per avanzare nella boscaglia, mostrandogli, da vicino, i mille ostacoli delle strade che si troverà a percorrere. Carte di grande dettaglio necessarie per procedere con sicurezza attraverso uno dei possibili itinerari dell'immenso edificio del sapere.

Ma come l'esploratore esperto sa, la carta di dettaglio può essere compresa a condizione di riconsiderarla all'interno dell'intero mappamondo, dove sono mostrate solo le strade maestre e i principali paesi nelle rispettive e mutue posizioni¹. Mappamondo che consente di eser-

¹ La metafora geografica è ispirata a quella utilizzata da d'Alembert nell'introduzione

citare con sguardo sicuro «quel sommario giro d'orizzonte che l'esploratore si concede prima di addentrarsi nel fitto della boscaglia, che non consente più ampie visuali»², di orientarsi nel labirinto della conoscenza afferrando le reciproche relazioni tra le cose e ricostruendo la trama delle connessioni nel sistema generale delle scienze e delle arti.

Così se la formazione dottorale non può che essere innanzitutto disciplinare, la sola specializzazione nel proprio campo è insufficiente alla pratica di una ricerca innovativa e di qualità. È infatti necessaria una disposizione curiosa, inclusiva e creativa, un approccio ai saperi capace di giustapporre e integrare conoscenze secondo punti di vista differenti e, quando utile, di superare le frontiere tra le discipline.

La formazione dottorale deve così perseguire questa duplice finalità e, al contempo, modalità: da una parte puntare alla costruzione di una robusta autonomia disciplinare del dottorando e, dall'altra, farsi partecipe dello sviluppo di un'attitudine capace di affrontare la complessità della società contemporanea.

Assecondando questa seconda finalità formativa, nel 2017 Donatella Fiorani, allora coordinatrice del Dottorato e responsabile del *curriculum* di Restauro, con Laura Carnevali e Paola Zampa rispettivamente responsabili dei *curricula* di Disegno e di Storia, introdusse seminari multidisciplinari - dapprima su argomenti chiave e poi su tematiche d'interesse comune - per promuovere tra i giovani dottorandi, ma anche tra i docenti del Collegio, riflessioni interdisciplinari e transdisciplinari.

I seminari, ripresi con convinzione dall'attuale coordinatrice e dai referenti dei *curricula* e divenuti costitutivi dell'offerta formativa, come dimostra il presente volume, hanno dimostrato anche quest'anno appena passato la loro indubitabile utilità ed efficacia nella direzione delle motivazioni appena esposte. Perché in ogni incontro il singolo tema

all'*Encyclopédie* per spiegare il progetto: un edificio del sapere sorretto all'impalcato di una struttura ad albero per orientarsi nel labirinto della conoscenza - il mappamondo - e i cui mattoni sono gli articoli dell'*Encyclopédie* - le carte di grande dettaglio. «*Ces cartes particulières seront les différents articles de l'Encyclopédie, et l'arbre ou système figuré en sera la Mappemonde*», LE ROND D'ALEMBERT, J.-B., *Discours préliminaire des Éditeurs*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris 1751.

² Quest'altra metafora geografica è quella che Marc Bloch utilizza nell'introduzione a *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, pubblicato per la prima volta a Oslo nel 1931, ripresa poi, forse per la prima volta in Italia, nel 1961 da Emilio Sereni a p. 7 della prefazione della *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari: Laterza.

è mostrato e dimostrato attraverso la giustapposizione e il confronto delle differenti visuali proposte dai relatori, e perché nell'insieme i seminari offrono una rete di continui rimandi, come emerge da una lettura che attraversi i diversi saggi qui raccolti, come ad esempio per il binomio conoscenza/riconoscimento su cui mi soffermerò.

Il tema delle relazioni tra conoscenza e riconoscimento è stato proposto ai relatori del primo seminario relativamente al campo ampio dell'architettura, un campo di studi in cui gli oggetti sono "fatti per essere visti" e in cui l'accostamento conoscitivo procede innanzitutto attraverso modelli visuali.

Tali modelli euristici, analoghi all'oggetto di studio, di fatto replicano il modo di procedere del nostro cervello che indaga il mondo attraverso immagini virtuali eliminando «la ridondanza dell'informazione selezionando quella significativa nel contesto in esame, come si fa tracciando un'immagine»³. Un modo di procedere perciò comune a tutte le scienze, dove i modelli visuali sono le uniche interfacce possibili nella relazione con il mondo perché capaci di ridurre la complessità dei fenomeni che altrimenti sarebbero inconoscibili.

Un prolungamento virtuale del nostro "occhio", ma in qualche modo "diminuito" per la necessaria distanza che deve esservi tra la replica e il suo oggetto, che sia replica ricostruttiva o predittiva⁴. Ma anche un occhio "aumentato", quando strumentalmente utilizziamo i mirabili inganni della visione - per tenere insieme lontananza e vicinanza, per trasformare l'informe in armonica perfezione, ecc. - e che attraverso altre sue strumentali estensioni possiamo scoprire, ovvero conoscere, o meglio riscoprire, ovvero riconoscere⁵.

Perché per conoscere è necessario che «si riconosca l'oggetto che si sta studiando, ricercandolo nella memoria, come fa il nostro occhio», un processo di riconoscimento che preventivamente estrae quanto necessario «dall'ininterrotta continuità dei dati visivi e sensoriali»⁶ in modo poi di poterli porre alla base del processo di valorizzazione, dalla salvaguardia alla comunicazione.

³ PASCOLINI, A., *Immagini e comunicazione scientifica: dalla descrizione all'evocazione*, in N. Pitrelli, G. Sturloni (cur.), *Governare la scienza nella società del rischio. Atti del 4 convegno nazionale sulla comunicazione della scienza*, Monza 2006, pp. 137-145, part. p. 138.

⁴ Cfr. Mario Centofanti, *La Rappresentazione dell'Architettura. Il modello e il suo doppio*.

⁵ Cfr. Mario Docci, *La conoscenza al di là della visione*.

⁶ CARBONARA, G., *Disegnare per il restauro*, Disegnare idee immagini, anno I, 1 (ottobre 1990), p. 91.

Perché il “riconoscimento” è il primo degli atti necessari alla dichiarazione dell'interesse culturale di un bene e quindi dell'avvio del processo di tutela, questione di grande complessità quando l'opera è dipendente da necessità funzionali e tecniche. Riconoscimento del bene (oggetto o luogo) che per essere efficace deve essere fatto proprio dalla collettività, ovvero sia dalla comunità scientifica e sia dalle comunità, per i significati e gli usi che queste gli attribuiscono e per i valori che esso rappresenta⁷.

Riconoscimento che è dunque sostanziale anche in ambito museale, dove solo il riconoscimento di un comune sistema di valori consente di attivare quella relazione empatica (e perciò ancora una volta di riconoscimento/rispecchiamento) tra pubblico e beni. Una relazione che tiene insieme informazione ed emozione dispiegando le storie attraverso opportune narrazioni che si offrono quali effettive esperienze di conoscenza perché ci avvicinano all'opera mostrandoci i suoi dettagli, la sua materialità, il clima culturale che l'ha prodotta, ecc., ovvero il suo contesto⁸.

Perché la comprensione del mondo parte sì dalla riduzione della complessità, eliminando la ridondanza informativa, ma procede in relazione al contesto osservato attivando, a partire dai più piccoli dettagli, tutta una catena di riferimenti, ricordi e pensieri⁹.

Contesto valoriale e spaziale che fin nei più piccoli dettagli è dunque essenziale in ogni processo di valorizzazione/musealizzazione, perché se male inteso può trasformare un'opera viva in un cimelio, impoverirne il linguaggio o stravolgerne completamente il significato. Sia che si tratti della scultura di Medusa di Gian Lorenzo Bernini¹⁰ e sia del paesaggio, o dei paesaggi, della Pianura Pontina¹¹.

E nel caso del paesaggio, i differenti contesti sono essi stessi a determinarne le differenti percezioni ovvero il riconoscimento dei suoi significati. Paesaggio che seppur nozione sempre sfuggente per la sua

⁷ Cfr. Claudio Varagnoli, *Riconoscere il presente: limiti e possibilità degli strumenti di tutela. Da Gio Ponti alle Vatican Chapels*.

⁸ Cfr. Antonio Lampis, *Il miglioramento del racconto delle opere d'arte. La domanda inespressa e inconsapevole di apprendere*.

⁹ PASCOLINI, A., *op. cit.*, pp. 137-145, part. p. 141.

¹⁰ Cfr. Sante Guido, *Fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio dai cantieri di restauro per una migliore presentazione e valorizzazione dell'opera d'arte*.

¹¹ Cfr. Massimo de Vico Fallani, *I tre paesaggi: note sulle trasformazioni paesaggistiche dell'Agro Pontino*.

complessità intrinseca¹², perché al contempo realtà e idea, diviene finalmente conoscibile nel dispiegarsi delle sue storie che hanno inizio e fine nel riconoscimento delle sue geografie¹³, ovvero dei suoi modelli, restitutivi o predittivi che siano. Perché la storia per il suo svolgersi necessita di un luogo e, viceversa, la geografia è priva di senso se non intesa per i valori che esprime delle comunità che lì vi abitano.

Elena Ippoliti

¹² Cfr. Alessandra Ponzetta, *Riflessioni sul Paesaggio: storia, rappresentazione e conservazione*.

¹³ Cfr. Francesco Garofalo, *Rappresentare il paesaggio instabile*.

PARTE I

CONOSCENZA E RICONOSCIMENTO IN ARCHITETTURA

La conoscenza al di là della visione

Mario Docci

DSDRA – Sapienza Università di Roma

Io credo che gli esseri umani, fin da quando si sono evoluti e organizzati in gruppi sociali, si siano posti la questione delle proprie straordinarie doti ma anche delle carenze relative agli organi di senso; i nostri antenati si devono essere resi conto che tali organi, per quanto perfetti e straordinari, non risolvevano tutti i loro problemi e in particolare quelli della visione. Ecco, dunque, che gli uomini cominciarono a porre in atto tutta una serie di strategie volte proprio a superare le difficoltà della visione.

Per spiegare meglio questo concetto, a seguire alcuni esempi nei quali mi sono imbattuto, problemi riguardanti correzioni ottiche messe in atto dagli artisti, partendo proprio da uno dei più importanti quadri di Gaspar van Wittel, realizzato all'inizio del Settecento e raffigurante una veduta con la fontana dell'Acqua Paola¹.

Quali sono i particolari più salienti di questa opera? Il prospetto del fontanone dell'Acqua Paola, ossia la mostra dell'acqua di Paolo V, si trova alla sinistra del quadro come elemento architettonico in primo piano. Osservando il paesaggio che si allontana da questo primo piano si rileva la presenza della cupola di San Pietro mentre sulla destra il quadro si conclude con la cima di Monte Mario. Esaminate lo spazio fra questi due oggetti, cioè il fontanone dell'Acqua Paola e San Pietro: la distanza è dell'ordine di un chilometro, un chilometro e mezzo e se van Wittel avesse realizzato il quadro mantenendo il punto di vista fisso davanti al fontanone non sarebbe riuscito a vedere i dettagli così come sono riprodotti nel dipinto, in particolare le costolature e il lan-

¹ Non è stato possibile inserire la figura dell'opera citata, che fa parte di una collezione privata. Tale opera è visibile nel sito Roma ieri e oggi <https://www.romaierioggi.it/fontana-dellacqua-paola-gaspar-van-wittel-1700/> (consultato il 15 febbraio 2022).

termino della cupola di San Pietro perfettamente disegnati. L'artista ci ha fornito una rappresentazione della città molto didascalica e abbastanza precisa: gli edifici qui in secondo piano li ha disegnati prima da vicino per poi inserirli nel quadro quando è passato a disegnare gli elementi del paesaggio in secondo piano. Ma vi è un altro elemento che colpisce in questo tipo di rappresentazione: dove si trova il punto di vista di questo quadro? Se noi osserviamo l'opera ponendoci perpendicolarmente rispetto al centro del quadro, ci troviamo praticamente in una zona dove non vi è alcun punto di vista poiché non esiste un solo punto di vista, ma ve ne sono diversi costruiti mentalmente dall'artista. Quindi in questo caso il pittore ha eliminato l'unico punto di vista per ottenere un effetto di particolare vicinanza ma anche di differenziazione, di definizione degli oggetti, per renderli più caratterizzanti.

Il secondo esempio che voglio mostrarvi è il rilevamento di Palazzo Atti a Todi (figg. 1, 2, 3) realizzato con il metodo diretto, quindi con filo a piombo, fettuccia, livelle e altri strumenti di questo genere utilizzati per il rilievo diretto. Si osservi il prospetto verso la valle (fig. 2) in relazione con la pianta del piano terra (fig. 1); si può notare come in pianta la facciata principale, perpendicolare alla facciata verso valle, fuoriesca di una quarantina di centimetri. Quindi mentre sul prospetto del fronte principale non si rileva nulla di particolare, in pianta si coglie un artificio realizzato dal progettista che ha ampliato la facciata principale, sul lato verso valle, e posizionato l'ingresso in modo tale che il portone principale si percepisca al centro della facciata (si veda il punto *d* riportato in pianta).

Solo un rilevamento puntuale ci ha permesso di notare tale anomalia progettuale messa in atto per rendere più armonica la facciata principale del palazzo, come si può notare nella disposizione planimetrica dei locali del piano terra in prossimità della facciata. Osservando attentamente la pianta del piano terra di Palazzo Atti si nota che il cortile è posto in posizione decentrata rispetto all'asse dell'edificio, perché si tratta uno spazio di risulta, uno spazio molto particolare, creato per far sì che la facciata principale risultasse con l'asse principale in corrispondenza dell'ingresso.

Relativamente all'autore di questo palazzo i pareri non sono concordi; in un primo momento è stato attribuito a Galeazzo Alessi, ipotesi avanzata da Lionello Venturi, ma successivamente è stata formulata una serie di altre ipotesi. Personalmente ritengo che sia opera di Anto-

nio da Sangallo il Giovane o comunque della sua cerchia, per le ragioni che dirò più avanti.

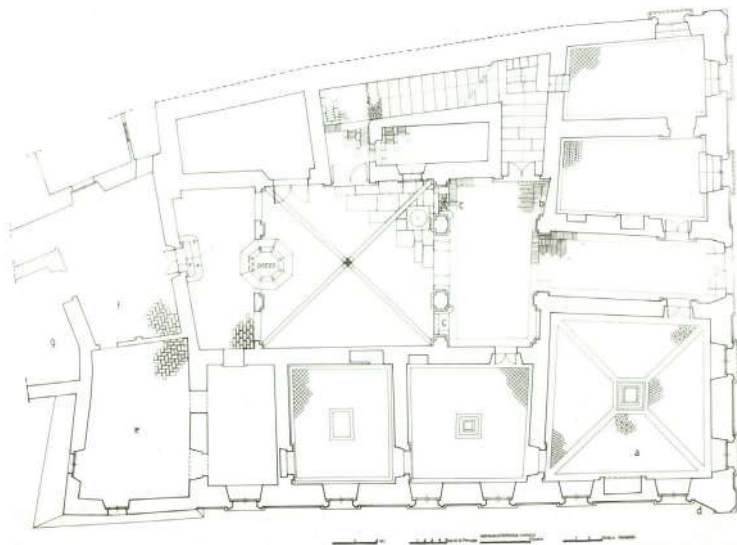


Fig. 1. Palazzo Atti, Todi. Pianta del piano terra (elaborazione dell'autore).

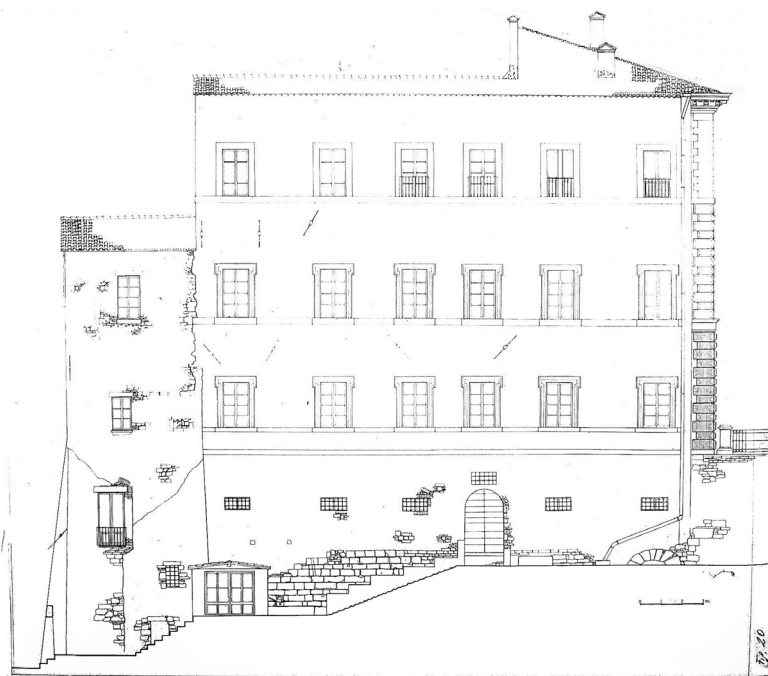


Fig. 2. Palazzo Atti, Todi. Rilievo del fronte verso valle (elaborazione dell'autore).

Esaminando con attenzione la facciata notiamo subito la lavorazione delle bugne angolari e quelle del portone d'ingresso che hanno una lavorazione tipicamente fiorentina; se poi si osserva l'architrave compressa delle finestre del primo piano vi è una ulteriore conferma delle relazioni linguistiche con la cultura fiorentina della metà del Cinquecento. Le finestre dell'ultimo piano hanno però delle cornici molto particolari che nulla hanno a che fare con la cultura fiorentina: sono proprio queste finestre che hanno portato alcuni critici ad attribuirle a Galeazzo Alessi poiché sono state reputate simili a quelle poste in opera in un palazzo seicentesco di Perugia. Il primo impianto del palazzo risale al 1546, come è scritto sulla facciata, ma i lavori rimasero interrotti al secondo piano per oltre sessanta anni, come vedremo oltre, e dunque l'ultima parte del palazzo può essere stata commissionata a maestranze diverse che eseguirono l'opera ispirandosi alla cultura architettonica del proprio tempo.

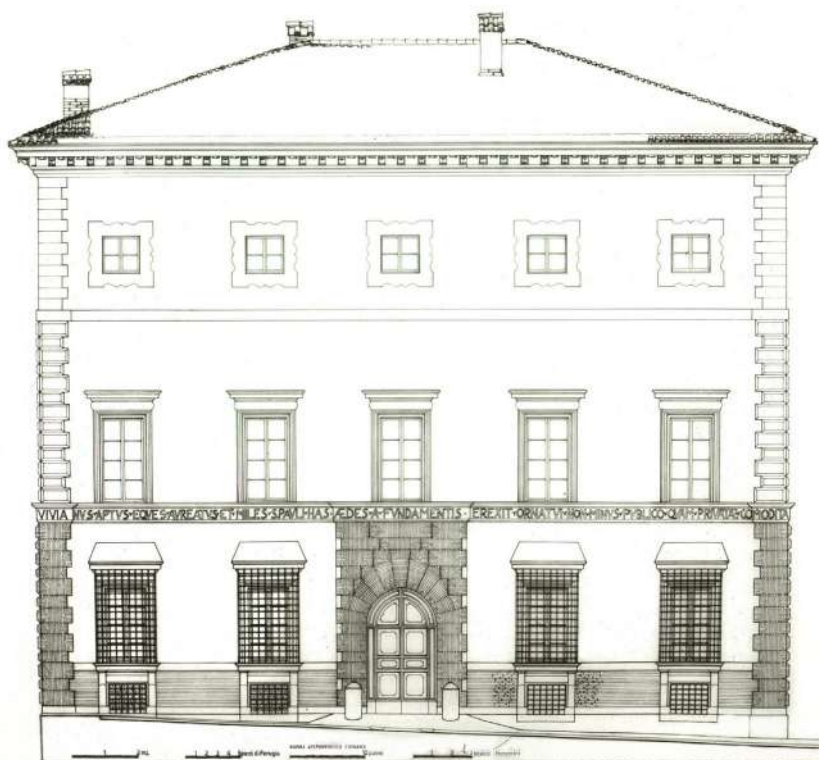


Fig. 3. Palazzo Atti, Todi. Rilievo del fronte principale (elaborazione dell'autore).

Per comprendere meglio tale particolarità, tenuto conto che dalla Storia dell'Architettura non si possono trarre notizie certe, si è deciso di utilizzare la metrologia per ottenere conferme sulla cronologia e sulla datazione delle varie parti di Palazzo Atti. Mediante la verifica metrologica abbiamo rilevato che i primi due piani del palazzo non sono stati eseguiti, come ci aspettavamo, utilizzando il piede di Perugia, unità di misura usata a Todi nel Cinquecento e che risulta anche impiegata al primo piano del vicino Palazzo Comunale. Quindi il progetto deve attribuirsi a un architetto proveniente da un'altra area culturale. Abbiamo verificato come sia stato utilizzato il braccio fiorentino nei primi due piani, che sono risultati perfettamente coerenti con questa unità di misura e con i suoi sottomultipli, ma non nell'ultimo piano; qui si è riscontrata piuttosto una corrispondenza con piede di Perugia, come si può osservare nella figura 4.

Approfondendo lo studio, abbiamo appreso che alla metà del Cinquecento la costruzione del palazzo subì un arresto dopo la realizzazione dei primi due piani; l'ultimo, seppure progettato non fu realizzato subito, ma completato nei primi anni del Seicento. Ecco dunque

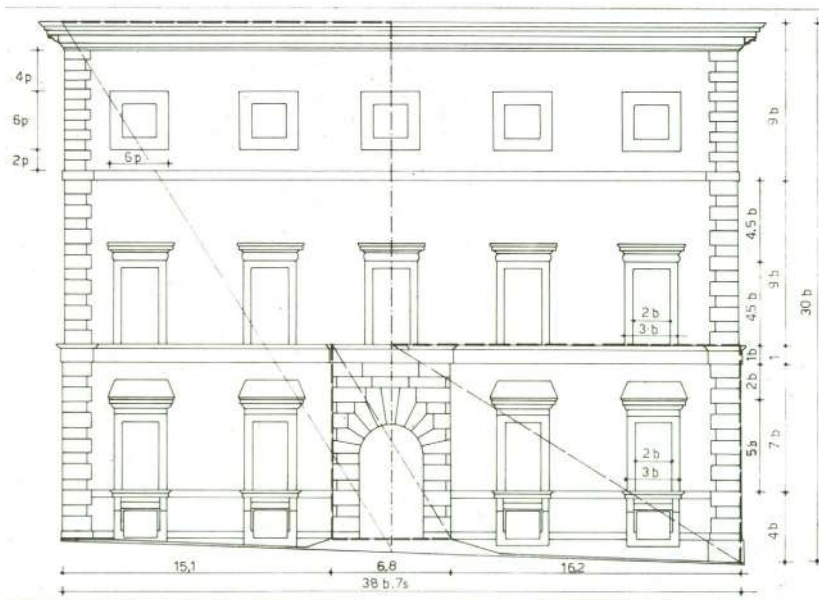


Fig. 4. Palazzo Atti, Todi. Verifica metrologica del prospetto principale; si osservi che i primi due piani sono stati realizzati utilizzando il braccio fiorentino, mentre nell'ultimo piano viene impiegato il piede di Perugia (elaborazione dell'autore).

spiegato l'utilizzo nella parte superiore del piede di Perugia; per questa parte vennero impiegate solo maestranze locali, mentre all'inizio vi era stata un'importante presenza fiorentina. Tenuto conto della tipologia costruttiva e della lavorazione di alcuni materiali è molto probabile, dunque, che il progettista di Palazzo Atti sia stato Antonio da Sangallo il Giovane, presente a Todi in quegli anni per incarico presso la sede vescovile.

Passiamo infine al rilevamento del Colosseo, che risale alla seconda metà degli anni Novanta, una delle attività che più ci ha impegnato non solo per la dimensioni del monumento ma anche per la sua complessità. In quel momento un tema pressante era quello relativo alla geometria della pianta dell'anfiteatro: un collega topografo aveva avanzato l'ipotesi che la forma della pianta fosse riconducibile a un'ellisse, e non a un ovale, e dunque tale ipotesi andava sottoposta a un'accurata verifica. Io e altri colleghi che conoscevamo il mondo romano eravamo certi che si trattasse di un ovale a quattro centri poiché ritenevamo che i Romani, pur conoscendo l'ellisse sul piano teorico e geometrico attraverso il mondo greco, non avevano la possibilità di tracciarla sul terreno alla scala del monumento a partire dai fuochi. Questa, dunque, è stata una delle ragioni che ci ha spinto a realizzare il rilevamento, che è stato mirato a consentirci di definire quali fossero i punti in cui andavano individuati i quattro centri delle curve che compongono l'ovale. Ovviamente individuando tali punti sarebbe caduta anche la teoria che la pianta del Colosseo fosse un'ellisse. Si trattava quindi di individuare i due centri degli archi di circonferenza aventi raggio maggiore e i due centri degli archi di raggio inferiore.

Come si può osservare nella figura 5, sono stati rilevati con grande cura tutti i fornicelli del piano terra e successivamente, utilizzando le coordinate dei punti delle due pareti di ciascuno di essi, sono stati individuati gli assi dei singoli fornicelli; tale scelta deriva dal fatto che l'individuazione degli assi dei muri dei fornicelli sarebbe stata meno precisa.

Gli assi dei fornicelli indicati in colore verde convergono nei due centri dei cerchi con raggio maggiore; in giallo sono indicati invece gli assi dei fornicelli che convergono nei centri dei cerchi con raggio minore.

Questi quattro centri, sui quali si basa la costruzione dell'ovale, sono posizionati ai vertici di un rombo, come si osserva nella figura 6.

Va considerata con una certa attenzione la presenza di due particolari assi relativi a quattro fornicelli: questi assi, tracciati in colore bianco, passano ciascuno per due dei quattro centri, andando ad allineare il



Fig. 5. Anfiteatro Flavio, Roma. Rilevamento della pianta del piano terra (elaborazione dell'autore).

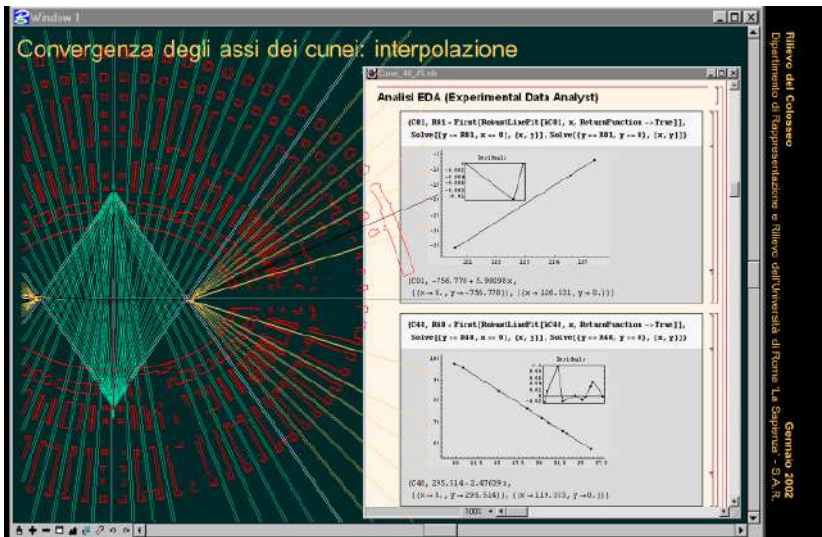


Fig. 6. Anfiteatro Flavio, Roma. Tracciamento degli assi dei fornic per interpolazione e individuazione dei quattro centri (elaborazione dell'autore).

centro di una delle circonferenze maggiori con il centro di quella contigua, avente raggio minore (fig. 7). Si tratta, in pratica, del prolungamento dei lati del rombo alla base dell'ovale. I fornic che permettono di individuare questi quattro assi indicati in bianco hanno la particolare caratteristica di separare i fornic disposti lungo gli archi di raggio

maggiore dagli altri, quelli allineati lungo gli archi minori. Dunque, quei fornicci rappresentano l'elemento di raccordo tra curve contigue. Si verifica però (fig. 7, particolare) che i due archi, che sull'asse del forniccio dovrebbero risultare contigui e ammettere la medesima tangente, presentano in realtà un lieve distanza (il minore risulta interno al maggiore). Tale imprecisione deriva probabilmente dalle notevoli differenze di lunghezza tra le due corde che servivano per il tracciamento sul terreno dei due archi di circonferenza. I quattro fornicci in questione, dunque, assolvono proprio la funzione di ammortizzare le imprecisioni legate alla pratica del tracciamento dello spiccato dell'edificio.

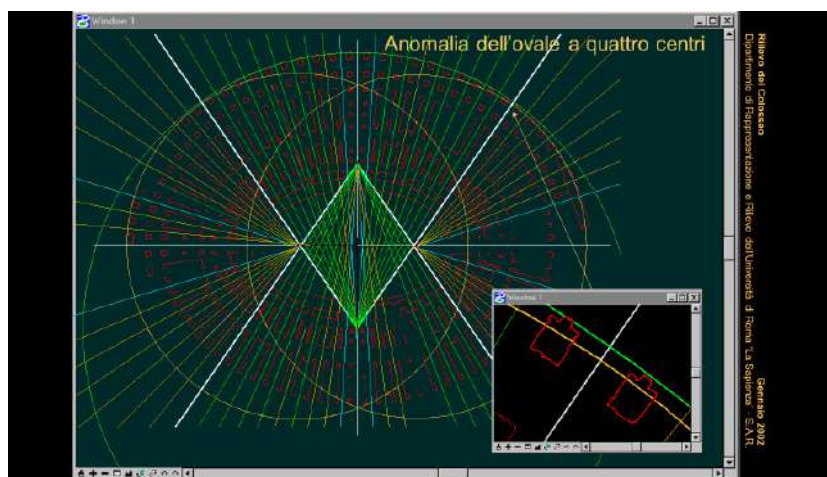


Fig. 7. Anfiteatro Flavio, Roma. Tracciamento degli archi di circonferenza; si notino i quattro fornicci di passaggio che fanno da raccordo alle curve (elaborazione dell'autore).

A noi naturalmente interessava individuare il famoso triangolo d'impianto dell'ovale, quello che ribaltato prima intorno a un suo cateto, poi intorno all'altro, permette di individuare il rombo. Nel mondo antico il triangolo che stiamo cercando era noto come "triangolo sacro" poiché i suoi lati sono proporzionali al rapporto 3, 4, 5, rapporto che, come ha dimostrato anche Pitagora, dà sempre luogo a un triangolo rettangolo. Le tecniche di epoca romana consentivano il tracciamento con la groma di un triangolo rettangolo: su questo si basava l'impianto iniziale, a partire dal quale era possibile giungere alla definizione dell'arena. Una volta stabilito il primo triangolo rettangolo, si poteva tracciare il rombo, i cui vertici individuano i quattro centri per la

costruzione dell'ovale. Come suggerisce Balbo, si procedeva dunque tracciando i quattro cerchi.

Nel caso del Colosseo, la misura base è costituita da 28 piedi romani. Questa misura, moltiplicata per 3, 4, 5, definisce la lunghezza reale dei lati dei triangoli che diventano pari a 84, 112, 140 piedi (fig. 8). Variando la lunghezza dei lati del triangolo generatore si potrebbero ottenere arene di diversa dimensione, tutte generate però sulla base di una identica geometria.

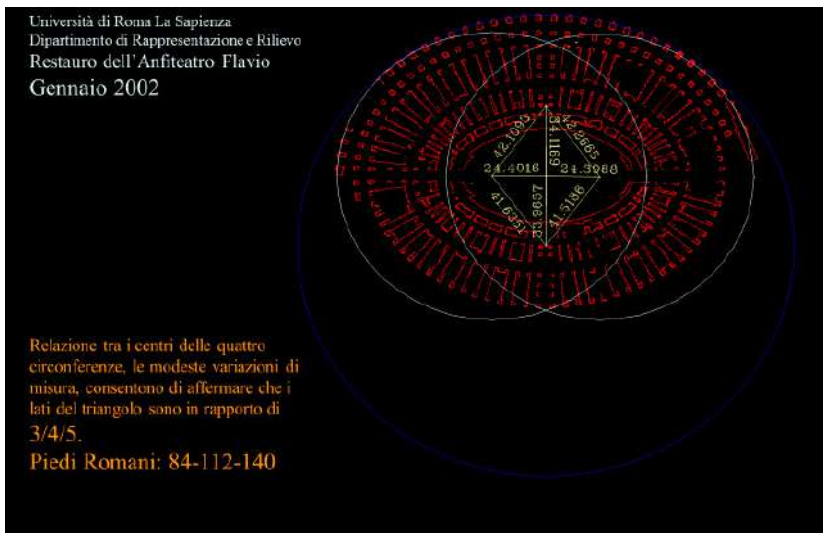


Fig. 8. Anfiteatro Flavio, Roma. Individuazione dei quattro triangoli con vertici nei centri di tracciamento che hanno la caratteristica di avere i lati in rapporto 3, 4, 5 (triangolo sacro degli egizi); i lati in piedi romani misurano 84, 112, 140. Si tratta di regole ben note ai gromatici romani come Balbo, che ne parla esplicitamente nei trattati dei *Gromatici Veteres* (elaborazione dell'autore).

L'elaborazione del rilevamento del Colosseo ci ha permesso dunque di andare al di là delle semplici apparenze per arrivare a comprendere ciò che non era direttamente visibile.

Un caso molto diverso riguarda Hagia Sophia a Costantinopoli, opera realizzata intorno al 540 d.C., ad eccezione dei minareti che risalgono all'epoca in cui era stata trasformata in una moschea. Abbiamo studiato lo spazio interno e soprattutto la cupola e il vano centrale; essendo presenti problemi di stabilità della cupola centrale insieme con dei colleghi di consolidamento abbiamo proceduto al rilevamento di questa parte del monumento. Utilizzando un laser scanner abbiamo

acquisito tutte le superfici interne del monumento per verificare se i due grandi archi dello spessore di 3 metri circa che raccordano lo spazio centrale con le due absidi costituissero una porzione di cilindro. Con nostra meraviglia abbiamo dovuto invece constatare che la bocca di uno dei due archi ha un raggio di 16,81 metri mentre l'altro, quello verso l'abside, è più piccolo di 0,30 metri; in altre parole, non si tratta di una porzione di cilindro bensì di una porzione di tronco di cono (fig. 9). Si tratta certamente di una correzione ottica messa in atto dal progettista per rendere più "morbido" il passaggio tra due curve che definiscono il profilo della cupola e quello dell'abside, come si può vedere nella figura 10.

Dagli esempi qui presentati emerge chiaramente il ruolo del rilevamento come strumento insostituibile per cogliere l'essenza di un progetto, anche nelle sue parti più recondite come nel caso di correzioni ottiche dello spazio architettonico, elementi che i nostri occhi non riescono a percepire ma che un buon rilevamento mette in evidenza, andando "al di là della visione".

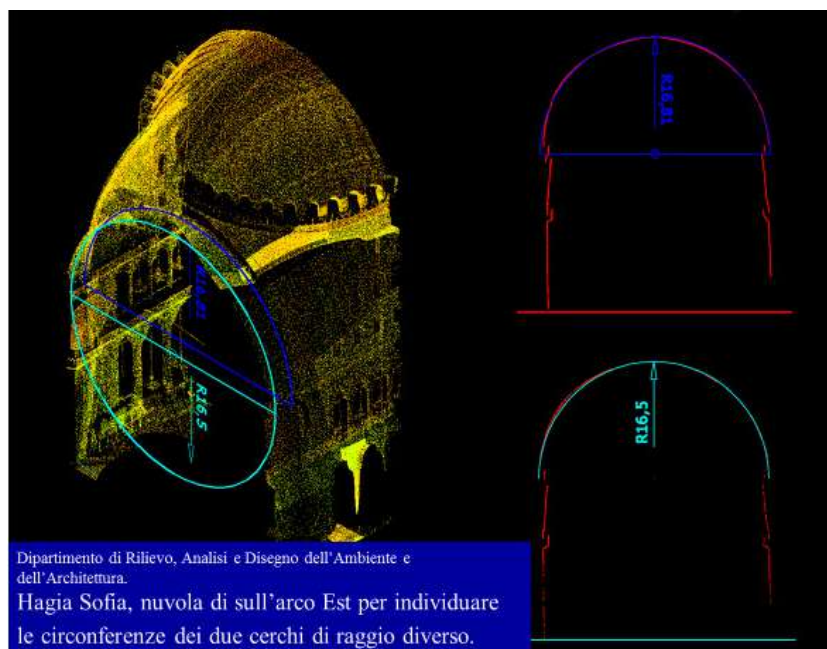


Fig. 9. Hagia Sophia, Costantinopoli. Rilevamento dell'arco di passaggio dalla zona centrale all'abside; si vedano le differenti misure (elaborazione dell'autore).

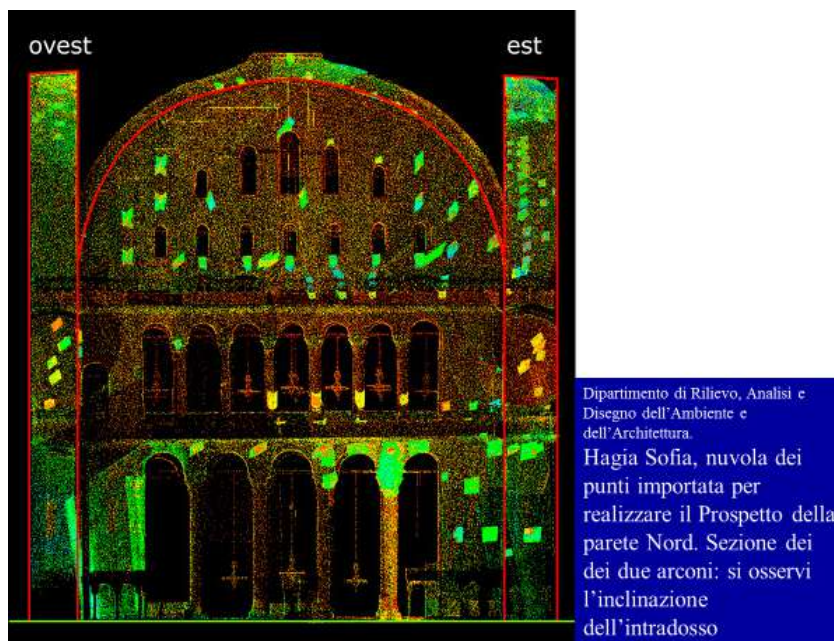


Fig. 10. Hagia Sophia, Costantinopoli. Sezione dell'arcone inclinato del 10% per raccordare visivamente la cupola centrale con le absidi; questa correzione ottica messa in atto dal progettista non era nota prima del nostro rilevamento (elaborazione dell'autore).

Bibliografia

- DOCCI, M., *La forma del Colosseo: dieci anni di ricerche. Il dialogo con i gramatici romani*, Disegnare. Idee Immagini, 18-19 (1999), 23-32.
- DOCCI, M., MIGLIARI, R., *Architettura e geometria nel Colosseo di Roma*, in AA.VV., *Matematica e Architettura. Metodi analitici, metodi geometrici e rappresentazione in architettura*, Atti del Convegno Firenze 13-15 gennaio 2000, Firenze 2001, 13-24.
- DOCCI, M., *Hagia Sophia. Analisi del rilevamento interno*, Disegnare. Idee Immagini, 26 (2003), 32-45.
- DOCCI, M., *Gli ordini architettonici del Colosseo*, Disegnare. Idee Immagini, 29 (2004), 32-45.
- DOCCI, M., BIANCHINI, C., *Il progetto UNIMED Cultural Heritage II e Hagia Sophia a Istanbul*, in R. Stollo (cur.), *Disegno e Conoscenza, contributi per la storia e l'architettura*, Roma 2006, 61-73.
- DOCCI, M., MAESTRI, D., *Manuale di Rilevamento architettonico e urbano*, Bari-Roma 2020, 3-32.

La Rappresentazione dell'Architettura. Il modello e il suo doppio

Mario Centofanti

DICEAA – Università degli Studi dell'Aquila

Realtà – Conoscenza – Modello

Qualsiasi disciplina scientifica esaurisce l'orizzonte della propria azione entro i limiti della *realtà fenomenica*. L'oggetto reale, nella sua *inseità* (la Kantiana 'cosa in sé') sfugge alla *percezione* del soggetto conoscente. Anche l'ausilio tecnologico utilizzato per la osservazione, che integra e dilata la percezione sensoriale umana, non consente il superamento, in senso ontologico, dei limiti della *relatività della conoscenza*. Una rappresentazione, per quanto verosimile, ha l'aspetto della realtà pur non essendola, ed è una relativizzazione dell'oggetto, che nella sua assolutezza ontologica sfugge agli strumenti della conoscenza¹.

Indubbiamente i modelli rappresentativi facilitano l'organizzazione delle conoscenze, e sono in quasi continuo divenire, in quanto lo sviluppo della tecnica di sperimentazione permette controlli sempre più allargati, precisi e focalizzati. I modelli sono anzi insostituibili elementi di congiunzione, veri e propri "interfaccia", tra la realtà e la dimensione delle scienze sperimentali.

Nonostante la ricchezza dei quadri conoscitivi elaborati, è tuttavia sempre necessario tener presente il carattere convenzionale del modello (la sua validità solo a livello intersoggettivo), al fine di superare ancora l'illusione di una coincidenza tra realtà e conoscenza della realtà, tra la natura e le rappresentazioni che ne facciamo.

«Qualsiasi modello della realtà, a partire da quello iconico per giungere a quello più astratto o formale, non comporta una trascrizio-

¹ CENTOFANTI 2016, pp. 60-71.

ne completa e fedele dell'oggetto che vuole rappresentare, bensì una selezione di certe qualità o scopi di esso»².

Se tutte le nostre conoscenze risultano confinate entro “mappe” o “modelli” che ovviamente non sono la realtà (bensì livelli o aspetti particolari di essa, che resta in sé inattuabile), occorre riconoscere che qualsiasi rappresentazione della realtà esprime sempre un certo livello di incompletezza. Per quanto verosimile, una rappresentazione è infatti solo una relativizzazione dell'oggetto, che nella sua assolutezza ontologica sfugge agli strumenti della conoscenza.

Si pensi alla più famosa provocazione di René Magritte, che dipingendo nel 1948 *Ceci n'est pas une pipe*, mise bene in evidenza, con grande intelligenza ed ironia il rapporto tra linguaggio ed immagine, ovvero la ambiguità tra realtà e rappresentazione.

Il modello digitale in architettura e la sua qualità scientifica

Le attività del rilevare, documentare, analizzare, interpretare, progettare, comunicare si avvalgono di modelli restitutivi e rappresentativi. Tali modelli possono essere *ricostruttivi* (di una realtà mai esistita, di una realtà preesistente e modificata/alterata, di una intenzione progettuale) o *predittivi* (restauro/progetto).

Dal punto di vista epistemologico la modellazione è definibile come una strategia conoscitiva, creativa e comunicativa. Il modello digitale è definibile come ‘forma testuale’, composta da molteplici forme di testo e di immagini-testo (ipertesto). Il ‘modello rappresentativo’ è un ‘sistema di ambiente digitale’, in cui il modello spaziale tridimensionale coniuga un corrispondente data-base integrato, costitutivamente definito da una successione di dati ed informazioni eterogenee (testo, grafici, foto, video, suoni, documenti ecc.), strutturato su *multiple finestre di visualizzazione* (ipermediatico).

Un corretto processo di costruzione del *modello digitale* implica la proprietà della QUALITÀ SCIENTIFICA nelle METODICHE, nelle PROCEDURE, nelle TECNICHE³.

² GAIANI 2006, p. 31.

³ CENTOFANTI 2018, pp. 27-37.

Istanza epistemologica

Ogni *modello rappresentativo* e la *procedura che ne ha consentito la generazione*, dovrebbero possedere le caratteristiche proprie del metodo scientifico: la possibilità di *replica*; il fondamento scientifico della 'auto-correggibilità': «La conoscenza si accresce e [...] la scienza è in grado di progredire proprio perché possiamo imparare dagli errori»; il principio di 'falsificazione': «Provar falsa una asserzione significa infatti sostituirla provvisoriamente con un'altra asserzione, non ancora provata falsa, e quindi correttiva della prima»; la implementazione della conoscenza: «Tutti diamo il nostro contributo all'edificio della conoscenza oggettiva, come artigiani che costruiscono una cattedrale»⁴.

La Carta di Londra e i Principi di Siviglia

In tal senso un riferimento significativo è rappresentato dalla *Carta di Londra per la visualizzazione virtuale dei beni culturali*, definita nel 2009 dopo un triennale processo di gestazione, e promossa, tra gli altri, dalla *Rete europea di eccellenza nel patrimonio culturale aperto* EPOCH che, a conclusione di una lunga fase elaborativa, ha innescato un *processo aperto* di orientamento, adesione, condivisione e specializzazione nelle diverse comunità scientifiche⁵. Il *Preambolo* della Carta di Londra recita:

«Anche se attualmente i metodi di visualizzazione tridimensionale vengono impiegati su larga scala per aiutare nella ricerca e nella comunicazione dei beni culturali, si è ormai riconosciuto che, per garantire la scrupolosità di tale lavoro dal punto di vista intellettuale e tecnico, è necessario sia stabilire degli standard che rispondano alle particolari proprietà della rappresentazione tridimensionale, sia identificare quegli standard che dovrebbero essere condivisi con gli altri metodi.»

⁴ POPPER 2010; POPPER 2009.

⁵ *London Charter for the computer-based visualization of cultural heritage*, <http://www.londoncharter.org/downloads.html> (consultato il 7 ottobre 2021). EPOCH - *European Network of Excellence in Open Cultural Heritage*, finanziata dalla Commissione europea, UE. Obiettivo della rete è di fornire un quadro organizzativo e disciplinare chiaro per aumentare l'efficacia del lavoro all'interfaccia tra tecnologia e patrimonio culturale dell'esperienza umana rappresentata in monumenti, siti e musei. Questo quadro comprende tutti i vari processi di lavoro e flussi di informazioni.

Secondo questo orientamento già nel 2011 *Il Forum Internazionale di Archeologia Virtuale* ha elaborato, in attuazione della Carta di Londra, i *Principi di Siviglia* che disciplinano l'operatività delle migliori pratiche nella 'visualizzazione archeologica' basata sul computer per la completa gestione del patrimonio archeologico⁶. Di particolare interesse i criteri di:

COMPLEMENTARIETÀ: «L'applicazione della visualizzazione computerizzata per la gestione globale dei patrimoni culturali deve essere considerata come strumento complementare e non alternativo ad altri strumenti di gestione più tradizionali, ma altrettanto efficaci».

RIGORE METODOLOGICO E SCIENTIFICO: «La qualità finale di qualsiasi visualizzazione computerizzata deve essere valutata in base al rigore delle misure e non alla spettacolarità dei suoi risultati».

TRASPARENZA: «Tutte le visualizzazioni basate su computer devono essere trasparenti, basate sulla creazione di una precisa (e trasparente) documentazione».

Il ruolo del modello nel processo cognitivo della architettura storica

Campo di indagine della storia dell'architettura è lo spazio fisico costruito dall'uomo, nella sua realtà immanente e sensibile, e nella sua dimensione propria di evento, come avvenimento spazio-temporale⁷. L'atto conoscitivo è l'atto esperienziale «Lo spazio come sostanza conoscitiva dell'esperienza architettonica»⁸. Ma è «l'esperienza vissuta dell'evento come sequenza degli avvenimenti spazio-temporali, sino a quello che tutti i precedenti riassume della presente contemporaneità»⁹.

Il modello esprime, nel senso che li contiene, la memoria e il passaggio nel tempo della realtà indagata, dalla sua ideazione, alla realizzazione, alle trasformazioni sino all'attualità: sezioni storico-sincroniche e diacroniche, ricostruzioni e/o visualizzazioni di realtà modificate, o di intenzioni e prefigurazioni mai realizzate, o semplicemente narrate.

⁶ <http://smarthheritage.com/seville-principles/seville-principles> (consultato il 7 ottobre 2021).

⁷ KERN 1983.

⁸ BRANDI 1975.

⁹ SPAGNESI 1989, p. 33.

Se si riferisce alle riflessioni di Paul Ricoeur sulla 'dimensione narrativa dell'architettura' e sulla 'dimensione temporale dello spazio architettonico', possiamo riconsiderare il modello stesso come il 'racconto visuale' della narrazione architettonica: «Ora il mondo del testo, a differenza del mondo vero e proprio, reca tutte le tracce delle storie vissute dagli uomini del tempo ormai passato. È fin dall'inizio un mondo spazio-temporale di rapporto tra tempo universale e tempo storico, e quindi è mediato dai luoghi di memoria; così come il rapporto tra spazio geometrico e spazio abitato è mediato dalle storie inscritte in questi luoghi di memoria»¹⁰.

Il modello strutturato e complesso, così come fin qui esplicitato, si inserisce nel processo di analisi storico-critica (con espresso giudizio di valore sia rispetto all'istanza storica che alla istanza estetica) come 'documento', dunque esso stesso passibile di interpretazione, ma anche vero e proprio 'testo storico-critico', espresso con il linguaggio della figurazione nello spazio del virtuale¹¹. Infatti nel rilevamento architettonico il modello rappresentativo e restitutivo dell'edificio è parte integrante della conoscenza storica e, nel suo insieme, testo autonomo passibile di ulteriori analisi e interpretazioni. Il modello fornisce infatti tutta una serie di informazioni sul significante architettonico, sotto un particolare riguardo e in un determinato momento storico. A sua volta, lo stesso modello si presta ad essere storicizzato e studiato non più, e solo, per il suo rapporto con l'oggetto rappresentato, ma come documento esso stesso in relazione al contesto storico-culturale che lo ha prodotto.

L'architettura interrotta – Prefigurazione di un completamento

Il caso di studio¹² è il complesso della Chiesa e Collegio del Gesù a L'Aquila, denominati Chiesa di Santa Margherita e *Aquilanum Collegium* (XVI – XX sec.).

¹⁰ RICOEUR 2008, p. 249.

¹¹ CARBONARA 1997, p. 472.

¹² Le elaborazioni presenti nel contributo sono state sviluppate nell'ambito delle attività connesse al *MUS. AQ: A digital museum of L'Aquila for the smart city INCIPIT project* dal gruppo di lavoro composto da Stefano Brusaporci, Mario Centofanti, Pamela Maiezza, Alessandra Tata, Andrea Ruggieri, Gianluca Serchia. INCIPIT

Sia la Chiesa che il Collegio non furono mai ultimati. La vicenda urbanistica ed edilizia prende avvio, il 9 ottobre 1592, con la assegnazione ai Gesuiti del Palazzo della Camera Aquilana (XVI sec), nei luoghi centrali del tessuto storico, e a ridosso del Palazzo di Margherita d'Austria (XVI sec.)¹³. Nel novembre del 1596 è inaugurato l'*Aquilanum Collegium* e nel 1597 i Gesuiti entrano in possesso della piccola Chiesa di locale di Santa Margherita della Forcella (sec. XIII), mentre nel 1599 inaugurano la sede della Congregazione dei Nobili. Su questo nucleo originale arricchito con acquisizioni proprietarie mirate, i Gesuiti pongono rapidamente le premesse per avviare programmi edilizi di ampio respiro. Il progetto approvato a Roma il 24 maggio 1625 è opera del P. Agatio Stoia S.I. (1592-1617-1656) Architetto della Provincia Napoletana a partire dal 1623. Nel fondo parigino ordinato dal Valery-Radot sono conservati ben sei disegni di progetto di notevole definizione formale¹⁴, riferiti ad un progetto di grande respiro, che tuttavia trova solo parziale e incompleta attuazione realizzativa, peraltro in forme e collocazione diverse, pur nell'ambito dello stesso sito.

Il tema della facciata della chiesa

La modellazione relativa alla facciata della Chiesa mira a prefigurare il completamento sulla scorta del rilievo dell'esistente (fig. 1), e del disegno di progetto non attuato. Il fronte della chiesa, ad eccezione del portale e del basamento con l'imposta delle sei paraste, è sempre rimasto al rustico, con le pietre sporgenti per l'ammorsamento delle lastre di rivestimento.

Il completamento ipotizzato per il secondo ordine, desunto dal disegno di progetto, è quello del tempio *tetràstilo*, con timpano triangolare e volute di raccordo laterali.

Il tema dell'organismo architettonico

Altrettanto interessante il tema dell'organismo architettonico nel suo insieme. Infatti la chiesa ci è pervenuta priva di transetto, cupola e abside. E sulla scorta del citato progetto del 1625 e del rilievo dell'esi-

Innovating City Planning through Information & Communications Technologies <http://incipict.univaq.it/> (consultato il 7 ottobre 2021).

¹³ CENTOFANTI 1980, pp. 527-538.

¹⁴ *Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des estampes*, Hd-4,77,73,69,70,71,72. JVR 90,91,92,93,94,95.



Fig. 1. Chiesa di Santa Margherita a L'Aquila, ipotesi di completamento. Le immagini in sequenza: foto della facciata attuale; nuvola di punti; restituzione; disegno di progetto datato 1625; modello ricostruttivo della facciata (elaborazione dell'autore).

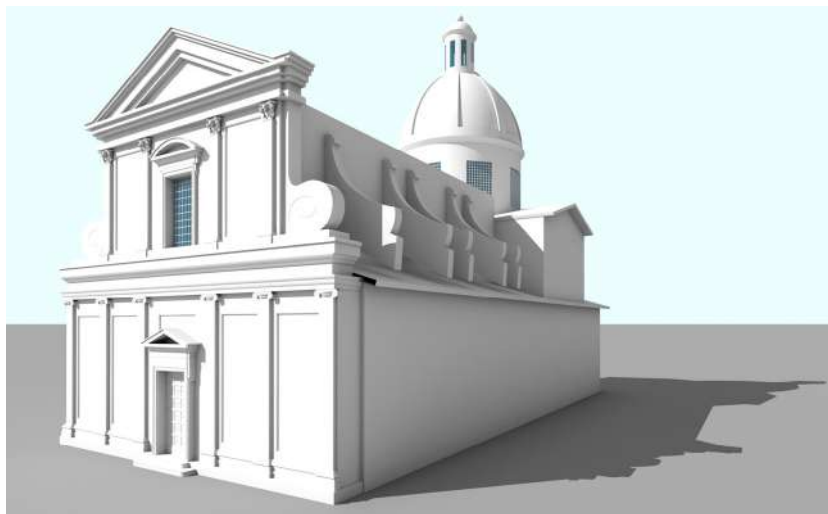


Fig. 2. Chiesa di Santa Margherita a L'Aquila, render 3D con ipotesi di completamento: organismo architettonico con transetto, cupola e abside (elaborazione dell'autore).

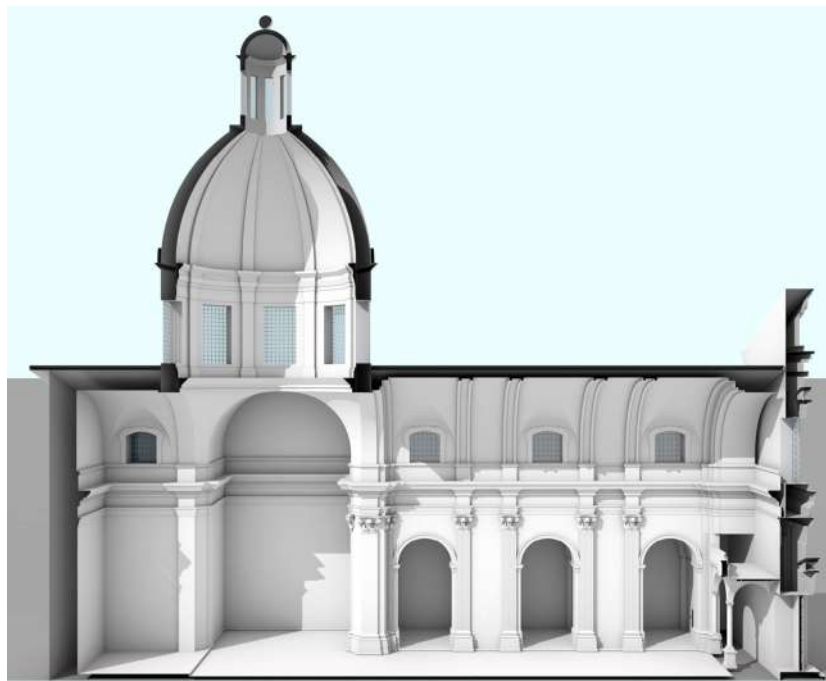


Fig. 3. Chiesa di Santa Margherita a L'Aquila, render 3D con ipotesi di completamento: spaccato assonometrico longitudinale (elaborazione dell'autore).

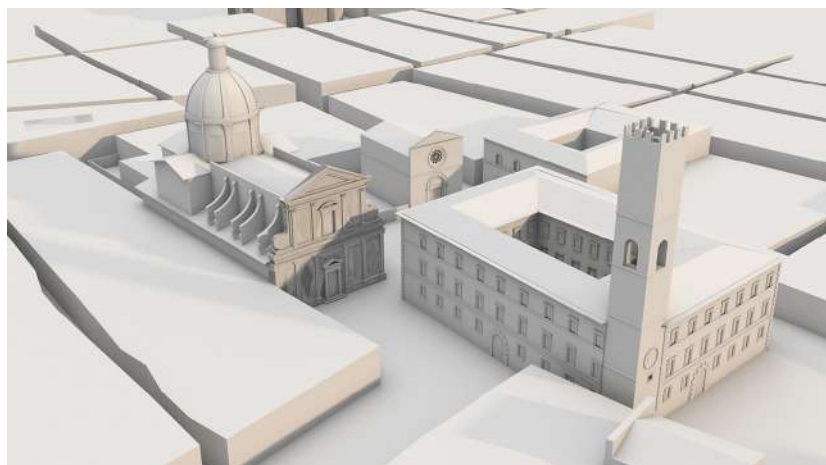


Fig. 4. Chiesa del Gesù a L'Aquila, contestualizzazione spazio-temporale sincronica del modello restitutivo del progetto del 1625 (elaborazione dell'autore).

stente, la modellazione effettuata consente di ipotizzare e visualizzare la consistenza volumetrica, figurativa e spaziale di una realtà mai compiuta, ma come sarebbe stata se giunta a compimento (fig. 2, fig. 3).

Il tema della contestualizzazione spazio-temporale

Si tratta della possibilità offerta dalla modellazione, sulla scorta degli esiti di una attenta analisi storico-critica, della visualizzazione tridimensionale nel contesto urbano storico-sincronico con l'inserimento del progetto non realizzato per la Chiesa e Collegio del Gesù del 1625. (fig. 4).

Il ruolo del modello nel progetto di restauro critico

Postulato del progetto di restauro è il *rapporto necessario con la preesistenza*. In tal senso il modello assume un ruolo strategico come supporto strumentale imprescindibile per il progetto, attesa la 'specularità' tra *modello restitutivo/interpretativo* e *modello progettuale*.

Il *modello* complesso, digitale e testuale, all'interno del processo di 'restauro critico' supporta: l'analisi e mappatura dell'eventuale danno architettonico e strutturale; l'interrogazione diretta, storica e tecnica, del manufatto; l'analisi della apparecchiatura costruttiva storica; l'analisi storico/critica delle trasformazioni; la corretta individuazione della preesistenza da salvaguardare. Ma anche la verifica predittiva delle trasformazioni indotte dall'intervento di restauro a confronto con lo stato ante operam, e la tutela della pre-esistenza; il monitoraggio di cantiere e il controllo delle modifiche al progetto esecutivo *in progress*; il monitoraggio permanente dell'edificio, dopo l'atto restaurativo, ai fini di una manutenzione programmata.

Il tema del restauro della Facoltà di Ingegneria della Università dell'Aquila a Monteluco di Roio

Si fa riferimento al caso di studio dell'edificio della Colonia Montana *Gente del Mare e dell'Aria - IX maggio* (fig. 5), realizzata a partire dal 1937, su progetto di Ernesto Rossi (1894-1968), incaricato nel 1934 dall'Ente Nazionale per l'Assistenza alla Gente del Mare (ENAGM).



Fig. 5. Foto dell'edificio della Colonia Montana *Gente del Mare e dell'Aria* - IX maggio (1937) poi sede della Facoltà di Ingegneria dell'Università dell'Aquila dal 1968 (archivio privato dell'autore).

I valori emergenti dell'edificio di Ettore Rossi secondo la fondamentale recensione di Giuseppe Pagano¹⁵, puntualmente riconfermate dalla critica contemporanea¹⁶, sono:

- il felice inserimento dell'edificio nel contesto ambientale incontaminato;
- il gusto moderno nell'elegante ritmo della partitura delle finestre, nel taglio del loggiato all'ultimo piano, nel morbido movimento curvilineo della facciata;
- la doppia curvatura del lungo edificio, leggermente concava verso l'esposizione migliore;
- il riferimento alla tipologia ospedaliera monoblocco di forma allungata;
- sul fondo finito a semplice intonaco, l'unico elemento caratterizzante circonda i vuoti delle finestre e delle porte, con una semplice riquadratura preformata in calcestruzzo armato con finitura a intonaco bianco, leggermente aggettante dal filo muro.

In conseguenza della mutata destinazione a sede della Facoltà di Ingegneria dell'Università dell'Aquila, a partire dal 1968, l'edificio subisce interventi di completa e integrale ristrutturazione, con radicali

¹⁵ PAGANO 1937, pp. 24-27.

¹⁶ GIANNANTONIO 2006; VITTORINI, DURONIO 2009; BRUSAPORCI 2012, pp. 52-54; PANDOLFI 2013.

cambiamenti nell'assetto distributivo/funzionale, ma anche volumetrico, formale e figurativo.

É degli anni novanta l'ampliamento della Facoltà con la realizzazione di nuovi corpi di fabbrica e di un complessivo nuovo assetto dell'area. Di conseguenza risulta totalmente trasfigurato il contesto ambientale, eminentemente naturalistico, in cui era felicemente inserito, come unica presenza isolata, l'edificio di Ernesto Rossi, oggi ricompreso all'interno di un insieme strutturato ma eterogeneo di edificato.

Notevoli peraltro i danni subiti dall'edificio storico della Facoltà di Ingegneria con il sisma del 6 aprile 2009. Di fatto da allora inagibile attende ancora un intervento di restauro, e non certo per mancanza di risorse finanziarie.

Ci si trova in una fase di autentico stallo con riferimento alle scelte fortemente problematiche in ordine alle modalità e caratteristiche dell'intervento di restauro con miglioramento sismico. In parallelo alle lungaggini burocratiche, la dialettica si estremizza tra posizioni oltranziste sulla improbabile ipotesi di un integrale rispristino, e proposte, ancor meno probabili, di demolizione e ricostruzione *a l'identique*.

Ma il restauro del moderno postula la medesima impronta teorico-metodologica, critica e scientifica, del restauro dell'architettura storica o comunque pre-moderna, pur nella pluralità delle tecniche di intervento relazionate allo specifico organismo architettonico e allo specifico contesto culturale. In particolare il restauro critico suggerisce la «ricerca di criteri operativi derivanti dalla interrogazione diretta, storica e tecnica, del manufatto»¹⁷. La realtà dell'architettura è solo quella costruita. L'intervento di restauro agisce sulla realtà immanente e attuale dell'architettura così come ci è pervenuta «e opera in un contesto che non è più quello di origine ma neanche quello della sola attualità perché esso produce un'opera che, in qualche modo, salda passato e presente». E ancora: «In tale prospettiva è storicamente privo di senso e illusorio pensare di riportare col restauro, inteso quale atto di ripristino, l'edificio alle sue origini anche se si tratta di una costruzione relativamente recente e ben documentata»¹⁸. Sarebbe come se il tempo, oltre settanta anni dalla prima realizzazione, non fosse trascorso.

¹⁷ CARBONARA 2007, p. 29.

¹⁸ Ivi, p. 33.



Fig. 6. Facoltà di Ingegneria dell'Università dell'Aquila: vista sud-est del modello restitutivo dell'edificio del 1937 a confronto con il modello dello stato attuale (elaborazione dell'autore).

L'approccio al progetto di restauro, consolidamento e rifunzionalizzazione all'attualità, non può, per quanto detto, muovere da una aprioristica e revivalistica assunzione di astratti e inattuali criteri di ripristino (restauro stilistico o restauro storico o restauro filologico), ma solo da una consapevole analisi storico-critica, ma anche tecnica della realtà architettonica attuale, e secondo un indirizzo di restauro critico e scientifico. Tale processo consente di individuare con attendibilità scientifica quanto rimane di autentico (in termini di forma, figuratività, tecniche e materiali) dell'edificio originale, e come tale preesistenza possa trovare una rilettura appropriata e una adeguata tutela all'interno della realtà storicizzata.

Resta quale obiettivo primario dell'intervento di restauro la restituzione della "piena leggibilità" dell'organismo architettonico storico. In tal senso il raffronto tra il modello dello stato attuale e il modello



Fig. 7. Facoltà di Ingegneria dell'Università dell'Aquila: vista nord-est del modello restitutivo dell'edificio del 1937 a confronto con il modello dello stato attuale (elaborazione dell'autore).

restitutivo dell'edificio nella sua conformazione originale (fig. 6 e fig. 7), diviene un utile strumento per la corretta identificazione dei valori della preesistenza da tutelare, un supporto critico/visuale per l'accompagnamento delle scelte progettuali, un indispensabile strumento per la verifica delle ipotesi di progetto.

Bibliografia

- BRANDI, C., *Struttura e architettura*, Torino 1975.
- BRUSAPORCI, S., *Architetture per il sociale negli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Esperienze in Abruzzo*, Roma 2012.
- CARBONARA, G., *Avvicinamento al restauro, Teoria, Storia, Monumenti*, Napoli 1997.
- CARBONARA, G., *Problematiche operative e di metodo circa il restauro dell'architettura contemporanea*, in F. Storelli (cur.), *La Casa della GIL di Luigi Moretti. Contributi per un restauro*, Roma 2007.
- CENTOFANTI, M., *Puntualizzazioni sui caratteri e modelli spaziali della architettura gesuitica: l'Aquilanum Collegium e la chiesa di S. Margherita*, in AA.VV., *Atti del XIX Congresso di Storia dell'architettura*, II, L'Aquila 1980, 527-538.
- CENTOFANTI, M., *The Digital Representation of the Architecture: Subject, Phenomenon, Model*, in C. Pilar, V. Cardone (cur.), *Drawing and Architecture. 1986-2016, Thirty Years of Research*, Alcalà de Henares 2016, 60-71.
- CENTOFANTI, M., *Le dimensioni scientifiche del modello digitale*, *Disegno*, 2 (2018), 27-37.
- GAIANI, M. (cur.), *La rappresentazione riconfigurata*, Milano 2006.
- GIANNANTONIO, R., *La costruzione del regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell'Abruzzo del Fascismo*, Lanciano 2006.
- KERN, S., *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge 1983.
- PAGANO, G., *Una colonia montana*, Casabella, 116 (1937), 24-27.
- PANDOLFI, E., *Ettore Rossi (1894-1968) architetto del movimento moderno*, Pesaro 2013.
- POPPER, K. R., *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*. Bologna 2009, (Ed. orig. *Conjectures and Refutations*, London 1963).
- POPPER, K. R., *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, Torino 2010, (Ed. orig. *Logik der Forschung*, Vienna 1935).
- RICOEUR, P., *Architettura come narrazione*, in E. Rocca (cur.), *Estetica e architettura*, Bologna 2008.
- SPAGNESI, G., *Una storia per gli architetti*, Roma 1989.
- VITTORINI, R., DURONIO, G. (cur.), *Per L'Aquila*, *Giornale do.co.mo.mo Italia*, 25 (2009).

Riconoscere il presente: limiti e possibilità degli strumenti di tutela. Da Gio Ponti alle *Vatican Chapels*

Claudio Varagnoli

DdA – Università G. D’Annunzio Chieti-Pescara

La tutela delle emergenze architettoniche del secondo Novecento non ha ancora un riferimento chiaro all’interno della normativa vigente, oltre che un’attuazione lineare nella prassi operativa. Per l’applicazione del “vincolo” ai sensi della legge 1089, considerando anche le modifiche introdotte dal DLgs 42 del 2004, l’arco temporale dei cinquanta anni dalla realizzazione dell’opera da sottoporre a tutela, esteso successivamente a settanta con la L. 124/2017, risulta evidentemente inadeguato a intervenire sull’arte e l’architettura a noi contemporanee, anche in considerazione dell’accelerazione dei processi di comprensione e uso del patrimonio del presente.

Il percorso verso la protezione delle architetture recenti ha registrato, a partire dagli scorsi anni Novanta, importanti avanzamenti con l’istituzione della Direzione Generale per l’Arte e l’Architettura Contemporanee (DARC), ai sensi del DPR 441, 29 dicembre 2000, art.5. È comunque evidente che il “patrimonio recente” richiede strategie più flessibili, orientate alla manutenzione e all’uso compatibile. I tentativi di trovare strade alternative hanno dato tuttavia risultati limitati, come è apparso dalle recenti polemiche sulle trasformazioni degli stadi monumentali come quello storico di Firenze¹.

Pertanto, la prassi della salvaguardia delle opere d’arte e d’architettura contemporanea agisce ancora ricorrendo all’applicazione del “diritto d’autore” sancito dalla legge 633 del 1941, e dal relativo regolamento di esecuzione (R.D. n. 1369 del 1942).

Anche in questo caso, si tratta di un dispositivo di legge concepito durante il Ventennio fascista - analogamente alla L. 1089/39 - che non è stato pensato espressamente per il raggiungimento di un’effettiva

¹ Vedere i contributi raccolti in Docci 2020.

salvaguardia materiale dei beni. Infatti la norma dispone il riconoscimento delle «opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia» (art.1, co. 1), e riconosce all'autore i diritti esclusivi di utilizzazione dell'opera, così come di rivendicare la paternità dell'opera opponendosi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione (art. 20, co. 1). Tali diritti sono riconosciuti alla morte dell'autore, ai suoi legittimi eredi (art. 23. co. 1).

La legge protegge quindi il "diritto morale" dell'autore nel suo legame personale con l'opera. Tuttavia, tale facoltà non si applica alle opere d'architettura, alle cui modifiche l'autore non può opporsi. Ma (art. 20 co. 2), «se all'opera sia riconosciuta dalla competente autorità statale importante carattere artistico spetteranno all'autore lo studio e l'attuazione di tali modificazioni». Il dispositivo rafforza il concetto secondo il quale al progettista dell'opera - e ai suoi eredi, fatto non irrilevante - viene attribuita anche la legittimità di conservare e restaurare, ma anche di ampliare o modificare la propria realizzazione: principi del tutto in contrasto con gli assunti teorici del restauro, che separano la fase conservativa da quella creativa, affidate a mani diverse e operanti in tempi diversi. Tuttavia, il legislatore ha ritenuto l'opera di architettura troppo dipendente da necessità funzionali e tecniche - in un'epoca in cui era ancora forte l'impostazione neoidealistica - per poterne attestare *ipso facto* l'artisticità. Ma questo comporta che un passaggio fondamentale è costituito dal riconoscimento di tale carattere, in una prospettiva che richiama - ma solo in minima parte - gli assunti fondamentali della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi.

Il Ministero ha voluto fissare dei criteri per orientare tale riconoscimento con apposita normativa interna, rinnovata recentemente con la circolare n. 29 del 20/09/2021² emanata dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea. Questa nuova disposizione ha in parte rivisto l'iter da seguire per la dichiarazione dell'"importante carattere artistico" ai sensi dell'art. 20, co. 2 della legge 633. Si ribadisce che il Ministero della Cultura è la competente autorità statale indicata dalla stessa legge per operare la dichiarazione, e in particolare la Direzione Generale Creatività Contemporanea. La domanda del riconoscimento deve essere presentata dall'autore, escludendo quindi gli eredi, mentre sono a carico della competente Soprintendenza i relativi atti istruttori. In

² Rielaborazione della precedente circolare n. 5 del 23/12/2016 DG AAP.

questo iter, la Direzione Generale può, se ritenuto opportuno, avvalersi degli organi consultivi, nel caso specifico il Comitato tecnico-scientifico. Come già le precedenti disposizioni, la circolare stabilisce che il riconoscimento dell'“importante carattere artistico” deve corrispondere ad almeno tre fra sette criteri fondamentali. In sintesi, questi riguardano: l'inserimento dell'opera in riviste scientifiche o analisi storiche sistematiche; la sua importanza nel dibattito critico; il rilievo nazionale e internazionale del progettista; le innovazioni sul piano tipologico o tecnologico; le qualità apportate dall'edificio nel contesto urbano. Sono categorie pragmatiche, che rimandano ad un riconoscimento collettivo da parte di una comunità scientifica e che hanno il vantaggio di una certa flessibilità nell'applicazione.

Resta il fatto che, tutelando fondamentalmente la creatività del progettista e il diritto privato dei suoi eredi e non come nel caso della legge 1089/39 l'effettiva condivisione pubblica di un bene materiale di uso, la legge sul “diritto d'autore” finisce per attribuire all'opera caratteri atemporalità; come giustamente osserva Massimo Severo Giannini, grande amministrativista, alla luce di tale legislazione il bene culturale non è più un bene materiale, ma assume aspetti di immaterialità, perché l'oggetto in quanto tale è solo un portatore di qualità che sono invece inerenti alla sua fase creativa e progettuale³.

Le considerazioni che seguono derivano dalla consulenza svolta (2019-2021) da chi scrive presso il Ministero della Cultura come presidente del “Comitato tecnico-scientifico di settore per l'arte e l'architettura contemporanea” organo consultivo della Direzione Generale Creatività contemporanea⁴.

Uno dei primi casi esaminati dal Comitato è stato il riconoscimento dell'“importante carattere artistico” per il padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia del 2018, opera nata con un avallo scientifico di prestigio fin dall'inizio, perché si tratta di una realizzazione curata da Francesco Dal Co e Micol Forti, fortemente sostenuta dal cardinale Gianfranco Ravasi.

³ CASINI 2015.

⁴ Il Comitato è attualmente (2021) composto da quattro membri esterni (gli arch. Gianandrea Barreca, Francesca Canfora, Denise Tamborrino, Claudio Varagnoli), insieme al Direttore Generale, carica ricoperta, nel periodo in esame 2019-2021, da: arch. Federica Galloni, arch. Margherita Guccione, dott. Onofrio Cutaia; Direttore del Servizio “Arte Contemporanea” dott. Fabio De Chirico; Direttore del servizio “Architettura contemporanea” arch. Luca Maggi.

Si tratta, com'è noto, di dieci cappelle situate nel parco di proprietà della Fondazione Cini sull'isola di San Giorgio Maggiore, di fronte al bacino di San Marco. Il padiglione della Santa Sede, per la prima volta presente alla Biennale di Venezia, ruota attorno al tema della cappella, ma ridotto al minimo, cioè ai due elementi essenziali secondo gli insegnamenti del Concilio Vaticano Secondo: l'altare e l'ambone, ossia la parola e la cena eucaristica. Un tema quindi di forte significato spirituale proprio perché manifesta il nucleo fondativo della missione ecclesiastica, affidato a undici progettisti, di cui due in coppia⁵, di tutto il mondo, liberi di comporre ciascuno una variazione sul tema creando opere a breve distanza l'una dall'altra. Il complesso, per brevità, ha preso il nome di *Vatican Chapels*⁶, in riferimento alla cappella nel bosco realizzata da Gunnar Asplund nel cimitero di Stoccolma. La richiesta del riconoscimento dell'importante carattere artistico è stata presentata nel 2019 da tutti i singoli progettisti, coordinati dalla Fondazione Cini.

Le cappelle sono un concentrato del percorso progettuale dei singoli architetti chiamati ad esprimersi in spazi estremamente ridotti. Ad esempio, Eduardo Souto de Moura (fig. 1) propone un'architettura litica senza uso di leganti, basata sulla gravità e con evidenti connotati simbolici: lo spazio che ne risulta assume un carattere ipogeo che rimanda al tema del sepolcro. Norman Foster (fig. 2) crea un'architettura immediatamente riconducibile ai tratti caratteristici della propria opera, ma il tema tecnologico si stempera nella natura e nella vegetazione. Molto suggestivo anche l'intervento di Carla Juaçaba (fig. 3), che riduce il tema ad una connessione ortogonale di aste d'acciaio, trattate in modo tale da riflettere la vegetazione circostante: riassume così in estrema sintesi la croce e il popolo, l'essenza del Concilio Vaticano Secondo, in un processo di sacralizzazione che investe l'intero paesaggio. Smiljan Radic (fig. 4), architetto croato insediato in Cile, utilizza scarti e materiali di risulta, rievocando le rudimentali edicole sacre realizzate nelle aree marginali e povere del suo paese. Il rivestimento interno è stato eseguito con un getto su casseforme foderate di *plastic ball*: ne

⁵ Andrew Berman, Francesco Cellini, Javier Corvalan, Eva Prats e Ricardo Flores, Norman Foster, Teronobu Fujimori, Sean Godsell, Carla Juacaba, Smiljan Radic, Eduardo Souto de Moura.

⁶ DAL CO 2018, *passim*; ARGENTI 2018. Vedere ora CONCAS, DE NOTARPIETRO 2021.



Fig. 1. Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia 2018 *Vatican Chapels*, cappella di Eduardo Souto de Moura (foto dell'autore, per gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini www.cini.it).



Fig. 2. Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia 2018 *Vatican Chapels*, cappella di Norman Foster (foto dell'autore, per gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini www.cini.it).



Fig. 3. Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia 2018 *Vatican Chapels*, cappella di Carla Juaçaba (foto dell'autore, per gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini www.cini.it).



Fig. 4. Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia 2018 *Vatican Chapels*, cappella di Smiljan Radic (foto dell'autore, per gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini www.cini.it).

deriva una superficie scabra che evoca i rifiuti e gli esclusi, ma anche molto difficile da conservare.

La Santa Sede aveva tempestivamente manifestato al Ministero l'impossibilità di farsi carico della gestione del complesso, chiedendo sostanzialmente allo Stato italiano di assumere gli oneri - prevedibilmente rilevanti - di manutenzione e conservazione del complesso, nonché dei futuri restauri. Si tratta infatti di padiglioni che hanno pur sempre una dimensione "temporanea" legata all'evento della Biennale, realizzati con materiali deperibili: il metallo del padiglione di Carla Juaçaba, ad esempio, esposto alle intemperie, va mantenuto nella sua lucentezza, pena la perdita del fondamentale effetto riflettente. Sono tutte architetture che vivono in stretta simbiosi con gli alberi, i prati, la vegetazione del parco, ma che sono anche particolarmente fragili e bisognose di cure attente.

La decisione che il Comitato tecnico ha preso è stata quella di riconoscere il diritto d'autore, ma considerando l'intero contesto di cappelle e bosco come un'opera unitaria, invitando quindi alla manutenzione e alla cura del contesto arboreo e vegetale insieme agli "assoli" dei singoli architetti. In questo modo si è inteso cogliere l'evocazione della *via pulchritudinis* richiamata nell'esortazione apostolica *Evangelii Gaudium* del 2013. Ma un altro esempio veniva a corroborare questo orientamento: quello dei "sacri monti" a cui lo stesso mons. Ravasi ha fatto riferimento, e chiaramente leggibile nell'orchestrazione delle cappelle. Nel Sacro Monte di Varese, ad esempio, è evidente il valore del percorso all'interno di un contesto naturale che unisce e conferisce senso alle singole stazioni: non è possibile staccare la fruizione di ogni cappella dal paesaggio da cui prendono vita. Unire alla tutela del diritto d'autore, privatistico per sua natura, la protezione del contesto vegetale propiziandone la cura e la fruizione è sembrato così un modo di assicurare un vantaggio anche alla collettività.

L'aula meridionale del Battistero di Aquileia è stata oggetto recentemente di una straordinaria sistemazione museale (2011). Si tratta di un edificio incompiuto di fronte alla basilica di Popone, all'interno dei resti della città romana che lo studio bresciano degli architetti Tortelli Frassoni ha ricostituito come una collazione di materiali di spoglio. L'opera è importante perché per la prima volta si abbandona la strada tradizionalmente seguita nel campo della protezione archeologica, che impiega materiali trasparenti, come vetro, plexiglas e strutture leggere in acciaio o legno. Qui si usa un materiale pesante e opaco come il

mattone, indicando con coraggio la possibilità di dialogo tra strutture affini seppure facilmente distinguibili (fig. 5). La protezione del pavimento mosaicato è così totale, con il mantenimento delle ondulazioni provocate da crolli e dissesti. Un drastico taglio nel perimetro murario crea il dialogo con la facciata della basilica, mentre la percezione dei frammenti scultorei e mosaicati è assicurata dai colori scuri del rivestimento. Il riconoscimento del diritto d'autore è stato richiesto dagli stessi progettisti per tutelare la loro realizzazione da manomissioni e malintesi interventi di manutenzione, soprattutto riguardo gli impianti. Va ugualmente ricordato che il complesso era già tutelato da vincoli di vario tipo, primo fra tutti quello archeologico; il sito è stato inoltre proclamato patrimonio dell'Umanità nel 1998.



Fig. 5. Aquileia, aula meridionale presso il battistero, progetto di Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati (foto GTRF Architetti Associati).

I componenti del Comitato hanno posto in evidenza che l'allestimento in questione è di grande valore, ma comunque potrebbe in futuro necessitare di aggiustamenti o di revisioni dell'apparato scientifico, essendo il museo una struttura in continua evoluzione e legato ad una preesistenza già efficacemente sottoposta a tutela. Ma l'opera, soprattutto nell'aula meridionale, assume una propria autonomia espressiva, che rientra perfettamente nei criteri previsti dalla circolare applicativa

richiamata: di qui la decisione di riconoscere l'importante carattere artistico.

Il caso di Aquileia ha comunque sollevato la questione degli allestimenti e dei restauri, che sempre più frequentemente vengono presentati alla verifica del Comitato. Si tratta indubbiamente di un segno dei tempi, in cui la capacità creativa dei progettisti si cimenta in opere che traggono il loro valore dalla interpretazione di preesistenze antiche o comunque prestigiose, spesso già adeguatamente protette. È questo il caso dell'allestimento del museo di Santa Giusta e della *domus* dell'Ortaglia a Brescia (2006), anch'esso frutto dell'attività progettuale dello Studio Tortelli e Frassoni. Si tratta di un vasto complesso stratificato, in cui l'intervento creativo contemporaneo è strettamente intrecciato al resto. Inoltre, opere di questo tipo nascono dalla forte integrazione tra committenza, istituzione preposta alla tutela e progettisti, come rilevato dalla competente Soprintendenza. Seguendo tale impostazione, in questo caso non è stato riconosciuto l'importante carattere artistico, pur riconoscendo l'alto valore estetico del complesso nella sua globalità.

Molto simile il caso del Mercato Ortofrutticolo all'ingrosso di Torino, brillante opera del 1932-33 di Umberto Cuzzi che utilizza le strutture in cemento armato in modo innovativo. Il complesso, dopo un lungo periodo di abbandono, è stato riqualificato per i giochi olimpici di Torino 2006 con interventi di un gruppo di progettazione guidato da Benedetto Camerana and Partners che hanno risistemato la struttura con nuovi padiglioni all'interno: un'opera ottimamente riuscita, esplicitamente pensata come addizione e commento, che richiama nella soluzione della vetrata a profilo spezzato l'intervento di Giancarlo De Carlo nel convento di San Nicolò a Catania. A completamento e con funzione di *landmark* territoriale, lo stesso studio ha progettato l'arco olimpico, fondamentale infrastruttura per questa parte di città.

Anche in questo caso, l'edificio originario di Cuzzi era già stato sottoposto a dichiarazione di interesse culturale: si trattava quindi di riconoscere anche le opere di trasformazione, con il rischio di sovrapporre due forme di tutela; inoltre, il nuovo inserto non sembra costituirsi come opera autonoma. Per questo, il Comitato ha optato per il riconoscimento del solo arco olimpico come opera conclusa sul piano formale e testimonianza iconica delle Olimpiadi del 2006.

Diversa invece la soluzione prospettata per la ex sede della R.A.S. in corso Italia a Milano, complesso formato da due edifici opera di Gio

Ponti (con Alberto Rosselli e Antonio Fornaroli), e di Piero Portaluppi: all'epoca (1962) innovativo per le soluzioni tecnologiche, tanto quanto sensibile al contesto, come dimostrano gli studi proporzionali tra l'edificio di Portaluppi e la chiesa di San Paolo Converso (figg. 6, 7).

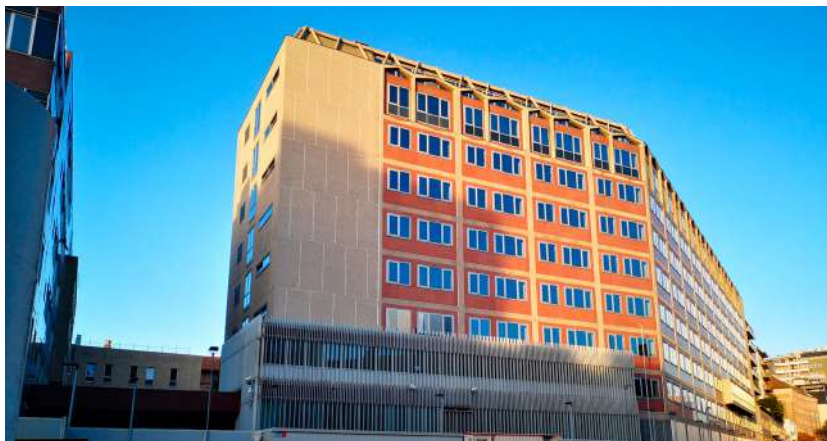


Fig. 6. Gio Ponti, sede della Riunione Adriatica di Sicurtà (RAS) a Milano (via Santa Sofia), (foto Antonella Ranaldi).



Fig. 7. Piero Portaluppi, sede della Riunione Adriatica di Sicurtà (RAS) a Milano (corso Italia), (foto Antonella Ranaldi).

L'edificio ha subito una lunga fase di obsolescenza e sottoutilizzazione, ed è giunto a noi molto trasformato all'interno, tanto nella distribuzione, come nelle finiture. La richiesta del diritto d'autore è stata avanzata dagli eredi, perché l'attuale proprietà aveva in mente una radicale trasformazione. Il relativo progetto, già approvato dal Comune di Milano, porta la firma prestigiosa dello studio Skidmore, Owings & Merrill ed è in linea con le operazioni di restyling attuate in altre città del mondo, ma segue una strada del tutto diversa dall'originale. Tra l'altro, lo stesso Ponti aveva studiato la soluzione rastremata del corpo di fabbrica proprio per impedire eventuali future sopraelevazioni dell'edificio.

Le demolizioni di tutta la sistemazione interna ponevano dei dubbi sull'applicazione della L. 633/1941: se cioè il riconoscimento vada all'edificio integro o al progetto originario, senza tenere conto di trasformazioni o demolizioni e devastazioni, come in questo caso. Il Comitato ha ritenuto di esprimersi favorevolmente, soprattutto in considerazione della conservazione dell'esterno, ancora perfettamente leggibile e discretamente conservato. La bicromia di marmi e graniti scandita dal telaio in cemento armato è tipica dell'opera di Ponti, che faceva della cura del dettaglio la cifra caratterizzante della propria ricerca artistica⁷: risulta quindi indubbio il riconoscimento dell'importante carattere artistico. Tuttavia l'intero procedimento è stato successivamente annullato, poiché la legge 633 stabilisce che gli eredi non siano titolari delle prerogative proprie dell'autore (art. 20 co. 2): circostanza che ha portato, fra l'altro, alla stesura della nuova circolare n. 29 del 20/09/2021 precedentemente richiamata.

Altro caso problematico è quello della Colonia Marina "Francesco Sartori" di Arbus in Sardegna (fig. 8), inaugurata nel 1956 dalla direzione delle locali miniere come luogo di soggiorno e svago per le famiglie dei dipendenti. L'edificio è originale per l'interpretazione non banale del brutalismo allora in voga, realizzata da Giovanni Rolandi, ingegnere minerario; ma anche rilevante come testimonianza storica dall'attenzione da parte dell'imprenditoria alle istanze di crescita sociale e di inclusione. Per questo, la struttura è stata inserita nel censimento delle opere della seconda metà del Novecento avviato nei primi anni 2000 dalla DARC. L'area inoltre fa parte del Parco Geominerario Storico Ambientale della Sardegna, che soprattutto nell'Iglesiente co-

⁷ IRACE 2019.

stituisce una testimonianza unica del rapporto tra singolarità geologica e opera dell'uomo..



Fig. 8. Giovanni Rolandi, colonia marina "Francesco Sartori" presso Arbus, Medio Campidano (foto di Gianni Careddu).

La colonia è giunta a noi in uno stato di estremo degrado che l'ha resa irriconoscibile per la perdita delle finiture esterne e interne, tanto che l'edificio è ridotto al solo scheletro strutturale, e anche in cattive condizioni date le numerose cadute dei copriferro: restano le sistemazioni esterne, come la piscina con il trampolino, a testimoniare il significato dell'operazione. Utilizzando un dispositivo del Piano Case, la proprietà voleva trasformare la colonia in un resort di lusso con la radicale revisione delle tipologie e delle strutture in cemento armato. Tutto ciò in contrasto con il dettato della legge Galasso, poiché la colonia è ubicata a meno di trecento metri dal mare: pertanto, sia il Parco Geominerario, sia la Soprintendenza locale avevano richiesto il riconoscimento dell'opera ai sensi della L. 633/1941. Il Comitato tecnico-scientifico è partito dalla considerazione che il vero valore è oggi dato dal contesto, formato da un paesaggio marino di straordinaria qualità, che ben si inserisce tra gli scenari del Parco, e che sarebbe messo in pericolo dal nuovo insediamento turistico, portatore di attività indotte non compatibili con l'area. Il Comitato ha quindi accolto l'impostazione della Soprintendenza, dando parere favorevole al riconoscimento

dell'“importante carattere artistico”, ma nel dibattito si è posto l'accento sulla valenza soprattutto paesaggistica, e sulla consapevolezza degli alti oneri che comporta il restauro della colonia. In questo caso, la valutazione ha fornito un supporto alla Commissione Regionale per il Patrimonio Culturale per la Sardegna che aveva dato il proprio avallo per avviare il procedimento per la dichiarazione di interesse culturale ai sensi del DLgs 42/2004, giungendo quindi a forme di tutela più strutturate.

La richiesta sempre più pressante di proteggere le opere di recente realizzazione induce quindi svariati elementi di novità nella riflessione sulla conservazione e il restauro di architettura. Se da un lato si conferma lo slittamento della tutela verso gli aspetti immateriali, in linea con certe tendenze internazionali, dall'altra appare evidente la delicatezza della fase del “riconoscimento” quando avviene a pochi anni dal compimento dell'opera. Resta sullo sfondo la necessità di considerare l'istanza conservativa preventivamente e all'interno dei progetti di rinnovamento e trasformazione. Soltanto una progettazione più consapevole e meno passiva nei confronti delle istanze speculative può rendere più sostenibile la tutela del nostro passato recente.

Bibliografia

- ARGENTI, M., *Vatican Chapels: al posto di un padiglione*, Rassegna di architettura e urbanistica, 155 (2018), 21-30.
- CASINI, L., «*Todo es peregrino y raro...*»: Massimo Severo Giannini e i beni culturali, *Rivista trimestrale di Diritto Pubblico*, LXV, 3 (2015), 986-1005.
- CONCAS, D., DE NOTARPIETRO, S., *Il bosco sacro della Santa Sede alla 16° Biennale di Venezia*, in S. Caccia Gherardini, M. A. Giusti, C. Santini (cur.), *Giardini storici. Esperienze, ricerca, prospettive, a 40 anni dalle Carte di Firenze*, Atti del convegno (Firenze, 25-26 novembre 2021), *Restauro archeologico*, XXIX, special issue 2 (2021), 18-23.
- DAL CO, F. (cur.), *Vatican Chapels*, Milano 2018.
- DOCCI, M. (cur.), *La questione degli stadi fra tutela e adeguamento*, *Bollettino del Centro di Studi per la storia dell'architettura*, n.s. 4 (2020).
- IRACE, F., *Salvare o trasformare i gioielli della modernità, questo è il problema*, *La Repubblica Milano*, 17 ottobre 2019, 5.

Conoscere e riconoscere l'architettura. Alcune riflessioni

Simone Lucchetti

Conoscere l'architettura

I temi riguardanti la conoscenza e il riconoscimento in generale, ed in questa sede analizzati in campo architettonico, sono argomenti piuttosto impegnativi già a partire dalla definizione stessa dei due lemmi polisemici. Il concetto di conoscenza ha un valore intuitivamente attivo, sebbene sia portatore di una certa dose di passività. Si sceglie deliberatamente di conoscere un edificio storico, o quanto meno si tenta, sia nella sua componente materiale che immateriale, anzitutto attraverso il suo rilevamento e mediante la ricerca delle fonti archivistiche che ne possano raccontare e chiarire le vicende storiche. Capita anche che sporadicamente si “venga a conoscenza” di notizie e fatti che possono stravolgere il punto di vista relativamente ad un manufatto, sebbene a parere dello scrivente la possibilità di convertire questo ruolo da attivo a passivo risieda nell'intenzionalità dello studioso a trattenere ed interpretare criticamente quanto apprenda, portando di fatto il problema in campo gnoseologico. Già in Kant il problema della conoscenza è un quesito strettamente associato ai tipi di “collegamento” tra gli elementi e la modalità con cui essi vengano messi in atto¹.

Il disegno dal vero di un qualsiasi organismo architettonico costituisce senza dubbio *l'incipit* del percorso di conoscenza inteso alla comprensione del manufatto, dal generale al particolare, filtrato dal personale *know how*, dalla formazione e dalla concezione del mondo

¹ «Occorre non già la coscienza immediata dell'oggetto stesso, la cui esistenza si vuole conoscere, ma la coscienza del collegamento tra l'oggetto e una qualche percezione reale, in base alle analogie dell'esperienza, che espongono ogni connessione reale in un'esperienza in generale». Cfr. KANT, I., *Critica della ragione pura*, trad. it. di Giorgio Colli, Torino 1957.

dell'esecutore, da cui scaturiscono dei personali "collegamenti". Ancora prima, dunque, del rilevamento "tecnico" l'operazione spontaneamente messa in atto dall'architetto riguarda un processo di "andata e ritorno" con cui il cervello analizza, filtra ed elabora delle informazioni, nel momento in cui la mano le riporta su carta e contestualmente il cervello le archivia nel proprio *database*. Dopodiché in fase successiva con un solo sguardo verso lo schizzo precedentemente sintetizzato la mente umana è in grado di richiamare le informazioni precedentemente allocate come se fosse in atto un processo spontaneo di anamnesi².

Il disegno difatti rappresenta solo una porzione finita di spazio architettonico e sebbene per diverso tempo questa operazione sia stata eseguita empiricamente, negli ultimi anni l'analisi grafica si è trasformata in una vera e propria scienza della rappresentazione con cui il disegno viene identificato come un «modello grafico di comprensione»³.

Chiarificatore è il contributo dal titolo *La conoscenza al di là della visione* (per cui vedi *supra* il saggio di Mario Docci) con cui l'autore esemplifica le ragioni primigenie che hanno spinto l'uomo alla realizzazione di tali modelli, tra cui la volontà di "correggere" quanto viene percepito dall'occhio umano attraverso artifici prospettici. Tali accorgimenti non sono nuovi all'epoca in cui Gaspar van Wittel dipinge la sua veduta della fontana dell'Acqua Paola, realizzata con l'obiettivo di creare un "capriccio" architettonico almeno dal punto di vista prospettivo. L'artista infatti pone sullo sfondo la Basilica di San Pietro e la arricchisce di una serie di dettagli che, data la distanza reale che intercorre tra l'edificio e la fontana, sarebbero impossibili da visualizzare.

Come è noto tali espedienti vengono già impiegati da Giovanni Battista Falda nel momento in cui ha voluto rappresentare una visione ideale del collegio de' Propaganda Fide (fig. 1), prospettante davanti

² Per Platone il processo di conoscenza è legato al ricordo, poiché le informazioni fondamentali non derivano dall'esperienza, ma sono presenti da sempre nell'animo umano. Celebre è l'esempio con cui Socrate riesce a far comprendere ad uno schiavo il teorema di Pitagora con il solo uso della maieutica. Cfr. PLATONE, *Menone*, 81c-86 c. Nella psicologia dello sviluppo "all'innatismo" viene riconosciuta una componente ereditaria grazie alla quale la mente, al momento della nascita, sia già dotata di strutture innate. Cfr. MILLER, P.H., *Teorie dello sviluppo psicologico*, Bologna 2011. Per una panoramica generale dal punto di vista filosofico cfr. FIAMMA, A., *La questione dell'innatismo nel De mente di Nicola Cusano*, in A. Dall'Igna, D. Roberi (a cura di), *Cusano e Leibniz. Prospettive filosofiche*, Udine 2013, pp. 101-116.

³ DOCCI, M., CHIAVONI, E., *Saper leggere l'architettura*, Bari 2017.

un'ariosa piazza che non trova riscontro nella realtà urbanistica odierna e dell'epoca⁴.

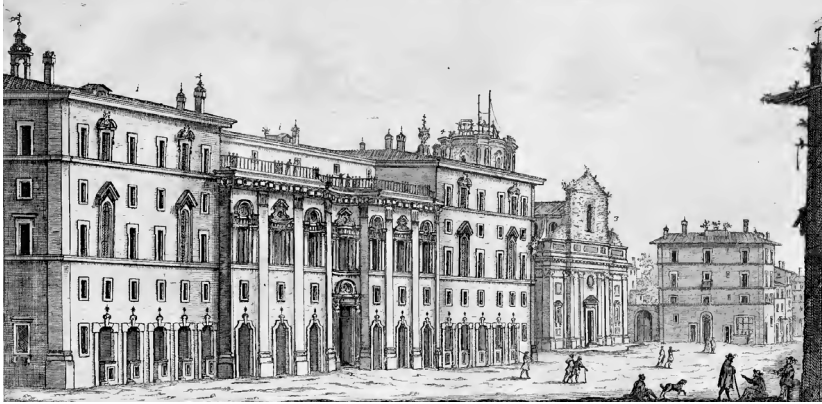


Fig. 1. Incisione del Collegio de' Propaganda Fide, di Giovanni Battista Falda, 1665 (rielaborazione dell'autore).

Per quanto riguarda il rilevamento del Palazzo Atti a Todi, oltre alle considerazioni di natura metrologica utilizzate per l'attribuzione alle diverse maestranze operanti delle diverse fasi costruttive dell'edificio, è interessante porre l'accento su come il rilievo diretto abbia permesso di notare gli artifici messi in atto al fine di rendere simmetrica la facciata principale di un palazzo il cui impianto planimetrico non l'avrebbe spontaneamente permesso. Un'esperienza analoga, ma realizzata in scala urbanistica, riguarda la scenografica piazza Ducale di Vigevano⁵ e la facciata della cattedrale.

Nell'ultimo quarto del XVII secolo, secondo il progetto del vescovo Juan Caramuel y Lobkowitz, viene eliminata dalla piazza la rampa di accesso al castello, di cui era l'ingresso trionfale, e viene eretta una nuova facciata concava per il Duomo in modo da renderlo - da un punto di vista geometrico - la monumentale quinta prospettiva della piazza e dotarlo - per perseguire un programma politico - di un'anticamera urbana (fig. 2).

Nel rilevamento del Colosseo invece, condotto nella seconda metà degli anni Novanta dal Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo

⁴ FALDA, G.B., *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di n.s. papa Alessandro VII. Libro primo*, Roma 1665.

⁵ BENEVOLO, L., *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari 1968.

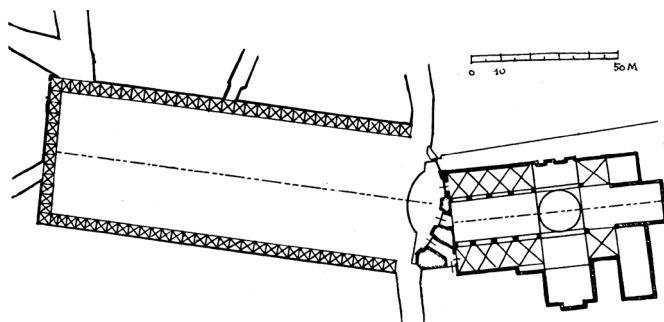


Fig. 2. Piazza Ducale di Vigevano (PV) (rielaborazione dell'autore da BENEVOLO 1968).

dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", l'operazione del "disegnare" viene impiegata per raggiungere un livello di conoscenza più astratto, ovvero relativo a delle costruzioni geometriche invisibili agli occhi di chi guarda il monumento, ma chiarissime nelle intenzioni progettuali o operative di chi ha realizzato l'opera. Dall'analisi condotta si è potuto dimostrare che la pianta dell'Anfiteatro Flavio non fosse impostata su un'ellisse, come ritenuto al tempo da diversi studiosi, ma su un ovale a quattro centri costruito con le proporzioni del "triangolo sacro", ovvero un triangolo i cui lati sono legati dal rapporto armonico di 3, 4 e 5. Individuare e analizzare delle corrispondenze geometriche con delle proporzioni auree o con combinazioni numeriche commensurabili è infatti ancora oggi un tema di ricerca in corso di approfondimento⁶.

Poiché ci muoviamo inevitabilmente nel campo degli studi storici si può affermare che probabilmente non esista una "storia per il disegno", ma piuttosto una Storia che in quanto tale permetta che il Disegno non sia un'operazione tecnica fine a sé stessa, ma un'operazione culturale mirata a raggiungere un maggiore grado di conoscenza rispetto alla situazione di partenza. Analogamente non esiste una "storia per il restauro", intesa come una Storia volta a decorare ed abbellire delle relazioni tecniche presentate presso una Soprintendenza, ma piuttosto come uno strumento operativo che veicoli degli interventi progettuali.

⁶ FUCHS, W., *Confronting Vitruvius: a geometric framework and design methodology for Roman rectangular temples*, Journal of Roman Archeology, 2020; FUCHS, W., *New evidence for the design and urban integration of the Forum of Caesar, Forum of Augustus, Curia Julia, and Chalcidicum*, Journal of Roman Archeology, 2021.

In questo senso è di notevole interesse il contributo *La Rappresentazione dell'Architettura. Il modello e il suo doppio* (per cui vedi *supra* il saggio di Mario Centofanti) in cui viene analizzato, prima da un punto di vista semantico e poi operativo, lo stretto rapporto tra il modello e il suo corrispettivo nel mondo reale. Tra le accezioni del termine modello vi è quella secondo cui debba necessariamente essere una riproduzione che tenga conto delle forme esatte e delle caratteristiche peculiari di un'opera. Da tale assunto sono stati elaborati i "Principi di Siviglia", in attuazione della Carta di Londra, che servono a disciplinare la scientificità dei modelli attraverso diversi postulati, tra cui la complementarietà, il rigore metodologico e scientifico e la trasparenza.

Secondo queste linee guida è possibile dunque utilizzare i modelli per attuare delle operazioni non invasive di restauro critico dell'immagine mediante il completamento virtuale di un edificio, come nel caso studio presentato riguardante la facciata della Chiesa del Gesù all'Aquila. In questo senso la modellazione tridimensionale permette la visualizzazione di un contesto storico-urbano mai realizzato. Allo stesso tempo, strumenti di ricostruzione virtuale permettono altresì la visualizzazione non solo di ricostruzioni storico-filologiche, ma sono declinabili anche nell'ambito della nuova progettazione come nel caso del progetto (provocatorio) della facciata della Basilica di San Petronio a Bologna a cura dell'architetto Mario Cucinella.

Inoltre, con le medesime premesse, Centofanti utilizza sempre i modelli tridimensionali per fornire una lettura critica di un edificio rimaneggiato nel tempo, come nel caso della Facoltà di Ingegneria dell'Università dell'Aquila, al fine di programmare future operazioni di restauro con l'obiettivo di permettere la piena leggibilità della realtà storicizzata.

Riconoscere l'architettura

Il riconoscimento ha tra le sue accezioni - che interessano in particolare questa sede - quelle di identificare, di distinguere, di accettare. Non a caso costituisce uno dei capisaldi nella teoria del restauro, sia da un punto di vista attivo che passivo⁷.

⁷ Potremmo definire il riconoscimento "passivo" l'operazione preliminare al restauro, in cui chi è chiamato ad operare deve anzitutto riconoscere l'opera d'arte come tale. Il riconoscimento "attivo" è invece l'operazione architettonica, l'intervento messo in opera da colui il quale voglia rendere riconoscibile il proprio intervento di restauro

Il riconoscimento di un valore architettonico ad un'opera costruita è un tema labile, delicato, umorale e - nel bene o nel male - legato indissolubilmente all'epoca in cui tale riconoscimento viene esplicitato.

Basti pensare allo scarso valore attribuito alle strutture medievale stratificatesi nei Fori Imperiali a Roma e conseguentemente distrutte senza l'attuazione di una metodica campagna di acquisizione dei dati scientifica. Analogamente il riconoscimento di un valore positivo a strutture antiche non porta automaticamente agli stessi esiti, in quanto l'interesse di chi osserva è diverso a seconda del periodo storico preso in considerazione. Se infatti l'architetto del Rinascimento analizzava, studiava e disegnavo gli edifici antichi con l'obiettivo prevalente di creare un repertorio utilizzabile come strumento per la "nuova progettazione"⁸, ovvero come mezzo per «conoscere le regole sottese alla costruzione dell'edificio antico, regole delle quali, pur mantenendo un alto grado di libertà tecnico-costruttiva, usufruivano per risolvere i problemi edilizi del tempo»⁹, l'architetto-storico di oggi guarda - o almeno dovrebbe guardare - gli edifici antichi con l'obiettivo di comprenderli senza l'obbligo (perentorio fino all'Ottocento) di reitarne i codici linguistici nell'architettura a lui contemporanea.

L'architettura, come già definito da molti, può essere assimilata per analogie a diversi altri campi, come la musica con la sua *armonia*, la medicina con suoi *organismi* e la letteratura con il suo *linguaggio*. Rispetto a quest'ultimo assunto è piuttosto intuitivo individuare come *monemi* architettonici le singole modanature e interpretare il modo di mettere in relazione le specifiche parti, con proporzioni ed ordini, come una *grammatica*, fino al relazionare diversi porzioni di un edificio secondo una precisa *sintassi*. Come nelle lingue la variazione di questi elementi concorrono alla creazione di idiomi diversi, anche in architettura la differente «maniera» di concepire le diverse entità "dell'oggetto

al fine di distinguerlo dalle altre eventuali stratificazioni storicizzare. BRANDI, C., «Restauro», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, 1963, pp. 322-332; BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Torino 1963.

⁸ Un giudizio critico sulla prassi architettonica del XVIII secolo si legge in Piranesi: «L'architettura condotta dai nostri maggiori al più alto punto di perfezione sono già parecchi anni, che sembra piegare verso la sua declinazione, e ritornare a quel barbaro, onde fu tratta. Quante irregolarità nelle colonne, negli architravi, ne toli, nelle cupole; e soprattutto quante stravaganze negli ornamenti! Si direbbe, che si adornano le opere architettoniche per deformatle, anziché per abbellirle». PIRANESI, G., *Diversi maniere d'adornare i cammini*, Roma 1769, p. 2.

⁹ DOCCI, M., MAESTRI, D., *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, Roma 1993, p. 63.

costruito" conduce ad esiti profondamente eterogenei, come quelli osservabili tra un tempio greco, una *domus* romana, una cattedrale gotica, un palazzo rinascimentale e un grattacielo moderno.

Appurato dunque che l'architettura sia a tutti gli effetti ascrivibile ad un vero e proprio linguaggio, è ragionevole analizzarla anche con gli strumenti propri della linguistica, come la semiotica e la semiologia¹⁰. Per conoscere un'architettura, almeno da un punto di vista semiologico, secondo Brandi è possibile operare su due livelli distinti:

«Prima di tutto [l'analisi dipende] dal fatto che qualsiasi opera architettonica, in tutte le civiltà conosciute, non è un atto gratuito ma ha sempre risposto a determinati bisogni individuali o collettivi e quindi, identificando un uso, lo significa. In secondo luogo perché ogni opera architettonica, per realizzarsi, ha richiesto una articolazione che non si esaurisce nell'ambito della tecnica, ma si traduce in una concatenata serie di elementi che rispondono ad una concezione d'insieme»¹¹.

Pertanto, il ruolo dello studioso di architettura è anzitutto ricostruire queste situazioni al contorno, ancora prima di iniziare ad osservare il manufatto architettonico.

Fino alla seconda metà del secolo scorso non solo era impensabile un approccio di tipo multidisciplinare, ma lo studio dell'architettura storica era demandata ad altre branche del sapere come la storia delle arti visive o la storia dell'arte in generale, i cui esiti erano inconfrontabili data la natura eterogenea delle situazioni di partenza.

Oggi invece, grazie ad un revisionismo costante e alla volontà degli studiosi di tutto il mondo di liberarsi dall'utilizzo degli studi come strumenti meramente operativi per la progettazione, si è arrivati a riconoscere alla storia dell'architettura un'identità distinta dalle altre discipline storiche e pertanto bisognosa di strumenti di conoscenza in alcuni casi simili, ma peculiari per i propri scopi¹².

¹⁰ «L'insolito accostamento di linguistica e architettura, principale oggetto del presente saggio, nasce dalla diffusa tendenza di porre in relazione l'architettura alle più varie discipline o scuole culturali. Questa volta il rapporto è posto tra la lingua e l'arte di costruire, entrambe al livello teorico. La semiotica fa da ponte tra architettura e linguistica, grazie alla nozione di segno che non comprende solo le parole ma ogni sorta di fattore semantico-strutturale, ivi compreso quelli dell'architettura». Cfr. DE FUSCO, R., *Linguistica, semiotica e architettura*, Firenze 2019.

¹¹ BRANDI, C., *Struttura e architettura*, Torino 1975, p. 37.

¹² MUNTONI, A., *Due strategie innovative nell'insegnamento della storia dell'architettura Leonardo Benevolo e Bruno Zevi, 1954 - 1979*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La Facoltà*

Riconoscere un'architettura è dunque un tema che può essere declinato anche in ambito giuridico, come esplicitato nel contributo dal titolo *Riconoscere il presente: esperienze di tutela dell'architettura dal secondo Novecento ad oggi* (per cui vedi *supra* il saggio di Claudio Varagnoli) che pone l'accento sul vuoto normativo che orbita intorno alle architetture del secondo Novecento.

Poiché l'applicazione del vincolo, ai sensi della L. 1089/39 poi modificato con la L. 124/2017, si estende alle architetture realizzate da almeno settanta anni, esclude *de facto* tutte le architetture contemporanee, nonostante vi si possa riconoscere un qualche tipo di valore che ne richieda la conservazione, la manutenzione e l'uso compatibile, come ad esempio il Centro Islamico di Roma di Paolo Portoghesi, l'Auditorium di Renzo Piano, il Moma di Rovereto di Mario Botta e tanti altri.

Per tentare di sopperire a tale mancanza è, dunque, prassi ricorrere all'istituto giuridico del "diritto d'autore" con tutte le controindicazioni del caso, prima tra tutte l'ereditarietà di tale diritto. Emblematico è il caso analizzato riguardante il padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia del 2018 a cui sebbene il Comitato tecnico-scientifico di settore per l'arte e l'architettura contemporanea (organo consultivo della Direzione Generale Creatività Contemporanea presso il Ministero della Cultura) abbia riconosciuto un "importante carattere artistico", sono ancora controverse le modalità con cui si dovranno, o potranno, mettere in atto tutte le misure atte alla manutenzione e conservazione del complesso.

In tale ambito il riconoscimento critico della componente materiale e artistica dell'opera architettonica risulta in sostanza condizione necessaria, ma non sufficiente alla sua tutela se non sostenuta e coadiuvata da un adeguato supporto normativo. Nel tortuoso percorso di conoscenza e riconoscimento dell'organismo architettonico, possiamo in definitiva assumere come postulato il fatto che l'obiettivo ultimo dello studioso impegnato nella ricerca storico-architettonica non sia una comprensione immutabile e perfetta ma solamente la tendenza ad essa.

di Architettura dell'Università di Roma «La Sapienza». Dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti, Roma 2001 ; BRUSCHI, A., Introduzione alla storia dell'architettura: considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi, Milano 2009.

PARTE II

PRESENTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE E VALORIZZAZIONE

Il miglioramento del racconto delle opere d'arte. La domanda inespresa e inconsapevole di apprendere

Antonio Lampis

Provincia Autonoma di Bolzano Alto Adige

Ricopro una carica dirigenziale nel settore culturale ormai da 24 anni, e credo di essere uno dei più vecchi direttori apicali del settore cultura in Italia. Ho lavorato per tantissimi anni proprio sul tema oggetto del presente contributo, e cioè quello di far comprendere l'impegno pubblico per il lavoro degli artisti, spesso, come è stato detto, con gli occhi degli artisti. Ho lavorato in una provincia lontana come quella di Bolzano, che ha investito moltissimo nell'intervento pubblico della cultura, e in particolar modo nello sviluppo della cultura voluto dall'articolo 9, recandosi letteralmente a casa delle persone che per abitudini economiche o per tradizioni familiari non si erano mai avvicinate alla partecipazione culturale. La legge provinciale sulla cultura del 2015 dice espressamente che è «compito pubblico favorire la partecipazione culturale dei ceti meno abbienti e di coloro che sono lontani dai consumi culturali». Alla fine degli anni '90, quando ho iniziato a condurre frequentissimi esperimenti di allargamento dei pubblici e di miglioramento delle narrazioni intorno alle opere degli artisti, demograficamente le persone che si recavano nei musei, a teatro o ai concerti di musica classica e nelle istituzioni culturali, si potevano immaginare come una signora di cinquant'anni figlia di laureati di buon reddito.

Le proposte pubbliche cominciarono a presentare il lavoro degli artisti in un modo nuovo, quasi attraverso una scomposizione in pezzi del modo tradizionale di fare arte e cultura, concentrandosi spesso solo su alcuni particolari per fornire delle chiavi di interpretazione ad un pubblico nuovo. Soprattutto verso le giovani generazioni si intese lavorare su alcuni particolari o su poche opere d'arte, piuttosto che su grandi carrellate, rifuggendo i *mostrifici*, fino a proporre l'esposizione di una singola opera d'arte con un previo e vasto percorso di prope-

deutica da dover vedere prima di giungere al cospetto dell'opera (era *Dama con liocorno* di Raffaello, proveniente da Galleria Borghese)¹.

Quella serie di esperimenti, durati dal 1997 fino al 2016, hanno fatto maturare alcune convinzioni, oggetto di analisi di diversi miei scritti.

Nel 2017 l'Unione Europea lancia l'anno europeo del patrimonio e stigmatizza per il passato una gestione del patrimonio culturale non sostenibile in molte parti d'Europa e una scarsa attenzione alle giovani generazioni e alle persone tradizionalmente escluse dalla frequente partecipazione culturale. L'obbiettivo proposto prevedeva che i musei e i luoghi della cultura dovessero non solo parlare, ma come disse un grande museologo "cantare", e cioè che dovesse esserci uno sforzo molto più intenso rispetto al passato per un più efficace racconto intorno alle opere d'arte, e che parallelamente questo racconto dovesse ricordare le esigenze espresse e non espresse ai visitatori. Si auspicava dunque che l'intento educativo non si fermasse a mettere un chiodo al muro con un quadro di Tiziano scrivendo come didascalia "Tiziano", ma che si giungesse a compiere finalmente un lavoro molto nuovo e più efficace di contestualizzazione delle opere per far capire al fruitore, magari anche al giovane visitatore e al turista in bermuda, che quell'opera non era sempre stata in un museo, ma che proveniva da una camera da letto o da una chiesa, comunque da un territorio che offre una sua economia ancora esistente, che qualcuno si occupa ancora di quegli arredi, di quelle stoffe, ecc. Una migliore contestualizzazione dei luoghi di provenienza e dell'ambito economico-sociale delle opere d'arte è davvero fondamentale per fornire chiavi di accesso che consentano di rendere i nuovi visitatori progressivamente indipendenti, dopo aver fornito loro una serie di chiavi d'accesso alla complessità tipica del lavoro degli artisti. Ritengo che questo Dottorato, così interdisciplinare, dia un ottimo esempio, insegnando come sia necessario ricorrere a molte discipline per compiere questo sforzo educativo, che va ormai considerato un servizio necessario al visitatore.

Parlando proprio recentemente di come potrà evolversi la situazione dei musei dopo il COVID-19, ho scritto che essi dovranno mutuare da molte altre discipline, come cinema, teatro e sceneggiatura, un nuovo modo di raccontare. In ciò intravedo il principale compito pubbli-

¹ Sito dell'esposizione con download del catalogo: http://www.provincia.bz.it/cultura/downloads/ir3_postcatalogo_screen_definitivo.pdf (consultato il 7 ottobre 2021).

co: allargare il bacino delle persone che possono avvicinarsi al lavoro degli artisti, che sono dei lavoratori protetti (dai principi nel passato e oggi dalla democrazia) e si spera lo siano sempre meglio dalle istituzioni culturali. Quindi il compito pubblico è e sempre sarà quello di portare più persone a comprendere il lavoro di questa figura sociale così importante e il deposito storico-culturale del suo lavoro che chiamiamo patrimonio, per migliorare anche le condizioni di coloro che sono capaci di fare questo mestiere, coloro che interpretano e scrivono "con gli occhi degli artisti" e sanno emozionare, perché l'emozione fa parte del processo di avvicinamento di una persona che non è abituata alla confidenza con il lavoro degli artisti, ma soprattutto consente di far emergere e riconoscere il desiderio spesso inespresso di apprendimento.

Durante la predetta serie di esperimenti attuati nel corso degli ultimi 15 anni si è constatato come una persona si commuova a lasciare le pantofole e il telecomando per uscire di casa, andare verso un museo o andare a vedere uno spettacolo teatrale, se ha la prospettiva di ottenere più cose contemporaneamente: provare un'emozione (e in questo gli artisti sono bravi) e imparare qualcosa (in questo le nostre istituzioni culturali per molto tempo non sono state sufficientemente preparate anche in termini di interdisciplinarietà), in un contesto socializzante. Quando questi fattori convergono, l'idea di andarsi a "divertire" un po' scompare. Le persone si abituano presto ad ottenere un racconto fatto "con gli occhi degli artisti", ma inizialmente hanno bisogno di un racconto pensato anche per chi non è preparato. Questa doppia attenzione aiuta a far riconoscere la domanda inespressa che sta dietro al desiderio spesso dichiarato di voler "andare a divertirsi". Per saperla cogliere bisogna essere professionisti e saperlo fare molto spesso rappresenta un talento personale che solo oggi i corsi più avanzati nella preparazione post-universitaria, che si avvalgano delle testimonianze di grandi professionisti, riescono a trasmettere ai futuri e attuali professionisti che lavorano nelle istituzioni culturali, persone oggi troppo spesso malpagate.

Le norme sui beni culturali hanno sintetizzato in tre parole la principale funzione dei musei: offrire effettive esperienze di conoscenza, e sulla parola "effettive" possiamo spingerci in un'accurata riflessione, poiché le esperienze di conoscenza sono effettive se realmente ci avvicinano all'artista, al modo di esprimersi di questa figura così importante per la società. Per farlo bene occorre una nuova alleanza con

altri ambiti che non siano semplicemente quelli della storia dell'arte o dell'archeologia, ma anche quelli della televisione, teatro, danza. Infatti, se guardiamo le ultime ricerche condotte sulle giovani generazioni che entrano nei musei o nei luoghi dell'arte tradizionali, osserviamo che una delle domande più interessanti che si pongono è: «chi fa le scelte?». Vi è quindi una ricerca di personalizzazione: ciò ha avviato un processo di nuova attenzione nell'opinione pubblica delle professioni che gravitano intorno al lavoro dell'artista, essere attenti a quelle professioni è quindi oggi un compito assolutamente rafforzato e fondamentale della Nazione. Il compito sta non solo nel far lavorare tali professionisti, ma anche nel consentire loro di migliorare costantemente le proprie capacità per poter essere "effettivi". Ci sono alcuni aspetti del racconto intorno al lavoro degli artisti, come ad esempio l'allestimento, che si rivelano fondamentali per rendere effettive le esperienze di conoscenza. Un allestimento ben fatto, ad esempio, è in genere quello che sa trovare il coraggio di esporre meno e di raccontare di più. Perché oggi l'eccessivo numero delle opere esposte frena l'effettività del racconto, non riesce a fare emergere la domanda inespressa di apprendimento.

Oggi abbiamo bisogno anche di altri requisiti per rendere effettive le esperienze di conoscenza, come la familiarità con gli ambienti digitali. La conoscenza delle nuove esperienze digitali va tuttora filtrata, perché ancora oggi ci scontriamo con una grande percentuale di spazzatura, quindi saper scegliere ciò che effettivamente incrementa la domanda di conoscenza rappresenta un lavoro molto impegnativo per il quale in ogni caso oggi esistono linee guida. In questi anni i musei hanno ottenuto linee guida specifiche sul miglioramento del rapporto museale: si deve iniziare dalla completa revisione delle didascalie, ad esempio eliminando quelle all'altezza delle ginocchia oppure quelle con caratteri bianchi su sfondo grigio. Nei livelli minimi di qualità lo spazio dedicato alle luci, agli allestimenti e al racconto è molto cresciuto. La contestualizzazione delle opere vale molto e assistiamo ora a una spinta per riconoscerlo anche nel sistema di accreditamento dei musei al Sistema nazionale². Un altro aspetto importante è che ogni persona che lavora nell'ambito della storia dell'arte o dentro un museo dovrebbe comunque mantenere il contatto con gli artisti viventi, e do-

² <http://musei.beniculturali.it/progetti/sistema-museale-nazionale> (consultato il 7 ottobre 2021).

vrebbe conoscere di persona come lavora oggi un artista e quali sono le dinamiche del lavoro creativo. Anche questo è stato uno degli indirizzi recentemente dati ai musei: ogni operatore deve essere in contatto con il lavoro degli artisti viventi perché le domande di chi si avvicina oggi alla "effettiva esperienza di conoscenza" vengono poste per conoscere il motivo che si cela dietro a determinate scelte creative. L'artista che afferma di parlare solo con la sua opera è liberissimo di poterlo credere e fare, ma oggi abbiamo bisogno di un apparato che possa raccontare meglio, e costruire questo apparato è un'operazione che richiede un'alleanza molto forte tra i diversi settori culturali. A tale scopo in questi ultimi anni una delle indicazioni date ai musei è quella che ogni museo dovrebbe avere un'università di riferimento, e si è invitata ogni università ad "adottare" un museo, e la stessa alleanza è da stringere anche con le scuole. Saranno gli studenti ad andare nei musei per dire come vorrebbero che i musei lavorassero per loro. Queste forme di dialogo aiutano a raccontare in modo efficace a chi si avvicina per le prime volte alle opere d'arte, che si tratti delle nuove generazioni o di visitatori occasionali, ovvero di chi non ha avuto la fortuna di avere libri in casa, buona scolarizzazione o comunque persone alle quali la famiglia non ha potuto fornire le chiavi d'accesso alla cultura.

Quando a Bolzano, dopo 25 anni di chiusura, riaprì il teatro d'opera, si lanciarono delle iniziative di scomposizione sul melodramma. La prima puntata di questa scomposizione era curata da uno dei critici musicali più competenti, Alessandro Baricco, che prese una cantante all'apice della sua carriera (era Eva Mei), e in un auditorium molto grande, davanti a un pubblico di ragazzi che non avevano mai assistito a una presentazione dell'opera, le fece cantare ripetutamente *Amami Alfredo*. Una cantante usata come un jukebox: alla decima volta che cantò *Amami Alfredo* Baricco disse queste parole: «Vedete che qui l'autore della musica fa passare le note dalla gioia più estrema alla disperazione più cupa con questa discesa di note». Con le opere d'arte e nei musei bisognerebbe parimenti concentrarsi anche solo su alcuni dettagli, raccontare quei particolari che possono più immediatamente emozionare e generare un apprendimento istantaneo. Per tale ragione non va demonizzato il processo di enucleazione di significati tipico dei social media. Nel perseguimento di tali obiettivi è necessario metterci la faccia e raccontare il perché delle scelte, evitando magari alcune antiche prassi nella comunicazione grafica e scritta, scrivendo finalmente meglio gli apparati allestitivi di comunicazione. A tal fine

i musei statali italiani dispongono, nella circolare della DG Musei n. 29/2019, di sintetiche linee guida per «il miglioramento costante del racconto museale»³. In tale circolare si sottolinea l'opportunità di rivedere e ristampare le didascalie con dimensioni maggiori di quelle tradizionalmente in uso nei musei non rinnovati e con un posizionamento adeguato alle esigenze del visitatore (altezza e collocazione). Il dovere di eliminare dalle didascalie i tecnicismi comprensibili solo agli addetti ai lavori o cultori della materia e l'uso di caratteri frutto di scelte solo estetizzanti come scritte grigie a fondo bianco o scritte in caratteri tipografici rossi. Per tale ragione è necessaria la supervisione di un funzionario alla comunicazione di nuovi testi proposti dai tecnici o di quelli attualmente in uso. Si auspica maggiore impegno per la segnaletica esterna, specie se il museo ha sede in vie di passaggio, in modo che dall'esterno si possa avere un'idea delle collezioni e invogliare la visita anche del passante. È da evitare il museo con le sole scritte esterne "Museo" e "Cassa", anche perché i musei dovranno essere valutati non tanto per la conta dei biglietti, ma per la conta delle relazioni che hanno saputo intessere. In tal senso la recente attenzione alle forme di abbonamento costituisce un passaggio utile ed opportuno. La predetta circolare richiede ai musei il riversamento delle informazioni di cataloghi nel sito internet, ogni volta che ciò sia possibile e la previsione della già menzionata clausola nei nuovi contratti di edizione. I cataloghi innovativi avranno formati maneggevoli e peso trasportabile anche per generare costi di spedizione sostenibili. La parte più specialistica del dibattito scientifico è bene che trovi eco nelle riviste specializzate, possibilmente riconosciute da ANVUR. È altresì richiesta la messa in campo di ogni possibile racconto per immagini o testi al fine di contestualizzare le opere esposte ricordandone gli ambienti di provenienza (case, chiese, manieri, ecc.), l'utilizzo ove possibile non solo del nome dell'autore di dipinti o opere esposte, ma anche del suo ritratto, cosa particolarmente gradita alle giovani generazioni e utile per contestualizzare l'opera. È indicato come particolarmente opportuno ogni accordo con scuole, accademie, università o specifici centri di ricerca per trovare sostegno e confronto nelle scelte e ove possibile anche sostegno in fasi operative. Infine, è auspicato l'utilizzo delle migliori e più soste-

³ Circolare Direzione generale Musei N. 29/2019, sul racconto museale: <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/06/Miglioramento-costante-del-racconto-museale-Circolare-29-anno-2019.pdf> (consultato il 7 ottobre 2021).

nibili esperienze dell'uso del digitale a favore della comprensione del Patrimonio, tema sul quale questa direzione generale è particolarmente impegnata e di prossimo oggetto di specifiche ulteriori linee guida che analizzino l'esplosiva proposta esistente «al fine di indicare i percorsi efficaci per garantire "effettive esperienze di conoscenza", vero scopo finale di chi lavora dentro e fuori i musei e luoghi della cultura».

L'esperienza ventennale ha insegnato che la leva di marketing funziona se parallelamente si inoculano momenti di apprendimento e momenti di informazione all'interno dei processi tradizionali della produzione artistica. Per meglio spiegarmi: è ormai chiaro che una persona lascia il telecomando ed esce di casa più volentieri se ha l'idea non solo di provare delle emozioni (come arte e cultura regalano da secoli con grande maestria), ma contemporaneamente la possibilità d'imparare qualcosa, possibilmente in un contesto socializzante. Nel momento in cui si offrono queste due/tre opportunità nello stesso momento si ha una fidelizzazione del consumatore culturale, legata ad aspetti territoriali, al patrimonio culturale tradizionale, all'opera, il teatro, il balletto, la musica, ecc. Tutto ciò perché oggi la scuola non offre più chiavi d'accesso a questi mondi, che hanno simbologie molto complesse. Quindi a volte si rende necessario fermare l'illusoria automatica magia dell'arte e indurre invece gli artisti a raccontare qualcosa del loro processo, a fornire delle chiavi per entrare nel loro mondo, per uscire dalla sola modalità: "si apre il sipario, esce la cantante, arrivano le rose, si chiude il sipario". Nei primi anni duemila, in provincia di Bolzano si sono costruiti ogni anno diversi format sperimentali in cui, all'interno dei percorsi tradizionali (la mostra, la rappresentazione), coesistevano momenti di qualificato apprendimento o di informazione, anche in pillole, creando un enorme cambiamento nei consumi culturali.

Ciò è stato giocato anche utilizzando l'interconnessione d'interessi, cioè per esempio portando gli sportivi alle mostre fotografiche sugli sport, i salutisti ad iniziative culturali che toccassero tali tematiche, favorendo con ogni mezzo lo scambio di pubblici non solo tra generi culturali, ma anche tra diverse modalità di uso del tempo libero. Quindi le già menzionate tre leve, la comunicazione, l'idea di "provare un'emozione ed insieme imparare qualcosa", che ho chiamato "scomposizione del modo tradizionale di presentare arte e cultura", e l'utilizzo più spesso possibile dell'"interconnessione d'interessi" hanno contribuito a quella esplosione di consumi culturali ed anche a sentire proprio questo cambiamento da parte dei cittadini. Questa è in brevissima

sintesi la trasformazione di un piccolo territorio, che aveva un'enorme capitale identitario, ma molto tradizionalista, che ha una dinamica di confronto tra tre culture molto diverse che hanno aspetti di conservazione tradizionale, ma anche bisogno di presentarsi sul nuovo. Negli anni questo metodo sperimentato ha, come sopra accennato, pressoché raddoppiato la base statistica della partecipazione culturale.

Se oggi la nostra nazione volesse investire per fare un salto di qualità, credo sarebbe il miglior investimento per uscire da questa crisi pandemica, dando lavoro a chi si è ostinato a studiare le materie umanistiche e creando un lavoro meglio retribuito, provvedendo alla loro formazione continua. Posso dire che la soddisfazione di veder crescere la popolazione che partecipa alla cultura coinvolgendo chi vive intorno alle istituzioni culturali, seguire il miglioramento del racconto museale, porta a una necessità: ho sempre detto ai musei di lavorare con i condomini che stanno intorno al palazzo museale, perché se non sono mai venuti a visitarlo tocca ai musei capirne le ragioni e agire di conseguenza. Saper mettere insieme diverse conoscenze è un mattone fondamentale di questa costruzione, e speriamo che lo Stato italiano, con i Comuni e le Regioni, voglia impegnarsi per migliorare. Credo che non bastino gli sforzi fatti fino ad ora, ma che serva invece una legge nuova nel settore della cultura affinché questo tema venga riportato nel percorso quotidiano delle persone. Non si è mai parlato così tanto del patrimonio culturale, quindi ci troviamo nel momento giusto per fare un investimento e dare onore a questo ruolo del patrimonio culturale che l'Italia possiede anche nel contesto europeo. Sono contento che se ne parli in un dottorato così ricco di diverse discipline.

Quanto qui sintetizzato è rinvenibile con maggiore dettaglio sui miei precedenti scritti, in gran parte disponibili su *Academia*⁴ e riportati nei riferimenti bibliografici.

⁴ <https://independent.academia.edu/AntonioLampis> (consultato il 7 ottobre 2021).

Bibliografia

- LAMPIS, A., *Multiculturalità e specialità. La spesa in cultura nella provincia autonoma di Bolzano*, Economia della Cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura, 3 (1998), 285-293.
- LAMPIS, A., *Il sostegno pubblico alla cultura ed alla formazione in Alto Adige, tra assistenza e cammino verso la qualità*, in AA.VV., *Istituzioni e politiche culturali a Bolzano per il terzo millennio*, suppl. a Il Cristallo: rassegna di varia umanità, 2 (1998), 37-47.
- LAMPIS, A., *L'azione pubblica per cultura e formazione in un territorio multiculturale. Il caso Alto Adige*, in AA.VV., *L'Europa multiculturale*, Atti del XXIV convegno internazionale di studi italo-tedeschi (Merano 11-13 maggio 1998), Merano 1998, 520-531.
- LAMPIS, A., *Governare la differenza: il caso della provincia di Bolzano*, Economia della cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura, 3 (2001), 415-419.
- LAMPIS, A., *Introduzione*, in L. De Gennaro e A. Jona (cur.), *On&On. Percorsi musicali tra classica ed elettronica*, Milano 2004.
- LAMPIS, A., *Nuovo pubblico per i musei*, Economia della Cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura, 4 (2004), 587-590.
- LAMPIS, A., *Esperienze di sviluppo dell'audience: propedeutica e nuove formule di presentazione di arte e cultura*, in F. Severino (cur.), *Un marketing per la cultura*, Milano 2005.
- LAMPIS, A., *Che cultura è la dj culture?*, in Libro-programma Festival multimediale Transart 2005.
- LAMPIS, A., *Opere scomposte*, in AA.VV., *Raffaello a Bolzano per capire la Dama*, Bolzano 2005.
- LAMPIS, A., *Presentazione*, in G. Tavano Blessi, *Città satelliti? Le Laives d' Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Roma 2006.
- LAMPIS, A., *Pubblico e musei*, Il Cristallo: rassegna di varia umanità, 2 (2007).
- LAMPIS, A., *Premessa*, in P. Fresu, *Paolo Fresu racconta il jazz attraverso la storia dei grandi trombettisti americani*, Milano 2007.
- LAMPIS, A., *Arte contemporanea, allestimenti e cura del pubblico*, Fizz. oltre il marketing culturale, gennaio 2008, <https://www.fizz.it/articoli/2008/74-arte-contemporanea-allestimenti-e-cura-del-pubblico> (consultato il 7 ottobre 2021).

- LAMPIS, A., *Nuovi modi, di successo, di presentare arte e cultura*, Economia della cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura, 1 (2008).
- LAMPIS, A., *Marketing culturale, capacitazione degli attori e stimolo della domanda culturale: l'esperienza della provincia di Bolzano*, in F. Putignano (cur.), *Learning Districts. Patrimonio culturale, conoscenza e sviluppo locale*, Santarcangelo di Romagna 2009, 61-77.
- LAMPIS, A., *Direct Marketing e Multilevel per i consumi culturali*, Fizz. oltre il marketing culturale, giugno 2011, <https://www.fizz.it/articoli/2011/322-direct-marketing-e-multilevel-i-consumi-culturali> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Tecnologie digitale e avvicinamento alla produzione artistica*, Fizz. oltre il marketing culturale, gennaio 2012, <https://www.fizz.it/articoli/2012/347-tecnologie-digitale-e-avvicinamento-alla-produzione-artistica> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., TAVANO BLESSI, G., *Le politiche della cultura rivolte ai giovani: La provincia Autonoma di Bolzano*, in A. Cicerchia (cur.), *Produzione e consumi culturali dei giovani. La musica e le arti visive*, Milano 2013, 161-182.
- LAMPIS, A., *Fondazione Museion, Vezzoli e la cura del pubblico*, Il Giornale delle Fondazioni, 13 maggio 2016, <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/fondazione-museion-vezzoli-e-la-cura-del-pubblico> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Gli stati generali hanno saldato la cultura allo sviluppo, ora, per andare verso il welfare culturale si attendono le amministrazioni locali e la scuola*, Il Giornale delle Fondazioni, 22 dicembre 2016, <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/gli-stati-general-hanno-saldato-la-cultura-allo-sviluppo-ora-andare-verso-il-welfare> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Cultura diffusa e creatività, un'isola di futuro tra le Alpi*, in L. Barbieri (cur.), *Vertical Innovation. La vera natura dell'innovazione*, Milano 2017, 97-109.
- LAMPIS, A., *Verso un'idea di welfare allargato. Il welfare culturale nelle iniziative della Provincia autonoma di Bolzano*, Economia della Cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura, 1 (2017).
- LAMPIS, A., *Anno europeo del patrimonio culturale e musei*, Il Giornale delle Fondazioni, 15 ottobre 2017, <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/anno-europeo-del-patrimonio-culturale-e-musei> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Ambienti digitali e musei: esperienze e prospettive in Italia*, in A. Luigini e C. Panciroli (cur.), *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*, Milano 2018, 11-15, https://ojs.francoangeli.it/_omp/index.php/oa/catalog/book/334 (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Il tempo da raccontare*, in F. Pignataro, S. Sanchirico, C. Smith (cur.), *Museum.dià. Il Convegno internazionale di museologia. Chronos, Kairòs e Aion. Il tempo dei musei*, Atti dell'Incontro Internazionale di Studi (Roma, Museo

- Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, 26-28 maggio 2016), Roma 2018, 349-352.
- LAMPIS, A., *I cambiamenti culturali in Alto Adige*, in P. Rina, U. Kindl, T. Rosani (cur.), *18/18. Alto Adige-Südtirol 1918-2018*, Bolzano 2018.
- LAMPIS, A., *Musei autonomi e sistema nazionale dei musei*, *Economia della cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 1-2 (2018), 244-248.
- LAMPIS, A., *I videogiochi per conoscere arte e cultura*, *Economia della cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 3 (2018), 269-274.
- LAMPIS, A., *Le novità delle azioni di riforma del sistema museale con particolare riferimento al sistema museale nazionale e all'adozione dei livelli minimi uniformi di qualità*, in AA.VV., *Impresa Cultura. Comunità, territori, sviluppo. 14° Rapporto Annuale Federculture 2018*, Roma 2018, 55-61.
- LAMPIS, A., *I musei nelle città e nella società*, in E. Pelosi (cur.), *Città Come Cultura. Processi di sviluppo*, Roma 2019.
- LAMPIS, A., *Musei, accessibilità e welfare culturale*, in AA.VV., *Cultura come diritto: radici costituzionali, politiche e servizi*, Roma 2019, 22-24, <https://www.civita.it/Associazione-Civita/Attivita/Pubblicazioni/Altre-Pubblicazioni/Cultura-come-diritto-radici-costituzionali-politiche-e-servizi> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Il sistema nazionale dei musei come esempio di volano economico, palestra di leadership e snodo di collaborazione tra Stato e Regioni*, *ÆS - Arts+Economics*, ottobre 2019, 13-28.
- LAMPIS, A., *Il museo del futuro*, *Finestre sull'arte*, 4 (2019), 39-40, https://www.academia.edu/42613658/Il_museo_del_futuro_su_Finestre_sullArte_4_2019_dicembre_2019_pp39-40 (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Ambienti digitali e musei italiani*, in S. Pescarin (cur.), *Videogames, Ricerca, Patrimonio Culturale*, Milano 2020, 288-294, https://www.francoangeli.it/Ricerca/Scheda_Libro.aspx?CodiceLibro=11158.2 (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *voce "Museo"*, in Atlante Treccani, 2020, <http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Museo.html> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *La riforma dei musei statali spinge a una nuova governance delle istituzioni culturali*, *Economia della Cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 2 (2020), 173-190.
- LAMPIS, A., *Quali politiche culturali post-Covid?*, *Finestre sull'Arte*, dicembre 2020, <https://www.finestresullarte.info/opinioni/quali-politiche-culturali-post-covid> (consultato il 7 ottobre 2021).
- LAMPIS, A., *Introduzione*, in L. Dal Pozzolo, *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, Milano 2021.
- LAMPIS, A., *Per una cultura diffusa*, *LP*, 5 (2021), <http://lp.provincia.bz.it/2021/per-una-cultura-diffusa/> (consultato il 7 ottobre 2021).

Fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio dai cantieri di restauro per una migliore presentazione e valorizzazione dell'opera d'arte

Sante Guido

Università di Trento

Numerosi sono gli esempi di opere scultoree che hanno perso la loro collocazione originale, strettamente connessa con le fonti di luce e i punti preferenziali di visione in relazione ai quali furono realizzate e che in fase di progettazione per una migliore fruizione e valorizzazione, dovrebbero essere tenuti presenti. Nelle pagine seguenti si analizzeranno tre opere come esemplificative delle problematiche tutte inerenti alla scultura al fine di mettere in evidenza l'importanza dello studio specifico che ogni singola opera necessita per raggiungere un ottimale standard nella sua presentazione al pubblico.

Un caso emblematico della importanza dell'illuminazione di un'opera scultorea che ne ha condizionato già in fase di realizzazione il suo aspetto finale è il grande altorilievo raffigurante «l'Assunzione della Beata Vergine con gli Apostoli di marmo di mezzo rilievo, opera di Pietro Bernino Fiorentino»¹ (fig. 1). Padre del più celebre Gian Lorenzo, Pietro nacque nel capoluogo toscano nel 1562 e morì a Roma nel 1629, ove si era trasferito nel 1607 da Napoli ove era considerato uno dei migliori scultori ivi attivi. Fu su proposta del Cavalier d'Arpino a papa Paolo V Borghese che Pietro Bernini venne appositamente chiamato a Roma per eseguire l'altorilievo raffigurante l'apoteosi di Maria al fine di decorare la parete esterna della monumentale cappella (fig. 2) che il pontefice stava facendo edificare su disegno di Flaminio Ponzio² sul lato meridionale della Basilica di Santa Maria Maggiore e della quale il pittore aveva l'incarico di sovrintendere alle opere di decorazione³.

¹ BAGLIONE 1990, p. 170.

² GUIDO 2016, pp. 19-34.

³ BARROERO 1988, p. 254.



Fig. 1. Pietro Bernini, *L'Assunzione della Beata Vergine*, 1607-1610. Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Battistero, già Cappella del Coro (foto dell'autore, per gentile concessione della Basilica papale di Santa Maria Maggiore).

La maestosa raffigurazione, capolavoro dello scultore, che misura in altezza 394 cm ed in larghezza 245 cm, fu realizzata in due blocchi di marmo di Carrara tra il 1607 ed il 1610; l'aggetto massimo delle figure



Fig. 2. Flaminio Ponzio, *Cappella Paolina*, esterno, 1605-1607. Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (foto Simone Lucchetti).

dal fondo è di 45 cm⁴. La scena è suddivisa in due registri sovrapposti nettamente distinti che identificano lo spazio terreno della sepoltura di Maria, pervaso dallo stupore degli Apostoli di fronte al sepolcro vuoto,

⁴ GUIDO, MANTELLA 2015, pp. 297-319.

e la dimensione celeste nella quale, in un clima gioioso, il corpo della Vergine assisa su nubi è sorretto, in un caotico sovrapporsi di figure, da putti alati e angeli musicanti che accompagnano con le note dell'organo e della cetra l'apoteosi della Madre di Dio.

In basso, gli Apostoli disposti su più piani – con le figure più distanti rilevate appena dal fondo e quelle in primo piano di Pietro e Andrea che emergono plasticamente modellate quasi a tuttotondo e sembrano staccarsi dal fondo ed incombere sull'osservatore – animano la scena mossi da incredulità e sorpresa, levando le braccia al cielo, oppure stando assorti e raccolti in contemplazione e preghiera.

L'opera venne inizialmente ideata per essere collocata «nella facciata della Cappella Paola a s. Maria Maggiore»⁵ ad una altezza di circa sei metri da terra alla luce diretta del sole sul lato sud della Basilica ed essere osservata di sotto in su «verso la guglia nella sallita del monte»⁶ Esquilino. I pagamenti allo scultore, a scadenza quasi mensile, sono databili al periodo che intercorre tra il 25 ottobre del 1607 e il 13 dicembre 1608, fanno sempre riferimento alla collocazione esterna mentre il primo pagamento del nuovo anno, datato 20 marzo 1609, cita per la prima volta la decisione, in corso d'opera, di collocare «l'istoria dell'assunta della Madonna che egli [Pietro Bernino] fa in marmo bianco»⁷ in una nuova sede «sopra l'altare del Choro della nuova Sacrestia di quella Basilica, fatta da Paolo V»⁸ (fig. 3). Si tratta della grande aula al piano terreno dell'edificio voluto da papa Borghese sul lato settentrionale della Basilica Liberiana.

L'Assunzione della Beata Vergine con gli Apostoli fu quindi collocata sulla parte nord della Cappella del Coro ove è tutt'oggi visibile – trasformata in battistero nel 1826 da Giuseppe Valadier, con monumentale fonte in porfido di età romana e bronzi dorati fusi di Giuseppe III Spagna⁹– con una visione molto diversa da quella ideata inizialmente per essere vista alla luce naturale, colpita direttamente dal sole sulla parete esterna (a sud) e fruita dal basso e da una discreta distanza. Il monumentale altorilievo, nato come decorazione parietale ma destinato a pala d'altare, dovette da subito apparire mortificato e di difficile

⁵ BAGLIONE 1935, p. 305.

⁶ KESSLER 2005, doc. 71, p. 434, con bibliografia precedente.

⁷ KESSLER 2005, p. 437.

⁸ BAGLIONE 1935, p. 305.

⁹ GUIDO 2020, pp. 138-158.



Fig. 3. Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Battistero (già Cappella del Coro), parete settentrionale (foto dell'autore, per gentile concessione della Basilica papale di Santa Maria Maggiore).

visione una volta collocato nella penombra della parete di fondo (a nord) della Cappella del Coro, illuminato da una finestra sulla parete laterale sinistra e cinque altre sul fondo aperte a settentrione ed inserito in una strombatura delimitata da grandi colonne in marmo verde antico ed ancor più racchiuso in una nicchia sopra la mensa tra due altre colonne, dello stesso marmo, posto inoltre quasi in penombra in

quanto scarsamente illuminato con un effetto in controluce che annulla buona parte della sua plasticità. La visione frontale al piano mortifica ulteriormente l'effetto di scorcio voluto da Bernini *senior* per apprezzare i volumi delle figure in primo piano ed accentuare nella parte alta la visione sempre più rarefatta dell'empireo ove Maria è assunta.

Le osservazioni emerse durante il restauro del 2015 hanno evidenziato come Pietro Bernini risolvesse tali inconvenienti di visione e illuminazione rilavorando per massima parte le superfici marmoree, che nell'inverno del 1610 dovevano essere già in avanzato stato di ultimazione; per mezzo di un espediente del linguaggio scultoreo l'artista trattò le superfici al fine di catturare la poca luce che investiva l'altorilievo marmoreo. Perfettamente finite e levigate appaiono infatti solo poche zone tutte in sottosquadro quindi poco visibili – ad attestare che l'opera fosse in fase di ultimazione fin tanto nei più minuti dettagli – mentre tutte le parti aggettanti per circa il 90% delle superfici sono caratterizzate da una lavorazione a gradina, uno strumento dentellato usualmente utilizzato per sbizzare i volumi in fase di lavorazione intermedia del blocco di marmo, qui impiegato per rimuovere la lucidatura finale già eseguita e rimasta solo in pochi punti non a vista. Lo scultore rese nuovamente scabre le superfici al fine di far vibrare la poca luce a disposizione con infinitesimi passaggi nei profondi solchi prodotti sulla pietra. Al contempo dovette accentuare alcuni dettagli come i risvolti dei panneggi e ancor più le lunghe e fluenti capigliature e barbe degli Apostoli con profondi "intagli" del marmo eseguiti a trapano. Le superfici incise a gradina furono interpretate come non ultimate, quale fase intermedia della lavorazione del blocco, dall'architetto Flaminio Ponzio e da alcuni scultori quali Nicolas Cordier, Ambrogio Buonvicino e Camillo Mariani anch'essi coinvolti nelle decorazioni della Cappella Paolina, chiamati a redigere – redatte nel dicembre del 1610 e in data non precisata nelle prime settimane del 1611¹⁰ – due perizie conclusive al fine di saldare il lavoro. Il pagamento conclusivo del 5 febbraio 1611, maggiorato rispetto a quanto stabilito, assegnava «A maestro Pietro Bernino scultore scudi quattrocento moneta a bon conto dell'istoria della santissima assunta fatta nel altare del coro di Santa Maria Maggiore»¹¹ ad attestazione che la lavorazione a gradina fosse da considerarsi conclusiva e finalizzata al ben preciso

¹⁰ KESSLER 2005, doc. 95 e 96, pp. 437-438.

¹¹ KESSLER 2005, doc. 99, p. 438.

scopo “luministico”. Un espediente che si ritroverà più di venticinque anni più tardi ad opera di Gian Lorenzo per il trattamento finale delle superfici del *San Longino*. La grande scultura, inizialmente progettata per essere collocata nel pilastro sud-est della crociera della Basilica di San Pietro in Vaticano, dopo varie vicende, fu definitivamente destinata al pilastro di nord-ovest. Per essa Bernini *junior*, come evidenziato con grande risalto da tutta la letteratura critica, utilizzò quanto appreso dal padre molti anni prima circa «la gradinatura a vista [grazie alla quale si] ottiene a distanza un risultato particolare: la superficie rigata del marmo cattura la luce, restituendo una sottile, vibrante transizione luce-ombra paragonabile all’uso dei colori cangianti dei dipinti del Lanfranco o del Guercino»¹². Parole cariche di significato che evidenziano l’uso di specifiche lavorazioni a riprova della importanza della stretta correlazione tra illuminazione e ottimale fruizione di un’opera scultorea.

Le sculture fin qui citate, tutt’oggi collocate nel luogo ove gli autori le posizionarono, danno la misura di come fosse importante, fin dalle fasi della loro genesi, l’esatta ubicazione. Purtroppo molti dei monumenti scultorei che ci sono pervenuti hanno perso il proprio contesto costringendo gli operatori contemporanei, coscienti delle specificità di alcune classi di opere d’arte, a tenere in considerazione numerosi e complessi aspetti caratterizzanti un manufatto per la sua migliore valorizzazione.

Caso rappresentativo di un’opera che ha perso l’ambiente originale nel quale era collocata ed è oggi esposta all’interno di una struttura museale – realizzata con un allestimento del 1975 (fig. 4), ad opera dell’architetto Franco Minissi (1919 – 1996) – è il *Monumento funebre di Papa Sisto IV della Rovere* (pontefice dal 1471 al 1484) (fig. 5)¹³, celeberrimo capolavoro di Antonio del Pollaiuolo realizzato fra il 1484 e il 1493 su commissione del cardinal nipote Giuliano della Rovere, futuro pontefice con il nome di Giulio II¹⁴.

Sisto IV è raffigurato su un letto funebre coperto di sontuosi tessuti – sui quali compaiono le ghiande e le foglie di quercia riferenti allo

¹² HIBBARD 1965, p. 238, nota 84.

¹³ GALLI *et al.* 2009.

¹⁴ GALLI 2000, pp. 927-932.



Fig. 4. Antonio del Pollaiuolo, *Monumento funebre di papa Sisto IV della Rovere*, 1484-1493. Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano, Museo del Tesoro (foto dell'autore, per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano).

stemma della nobile famiglia ligure – e vestito con sontuosi paramenti sacri con il capo, racchiuso dal triregno, appoggiato su due voluminosi cuscini sapientemente decorati con bassorilievi incisi a bulino. Tutto intorno alla figura del giacente sono sette formelle con le immagini delle 'virtù cardinali', sui due lati, e 'teologali' a incorniciare la parte alta della figura. Dietro il capo della Rovere è la raffigurazione della 'Carità' fra due stemmi papali mentre ai piedi, fra altrettante insegne del cardinal Giuliano, è una lapide nella quale Sisto IV viene ricordato più come sovrano che come capo della Chiesa Cattolica Romana; descrizione che ricorda la sua appartenenza all'ordine francescano, l'aver liberato l'Italia dal pericolo ottomano, l'aver restaurato e realizzato nell'Urbe strade e ponti, aver aperto al pubblico la Biblioteca Vaticana e celebrato il giubileo del 1475. Il prezioso letto funebre è sorretto da un'alta base a tronco piramidale ove grandi e voluminose foglie d'acanto, impostate su zampe leonine, racchiudono dieci riquadri ove sono raffigurate 'le Arti' e 'le Scienze' effigiate come fanciulle, molto spesso dagli abiti succinti, intente nel mostrare volumi o strumenti relativi alla propria disciplina. A differenza dei moltissimi monumenti



Fig. 5. Antonio del Pollaiuolo, *Monumento funebre di papa Sisto IV della Rovere*, 1484-1493. Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano, Museo del Tesoro (foto dell'autore, per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano).

papali, tutti realizzati a parete, il sontuoso sepolcro di Sisto IV segue la tipologia del monumento a pavimento che a Roma era stata precedentemente utilizzata nel solo caso della *Tomba di papa Martino V* (1417-1431) nella Basilica di San Giovanni Laterano, opera definitivamente attribuita a Donatello, databile ai primi anni Trenta del XV secolo.

Tale nuovissima tipologia di monumento funebre – che da subito riscosse un enorme successo come attestato da più di un documento archivistico – fu probabilmente ideata da Antonio del Pollaiuolo in stretta relazione con il luogo nel quale doveva essere collocata, esattamente al centro della Cappella del Coro costruita sul lato meridionale della Basilica di San Pietro in Vaticano dallo stesso Sisto IV, a sormontare e dare sontuosità al sacello ove il corpo del pontefice venne seppellito. Abbiamo testimonianza grafica della cappella da un dettaglio della pianta dell'antica basilica costantiniana nel volume di Tiberio Alfariano *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, incisa da Natale Bonifacio e datata 1590, grazie alla quale si può ricostruire il perfetto rapporto fra il sacello e lo spazio del grande ambiente quadrangolare (fig. 6) caratterizzato da scranni lignei, sulle pareti laterali, un grande cancello di accesso sulla parete settentrionale, mentre sul lato opposto era l'altare. Quest'ultimo era posizionato in una nicchia semicircolare, come documentato da un disegno di Giacomo Grimaldi all'interno del codice *Barberini latino 2733* del 1619, impreziosita da un affresco del Perugino raffigurante la Madonna in mandorla e cherubini tra le figure stanti dei santi Pietro e Paolo, assieme a Francesco da Assisi e Antonio da Padova, a ricordare l'appartenenza del pontefice all'ordine francescano; accanto a questi era la figura dello stesso Sisto IV quale offerente della intera cappella. Il volto del pontefice, dagli occhi ormai chiusi, era orientato verso l'altare – sul quale per un lungo periodo fu collocata la *Pietà* di Michelangelo – e l'intero monumento era illuminato da due grandi finestre che si aprivano sulla parete sud inondando la Cappella del Coro di luce e mettendo primariamente in risalto la figura del pontefice sdraiato e successivamente rischiarando, con intermedi passaggi tonali, l'intero grande simulacro sul quale il committente era adagiato. Fonte luminosa impreziosita da grandi vetrate istoriate con gli stemmi del pontefice così come i rami di quercia decoravano le maioliche del pavimento, gli intagli degli scranni e ogni altro dettaglio decorativo a formare precisi nessi figurativi, fra il contenitore e il monumento collocato al suo centro, plastico-luministici, grazie alla luce che proveniva dalle due grandi finestre, e non ultimi celebrativo-trionfalistici nella ossessiva ripetitività dello stemma della famiglia papale. L'opera presentava sui lati corti due precisi punti focali di lettura dell'intera decorazione: la parte anteriore con la lapide che ricordava le gesta del pontefice poteva essere fruita soltanto dai celebranti sull'altare mentre il lato posteriore, non meno importante,

ove era collocata l'immagine della Carità, la più importante delle virtù teologali, poteva essere osservata soltanto dai fedeli dall'esterno della cappella, a loro inibita in quanto riservata ai Canonici Vaticani. In stretta relazione con quest'ultimi osservatori, Antonio del Pollaiuolo collocò al centro del risvolto del lenzuolo funebre, in asse con la parte terminale del triregno, una targa ove incise «OPUS ANTONI POLLAIOLI / FLORENTINI ARG(ento) AUR(o) / PICT(ura) AEREE CLARI / AN(no) DOM(ini) MCCCCLXXXIII» (Opera di Antonio del Pollaiuolo da Firenze, famoso nell'argento, nell'oro, in pittura e nel bronzo. 1493).

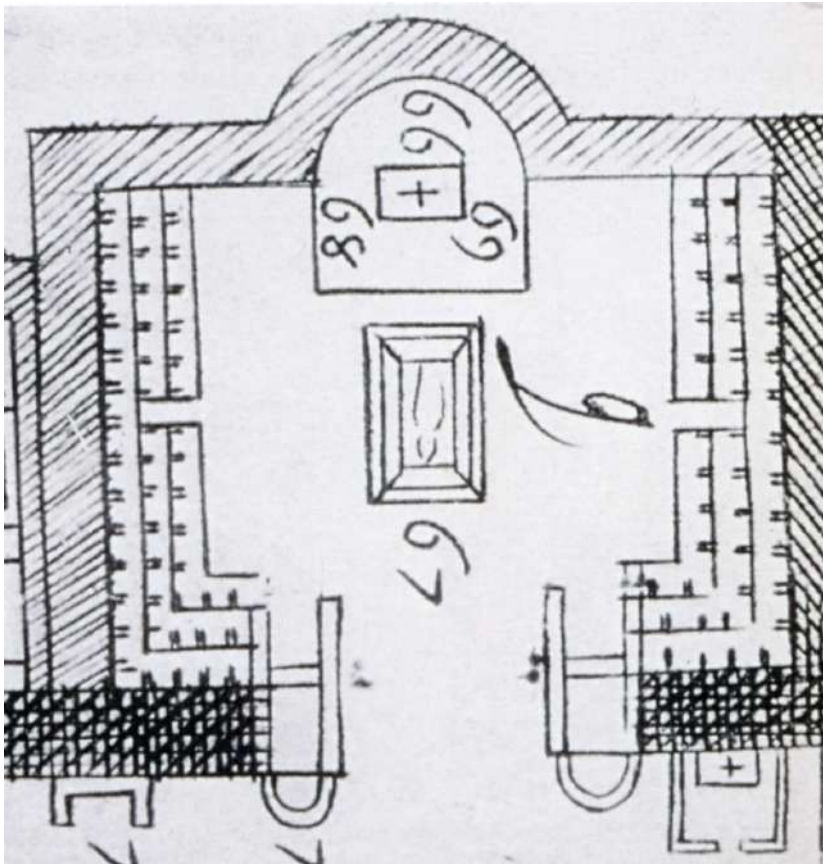


Fig. 6. Da Tiberio Alfarano, *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Roma 1590.

Tutti questi sottili nessi significanti tra il monumento e il suo "contenitore" vennero a perdersi nel 1610 durante il pontificato di papa Paolo V Borghese con la demolizione della Cappella del Coro per

permettere l'edificazione della nuova basilica di San Pietro. Il monumento e gli altri arredi vennero quindi trasferiti per un quindicennio nell'antica Sacrestia Vaticana, cioè sino al 23 agosto del 1625, quando l'architetto Carlo Maderno per volontà di papa Urbano VIII Barberini (1623-1644) lo ricollocò al centro della nuova Cappella del Coro, probabilmente nel tentativo di ricostruire un insieme purtroppo irrimediabilmente perso, ma anche per restituire dignità al celebre monumento sepolcrale di papa della Rovere. Un intento che ebbe vita breve poiché circa dieci anni più tardi, su richiesta dei Canonici Vaticani e a causa dell'ingombro del monumento al centro dello spazio della cappella, questo venne spostato nella Cappella del Santissimo Sacramento ove rimase almeno fino al 1858, come attestato da un'immagine fotografica; nel 1922 fu quindi nuovamente spostato nel costituendo Museo Petriano, ove vennero raccolte opere provenienti dall'antica basilica costantiniana, per passare successivamente nelle Grotte Vaticane, ed infine nel 1971 nel Museo del Tesoro ove è ancora ubicato in una sala di ridotte dimensioni. In quest'ultima il sontuoso monumento, avendo perso ogni primitivo originario rapporto spaziale e luministico, appare quale un grande manufatto senza alcun rapporto con il contesto, un cimelio in uno spazio completamente estraneo la cui valorizzazione, al fine di migliorarne la lettura, necessiterebbe di una più moderna ed accorta musealizzazione. Quest'ultima dovrebbe tenere conto sia della privilegiata fruizione dei due lati corti che, come accennato, hanno una specifica valenza comunicativa rispetto all'intera struttura e al ricco ciclo figurativo, sia di una più attenta illuminazione che, pur nella possibilità di una lettura di tutti i più minuti dettagli decorativi tipici dell'arte del Pollaiuolo e della sua formazione da orafo, permetta di apprezzare i valori plastici della grande "macchina" bronzea.

L'ultimo esempio che si intende presentare è il caso di un'opera della quale, a differenza delle precedenti, non si hanno notizie certe sul nome del suo autore, sulla sua genesi né tanto meno se questa sia stata realizzata in relazione ad uno specifico contesto nel quale collocarla. Le osservazioni emerse dal restauro sull'uso degli strumenti e dei trattamenti superficiali finali quali levigatura e lucidatura, integrate dalle indagini diagnostiche effettuate non solo per eseguire mirate operazioni di pulitura, ma anche per meglio approfondire quanto evidenziato sulle superfici in corso d'opera, hanno consentito di supplire alla

mancanza di dati storici e archivistici e permettere di suggerire una più auspicabile migliore presentazione e valorizzazione della scultura.



Fig. 7. Sala delle Oche. Roma, Palazzo de' Conservatori, Musei Capitolini (foto dell'autore, © Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Roma).

Si tratta del busto marmoreo raffigurante *Medusa* – alto 50 cm per 41 cm in larghezza e 38 cm circa in profondità – documentato dal 1734 nella “Sala delle Oche” del Palazzo dei Conservatori (fig. 7) sul Campidoglio¹⁵. L’opera, sebbene non sia citata da alcun documento del XVII secolo, è attribuita dai primi decenni del XX secolo da parte di tutti gli studiosi di scultura barocca a Gian Lorenzo Bernini ed è datata tra il 1644 e il 1648, ai primi anni del pontificato di papa Innocenzo X Pamphilj (1644-1655), quando l’artista venne allontanato dalla corte pontificia immediatamente dopo la morte di papa Urbano VIII Barberini suo protettore¹⁶. L’immagine trova possibile ispirazione in un madrigale del famoso poeta Giovan Battista Marino (1569 – 1625): «Non so se mi

¹⁵ DI GIOIA *et al.* 2007, pp. 63-69.

¹⁶ Circa il novero degli studiosi che riconoscono il busto con le opere di Gian Lorenzo Bernini si rimanda a DI GIOIA 2007, pp. 137-193.

scolpi scarpel mortale, / o specchiando me stessa in chiaro vetro / la propria vista mia, mi fece tale». La scultura ritrae la Gorgone punita da Minerva (fig. 8) nell'attimo in cui non è ancora completata la trasformazione delle sue carni in marmo; l'opera immortale Medusa con una espressione di dolore e sbigottimento mentre sulla nuca i serpenti minacciosamente si attorcigliano ancora fra di loro.



Fig. 8. Gian Lorenzo Bernini, *Medusa*, 1644-1648. Roma, Palazzo de' Conservatori, Musei Capitolini (foto dell'autore, © Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Roma).

La mancanza di dieci dettagli costituiti da teste e code di serpenti che si protendevano nello spazio – sette dei quali sul fronte a completare la “corona circolare” che recinge il volto – impoveriscono un’opera in origine ben più articolata. Una vera e propria «sfida virtuosistica, consistente nel rendere il marmo adatto a rappresentare soggetti inadatti» e che si misura «sul filo audace della tecnica esecutiva, che dunque non può, nel caso di Bernini, essere considerata solo un mezzo per raggiungere un risultato espressivo, ma parte integrante di esso»¹⁷. Lo scultore ha usato un unico blocco di marmo di Carrara della cava di Polvaccio dalla tonalità leggermente calda e trasparente per suggerire la colorazione dell’incarnato. Come evidenziato dal restauro¹⁸, con sapiente uso degli strumenti vennero realizzati forti contrasti tra luci e ombre, specie sul fronte, tra le parti perfettamente levigate del volto e altre meno definite per la capigliatura, quest’ultima inoltre è lasciata ad uno stadio più semplificato sul lato destro mentre sul retro appare quasi non ultimata. Effetti luministici delle differenti superfici trattate con zone lucide e altre opache ove si vedono i segni di raspe e scalpelli annullati, prima dell’intervento conservativo, da polveri, particellato carbonioso presente nell’atmosfera inquinata del centro città di Roma ma soprattutto cere e protettivi alterati e molto scuriti. Materiali impropri che, una volta rimossi, hanno permesso di evidenziare sulle superfici la presenza di un ulteriore trattamento intenzionale, limitato ad alcune zone come parte del viso, il lato destro del petto, tutti i serpenti e i capelli attorno al volto. Si tratta di una patinatura dorata, stesa sulle superfici in modo non uniforme ma rispondente ad una logica “luministica” al fine di creare, con una ben determinata inclinazione, zone d’ombra in contrapposizione ad altre prive di tale trattamento quali veri “colpi di luce”. Le indagini scientifiche che hanno accompagnato passo passo le operazioni di restauro hanno altresì permesso di capire che tale patinatura è costituita da cera di origine naturale¹⁹. Inoltre, grazie ad una attenta e mirata indagine multispettrale, con luce infrarossa e ultravioletta, è stato possibile confermare quanto ipotizzato ad un esame autoptico, che l’applicazione di questa patinatura è stata realizzata con un preciso intento di creare luci e ombre in relazione ad

¹⁷ COLIVA 2002, p. 31.

¹⁸ GUIDO, MANTELLA 2007, pp. 255-304.

¹⁹ MILIANI *et al.* 2007, pp. 353-357.

una precisa fonte di illuminazione proveniente dal lato destro con una inclinazione di $45^{\circ 20}$ (fig. 9).



Fig. 9. Ricostruzione grafica della *Medusa* ad opera di Maurizio Fabretti e Giuseppe Fabretti (per gentile concessione di Maurizio Fabretti e Giuseppe Fabretti).

La *Medusa* e la sua genesi, così attenta alle fonti di illuminazione al fine di una perfetta fruizione, si può accostare per un simile intenzionale trattamento delle superfici alla statua raffigurante *Santa Bibiana* realizzata tra il 1624 ed il 1626, su commissione di papa Urbano VIII Barberini, da Gian Lorenzo Bernini per l'omonima chiesa romana nel

²⁰ FABRETTI M., FABRETTI G. 2007, pp. 325-351.

quartiere Esquilino²¹. Anche in questo caso la statua presenta su alcune parti, in base ad un preciso intento luministico, zone trattate con una patinatura che produce un leggero abbassamento di tono, suggerendo ombre, ciò rappresenta un caso di studio di fondamentale importanza per un approccio corretto alla moderna presentazione e valorizzazione di una opera d'arte. La *Medusa*, oggi esposta su una parete frontale alle due finestre che illuminano la "Sala delle Oche", riceve un'illuminazione diffusa che non valorizza quanto lo scultore ha voluto suggerire con la lucidatura finale di alcune zone "in luce" e la patinatura di altre parti "in ombra". Elementi che andrebbero presi in considerazione per un'opera dallo spiccato valore plastico e che proprio grazie a tali accorgimenti luministici acquisterebbe una migliore valenza sia dal punto di vista espressivo, dell'angoscia che attanaglia la Gorgone, sia scultoreo mettendo ancor più in evidenza la tecnica, in questo caso parte integrante della raffigurazione del mito di Medusa che si sta trasformando sotto i nostri occhi in marmo.

²¹ TIBERIA 2000, in particolare pp. 24-77.

Bibliografia

- BAGLIONE, G., *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1935 (rist. anast. a cura di V. Mariani dell'edizione di Roma 1642).
- BAGLIONE, G., *Le nove chiese di Roma*, Roma 1990.
- BARROERO, L., *La Basilica dal Cinquecento all'Ottocento*, in C. Pietrangeli (cur.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Firenze 1988.
- COLIVA, A. (cur.), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, Roma 2002.
- DI GIOIA, E. B., *Il dono segreto di Francesco Bigli: Raffaello, Michelangelo e la fontana di Bernini*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 137-193.
- DI GIOIA, E. B., GUIDO, S., MANTELLA, G., *Il restauro del Busto di Medusa di Gian Lorenzo Bernini*, I Beni Culturali. Tutela e valorizzazione, 4-5 (2007), 63-69.
- FABRETTI, M., FABRETTI, G., *Indagini multispettrali e di controllo non distruttivo delle superfici del busto di Medusa dei Musei Capitolini*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 325-351.
- GALLI, A., *Il monumento di Sisto IV*, in A. Pinelli (cur.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, 927-932.
- GALLI, A., GABRIELLI, N., GUIDO, S., MANTELLA, G., *Monumento di Sisto IV*, Bollettino d'archivio, 6-7 (2009).
- GUIDO, S., MANTELLA, G., *Il busto di Medusa. Tecnologia, conservazione e restauro*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 255-304.
- GUIDO, S., MANTELLA, G., *Pietro Bernini e l'Assunzione della Vergine nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Note di tecnica artistica e restauro*, Studia Liberiana. Studi e documenti sulla storia della Basilica Papale e del Capitolo di Santa Maria Maggiore, Roma 2015, 297-319.
- GUIDO, S., *Il restauro dell'apparato scultoreo in Santa Maria Maggiore: lettura storico-artistica, problematiche conservative e soluzioni tecniche*, Materiali e Strutture, 6 (2016), 19-34.
- GUIDO, S., *L'ultimo Valadier: il fonte battesimale della Basilica di Santa Maria Maggiore e annotazioni sulla «Custodia della Sacra Culla»*, OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, XXI (2020), 138-158.
- HIBBARD, H., *Bernini*, Harmondsworth 1965.
- KESSLER, H.-U., *Pietro Bernini: 1562-1629*, Monaco di Baviera 2005.
- MILIANI, C., VAGNINI, M., BRUNETTI, B. G., SGAMELLOTTI, A., *Studio non-invasivo in situ tramite spettroscopia mid-FTIR a fibre ottiche per l'identificazione e la mappatura di patine e contaminanti e per il controllo delle operazioni di pulitura*, in E. B. Di Gioia (cur.), *La medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, 353-357.
- TIBERIA, V., *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma: i restauri*, Todi 2000.

Riflessioni sull'Opera d'arte: contesto, narrazione e materia

Sofia Menconero

L'opera d'arte è relativa al suo contesto

Nelle *Proposte per una critica d'arte*, che Roberto Longhi inserisce come premessa alla prima pubblicazione della rivista *Paragone*, l'autore afferma che «l'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto»¹ e individua più di un rapporto: non solo tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e così via. Questa caratteristica dell'opera d'arte espressa da Longhi permette di introdurre il tema del contesto dell'opera d'arte, toccato da tutti e tre i relatori con diverse declinazioni: Tomaso Montanari lo rivolge al contesto cognitivo/culturale dell'opera d'arte², in particolare quella di Gian Lorenzo Bernini; Antonio Lampis al contesto espositivo e museale attuale e Sante Guido a quello fisico/materico.

Quest'ultimo parla del contesto materiale delle opere d'arte, di come muta tale contesto nel tempo e di come sia necessario recuperarne le varie fasi, grazie alla solida collaborazione tra le discipline della storia, della rappresentazione e del restauro, per una lettura completa dell'opera d'arte. L'esempio più calzante rispetto a questo tema, che Guido cita nel suo contributo, è quello che riguarda il busto marmoreo di Medusa. Attribuita a Gian Lorenzo Bernini, ma mai citata dai suoi due biografici, la scultura presenta effetti luministici sulle superfici in modo da accentuare i contrasti di luci e ombre. Questi effetti sono

¹ LONGHI, R., *Proposte per una critica d'arte*, Paragone, 1 (1950), p. 16.

² Per completezza e per dare una panoramica generale dei temi trattati, nonché per evidenziare i continui punti di incontro e rimandi fra i tre interventi previsti nel seminario, il presente contributo include alcuni dei contenuti trattati dal prof. Tomaso Montanari, il quale non ha poi potuto tradurre in forma scritta la sua relazione dal titolo *Pensieri, parole, opere, omissioni: Bernini e la presentazione delle sue sculture*.

prodotti tramite il trattamento delle superfici con diversi strumenti che accentuano la natura lucida o opaca del marmo. Dopo l'accurata pulizia, su alcune parti del viso sono state individuate zone trattate con una patinatura dorata fatta in cera d'origine naturale. Mettendo a sistema queste informazioni, la posizione dei vari trattamenti superficiali e l'effetto luministico ottenuto, gli studiosi hanno ipotizzato che l'autore della Medusa abbia operato sulla scultura in modo da valorizzare la sua posizione in un ambiente dove la luce provenisse da sinistra e con un'inclinazione a 45°. Attualmente il busto della Gorgone trova posto nella Sala delle Oche dei Musei Capitolini, in una posizione in cui la luce la colpisce da tutt'altra angolatura. Questo affascinante esempio, mostra come il restauro possa aiutare a ricostruire il contesto fisico in cui le opere d'arte sono state "progettate" in modo da poterlo conoscere e replicare per valorizzarle al meglio.

Lampis, d'altro canto, ci ricorda che la contestualizzazione delle opere esposte nei musei è un punto importante per il loro accreditamento nel Sistema museale nazionale e sottolinea la necessità dell'impegno pubblico nel migliorare la proposta di un contesto esaustivo delle opere d'arte, affinché il fruitore possa comprenderne la provenienza: l'ambiente fisico, economico, culturale, sociale, quindi materiale e immateriale.

Un simile concetto di contesto, nella sua più ampia accezione che trascende il fisico e il materiale, è quello che Quatremère de Quincy descrive nelle *Lettres à Miranda*, rivendicando la profonda connessione delle opere d'arte alle condizioni storiche che le hanno viste nascere e auspicando la protezione da ogni manomissione che possa spezzare la coerenza dell'opera con l'ambiente e il luogo in cui è nata:

«Le véritable museum de Rome, celui dont je parle, se compose, il est vrai, de statues, de colosses, de temples, d'obélisques, de colonnes triomphales, de thermes, de cirques, d'amphithéâtres, d'arcs de triomphe, de tombeaux, de stucs, de fresques, de bas-reliefs, d'inscriptions, de fragments d'ornemens, de matériaux de construction, de meubles, d'ustensiles, etc. etc. mais il ne se compose pas moins des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existans, des parallèles et des rapprochemens qui ne peuvent se faire que dans le pays même»³.

³ QUATREMERE DE QUINCY, A.C., *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à*

Non di rado, però, il progettista dell'intervento di restauro o di valorizzazione non ha sufficienti informazioni riguardo al contesto originale dell'opera d'arte. Guido, a tale proposito, riporta la sua esperienza in merito al nuovo allestimento del Presepe di Arnolfo di Cambio inaugurato alla fine del 2019 nella Basilica di S. Maria Maggiore. Si tratta del celebre gruppo scultoreo realizzato nel 1291⁴, di particolare importanza perché riconosciuto come il primo e più antico presepe della storia del cristianesimo. Non potendosi ricostruire il contesto dell'opera (l'originario duecentesco Oratorio del Presepe) e la posizione reciproca delle cinque statue, l'opera è stata concepita come un "rudere brandiano"⁵, ovvero quel che resta di un contesto che non si è mai conosciuto e dunque impossibile da ricostruire. Le opere, nel nuovo allestimento, sono tornate nella cappella sistina di S. Maria Maggiore (nel VII secolo *Sancta Maria ad Praeseptium*) non volendosi attuare un tentativo di ricostruzione dell'ambiente originario, ma solo restituire il significato religioso che questo presepe ha avuto.

L'opera d'arte è anche narrazione

Un altro tema importante connesso alle opere d'arte riguarda la loro presentazione e la loro narrazione, siano esse rivolte alla committenza o al grande pubblico.

In contrapposizione alla tesi di Annibale Carracci per cui «Noi altri dipentori abbiamo da parlare con le mani»⁶, molti autori fin dal passato hanno sentito l'esigenza di presentare in qualche modo le loro opere affinché potessero essere meglio comprese. Tra questi artisti, Montanari cita Bernini e ricorda l'episodio della statua equestre di Luigi XIV tramite le parole del figlio Domenico, suo biografo, affermando che non è bastato guardare l'opera per comprenderla:

la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musée, &c., Paris 1796, p. 22.

⁴ *Il presepe della Basilica di Santa Maria Maggiore di Arnolfo di Cambio (1291)*, Città del Vaticano 2005.

⁵ BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Torino 2000, p. 30.

⁶ IVANOFF, N., *Stile e Maniera*, Saggi e Memorie di storia dell'arte, 1 (1957), p. 114.

«Poiche spiegògli a lungo la sua intenzione, quale, benche espressa adeguatamente ancora nell'Opera, tuttavia non arrivò a comprendere il riguardante»⁷.

Il caso di questa scultura berniniana è emblematico. Rifiutata dal Re Sole, il quale non si rispecchiava nel volto giulivo e piacevole ritratto, fu alterata e collocata in un angolo remoto di Versailles. Bernini, amareggiato dal gesto del re francese, esegue un bronzetto da essa derivato (attualmente in una collezione privata) cui arditamente sostituisce il viso non gradito del re di Francia con quello del re di Spagna Carlo II d'Asburgo e appone il nome del sovrano spagnolo su un cartiglio, dimostrando come la presentazione di un'opera d'arte possa ribaltarne il significato.

Sempre a un cartiglio è affidata la presentazione concettuale e morale di un'altra opera di Bernini. La chiave di lettura dell'Apollone e Dafne, che Maffeo Barberini compone in un distico elegiaco pochi mesi prima della sua ascesa al soglio pontificio come Urbano VIII, mirava a sciogliere preventivamente le accuse di troppa sensualità a cui la statua avrebbe potuto dare adito.

Un altro tipo di presentazione dell'opera d'arte riguarda l'attribuzione all'autore. Anche questa prassi si riscontra già nei tempi passati e Montanari ci ricorda che il primo riferimento a questa pratica si legge nelle *Prediche dette nel Palazzo Apostolico* dal gesuita Giovanni Paolo Oliva, il quale scrive che

«chi entra nelle Galerie de' Principi conosce subito l'Autore delle tavole, e l'Artefice delle statue, che quivi si veggono, dal nome apposto alla falda di esse»⁸.

Una lunga storia, dunque, quella dei "cartellini" delle opere d'arte, i quali tuttora popolano le sale dei nostri musei.

Lampis nel suo contributo riprende il tema della presentazione dell'opera d'arte. Partendo dal fine ultimo che contraddistingue le istituzioni museali, ovvero quello di offrire «effettive esperienze di conoscenza», Lampis sottolinea l'importanza della narrazione dell'opera, che vada al di là del semplice cartellino, affinché l'esperienza dell'u-

⁷ BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713, p. 150.

⁸ OLIVA, G.P., *Prediche dette nel Palazzo Apostolico da Gio Paolo Oliva*, Venezia 1664, p. 365.

tente possa avere un duplice valore: emotivo e di apprendimento, poiché l'emozione entra in gioco nel processo di avvicinamento di una persona che non è abituata all'arte. La strategia che viene proposta in tal senso è quella di concentrare la narrazione solo su alcuni aspetti dell'opera, o su poche opere, in modo da fornire chiavi interpretative puntuali che possano raggiungere nuovi pubblici come, ad esempio, le giovani generazioni o le persone tradizionalmente lontane dalle attività culturali: allestimenti che sappiano trovare il coraggio di puntare sulla qualità e quantità delle narrazioni piuttosto che sulla quantità delle opere esposte.

Un altro tema che ha accomunato gli interventi di Montanari e Lampis è quello del guardare l'arte con gli occhi dell'artista. Montanari ne parla in riferimento all'antico, citando due esempi: Gian Lorenzo Bernini e Salvator Rosa. Il primo accoglie nel suo atelier la regina Cristina di Svezia senza cambiarsi d'abito, non con l'intento di mancarle di rispetto ma, al contrario, considerando l'ospite degna e in grado di apprezzare pienamente il lavoro dell'artista e, di conseguenza, gli abiti da lavoro:

«mentre meno il Cavaliere si aspettava l'honore di quella visita, con numeroso corteggio [la regina Cristina di Svezia] venne a trovarlo a sua Casa. Egli, che si trovava appunto allora sul lavoro, la ricevè con quel medesimo habito indosso, che è proprio della professione, e benche agio non gli mancasse di poterselo togliere, e rivestirsi, rispose, a chi ciò fare lo consigliò, *Non haver abito più decoroso per ricevere una Regina, che pretende visitare un Virtuoso, che quello grossolano, e rozzo, che era proprio di quella virtù, che tale appresso il Mondo lo rendeva.* Il che penetrato dal sublime ingegno di quella gran Signora, non solo gli accrebbe concetto, mà in segno ancora di stima volle colle proprie mani toccarlo»⁹.

Il secondo, intorno al 1662, incide un'acquaforte raffigurante Apelle che riceve la visita di Alessandro Magno nel suo studio e che esprime, con audacia, la consapevolezza dell'artista di fronte ai profani. L'episodio che vede per protagonisti il sovrano-mecenate e l'artista per antonomasia è raccontato da Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia*:

«[Apelle] seppe essere anche molto affabile e per questo fu assai caro ad Alessandro Magno che soleva venire frequentemente nella sua bottega - infatti, come abbiamo detto, aveva ordinato con un editto che nessun

⁹ BERNINI, D., *op.cit.*, p. 104.

altro facesse il suo ritratto -, ma quando cominciava a parlare molto e a sproposito, lo invitava gentilmente al silenzio, dicendogli che faceva ridere i ragazzi addetti a mescolare i colori»¹⁰.

Salvator Rosa ritrae il momento in cui Apelle zittisce Alessandro e i garzoni ridacchiano e il messaggio implicito della scena è che nello studio degli artisti bisogna parlare il linguaggio degli artisti e guardare le opere con gli occhi degli artisti. Invertendo una tendenza che vedeva in quegli anni gli artisti volersi confondere con l'eleganza dei committenti e compiacersi in ogni aspetto, Bernini e Rosa celebrano la libertà dell'artista, il primo forte del successo e del prestigio che i potenti gli avevano accordato, il secondo dimostrando forza e valoroso coraggio, confermati anche dalle sue opere letterarie.

Lampis affronta lo stesso tema, rivolto al contemporaneo. Sottolinea l'importanza, per chi lavora come curatore museale, di mantenere un contatto con gli artisti, conoscere di persona come lavorano e quali siano le dinamiche del lavoro creativo, in modo da poter trasferire queste informazioni al pubblico, sempre più curioso di conoscere i motivi che si celano dietro determinate scelte artistiche.

L'opera d'arte è anche luce e atmosfera

L'opera d'arte è fatta di materia, ma essa è anche un'immagine e, come tale, alla sua spazialità concorrono non solo il suo involucro materiale ma anche i mezzi fisici di trasmissione dell'immagine interposti tra l'opera e chi la osserva. Per questo motivo, estrema importanza acquista la qualità dell'atmosfera e della luce. Cesare Brandi a tale proposito porta l'esempio del Partenone, il cui marmo pentelico è solo l'aspetto materiale della manifestazione dell'immagine, cui bisogna aggiungere la limpida atmosfera e la greca luce sfolgorante¹¹.

L'artista, nel suo processo creativo, plasma la materia e progetta la sua opera sulla base dei punti di visione che avrà una volta collocata nella sua postazione e delle fonti di luce che la illumineranno. Queste accortezze, qualora non espressamente dichiarate dall'artista, possono emergere dalle indagini legate alle operazioni di restauro, come abbiamo visto in precedenza nel caso del busto di Medusa.

¹⁰ GAIO PLINIO SECONDO, *Storia Naturale, V Mineralogia e Storia dell'Arte, Libri 33-37*, Torino 1988, p. 383.

¹¹ BRANDI, C., *op. cit.*, p. 12.

Sante Guido incentra la sua comunicazione proprio sull'analisi di opere scultoree che hanno perso la loro collocazione originaria in relazione ai punti di visione e alle fonti d'illuminazione, trattando vari esempi di diversa natura: un'opera collocata ancora nel suo contesto, un'opera che è stato necessario modificare in corso d'opera per via di un cambiamento di ubicazione, un'opera il cui contesto è stato modificato in antico, un'opera spostata ma per cui si è cercata una nuova posizione che la valorizzasse, fino ad arrivare agli esempi di opere che hanno perso contesto, identità e parte del significato.

Il primo caso è esemplificato dalla statua di S. Gregorio Magno nell'Oratorio di S. Barbara al Celio, opera ancora perfettamente calata nel contesto voluto dall'artista Nicolas Cordier e dal committente, il cardinale Cesare Baronio. Si tratta d'una statua iniziata da Michelangelo come statua di pontefice seduto per la tomba di Giulio II e mai ultimata. Venduta da un erede di Michelangelo, il cardinale commissiona il suo completamento (il volto e alcune lavorazioni) a Cordier a inizio del Seicento. Lo stretto legame dell'opera col contesto fisico dell'Oratorio si percepisce quando alle tre del pomeriggio un raggio di sole entra dall'unica finestra e colpisce S. Gregorio che osserva la mensa in pietra dove avvenne il suo miracolo.

Un'opera che ha subito una variazione di collocazione in corso d'opera è il bassorilievo di Pietro Bernini con l'Assunzione della Beata Vergine nella Basilica di S. Maria Maggiore, di cui ha scritto Guido nel suo contributo. Inizialmente prevista per la parete esterna della Cappella Paolina, l'opera trova la sua collocazione finale sopra l'altare del coro nella nuova sacrestia, poi trasformata in battistero, necessitando di modifiche in corso d'opera che valorizzassero l'apparato scultoreo malgrado il cambiamento radicale delle condizioni di luce e atmosfera¹².

Il caso dell'opera che ha modificato il contesto in antico è rappresentato dal monumento funebre di Innocenzo VIII in Vaticano. Realizzato da Antonio del Pollaiuolo (1492-1498), quello di papa Cybo è l'ultimo monumento funebre a entrare nella vecchia basilica paleocristiana e l'unico a essere ricollocato nella basilica moderna. Il monumento in origine era un sacello, con la scultura del papa seduto in trono posizio-

¹² GUIDO, S., MANTELLA, G., *Pietro Bernini e l'Assunzione della Beata Vergine nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Note di tecnica artistica e restauro*, Studia Liberiana. Studi e documenti sulla storia della Basilica Papale e del Capitolo di Santa Maria Maggiore, Roma 2015, pp. 297-319.

nata in basso, su un podio a livello del pavimento mentre la raffigurazione del pontefice *gisant* era collocata più in alto, sulla parete¹³. L'attuale composizione delle sculture, invertita rispetto a quella originale, deriva dai lavori seicenteschi di rinnovamento della basilica.

Anche il monumento funebre di Sisto IV, approfondito nel contributo di Guido, subisce le vicende del rinnovamento della fabbrica di S. Pietro ma non trova una nuova collocazione all'interno della basilica moderna. Il grande catafalco, sempre ad opera del Pollaiuolo (1484-1493), era collocato in una cappella¹⁴, poi demolita, e il corpo scolpito del pontefice era orientato con i piedi verso l'altare, secondo una visione preferenziale da parte dei canonici. Dietro la testa era posta la firma dell'artista, visibile a tutti i fedeli. Il grande catafalco viene spostato varie volte finché trova la sua ultima collocazione nel 1975, nel Museo del tesoro di S. Pietro, con un progetto di musealizzazione ideato da Franco Minissi, il quale, pur nelle limitate dimensioni della stanza dove l'opera è collocata, tenta di valorizzarla grazie a un ballatoio che permette la fruizione da un punto di vista alto.

Gli ultimi due esempi che si riportano riguardano opere che hanno subito la perdita del contesto, dell'integrità, dell'identità e di parte del loro significato. Il baldacchino di S. Maria Maggiore, opera settecentesca di Ferdinando Fuga, è stato manomesso negli anni Trenta del Novecento con la rimozione della parte sommitale per consentire una maggiore fruizione del retrostante mosaico opera di Jacopo Torriti. L'intervento, non particolarmente efficace poiché il mosaico absidale resta comunque nascosto a una vista frontale, ha causato la perdita dell'integrità e del significato dell'opera del Fuga e gli angioletti rimossi, che hanno trovato una nuova collocazione nella loggia della facciata, non dialogano minimamente con il loro nuovo contesto. Con la medesima finalità di dare migliore visibilità a un'opera d'arte retrostante, subisce la stessa sorte il Reliquiario del Braccio di S. Giovanni Battista realizzato da Ciro Ferri nel 1688 e commissionato da Gregorio Carafa, Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, per la Concattedrale

¹³ La disposizione originale delle statue del monumento funerario di Innocenzo VIII ad opera di Antonio del Pollaiuolo è visibile nei disegni seicenteschi di Giacomo Grimaldi nel codice *Barberini latino 2733*, fogli 124v, 125r, 178v.

¹⁴ Anche in questo caso è possibile vedere la cappella con il monumento funebre di Sisto IV (indicato dal numero 67) nella pianta della basilica paleocristiana riportata da Giacomo Grimaldi nel codice *Barberini latino 2733*, foglio 498r, sulla base del disegno di Tiberio Alfarano.

di S. Giovanni Battista a La Valletta¹⁵. Il reliquario, progettato per essere posto sull'altare dell'oratorio, illuminato da un oculo sovrastante, è stato rimosso e musealizzato altrove per dare risalto al retrostante dipinto dell'altare: la celebre *Decollazione di S. Giovanni Battista* del Caravaggio. Togliendo l'opera dal suo contesto si è perso il significato dell'allestimento, del rapporto tra il reliquario, l'altare e il dipinto caravaggesco, contravvenendo a quanto suggerito da Brandi, ovvero che «la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione»¹⁶.

¹⁵ GUIDO, S., MANTELLA, G., *Il restauro del Reliquario del Braccio di San Giovanni Battista nella Co-Cattedrale di La Valletta*, Bollettino ICR, 6-7 (2003), pp. 33-49.

¹⁶ BRANDI, C., *op. cit.*, p. 12.

PARTE III

PAESAGGIO: STORIA, RAPPRESENTAZIONE E CONSERVAZIONE

Rappresentare il paesaggio instabile

Francesco Garofalo

Openfabric_Rotterdam | Milan

Questo testo prende in prestito l'espressione usata dal geografo Giuseppe Dematteis per descrivere la rappresentazione di un territorio intesa come "progetto implicito"¹ e, attraverso una selezione di elaborati grafici dello studio Openfabric, proporre alcune declinazioni di questa lettura.

La mappatura critica del territorio è uno strumento fondamentale per comprendere e descrivere fenomeni complessi legati alla "urbanizzazione planetaria"², ma non si limita alla mera rappresentazione. Nella sintesi interpretativa, intrinseca alla mappatura di un territorio, nella selezione delle informazioni, nella visualizzazione gerarchica degli elementi e dei sistemi analizzati, si fonda il *progetto*.

La selezione critica è alla base della lettura interpretativa di un territorio capace di evidenziare relazioni spaziali, ecologiche e sociali. L'operazione di sintesi rappresentativa implica l'omissione di alcune informazioni a vantaggio di altre, ed è attraverso l'atto di esclusione che si evidenziano relazioni sottotraccia che altrimenti potrebbero rimanere celate.

Nella visualizzazione cartografica (fig. 1) dell'area centrale di Eindhoven (Paesi Bassi), Openfabric visualizza la struttura verde principale della città e sovrappone quest'informazione alla mappatura delle articolate realtà accademiche e imprenditoriali legate al mondo dell'high-tech. Si svela così una relazione altamente virtuosa, ma nei fatti latente, un'infrastruttura ibrida che integra aree dall'alto potenziale ecologico connettivo ad un paesaggio tecnologico proiettato alla ricerca e allo sviluppo. Questi due (eco)sistemi e la loro interazione

¹ DEMATTEIS 2002.

² BRENNER, SCHMID 2012.

sono affiancati da un terzo livello: l'accessibilità di Eindhoven a scala locale, nazionale e internazionale. Nella selezione e rappresentazione di questi tre livelli di informazioni e nelle loro relazioni intrinseche, si esplicita la natura progettante della mappatura critica che, nello svelare questi sistemi, definisce il campo di azione e prefigura possibili interventi.

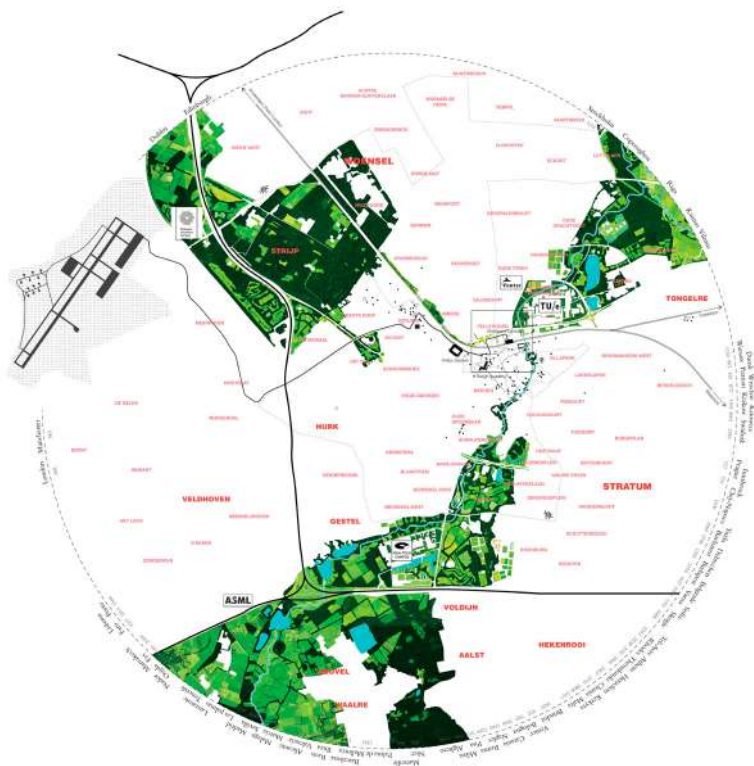


Fig. 1. Eindhoven, Fellenoord (elaborazione grafica di Openfabric).

Una lettura del territorio non si limita alla comprensione e rappresentazione dello *status quo* di un territorio, ma fornisce gli strumenti per comprendere fenomeni altamente dinamici: una “condizione di background” globale in perenne metamorfosi. Alcune rappresentazioni tradizionali hanno il limite di sviluppare letture del territorio fotografiche del “qui ed ora”, omettendo la necessaria lettura del paesaggio come realtà in continuo cambiamento; come avverte Milligan, «sappiamo che le condizioni ambientali sono in perenne metamorfosi,

ma ci permettiamo la finzione della stabilità del background»³. Il dinamismo, o meglio l'instabilità di fondo, risponde a intervalli temporali anche molto diversi tra loro, dall'ere geologiche della deriva dei continenti alla rapidità con cui fenomeni meteorologici eccezionali possono modificare la morfologia di un paesaggio. Ci sono però elementi acceleratori di questo dinamismo intrinseco, come il cambiamento climatico e fenomeni antropici di sfruttamento del territorio, che influiscono sia sulla natura del fenomeno di cambiamento sia sulla rapidità del processo di metamorfosi.

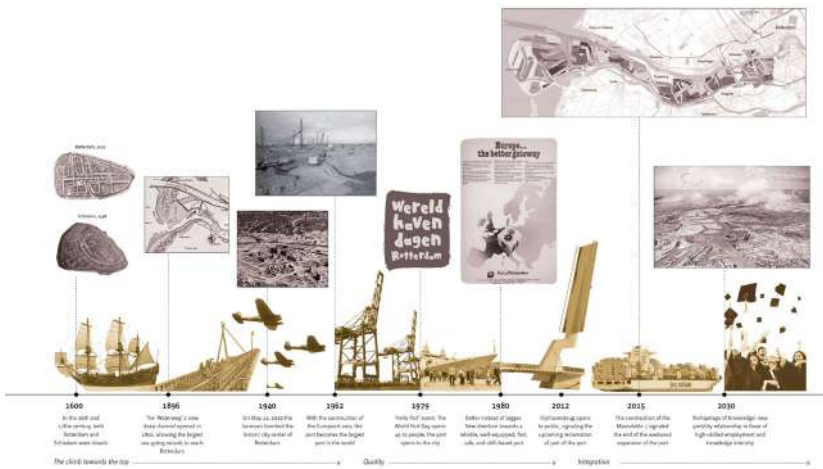


Fig. 2. Scala temporale. Evoluzione storica del porto di Rotterdam (elaborazione grafica di Openfabric).



Fig. 3. Scala temporale. Evoluzione geografica del porto di Rotterdam (elaborazione grafica di Openfabric).

³ MILLIGAN 2015.

Emerge la necessità di sviluppare letture territoriali che sappiano comprendere e rappresentare il paesaggio come condizione transitoria, visualizzare gli agenti di cambiamento ed esplicitare la scala temporale (figg. 2, 3).

Nell'elaborare il progetto di un parco a Kaliningrad (Russia) Openfabric propone una lettura del sito basata sulla composizione chimica del suolo. Il contesto del parco è quello di un'isola artificiale, dove accumuli di terreno, prevalentemente sabbioso, creano un ecosistema complesso caratterizzato da un terreno particolarmente acido. La composizione del suolo diventa il punto di partenza nell'elaborazione di un progetto che prende atto della specificità del suolo, adattandosi. Non si modifica infatti la composizione chimica del terreno, ma la si analizza, e si definisce una selezione botanica in base alla tolleranza delle varie specie ai diversi valori del PH del terreno. La vegetazione segue quindi alla composizione chimica, rispecchiando la "condizione del background" e diventando così immagine epigea della controparte sotterranea, svelandone la verticalità (figg. 4, 5, 6).

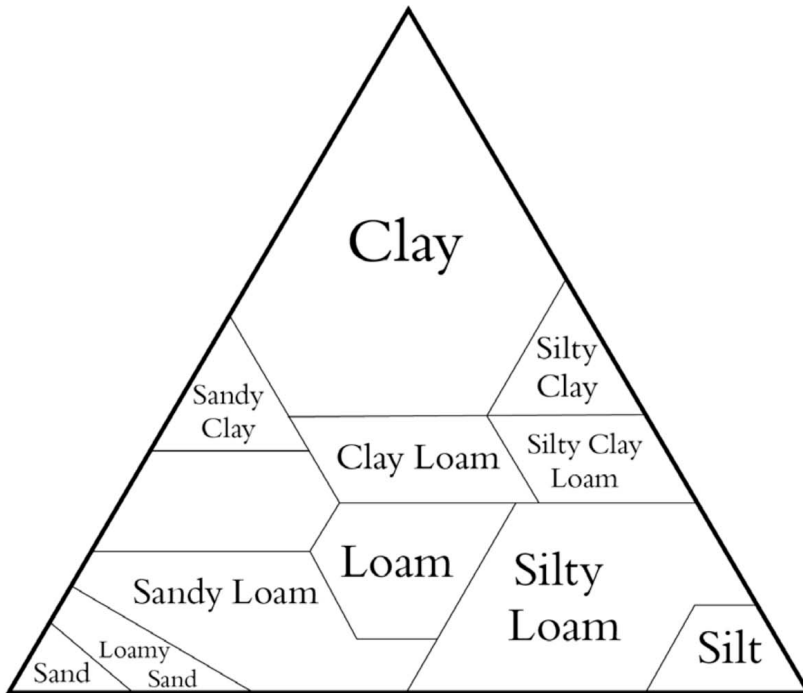


Fig. 4. Scala del PH (elaborazione grafica di Openfabric).

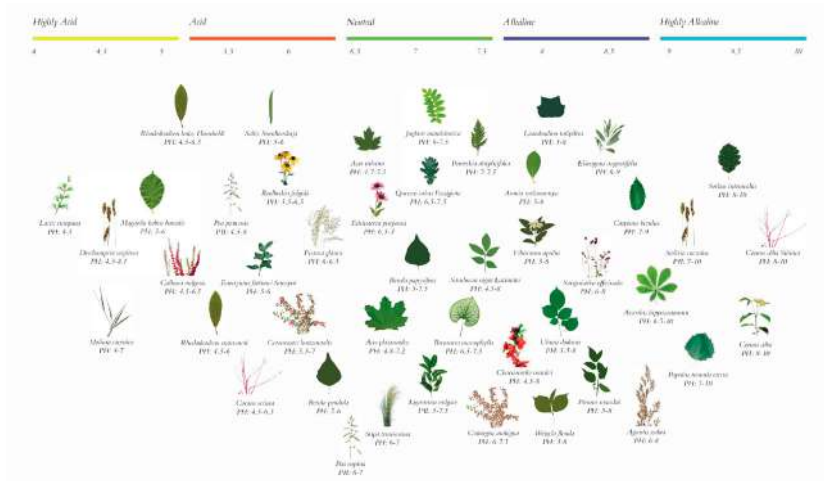


Fig. 5. Selezione botanica e acidità del terreno (elaborazione grafica di Openfabric).

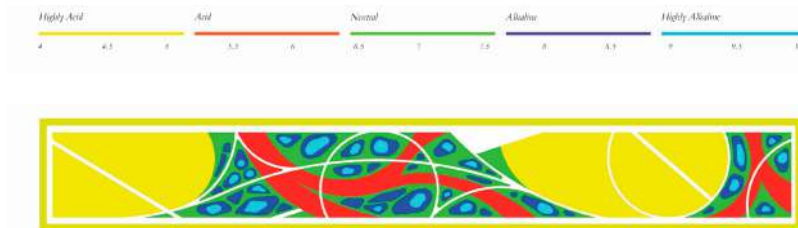


Fig. 6. Central Park, Kaliningrad. Planimetria composizione chimica del terreno (elaborazione grafica di Openfabric).

La rappresentazione del paesaggio necessita di una lettura verticale, superando lo strumento della sezione come semplice descrizione morfologica di un dato territorio. Molte dinamiche occorrenti nello spazio aperto possono essere comprese andando oltre una lettura bi-dimensionale, dando spazio alla complessità verticale di (eco)sistemi e della loro interrelazione.

La lettura verticale di un paesaggio può diventare una chiave fondamentale per comprendere l'attuale situazione di "urbanizzazione planetaria". Come descritto da Pierre Bélanger «da 10.000 m sotto il mare, a 35.000 km in orbita sopra la superficie terrestre, l'infrastruttura che sostiene la vita urbana ha raggiunto dimensioni inimmaginabili sotto terra, nell'acqua e nello spazio»⁴.

⁴ BÉLANGER 2016.

Nel progetto di sviluppo rurale "Altitudes", Openfabric elabora una strategia territoriale per un'area della Selva Central, nella parte orientale del Perù: un'area boscosa d'altura dominata dalla monocoltura del caffè. In quest'area la "condizione di background" in rapida evoluzione può essere riscontrata nelle temperature in aumento a causa del cambiamento climatico. Le conseguenze del fenomeno di urbanizzazione planetaria possono essere riscontrate anche molto lontano dalla loro fonte, in paesaggi che sono solo all'apparenza idilli selvaggi, e accentuare fenomeni di mutamento. È erroneo considerare la Selva Central come un territorio distante e remoto, in quanto sostiene attivamente lo stile di vita occidentale, verso cui l'export del caffè è quasi totalmente orientato (figg. 7, 8, 9). La rapida mutazione della condizione climatica impone ai produttori di caffè di adattarsi al contesto instabile, dislocando la produzione agricola ad altitudini più elevate, dove le temperature medie assicurano l'habitat necessario alla coltivazione. La rappresentazione del paesaggio ha qui la responsabilità di descrivere il fenomeno di instabilità di fondo, e le conseguenze sul territorio, sulle sue popolazioni indigene e le fluttuazioni economiche di un mercato estremamente instabile.

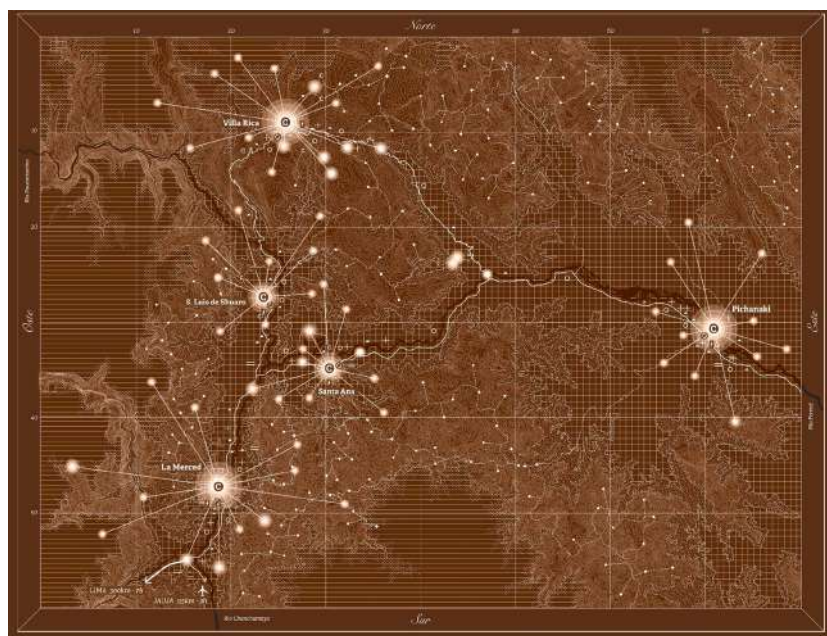


Fig. 7. Selva Central, Perù. Altitudes, Planimetria (elaborazione grafica di Openfabric).

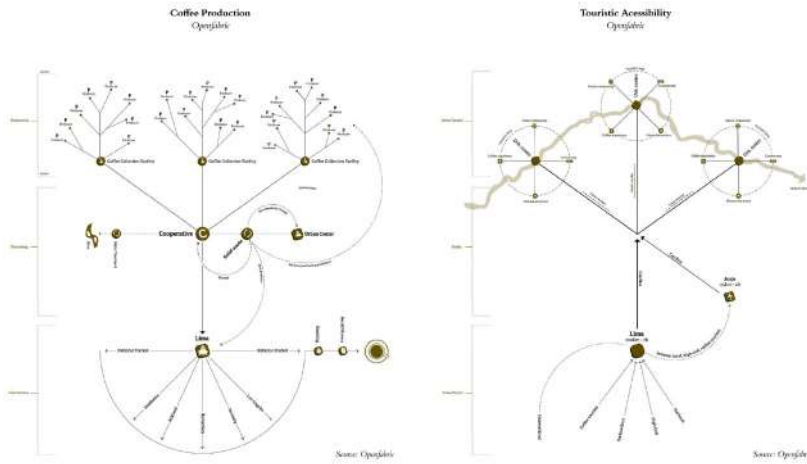


Fig. 8. Selva Central, Perù. Altitudes, Infrastrutture (elaborazione grafica di Openfabric).



Fig. 9. Selva Central, Perù. Altitudes, Sezione (elaborazione grafica di Openfabric).

Anche in questo caso, la rappresentazione è fortemente progettante: si definiscono i limiti, si evidenzia una condizione e le sue conseguenze, gettando le basi per l'elaborazione di scenari e quindi delineando linee guida per possibili interventi.

Se, come qui proposto, la rappresentazione del passaggio ha la possibilità di intercettare il dinamismo e la velocità del cambiamento, questa si dimostra un fondamentale strumento per esplicitare le fonti di instabilità, alle quali il progetto può adeguarsi o eventualmente opporre resistenza. La rappresentazione deve saper tenere insieme fenomeni di cambiamento globali e allo stesso tempo le specificità di un territorio, indentificando la varia natura dei flussi che lo attraversano. Il disegno,

emerge quindi come strumento imprescindibile di comprensione, che non si limita all'analisi diagnostica, ma diventa implicitamente progettuale proponendo chiavi di lettura che sappiano svelare fenomeni di instabilità e allo stesso tempo definire il campo di azione.

Bibliografia

- BÉLANGER, P., *Altitudes of urbanization*, Tunnelling and Underground Space Technology, January (2016).
- BRENNER, N., SCHMID, C., *Planetary urbanization*; in M. Gandy (cur.), *Urban Constellations*, Berlin 2012.
- DEMATTEIS, G., *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*, Milano 2002.
- MILLIGAN, B., *Landscape Migration*, Places Journal, June (2015).

I tre paesaggi: note sulle trasformazioni paesaggistiche dell'Agro Pontino

Massimo de Vico Fallani

DSDRA – Sapienza Università di Roma

L'argomento del mio contributo riguarda una storia alla quale noi italiani siamo molto affezionati e con la quale abbiamo rapporti controversi. La vicenda della bonifica fascista, in particolare nel nostro caso dell'Agro Pontino, è stata oggetto di una quantità immensa di studi e di scritti, sia durante il fascismo - perché la propaganda del regime aveva la necessità di divulgare in chiave assolutamente positiva tutto quello che si stava facendo - e anche dopo, essendo un tema così interessante e così pieno di implicazioni a vari livelli, per cui con gli studi successivi si può dire sia stato un argomento privilegiato e discusso quasi in maniera ininterrotta fino ad oggi. Quindi proprio per queste ragioni c'è sempre un qualche aspetto, un qualche modo di percepire questa situazione che può aggiungere un modesto contributo al tema. Tra parentesi c'è questa rivista: *La conquista della Terra*, che era praticamente la voce dell'Opera Nazionale per i Combattenti (ONC), dedicata proprio all'illustrazione dei lavori e alla bonifica, e aveva anche delle copertine splendide a firma di vari artisti fra i quali Duilio Cambellotti, e anche la bellezza, in quanto convince, faceva parte della propaganda. Io ho cercato di non seguire l'andamento storico a partire dal Rinascimento poi passando per la bonifica fascista e infine arrivare alla situazione attuale, ma preferisco iniziare invece proprio dal periodo della bonifica fascista per poi andare indietro nel tempo e quindi, in chiusura, tornare all'attualità.

Le opere eseguite per volere di Mussolini generarono un paesaggio nuovo, che qui viene denominato il "Secondo paesaggio". Cerchiamo di capire bene di cosa stiamo parlando. Le mappe sono tantissime in merito al tema trattato, ma in questo caso si utilizza quella raffigurata

alla figura 1¹, risalente al 1931, dove è riportato anche il progetto della bonifica. Si osservino i caratteri morfologici e idraulici della regione; la planimetria comprende l'Agro Pontino e l'Agro Romano, che si stende a nord a partire dal corso del torrente Astura, il nostro tema però riguarda quella parte del territorio che sta a sud del torrente Astura ed è quello che maggiormente preoccupò nella storia i protagonisti dei vari tentativi di bonifica che si sono succeduti nel tempo, perché è quello dove è più grave il problema della salute, perché, considerata la vastità e la profondità delle superfici allagate, presenta le difficoltà maggiori, e infine perché, essendo sostanzialmente pianeggiante, risponde meglio all'obbiettivo primario dell'iniziativa fascista, che era quello della produzione di grano. Sulla sinistra della planimetria quindi si vede l'Agro Romano, che è generalmente ad una quota più alta di quello Pontino e ha un andamento planimetrico più accentuato, e per tale ragione molte delle sue acque di scolo si riversano in quest'ultimo. Nell'Agro Pontino abbiamo due zone che possiamo considerare divise dall'Appia. La parte che si estende a nord dell'Appia, compresa tra l'Appia stessa e la zona pedemontana della catena dei monti Volsci, è la zona a quota più bassa; non è una quota inferiore al livello del mare ma è come se lo fosse, in quanto tutta l'altra zona che si estende a sud dell'Appia e arriva fino al mare è costituita per l'intera superficie da una duna di epoca quaternaria ed ha una media di 30- 40 metri sul livello del mare, quindi tutta la parte campita in rosso nella planimetria era perennemente invasa dalle acque, principalmente da quelle che scendevano dai monti,



Fig. 1. Mappa dell'Agro Romano e dell'Agro Pontino con il progetto della bonifica idraulica, 1931 (da PRAMPOLINI 1939, pp. 24-25).

¹ Cfr. UFFICIO STAMPA E PROPAGANDA DELL'OPERA NAZIONALE PER I COMBATTENTI 1940, p. 50.

perché non avevano possibilità di sfogo a causa dello sbarramento costruito dai vari chilometri dell'estesa duna quaternaria.

Un altro aspetto è che tutta la zona della duna quaternaria compresa tra l'Appia, il torrente Astura ed il mare era coperta da una fitta boscaglia costituita prevalentemente da sughere, querce, aceri e pioppi. Questa boscaglia rappresenta un aspetto importante di tutta la vicenda, e quanto ne rimane oggi è confinata in quei riquadri che nella planimetria si vedono verso Sabaudia, e che nel complesso costituiscono la parte boschiva del Parco del Circeo.

Questo è, sostanzialmente, l'oggetto di questo contributo, e può essere utile mettere l'accento su un fatto che riguarda il clima. Partendo da ovest, si ha una successione costituita dal mare, dalla duna quaternaria fino all'Appia, dalla bassura che parte dopo l'Appia, e infine dai monti. Prima della bonifica, poiché la duna quaternaria era ricoperta dalla fitta boscaglia descritta, si veniva a creare un clima temperato perché i venti che venivano dal mare si umidificavano passando sopra la boscaglia, quindi generavano le nubi che poi dai monti ritornavano sulla pianura bagnandola con le precipitazioni, creando una condizione di stabilità climatica di cui non beneficiava solo la zona stessa ma tutta l'area del Lazio rendendo il clima più mitigato.

Venendo a parlare della bonifica fascista² si danno alcuni numeri perché è importante capire, pur se sinteticamente, l'entità materiale di questa imponente opera che è iniziata circa nel 1927 e finisce nel 1937. Si trattava di una situazione immensa di 77.000 ettari di terreno che vengono bonificati e appoderati nel giro di dieci anni. Forse può non fare effetto ma se si pensa ai tempi di progettazione e di esecuzione delle opere pubbliche ai nostri giorni tali numeri non possono non attirare l'attenzione, perché si tratta di una pianura enorme, che fu attraversata da canali che servivano a sgrondare le acque per una lunghezza totale di oltre 70 km. Inoltre quando si parla di bonifica quasi dimentichiamo il fatto che quella che viene chiamata con tale nome in realtà è costituita di due aspetti, di cui la bonifica vera e propria è solo la prima, cioè asciugare i terreni: in questo caso poi, come del resto in generale per le opere di bonifica, il prosciugamento era finalizzato ad un secondo aspetto, a qualcosa che era il vero obiettivo ultimo, cioè all'appoderamento, cioè riconquistare il terreno per le coltivazioni agrarie, prevalentemente a grano e per l'allevamento soprattutto bo-

² Per un quadro generale del tempo cfr. PRAMPOLINI 1939.

vino. Quindi ecco l'appoderamento, e con esso la storia di tutte le famiglie che venivano dal Veneto e dall'Emilia Romagna - non sempre erano contadini esperti - e vennero realizzati circa 2.574 poderi, con 2.953 famiglie e circa 29.000 persone. Le strade che collegavano i vari poderi ebbero un'estensione di circa 284 km e vennero piantati circa 3.500.000 alberi. Queste informazioni vengono da pubblicazioni di epoca fascista; in prevalenza sono stati consultati i numeri della rivista già citata *La conquista della Terra*, quindi può darsi che siano leggermente aumentate o fatte sembrare maggiori ricorrendo alla ripetizione, anche se poi sostanzialmente i dati sono stati riconfermati dagli studi successivi. Accanto a questo aspetto rurale costituito da due parti quali sono, come detto, la bonifica prima e l'appoderamento poi, vi è un altro aspetto abbastanza controverso, che fu la relazione tra la campagna e le nuove città di fondazione. Si trattava di campagna, come è noto, ed è abbastanza noto anche che Mussolini, insieme a quella bellica, amasse molto la dimensione rurale, e forse non è un caso se la bonifica veniva anche propagandata come "la battaglia del grano". Ma era possibile, nell'ambito della bonifica, fare a meno di strutture urbane? Questo fu un punto cruciale. Che servissero alcuni piccoli nuclei edificati denominati "borghi", strutturati sostanzialmente dapprima come dormitori per gli operai e poi come centri di rifornimento per i coloni, è abbastanza convincente. Ma cosa si poteva dire di vere e proprie città? Ciò che molti, e forse lo stesso Mussolini temeva, è che la funzione di magnete sempre connesso alle città³ finisse con il divorare la campagna, contraddicendo un obiettivo che non era soltanto di propaganda ma di effettiva necessità, in un momento in cui l'Italia doveva affrancarsi in tempi brevi dalle ristrettezze economiche causate dalle sanzioni imposte dalle Nazioni Unite contro la guerra coloniale d'Etiopia. Strutture urbane che servissero a stabilizzare i coloni sul territorio e fornissero servizi non direttamente legati alla produzione agricola erano del resto in qualche modo pur necessarie, e di fatto si ebbe nel 1937 un convegno di architetti e urbanisti⁴ durante il quale venne coniata e discussa l'espressione sostanzialmente nuova di "Urbanistica rurale". In realtà i "borghi", in un primissimo momento, servirono solo come luoghi di raccolta, quindi, come accennato, possiamo chiamarli quasi dei campi di concentrazione degli operai, che poi andavano a lavora-

³ Per tale concetto cfr. tra gli altri HOWARD 1972 e NORBERG-SCHULZ 2006.

⁴ AA.VV. 1937.

re alla bonifica. Successivamente, come accennato, divennero centri di servizi e rifornimento dei coloni che lavoravano con una forma di mezzadria a riscatto appositamente formulata dall'ONC. Infine le città furono costruite: Littoria nel 1932, Sabaudia nel 1933-34 e poi Pontinia 1934-35. Non parlo di Pomezia e Aprilia per il semplice fatto che fanno parte dell'Agro Romano, che non riguarda questa chiacchierata. Mettere insieme le città con la componente agraria fu un tema piuttosto delicato e non è un caso se proprio in quegli anni, come accennato, venne svolto un convegno cui parteciparono i più grandi protagonisti del tempo, riuniti per discutere la relazione dell'urbanistica con i luoghi di campagna; era naturalmente un convegno promosso dal regime fascista però i modi di vedere questo rapporto non furono uniformi. Lo stesso Mussolini aveva sacralizzato Roma, aveva fatto di Roma un simbolo potente, e tutto girava attorno al concetto dell'Urbe, ma per il resto, come detto, amava moltissimo la vita rurale. In realtà egli temeva che lentamente queste città, espandendosi, avrebbero assorbito la campagna tradendo alla fine il concetto fondamentale a cui teneva moltissimo.

Si lavorò con difficoltà enormi che fu possibile superare solo grazie al fatto che bene o male il fascismo era un governo totalitario con una comprovata forza decisionale; ma non bisogna pensare che sia stato facile nemmeno per il governo fascista. Si iniziò in maniera abbastanza tradizionale costituendo due consorzi; in particolare uno era quello della Bonifica Littoria (ex Piscinara) luogo della duna quaternaria dove si formavano spesso queste piscine con acqua stagnante, esteso circa 50.000 ettari; poi c'era il Consorzio della Bonifica Pontina di 22.000 ettari. I due consorzi erano imposti dall'alto, quindi non tutti i proprietari, vissuti da secoli nella mentalità di una economia di rendita come quella romana, erano favorevoli alle grandi trasformazioni, e soprattutto facevano resistenza i grandi proprietari, tra cui la famiglia Caetani, che possedeva quasi tutta la zona di cui stiamo parlando, quindi c'è tutto un lavoro di contrattazioni tra il governo e i privati, che rallentava enormemente il progresso dei lavori. Alla fine, attorno al 1928, per sbloccare una situazione quasi di stallo, anche se questo non è abbastanza evidente nelle pubblicazioni del tempo, fu necessario andare incontro ai proprietari, i quali in parte vendettero, in parte furono fortemente sovvenzionati fino a circa il 75% delle spese. La stessa famiglia Caetani vendette circa 22.000 ettari.

Se per la bonifica il protagonista fu Natale Prampolini, per quanto riguarda l'appoderamento furono Orsolino Cencelli, che era al capo dell'ONC, ed Aldo Pavari (1888-1960)⁵, che è un personaggio straordinario, cioè il vero protagonista quasi assoluto di quasi tutte le sistemazioni forestali e arboree che si fecero durante il fascismo. Lui era un ingegnere, che divenne però specializzato in questo settore attraverso vicissitudini molto particolari; fu lui ad occuparsi delle piantagioni di Castelfusano, e in questa occasione della bonifica fu incaricato di studiare le alberature, che costituivano un aspetto importantissimo dell'appoderamento. Tutto questo viene condotto dall'ONC; questo istituto esisteva già precedentemente al fascismo ma Mussolini ne fece uno strumento d'azione potente, muovendosi, in accordo con il significato della "guerra del grano", quasi con i mezzi di uno stato di guerra, tanto è vero che l'ONC aveva dei poteri straordinari tra cui quello di esproprio, che preoccupava non poco i reticenti, anche se alla fine al di là delle forme ufficiali questi espropri venivano molto ben ricompensati. Di fatto fu proprio grazie all'ONC che si riuscì a portare a termine questo straordinario lavoro. Il progetto nasce da un piano precedente predisposto dall'ingegner Marchi, che lo aveva redatto per conto del Genio Civile già nel 1918, ed ora, come spesso accadde in epoca fascista, l'idea e lo stesso progetto già erano disponibili, facilitando di molto le cose.

Le linee generali si possono vedere bene nella planimetria già utilizzata: in alto a destra, nella legenda, si vedono tre linee, una blu una verde ed una rossa, che stanno ad indicare le tre tipologie di acque, le acque alte sono quelle blu, le acque medie quelle verdi mentre le altre rosse sono quelle basse; nella zona a contatto con l'Agro Romano si nota il canale, allora detto Canale Mussolini, esteso oltre 30 km, che aveva la funzione di collettore di tutte le acque che arrivavano nell'Agro Pontino dall'Agro Romano ed intercettava tutte queste acque portandole al mare. Poi c'è un altro canale di acque alte che è pedemontano, ed è quello che vedete correre lungo i monti della catena degli Aurunci, e arrivava fino all'altezza di Terracina; non deve sembrare strano che si tratti di acque alte, perché, anche se qui in realtà c'è la

⁵ Cfr. PAVARI 1949. Pavari fu un grande studioso di selvicoltura con una grande quantità di pubblicazioni scientifiche. Fu a capo delle più importanti istituzioni nazionali e fu attivo anche nelle realizzazioni più importanti di epoca fascista, come ad esempio, oltre a questa della Bonifica Pontina, anche quella del Parco di Castelfusano.

grande bassura, il collettore viaggia a quota più alta delle pendici montane per intercettare le acque e convogliarle al mare prima che invadesero la pianura. Questi sono i due grandi canali delle acque alte, poi ci sono le acque medie, per le quali vennero sfruttate alcune strutture già esistenti: una era il Canale Pio già realizzato con la bonifica attuata da Pio VI nel XVIII secolo; un'altra, più verso il mare, era il fiume Ninfa, poi chiamato Sisto in occasione di un'altra bonifica ancora più antica eseguita sotto il papa Sisto V; questi due corsi d'acqua vennero utilizzati dalla bonifica fascista come collettori di acque medie. Tutta la zona bassa venne attraversata da altri canali minori che portano l'acqua verso Terracina e qui viene realizzato un impianto idrovoro che al tempo, almeno secondo la propaganda ufficiale, era uno degli impianti di tale genere più importante d'Europa, e si rese necessario perché il dislivello delle quote impediva un deflusso naturale o ottenuto con mezzi di minore potenza.

Quali sono i marcatori principali di questo nuovo paesaggio, qui chiamato "Secondo paesaggio"? Innanzitutto un segno importante è quello del sistema delle migliare, le strade perpendicolari all'Appia disposte a distanza di un miglio l'una dall'altra, che in realtà risale a papa Pio VI, ma viene ripreso dalla bonifica moderna estendendolo oltre la zona bassa e fino a quella della duna quaternaria. È interessante perché viene in mente la struttura ortogonale di Manhattan, con una organizzazione abbastanza simile, e sappiamo dalla storia di Manhattan che in realtà lì questo impianto ortogonale con i lotti allungati era stato fatto in origine per destinarlo all'agricoltura, e solo dopo il rapidissimo sviluppo urbano la città di New York se ne era appropriata prendendolo tale e quale e edificandolo progressivamente fino a una completa saturazione. Un altro segno importante del "Secondo paesaggio" è quello dei canali; poi erano importanti le distese di grano, che era protagonista del progetto di produzione agraria, quindi molto esteso. Meno importanti, sotto il profilo dell'immagine paesaggistica, erano i frutteti e i vigneti: dobbiamo pensare che entrambe tali coltivazioni facevano parte della bonifica, ma incidevano poco sul carattere di questo paesaggio in quanto erano semplicemente piantagioni al servizio dei coloni e non una produzione da destinare ai mercati, e per questo erano di modesta entità, per lo più dislocate accanto ai casali. Del resto si era data molta importanza alla possibilità che questi coloni lavorassero bene, ed ecco allora che da parte dell'ONC furono progettati con cura i casali, ripresi in parte da quelli esistenti e furono formulati con diverse

varianti per adattarli alle esigenze sia del territorio che delle famiglie coloniche⁶. Nella figura 2 si vede, a destra, il Casale di Campomorto dove visse Maria Goretti; quindi alla fine la tipologia che ispira questi casali è quella della mezzadria, che si sviluppò tra le altre in questa zona del Lazio, in Toscana, in Umbria, nelle Marche, in Abruzzo. È anche interessante notare il senso pratico dei progettisti, perché, come mostra la figura 3 dove è rappresentato uno dei quattro tipi fondamentali di casali, essi erano diversificati a seconda che vi abitassero due famiglie di coloni oppure a seconda del numero di persone dei diversi nuclei famigliari. Ogni tipo veniva proposto in due versioni, con tetti a falde e con copertura a solaio per le zone più vicine al mare, questo perché i poderi prossimi alla costa erano più esposti ai forti venti con il rischio che i tetti a falde si scoperchiassero. Questo e altri aspetti mostrano come, nonostante l'autarchia del tempo richiedesse il massimo contenimento dei costi, e di conseguenza anche la standardizzazione dei manufatti, non veniva meno l'attenzione a quei fattori di qualità che, diversificando caso da caso, garantivano la durata e il miglior funzionamento degli edifici. In altri casi la necessità di risparmio non fu altrettanto virtuosa, come nella scelta delle tegole, perché, se in buona



Fig. 2. Campomorto (oggi Campoverde), casale della famiglia Goretti (da cartolina d'epoca).

⁶ Cfr. MAZZOCCHI ALEMANNI 1940, pp. 66-79.

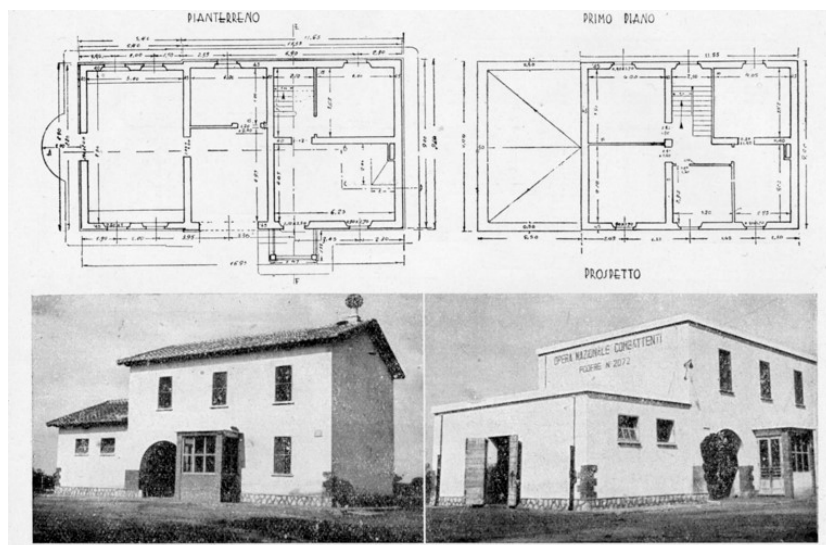


Fig. 3. Agro Pontino, uno dei tipi di casale nella versione a tetto e a solaio (da *L'Agro pontino al 29 ottobre - anno XVI E.F.*, Roma, C. Colombo, S.d., p. 71).

parte venivano utilizzate quelle tradizionali a coppi ed embrici, a volte si ricorreva a quelle cosiddette alla marsigliese, estranee al nostro paesaggio e a parere di chi scrive comunque di scarso valore estetico, ma forse industrialmente meno costose delle altre.

Altro aspetto figurativo del "Secondo paesaggio" è quello dell'allevamento di bovini. Questa scelta forse non era primaria, perché difficilmente in queste zone si potevano raggiungere i risultati di altre regioni settentrionali, dove un tale tipo di allevamento aveva una storia antica. Ma, come spiega anche bene Emilio Sereni⁷, l'allevamento bovino entra in un rapporto di fruttifero interscambio con l'agricoltura; da un lato forza lavoro e produzione di concime, dall'altro la coltivazione del foraggio utile ai campi per il sistema a rotazione che ne aumenta la fertilità. Quindi questo sistema agrario integrato venne portato in questa zona la cui immagine, se non fosse per i casali, molto differenti dalle cascine del settentrione, potrebbe ricordare i paesaggi del nord Italia. In aggiunta alle strade, ai canali, al grano e agli animali al pascolo, le alberature sono un ulteriore e marcante segno di questo nuovo paesaggio, grazie anche alla loro verticalità. Tra le diverse funzioni alle quali dovevano assolvere, le alberature avevano quelle fondamentali

⁷ SERENI 1979.

di attenuare il forte soleggiamento e di far fronte al vento che veniva dal mare, fra i primi nemici di tutte queste sistemazioni che sono state fatte con la bonifica. Abbiamo già menzionato che furono posti a dimora 3.500.000 alberi, e Pavari fece una sorta di programma individuando tre categorie prevalenti⁸: le prime sono le alberature che accompagnano i grandi canali, ed abbiamo visto il Canale Mussolini, il canale di raccolta pedemontano, e sono circa 380 chilometri di eucalipti, pini e cipressi; si capisce bene la scelta dell'eucalipto, che, sebbene di origine australiana, è una pianta igrofila naturalizzata, quindi contribuisce ad asciugare il terreno, e inoltre si presta bene come frangivento; e si capisce anche la scelta del pino, caratteristico della campagna romana. Forse meno facili da comprendere, a tutta prima, le ragioni che hanno portato alla scelta del cipresso, che comunque, se ben disposto, non è del tutto estraneo nemmeno al paesaggio laziale. La seconda categoria di alberature fiancheggia le strade; vi compaiono le stesse specie citate sopra però con in più salici e pioppi, e qui si cercava ogni mezzo per asciugare il terreno e garantire la migliore stabilizzazione delle carreggiate stradali. La terza categoria è quella degli alberi che delimitano i confini dei poderi; qui il sesto d'impianto è molto ridotto, e fra le specie compare la *Robinia pseudoacacia*, una pianta americana, cosa un po' strana qui, perché se è vero che nel XIX secolo, quando l'acacia, dopo molti tentativi e con non poca fatica fu acclimatata in Europa, la si riteneva anche per tali ragioni una specie di qualità, poi invece, anche con lo sviluppo della rete ferroviaria, dove l'acacia veniva utilizzata insieme allo *Ailanthus glandulosa* per il consolidamento delle scarpate, tale specie divenne infestante insieme allo stesso ailanto, e probabilmente già lo era negli anni Trenta. Poi, sempre lungo i poderi, si utilizzavano i platani e l'olmo siberiano (*Ulmus pumila*), scelto in sostituzione dell'*Ulmus minor* o olmo campestre, che proprio in quegli anni era stato decimato dalla grafiosi⁹, un fungo divenuto endemico; per questo oggi tutti gli olmi che si vedono, a parte qualche piccola nicchia ecologica, sono quasi esclusivamente olmi siberiani, resistenti alla grafiosi, e figurativamente simili agli olmi campestri, sebbene con un portamento leggermente piangente; Pavari prevede anche di impiegare i gelsi, che sono piante utili per la bachicoltura, così anche

⁸ Cfr. MAZZOCCHI ALEMANNI 1940, pp. 142-147.

⁹ Si tratta del *Graphium ulmi*.

per le foglie, che, come quelle dell'olmo, sono utilizzabili come foraggi succedanei per gli animali.

Adesso che abbiamo avuto una certa idea di questo "Secondo paesaggio", spero sia nata un po' di curiosità per chiederci cosa succedeva prima; quindi, sebbene generalmente siano molto noti, vediamo con uno sguardo un po' ravvicinato quali sono gli elementi del "Primo paesaggio", quello della palude che da secoli, invano contrastata, è stata la protagonista della pianura pontina. Vediamoli insieme brevemente in modo che l'immaginazione possa fare un paragone rapido con quanto è stato descritto fin qui, quel "Secondo paesaggio" che per certi versi è una sorta di paesaggio di fondazione. Nella figura 4 si vede una delle piscine di cui si è parlato; si trova nella vastissima area della duna quaternaria, chiamata appunto "Piscinara" per l'abbondanza di questi acquitrini, i quali tuttavia, a differenza della palude oltre l'Appia, non coprivano interamente la superficie ma erano puntuali, e in parte si prosciugavano d'estate, grazie alla maggiore elevazione che, specie verso la costa, rendeva possibile un parziale deflusso dell'acqua. È una zona di quasi 50.000 ettari con una boscaglia molto più fitta di quello che sembra.



Fig. 4. Agro Pontino, Piscinara, una piscina nella zona della duna quaternaria, ante bonifica (da *L'Agro pontino al 18 dicembre - anno XIV E.F.*, Roma, C. Colombo, S.d., p. 9).

Un altro segno caratteristico di questo "Primo paesaggio" sono le lestre, rudimentali capanne a forma di cono fatte di rami legati insieme e coperti di sterpi, dove si ricoveravano d'inverno quelle famiglie che dai paesi montani dei Lepini e degli Ausoni scendevano per svolgere attività di carbonai, allevatori di suini e bufali. Questi gruppi famigliari in realtà non erano molto numerosi, perché anche durante la stagione fredda la pianura era un luogo inospitale per la malaria e per le continue piogge; quindi anche le lestre erano poche, ma essendo poste in una posizione molto visibile per essere raggiunte facilmente, marcavano il paesaggio in maniera molto evidente. In questi luoghi, come accennato, si soggiornava in inverno, mentre d'estate, quando l'ambiente diventava più fortemente ostile, si tornava nei paesi montani di provenienza.

Quella che si vede nella figura 5 è invece la zona che nella planimetria abbiamo visto campita in colore rosso, quella della palude permanente, più problematica per la vita e complicata per chi intendesse prosciugarla. Quando si va verso i monti il paesaggio cambia perché si cominciano a vedere i pascoli di ovini, e questo tipo di diversificazione verso le montagne è ancora oggi un segno importante del paesaggio che sarà discusso più avanti.



Fig. 5. Agro Pontino, zona della palude permanente, *ante* bonifica (da PRAMPOLINI 1939, p. 131).

E in questa vasta area pontina che lungo la storia furono tentati, con risultati diversi, lavori di bonifica, dei quali va dato un cenno per comprendere meglio lo spessore storico di questo tema ambientale ed economico. Dell'attività in epoca romana, sulla quale esiste un'ampia letteratura¹⁰, si sa che, in tempi diversi, riguardò principalmente la praticabilità dell'Appia e dei terreni colonici che la affiancavano, con opere limitate poi andate perdute dopo la fine dell'Impero. Dal Rinascimento in poi si ebbero nuovi interventi, come quello voluto da papa Martino V nel XV secolo, un'opera minima che consistette principalmente nell'ampliamento di un antico corso d'acqua realizzato forse dai Volsci o dai Romani, da questo momento ribattezzato Rio Martino, nome che conserva ancora. Papa Leone X, nel XVI secolo, addirittura si avvalse dell'opera di Leonardo, che sviluppò progetti di straordinario interesse, i cui disegni ci sono stati tramandati. Altri tentativi ancora nel XVI secolo si debbono a Sisto V, con il progetto dell'architetto Ascanio Fenizi, e nel XVII secolo a Urbano VIII, che ricorse ad una società olandese facente capo a Nicolò Cornelio de Witt. C'è poi, ancora nel XVI secolo, un episodio meno noto, di cui si parla, tra l'altro, nel libro *La Palude dei Papi*¹¹, su cui vale la pena di soffermarsi, dovuto al cardinale Niccolò Caetani, che al fine di bonificare la sua immensa proprietà della Piscinara si rivolse all'architetto olandese Herman Van Vyck il quale elaborò un progetto rimasto sulla carta per la morte del cardinale. Come si vede nella figura 6 e nella figura 7, che sono elaborazioni dai disegni originali¹², il progetto di Van Vyck attira l'attenzione per tre aspetti; il primo è che lui per prosciugare la pianura pontina applica quasi passivamente il metodo olandese, che consiste nell'elevare il percorso dell'acqua per mezzo di chiuse e poi riversare l'acqua in mare per mezzo di mulini a vento. Se questo progetto fosse stato realizzato il paesaggio ne sarebbe stato forse stravolto. Poi si nota che Van Vyck, a differenza di quanto è poi avvenuto con la bonifica fascista, non elimina i boschi della Piscinara, perché è consapevole della loro importanza climatica. Tale consapevolezza era molto probabilmente anche quella di chi aveva operato nel XX secolo. Terzo aspetto singolare del progetto di Van Vyck è la presenza di strutture urbane, proprio come sarebbe

¹⁰ Per questo ed altri aspetti storici si guardi tra gli altri scritti: ORSOLINI CENCELLI 1935, pp. 1-36.

¹¹ D'ERME 1982.

¹² D'ERME 1982, pp. 179, 192-193.

poi accaduto con la bonifica moderna; ed è singolare che la città più grande è posta grossolanamente dove fu costruita Littoria, e si chiama Vittoria, e ha pianta radiocentrica come Littoria. Tornando alle cose

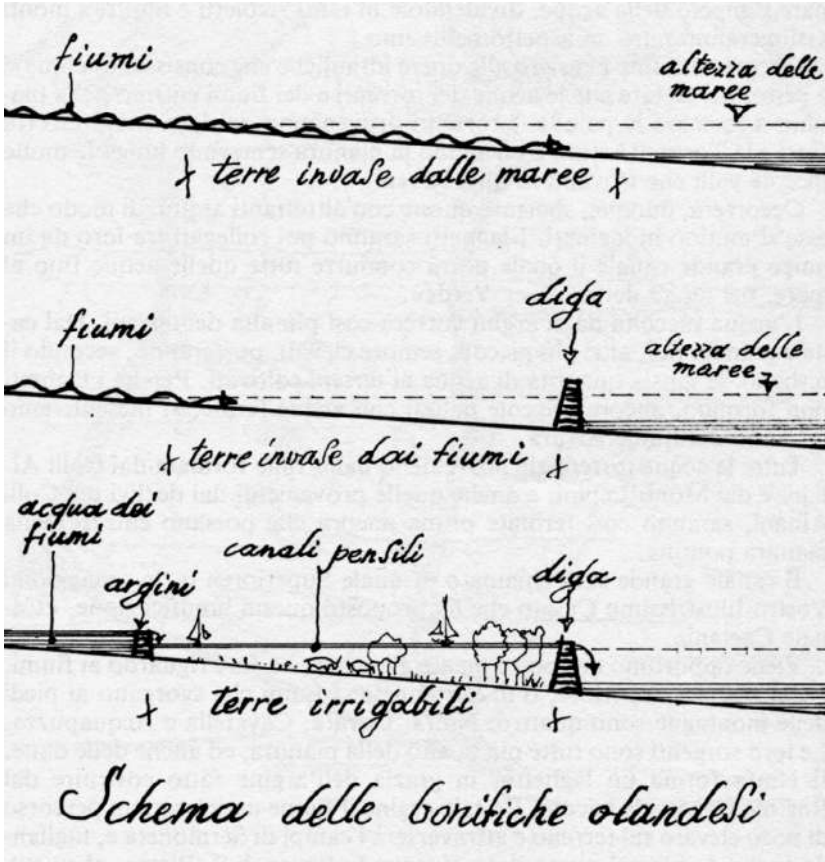


Fig. 6. Van Vick, progetto di bonifica dell'Agro Pontino, sezioni, 1583 (da D'ERME 1982, p.179).

effettivamente realizzate, l'impianto più importante, storicamente, si deve, nel XVIII secolo, al pontefice Pio VI, che fece realizzare un sistema di canali fiancheggiati da canali convergenti verso il grande canale parallelo all'Appia, da lui nominato Canale Linea Pio; questa è la prima bonifica storica che ha lasciato un'eredità efficace, come testimoniato da chi venne dopo, che si limitò a liberare questo e gli altri canali che nel tempo, per mancata manutenzione, si erano interrati, per cui le opere nuove furono limitate sostanzialmente al grande canale pede-

montano e al già citato impianto idrovoro del Mazzocchio, considerato al tempo il più grande d'Europa.

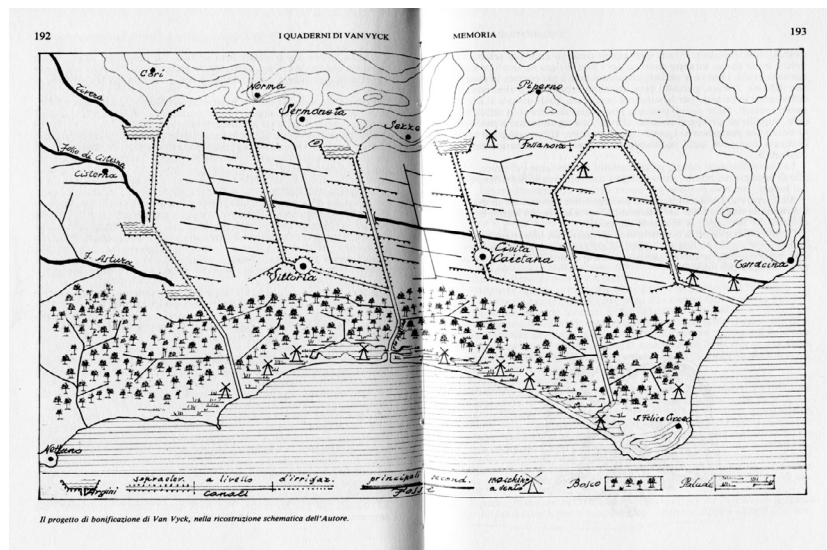


Fig. 7. Van Vick, progetto di bonifica dell'Agro Pontino, planimetria, 1583 (da D'ERME 1982, pp.192-193).

Soffermiamoci su come viene percepito il paesaggio della palude, che qui è denominato "Primo paesaggio", questo perché la percezione è diversa a seconda dell'individuo percettore. Ad esempio la descrizione di viaggiatori importanti è spesso influenzata da un atteggiamento romantico o positivista, come sono ad esempio, tra le altre, quella che ne fa Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, quella di Hermann Pückler¹³ e quella di Gregorovius, forse tra queste la più lirica¹⁴:

«Il vasto paese delle Paludi Pontine, un tappeto scintillante dei più morbidi colori, il mare dorato dal sole, le lontane e risplendenti isole di Ponza, di Capo Circeo, la Torre dell'Astura, la Linea pia, il castello

¹³ PÜCKLER 2010. Il principe Pückler ha una significativa importanza nell'arte dei giardini, in quanto realizzò un grande parco di stile inglese nelle sue tenute di Muskau, progettate da lui medesimo secondo la teoria di Humphry Repton (1752-1818) utilizzando alberi adulti trapiantati dai boschi di sua proprietà. In questo fu uno dei primi applicatori del pensiero di Henry Stuart (1759-1836), che nel merito, nel 1828, aveva pubblicato un trattato intitolato: *The planter's guide or, a practical essay on the best method of giving immediate effect to wood by the removal of large trees and underwood...on general planting.*

¹⁴ GREGOROVIVS 1979.

di Sermoneta si stendevano ai nostri piedi. La vista di questo spettacolo, uno dei più belli d'Italia, era per noi, appena usciti dall'oscurità della foresta, talmente travolgente che, né in quel momento, né adesso, potrei trovare parole per descriverlo. [...] Chi non ha mai viaggiato attraverso la palude Pontina, sulla via Appia fino a Terracina, si fa la più erronea idea della sua natura, per il fatto che pensa soltanto ad un putrido terreno paludoso; è evidente che vi si trovino Paludi e stagni ma essi giacciono tra boschi e cespugli dove il cinghiale, il cervo, il maiale selvatico, il bufalo e il bue semiselvatico vagano liberamente, ma in maggio e giugno l'Agro pontino è un mare di fiori che si stende a perdita d'occhio e si sparge sui campi»

Ma esiste un film del 1932 di Augusto Genina, che racconta la storia di Santa Maria Goretti che ci dice come stavano effettivamente le cose per chi le viveva:

«desolata, immensa, selvaggia solitudine; per chilometri e chilometri non una casa, non un viso, non una fontana e pure l'acqua è onnipresente, immobile, putrida, minacciosa, sinistro regno della morte. Questa terra malvagia, paurosa, dagli alberi nudi e contorti, soltanto cinquanta anni fa circondava Roma di un deserto d'acqua. Gente semplice, unita dalla miseria e dalla fame, dalla lotta contro la malaria e la morte. È la storia di questa gente che questo film racconta.»

Ecco pertanto questi diversi modi di sperimentare la realtà. Quale di queste percezioni è vera? Molto probabilmente tutte, ed è un fatto che le percezioni sono relative ai contesti, così come le situazioni dei territori devono essere messe in rapporto con i temi con le realtà intellettuali, sociali e antropologiche, rinunciando all'intenzione di una interpretazione esclusiva che in pratica è virtuale. Il "Secondo paesaggio" ha ricevuto molte critiche, come è noto, anche di carattere ecologico, per la distruzione della foresta planiziale, però, vista da altre angolazioni, ha ottenuto anche riconoscimenti importanti, come ad esempio quello di Sandro Pertini, quindi una persona che per i suoi ideali politici e per la sua posizione pubblica è degno di attenzione e certo non incline a favorire un'opera fascista. Pertini scrisse che la bonifica mussoliniana riuscì nell'impresa di far crescere il grano dove per secoli avevano regnato la palude e la malaria, e per questo era una grande opera¹⁵. Ancora ecco cosa ne pensava un architetto come Pao-

¹⁵ Sandro Pertini, in PENNACCHI 2010.

lo Portoghesi, il quale entra non tanto nell'aspetto economico com'era l'aspetto che attirava Pertini ma si concentra proprio sulla forma del paesaggio che derivò dagli interventi della bonifica¹⁶:

«Il disegno delle colture agricole ha dato alla pianura una trama come di tessuto ruvido che la luce fa risaltare nelle sue latenti geometrie in netto contrasto con l'imprevedibile, disordinato apparire di stagni e vene d'acqua naturali, che ancora punteggiano le pendici delle montagne [...] Una nuova bellezza, quindi, prodotta dal lavoro, che del resto rievoca tempi ancor più remoti, quando le acque non avevano ancora generato le paludi e l'agricoltura aveva per secoli garantito l'equilibrio utilizzando le risorse idriche per finalità produttive. Uno spettacolo, quello della pianura pontina, [...] che ci ricorda che non c'è geografia senza storia e che un paesaggio con i suoi equilibri, anche quando muta profondamente la sua apparenza tiene ferme certe caratteristiche che ne costituiscono, per così dire, lo scheletro resistente.»

Resta comunque, al di là delle varie percezioni e dei vari giudizi, il grande tema su cui gli ambientalisti attirano giustamente l'attenzione, un tema centrale su cui sarebbe necessario approfondire gli studi cioè la vicenda del taglio dei boschi. La grande boscaglia che era importantissima per la stabilizzazione del clima non solo di quella zona ma di tutto il Lazio ed anche di zone più ampie fu cancellata dalla bonifica per dare posto alle coltivazioni agrarie; va detto però che in quel periodo l'Italia stava vivendo una contingenza storica complicata, e quando si parla di fatti storici la vera difficoltà, anche per fatti abbastanza recenti quali quelli di cui qui si tratta, è sempre molto difficile avere le idee chiare. Nel nostro caso, fermo restando il grave danno ambientale, forse tutto il tema rimane avvolto in un grande interrogativo.

Rimane il "Terzo paesaggio", quello attuale, quello prodotto a partire dal periodo del "Boom economico", e trasformatosi fino ai nostri giorni secondo uno sviluppo vagolante che sembra accelerarsi. Esso presenta grosse problematiche perché le zone naturalistiche rimaste sono bellissime e incantevoli, ma sono molto poche e vengono strumentalizzate da un turismo che non sempre è all'altezza della qualità ambientale, bisognosa di naturalità. C'è poi agricoltura che si sta trasformando con velocità verso un utilizzo della tecnologia tale da garantire un prodotto rispondente alle leggi blindate del mercato, che

¹⁶ PORTOGHESI 1984; QUILICI 2007, pp. 67-85.

non ammette né ritardi né difformità dei singoli pezzi, quasi che la campagna sia industria. Con la coltivazione in serra inoltre è nato da poco ma si sta sviluppando anch'esso con rapidità l'utilizzo dei pannelli fotovoltaici, un modo di utilizzare il terreno certamente molto più rassicurante per i proprietari dell'agricoltura. Tuttavia cosa succede al paesaggio? I vecchi casali sono in abbandono o diventano ruderi. È piuttosto condivisibile che il passato non può rimanere cristallizzato in un periodo determinato del suo sviluppo, se non altro perché sarebbe una contraddizione storica in contrasto con la naturale evoluzione, né è cosa facile coniugare la storia con il divenire.

Ma che dire di un'architettura che trasforma un casale in seconda casa, e non sembra degna nemmeno di essere chiamata architettura, perché quasi fa rimpiangere addirittura le villette anni Sessanta del litorale romano, quelle che sono state giustamente criticate a suo tempo, ma che in certi casi erano almeno il prodotto di un certo gusto architettonico. Inoltre, in questo "Terzo paesaggio", tornando alla tecnologia agricola, un altro aspetto cruciale è costituito dalla proliferazione della coltivazione in serra, che impedisce alla pioggia di permeare il terreno; inoltre, poiché la cultura in serra ha bisogno di molta acqua, le falde acquifere si sono abbassate, contribuendo a determinare un disagio diffuso e grave alle alberature, le quali, come accennato, sono uno degli elementi più importanti del paesaggio pontino.

Quindi, come si vede in figura 8, questi eucalipti, che furono piantati come frangivento, sono in gran parte morti e altri in sofferenza, costi-



Fig. 8. Agro Pontino, frangivento di *Eucalyptus* in stato di sofferenza (foto dell'autore, 2021).

tuendo uno dei problemi gravi condivisi dai Comuni della pianura pontina, che stanno cercando una soluzione per questo problema.

L'abbassamento delle falde acquifere si ripercuote anche nelle piscine che sono rimaste nei pochi ettari boschivi lasciati in vita, per cui oggi, come mostra la figura 9, al loro posto si vedono queste zone aride e la mancanza di questa acqua mostra i segni anche sulle alberature. Gli agronomi ed i forestali stanno monitorando da tempo questi piccoli avanzi di foresta planiziale che costituiscono il parco naturale del Circeo, e si accorgono che esistono grossi problemi di malattie che derivano proprio dalla elevata temperatura e dalla scarsità d'acqua.



Fig. 9. Bosco planiziale, una piscina secca (foto dell'autore, 2021).

Un breve cenno poi al tema del rapporto tra città e campagna, che tra gli altri anche Mussolini aveva temuto. Di fatto quella proporzione armoniosa dei primi anni è stata forzata da uno sviluppo urbanistico, ed è una situazione che viene molto chiaramente esposta da Pier Paolo Pasolini in un cortometraggio intitolato *La Forma della Città*, con il quale concludo queste mie riflessioni, dalle quali si evince che il "Terzo paesaggio" è forse il peggiore e più minaccioso dei tre, forse non per il

tipo o per la modalità esecutiva delle scelte, ma perché si tratta di scelte sostanzialmente anarchiche¹⁷:

«Molto peggio sono i regimi democratici che in nome della libertà riescono a realizzare l'omologazione che non era riuscita neanche al fascismo, distruggendo le varie realtà particolari, togliendo realtà ai vari modi di essere uomini che l'Italia ha prodotto. Il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia. E questa cosa è avvenuta tanto rapidamente che forse non ce ne siamo resi conto, negli ultimi cinque, sei, sette dieci anni. È stato una specie di incubo e adesso risvegliandoci e guardandoci intorno ci accorgiamo che non c'è più niente da fare.»

Una domanda che appare quasi inevitabile è: come salvare questo straordinario paesaggio, questa incantevole pianura compresa tra i monti e il mare? Come garantire un futuro ecologicamente sostenibile alla forma e alla sostanza di un'area di grande interesse commerciale, turistico, agricolo e naturalistico? Simone Quilici ha proposto un'idea di corridoi ecologici¹⁸ che sono quelli di cui parlava anche il professor Garofalo e che sono i benvenuti. Oltre a tali utilissime scelte sarebbe possibile tentare una valutazione olistica, e vedere se, considerati nel loro insieme superiore, tutti gli elementi, i boschi residui, quelli che si potrebbero piantare, le metodologie di coltivazione, i vecchi casali, lo sviluppo urbano, non possano offrire una strada di progetti a lunga scadenza garantiti dall'accordo politico delle diverse amministrazioni e fondati su piani di produzione più regolati e contenuti.

¹⁷ SCHWARTZ 2020, p. 631.

¹⁸ QUILICI 2007, pp. 67, 85.

Bibliografia

- AA.VV., *Congresso Nazionale di Urbanistica. Roma, 5-6-7 aprile 1937, XV. Memorie e comunicazioni*, Milano 1937.
- D'ERME, V., *La Palude dei Papi*, Roma 1982.
- GREGOROVIVUS, F., *Passeggiate romane (1856-1877)*, Roma 1979.
- HOWARD, E., *La Città giardino del futuro*, Bologna 1972.
- MAZZOCCHI ALEMANNI, N., *La Conquista rurale. I fabbricati colonici, L'Agro pontino*, Anno XVIII (1940), 66-79.
- MAZZOCCHI ALEMANNI, N., *La Trasformazione agraria. L'albero nell'Agro pontino, L'Agro pontino*, Anno XVIII (1940), 142-147.
- NORBERG-SCHULZ, C., *Il Significato nell'Architettura Occidentale*, Milano 2006.
- ORSOLINI CENCELLI, V., *Le Paludi pontine nella Storia, nell'Arte e nella Scienza*, in AA. VV., *La Bonifica delle Paludi Pontine*, Roma 1935, 1-36.
- PAVARI, A., *Alcune grandi opere di bonifica e i loro insegnamenti*, Firenze 1949.
- PENNACCHI, A., *Canale Mussolini*, Milano 2010.
- PORTOGHESI, P., *Città Pontina*, in L. Cappellini, P. Portoghesi, *Le città del silenzio. Paesaggio, acque, architetture della regione pontina*, Latina 1984.
- PRAMPOLINI, N., *La Bonifica idraulica della Palude Pontina*, Roma 1939.
- PÜCKLER, H., *Jugend-Wanderungen: Aus Meinen Tagebücher: Aus Meinen Tagebüchern, Für Mich Und Ander*, Francoforte 2010.
- QUILICI, S., *Il paesaggio della pianura pontina: evoluzione storica e scenari di recupero*, in AA. VV., *Lazio tra le due Guerre. Miscellanea storica del territorio*, Roma 2007, 67-85.
- SCHWARTZ, B. D., *Pasolini Requiem*, Milano 2020.
- SERENI, E., *Storia del Paesaggio agrario italiano*, Roma 1979.
- UFFICIO STAMPA E PROPAGANDA DELL'OPERA NAZIONALE PER I COMBATTENTI (a cura di), *L'Agro Pontino*, Anno XVIII, Roma 1940.

Riflessioni sul Paesaggio: storia, rappresentazione e conservazione

Alessandra Ponzetta

Paesaggio e architettura: una antologia è il titolo che la rivista Casabella dedica al suo numero di dicembre 2021. Nell'editoriale a firma di Francesco Dal Co, che introduce una rassegna di progetti utili ad esplorare il legame tra le parole paesaggio e architettura, si legge: «Del progetto di architettura il paesaggio non ha smesso né può cessare di essere componente fondativa; è il «terreno solido» di ogni costruzione»¹.

Il binomio paesaggio e architettura costituisce, per l'appunto, il focus di questo dialogo, che si muove tra storia, rappresentazione e conservazione investigando le molteplici sfaccettature di un rapporto complesso e di lunga durata. L'attenzione di Casabella verso questo argomento rappresenta solo uno tra i più recenti esempi a testimonianza dell'attualità di un tema, quello del paesaggio, da sempre oggetto di interessi differenti e trasversali, e che negli ultimi mesi inevitabilmente è ritornato al centro del dibattito pubblico per il suo coinvolgimento nel Piano nazionale di ripresa e resilienza (PNRR) e, in particolare, negli interventi cosiddetti di transizione ecologica.

Luogo dell'interazione tra uomo e natura, il paesaggio, lungi dall'essere un concetto astratto e distante, è una realtà tangibile di cui ognuno di noi fa esperienza ogni giorno. Basti pensare alla definizione di paesaggio che vien data nella *Convenzione Europea del Paesaggio* (2000) in cui esso «designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni»². Non sorprende, pertanto, il timore che emerge ogni qual volta esso risulta messo in pericolo, insidiato da qualche minaccia.

¹ DAL CO, F., *Paesaggio e architettura: una antologia*, Casabella, 928 (2021), pp. 6-7.

² *Convenzione Europea del Paesaggio*, cap. I, art. 1, a.

Tra le ultime preoccupazioni - si diceva - appare quella legata alla necessità di rispettare i tempi per non perdere i finanziamenti europei legati al PNRR: il timore è che una tale rapidità, a volte frutto di una logica di frettolosa efficienza, possa andare tutta a detrimento della qualità paesaggistica del nostro paese. È quanto paventano alcune associazioni attive nel campo della tutela e della cultura: «Sotto la spinta dell'imperativo della decarbonizzazione globale, l'ambientalismo industriale della transizione ecologica sta imponendo una radicale trasformazione del Paesaggio e dei Suoli, da agricoli a industriali, riproducendo su più vasta scala quello che già è successo a intere provincie del Sud, stravolte dall'eolico selvaggio»³. In una più recente intervista Antonella Caroli, architetto e presidente di Italia Nostra, ha manifestato la sua perplessità sugli effetti che a volte comporta l'ampio ricorso ad energie rinnovabili, come impianti eolici e fotovoltaici, su cui la transizione ecologica punta, perché «Il problema è che queste nuove tecnologie purtroppo permettono anche degli abusi sul territorio, soprattutto nel Centro Sud, con l'invasione dei terreni agricoli»⁴.

I rischi che una certa modernità impone sono al centro della puntuale descrizione che Massimo de Vico Fallani realizza circa le trasformazioni subite nel corso del tempo dal paesaggio dell'Agro Pontino. In particolare, l'ultima tra queste modificazioni, corrispondente alla nascita del cosiddetto "Terzo Paesaggio", ossia quello con cui ci confrontiamo attualmente, rappresenta l'esito di un rinnovato modo di guardare al paesaggio agrario dal Boom economico ad oggi, di cui i pannelli fotovoltaici costituiscono solo uno degli ultimi aspetti.

Completamente distante dall'immagine moderna sembra il racconto che, in quegli stessi anni Sessanta, faceva del paesaggio agrario un maestro indiscusso di storia del paesaggio come Emilio Sereni. Pioniere di questa disciplina, con il suo *Storia del paesaggio agrario italiano*⁵ egli,

³ ITALIA NOSTRA, *Governiamo la transizione ecologica, non massacrando il paesaggio*, Italia Nostra, 27 maggio 2021, <https://www.italianostra.org/nazionale/governiamo-la-transizione-ecologica-non-massacrando-il-paesaggio-italiano/> (consultato il 7 gennaio 2022).

⁴ MILIANI, S., *Pnrr, clima, energia e paesaggio: siamo qui per vigilare. Parla Antonella Caroli, nuova presidente di Italia Nostra*, Il Giornale dell'Arte, 2 dicembre 2021, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/pnrr-clima-energia-e-paesaggio-siamo-qui-per-vigilare/137702.html> (consultato il 7 gennaio 2022).

⁵ SERENI, E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari 1961. Il volume è giunto nel 2021 al suo sessantesimo anniversario ed è stato celebrato dal Convegno Internazionale *Il paesaggio agrario italiano. Sessant'anni di mutamenti da Emilio Sereni a oggi (1961-2021)* tenutosi presso l'Istituto Alcide Cervi nelle giornate dell'11, 12 e 13 novembre 2021.

ripercorrendo gli avvenimenti che hanno formato il paesaggio agrario in Italia, definisce - come ci ricorda Carlo Tosco⁶ - un nuovo metodo di lettura del paesaggio, che si attua attraverso l'integrazione tra gli elementi storici, economici, sociologici, agronomici e l'immaginario letterario ed artistico⁷. La storia del paesaggio si realizza allora, per la prima volta, tramite l'impiego e lo studio attento delle immagini⁸, e non più solo attraverso documenti e catasti⁹, instaurando così un continuo riscontro visivo tra il racconto storico e l'evidenza grafica. Tale lavoro, frutto di un'intuizione che ancora oggi guida gli studi sul paesaggio, rappresenta però anche il prodotto dell'ambiente storico-culturale italiano di quegli anni. Tosco sottolinea, infatti, il particolare interesse che il mondo della fotografia, della cinematografia e della letteratura inizia a nutrire, a partire dal dopoguerra, per il paesaggio agrario. Si tratta di una realtà che si era già imposta all'attenzione nel periodo fascista, ma il cui raggio visuale si allontana adesso progressivamente dalla retorica della "Battaglia del grano", così come tratteggiato anche da de Vico Fallani nel suo contributo, per avvicinarsi ad una visione autentica del mondo delle campagne, dell'attività lavorativa e delle condizioni di vita dei contadini: è l'Italia del Neorealismo.

Quanto sin qui ricordato permette presto di stabilire, da una parte, che non esiste un paesaggio statico, sempre uguale a sé stesso ed esente dai cambiamenti, dall'altra, che l'immagine ad esso associata è frutto tanto del *milieu* culturale che fa da sfondo alla sua formazione, quanto dell'orizzonte culturale che costituisce di volta in volta il punto di osservazione. A tale riguardo appare sempre attuale lo scritto di Rosario Assunto su *Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo di*

⁶ Si tenterà in queste pagine di fornire una suggestione del ricco intervento sui *Nuovi orientamenti nella ricerca sul paesaggio storico*, presentato da Carlo Tosco in occasione del seminario, ma non confluito in una stesura autonoma in questo volume.

⁷ Il paesaggio agrario è per Sereni «la forma che l'uomo, nel corso e ai fini delle sue attività produttive agricole coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale». Cfr. SERENI, E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari 1961, p. 4.

⁸ Tra gli esempi più celebri è la sua analisi del ciclo di affreschi di Ambrogio Lorenzetti *Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo* (conservato nel Palazzo Pubblico di Siena e databile al 1338-1339). Qui Sereni riconosce elementi peculiari della mezzadria senese, come la tecnica di coltivazione a girapoggio, in cui i solchi aratori vengono realizzati lungo le curve di livello delle colline, limitando così il ruscellamento e rendendo più difficile l'evento erosivo sul versante.

⁹ Tale era, invece, l'impostazione del lavoro condotto sulla storia del paesaggio agrario francese da Marc Bloch, la cui opera ebbe molta influenza sulla formazione di Sereni. Cfr. BLOCH, M., *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris 1931.

*precisazione concettuale*¹⁰ in cui, nello sforzo di dipanare i dubbi circa le differenze tra le nozioni di paesaggio, ambiente e territorio, si perviene ad una magistrale definizione di paesaggio. Stabilito, infatti, che il territorio «ha significato quasi esclusivamente spaziale e valore più estensivo-quantitativo che intensivo-qualitativo»¹¹ e che l'ambiente è il «territorio qualificato biologicamente, storicamente e culturalmente»¹², il paesaggio è descritto:

«come “forma” che l'ambiente [...] conferisce al territorio come “materia” della quale esso si serve – o meglio, se vogliamo essere più precisi: “paesaggio” è la “forma” in cui si esprime l'unità sintetica a priori (nel senso kantiano: non “unificazione” di dati recepiti separatamente, ma “unità” necessaria condizionante il loro presentarsi nella coscienza) della “materia (territorio)” e del “contenuto-o-funzione (ambiente)” [...] sicché la realtà che dobbiamo studiare e su cui, se è necessario, dobbiamo intervenire, è sempre il “paesaggio”, e non l'“ambiente” e meno che mai il “territorio”»¹³.

Da ciò l'importanza sempre maggiore che assume la “Politica del paesaggio”, così come definita nella Convenzione, quale «formulazione, da parte delle autorità pubbliche competenti, dei principi generali, delle strategie e degli orientamenti che consentano l'adozione di misure specifiche finalizzate a salvaguardare gestire e pianificare il paesaggio»¹⁴.

Il richiamo all'aspetto formale del paesaggio, al rapporto inscindibile con i concetti di territorio ed ambiente, alle sue qualità dinamiche, non può che traghettare questo dialogo verso i lidi della rappresentazione del progetto di paesaggio. Francesco Garofalo, lontano dalla pretesa di definire un metodo univoco attraverso il quale essa si esprime oggi, porta la sua esperienza personale e professionale prendendo atto delle nuove questioni emergenti. Nei suoi lavori, la rappresentazione costituisce la lente attraverso la quale estrarre da una mappatura critica del territorio il progetto *in nuce*, comprendere

¹⁰ ASSUNTO, R., *Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo di precisazione concettuale*, Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 18 (1976), pp. 49-51.

¹¹ *Ivi*, p. 49.

¹² *Ivi*, p. 50.

¹³ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁴ *Convenzione Europea del Paesaggio*, cap. I, art. 1, b.

e visualizzare il continuo mutamento delle condizioni ambientali di *background*, svelare la complessità verticale del paesaggio al di là di una lettura tradizionalmente bidimensionale. Il disegno, infatti, può rappresentare uno strumento potente, grazie al quale indentificare quei processi di trasformazione, a cui il progetto di paesaggio può decidere di uniformarsi o opporsi. Si direbbe che la rappresentazione, così intesa, è parte viva della "Gestione dei paesaggi", ossia di quelle «azioni volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio al fine di orientare e di armonizzare le sue trasformazioni provocate dai processi di sviluppo sociali, economici ed ambientali»¹⁵, prima ancora che della "Pianificazione dei paesaggi", cioè di quelle «azioni fortemente lungimiranti, volte alla valorizzazione, al ripristino o alla creazione dei paesaggi»¹⁶. Ne è un esempio concreto il progetto "Altitudes", realizzato per un'area della Selva Central in Perù, che riporta al centro di questo discorso il tema del paesaggio agrario. La trasformazione qui descritta coincide, per assurdo, con la migrazione del paesaggio stesso, quello legato alla produzione del caffè, da altitudini minori verso altre maggiori; il processo di riscaldamento globale spinge, infatti, per rispondere alle richieste del mercato, alla continua ricerca delle condizioni ottimali per la sua coltivazione. Il progetto del paesaggio si scontra, dunque, necessariamente, anche con questioni di carattere ambientale ed economico e con politiche d'uso del territorio, che sono parti integranti del paesaggio tanto quanto le questioni culturali.

Alla luce di queste nuove implicazioni e sulla scorta dei timori da cui il discorso ha preso le mosse, l'interrogativo circa la possibilità di mettere in atto una conservazione del paesaggio si fa ancora più urgente. Per tentare di dare una risposta occorre ripartire dal *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (2004); la normativa italiana stabilisce, infatti, che la tutela del paesaggio «è volta a riconoscere, salvaguardare e, ove necessario, recuperare i valori culturali che esso esprime. I soggetti [...], qualora intervengano sul paesaggio, assicurano la conservazione dei suoi aspetti e caratteri peculiari»¹⁷. Tale tutela si attua, oltre che per il tramite delle dichiarazioni di notevole interesse pubblico, di matrice vincolistica, anche mediante la redazione programmata dei piani pa-

¹⁵ *Ivi*, cap. I, art. 1, e.

¹⁶ *Ivi*, cap. I, art. 1, f.

¹⁷ D. Lgs. n. 42/2004, art. 131, c. 4.

esaggistici, ossia quei piani urbanistico-territoriali che definiscono la normativa d'uso del territorio. A questo proposito, il Codice prevede che «Lo Stato e le regioni assicurano che tutto il territorio sia adeguatamente conosciuto, salvaguardato, pianificato e gestito in ragione dei differenti valori espressi dai diversi contesti che lo costituiscono»¹⁸. L'impiego dei piani permette, pertanto, il riconoscimento delle specificità di ciascun paesaggio e l'individuazione delle corrispettive, distinte, azioni da intraprendere a seconda dei diversi ambiti. In tale prospettiva appare chiaro come lavori, quali quello di Massimo de Vico Fallani, costituiscano l'imprescindibile premessa agli interventi sul paesaggio. Il riconoscimento degli elementi costitutivi (morfologie del territorio, vegetazione, tipologie architettoniche, materiali e tecniche costruttive), l'analisi delle dinamiche di trasformazione e l'individuazione dei fattori di rischio e degli elementi di vulnerabilità, guidano le operazioni di conservazione o di ripristino dei valori paesaggistici. Tutto ciò si realizza anche nell'ottica di definire misure per interventi di trasformazione del territorio, tracciando linee di sviluppo urbanistico ed edilizio compatibili con i diversi valori paesaggistici riconosciuti e tutelati, nell'intento di pervenire ad un minor consumo di suolo e di realizzare uno sviluppo sostenibile. La tutela si presenta, quindi, come un'operazione estremamente complessa, dovendo temperare la conservazione degli aspetti esteticamente e storicamente identitari del paesaggio con la necessità di non ostacolarne il naturale sviluppo in quanto palcoscenico dell'ininterrotto rapporto tra uomo e natura.

Le ultime considerazioni effettuate riportano l'attenzione sull'importanza e la necessità, ancora vive, di proseguire nello studio del paesaggio storico. I nuovi orientamenti della ricerca in quest'ambito seguono tuttora, come anticipato, il metodo definito da Sereni. Tra i lavori più recenti, Tosco ricorda il volume del 2015 di Riccardo Rao *I paesaggi dell'Italia medievale*¹⁹, con cui l'autore tenta la sintesi di un'intera epoca del paesaggio, il Medioevo, muovendosi lungo dieci secoli di storia da Nord a Sud nei differenti contesti regionali italiani. Tale

¹⁸ *Ivi*, art. 135, c. 1.

¹⁹ RAO R., *I paesaggi dell'Italia medievale*, Roma 2015. Il testo ha ricevuto diversi riconoscimenti, come il premio Italia medievale per la sezione libri (2016), il premio Onor d'Agobbio (2016), sezione Serendipity, ed è risultato vincitore nella sezione "Scienze dell'uomo, filosofiche, storiche e letterarie" del Premio nazionale di divulgazione scientifica 2016, promosso dall'Associazione italiana del libro e patrocinato dal CNR e dall'Associazione Italiana per la Ricerca Industriale (AIRI).

periodo riveste, infatti, un ruolo decisivo nella formazione dei paesaggi italiani: lo studio si snoda tra paesaggio rurale, agrario, insediativo ed urbano, analizzando gli effetti della capacità dell'uomo di popolare e modificare ogni campo dello spazio, i cui elementi sono ancora oggi visibili nel mondo in cui viviamo. Accanto a questo, Tosco menziona il testo *La costruzione delle Alpi*²⁰ di Antonio de Rossi, nel quale riemerge con forza l'interesse rivolto all'aspetto iconografico nella ricostruzione del paesaggio storico. Si tratta, in realtà, di due volumi nei quali l'autore indaga le Alpi come autonomo soggetto di storia, studiando il processo di formazione della loro immagine moderna attraverso la costruzione culturale che di esse si è fatta nelle varie epoche storiche. Partendo, così, dalla prospettiva romantica di fine Settecento, si passa attraverso la visione turistica della Bella Époque sino alle trasformazioni legate all'infrastrutturazione e all'urbanizzazione per l'uso sciistico o ai fenomeni di spopolamento e di dissoluzione dei modi di vivere storici, per approdare infine, negli ultimi decenni, ad una nuova sensibilità di carattere ambientale.

Tali prospettive di indagine, oltre a prefiggersi quale finalità l'implementazione della conoscenza storica, mirano più in generale alla diffusione di una cultura del paesaggio che incentivi l'idea della sua conservazione e valorizzazione. La crescita di una consapevolezza diffusa del ruolo del paesaggio come patrimonio comune è, inoltre, in sintonia con quanto affermato nell'art. 6 della *Convenzione Europea del Paesaggio*, che prevede di sostenere azioni di sensibilizzazione della società civile e delle realtà pubbliche e private al valore dei paesaggi. In questo orizzonte si colloca il volume a cura di Valentina Russo *Landscape as Architecture. Identity and conservation of Crapolla cultural site*²¹ (2014), che appare come un'analisi molto circostanziata e approfondita di un piccolo tratto della costa meridionale della Penisola sorrentino-amalfitana ricadente nell'Area Marina Protetta Punta Campanella. Il paesaggio di Crapolla testimonia la simbiosi che si è sviluppata tra natura e architettura in questi luoghi attraverso i secoli, sollevando fondamentali questioni circa la conservazione dei paesaggi stratificati.

²⁰ DE ROSSI, A., *La costruzione delle Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Roma 2014; DE ROSSI, A., *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Roma 2016. Con i due volumi l'autore ha vinto il premio Rigoni Stern e il premio Acqui Storia.

²¹ Russo, V., *Landscape as Architecture. Identity and conservation of Crapolla cultural site*, Firenze 2014.

Lo studio costituisce, dunque, l'occasione per riflettere sul valore del restauro e della partecipazione delle comunità locali nei processi di conservazione programmata del paesaggio culturale con l'obiettivo di contrastare il rischio di oblio e di perdita di queste testimonianze del passato. Nello stesso solco si inserisce il libro del 2015 *Tratturi di Puglia. Risorsa per il futuro*²², a cura di Saverio Russo, che affronta lo studio del paesaggio storico attraverso il tema della viabilità. Il lavoro, promosso dall'Ufficio parco tratturi della Regione Puglia, fa seguito all'approvazione della L.R. n. 4/2013 in materia di demanio armentizio, che stabilisce l'iter di valorizzazione della rete tratturale regionale: il tratturo costituisce, infatti, «monumento della storia economica e sociale del territorio pugliese interessato dalle migrazioni stagionali degli armenti e testimonianza archeologica di insediamenti di varia epoca»²³. Come si evince dal titolo, il monito è quello di non perdere le tracce di questi percorsi, ormai in dismissione, perché possono ancora rappresentare una risorsa per il territorio, ad esempio all'interno di percorsi turistico-culturali, essendo parte viva della storia e dell'identità culturale della regione.

Gli attuali orizzonti di ricerca allargano, pertanto, la riflessione su paesaggio e architettura ben oltre le specifiche competenze di settore. L'importanza di trasmettere le conoscenze sul valore storico-culturale del patrimonio paesaggistico va nella direzione di incentivare una partecipazione attiva ed informata da parte delle popolazioni interessate, anche nell'ambito di una co-pianificazione consapevole, come previsto dai nuovi processi di tutela e valorizzazione. Occorre, infatti, ricordare che i valori a noi cari non sono indistruttibili, ma vanno sempre custoditi, difesi, promossi. È per tale motivo, evidentemente, che la Costituzione consacra la tutela del patrimonio culturale e del paesaggio, ponendola fra i principi fondamentali dello Stato²⁴. Proprio a questo riguardo, in occasione della Consegna delle Medaglie d'Oro ai Benemeriti della Cultura e dell'Arte nel 2003, l'allora Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi ha sostenuto che «La Costituzione ha espresso come principio giuridico quello che è scolpito nella coscienza di ogni italiano. [...] la presenza dell'articolo 9 tra i principi fondamen-

²² Russo, S., *Tratturi di Puglia. Risorsa per il futuro*, Foggia 2015.

²³ L.R. n. 4/2013, Capo II, art. 3, c. 1.

²⁴ L'art. 9 della Costituzione italiana recita, infatti, che «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

tali della nostra comunità offre un'indicazione importante sulla missione della nostra patria, su di un modo di essere e di pensare al quale vogliamo e dobbiamo essere fedeli»²⁵. Non è, dunque, esclusivamente con le leggi o la ripartizione di ruoli e competenze che si può fare tutela, ma con un forte richiamo ai valori civili. Lo ribadisce, tra gli altri, Salvatore Settis in un contributo del 2010, nel quale avverte come il futuro dei beni culturali e del paesaggio

«Si gioca [...] nella consapevolezza dei valori etici, civili e sociali che vi sono associati. Essi [...] devono innervarsi nel tessuto vivo della città e del territorio, entrare a pieno titolo nel discorso politico [...] e non essere il retaggio di pochi eletti. La scelta, infatti, è questa: o il nostro patrimonio culturale e paesaggistico nel suo insieme torna ad essere luogo di autocoscienza del cittadino e centro generatore di energia per la *polis* (come vuole la Costituzione), oppure esso è destinato a perire»²⁶.

Si comprende bene, quindi, perché promuovere l'educazione e la formazione alla cultura e alla conoscenza del paesaggio rientri tra gli obiettivi cardine della *Carta Nazionale del Paesaggio*²⁷ (2018). Il paesaggio, infatti, nonostante sia nozione difficile da afferrare per la complessità del suo significato, è in grado di rafforzare il senso di appartenenza delle comunità al territorio e di accrescere la consapevolezza della responsabilità di ogni cittadino per il bene comune. In tal senso, sottolineava già nel 1997 in conclusione di *Avvicinamento al restauro* Giovanni Carbonara, come nessuna delle problematiche riguardanti i beni culturali e ambientali troverà positiva soluzione

«se non sapremo indirizzarvi l'attenzione e la vigilanza della pubblica opinione, se non saremo in grado di spiegare che si tratta di questioni riguardanti ognuno di noi e non solo pochi isolati cultori, ancora una volta se, mutate le condizioni e le dimensioni del problema, non sapre-

²⁵ Il testo è estratto dall'intervento tenuto dal Presidente della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi, in occasione della Consegna delle Medaglie d'Oro ai Benemeriti della Cultura e dell'Arte presso il Palazzo del Quirinale il 5 maggio 2003. Cfr. <http://presidenti.quirinale.it/Ciampi/dinamico/ContinuaCiampi.aspx?tipo=discorso&key=22144> (consultato il 7 gennaio 2022).

²⁶ SETTIS, S., *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino 2010, pp. 135-136.

²⁷ La Carta, elaborata a cura dell'Osservatorio nazionale per la qualità del paesaggio, è il risultato dei lavori degli Stati Generali del paesaggio tenutisi a Roma il 25 e 26 ottobre 2017.

mo partire da quel famoso 'riconoscimento' raccomandato da Cesare Brandi sin dalle prime pagine della sua Teoria»²⁸.

Il riconoscimento del valore del patrimonio culturale, in generale, da cui muove ogni azione rivolta alla sua storia, rappresentazione e conservazione ci riporta alle premesse su cui si fondano i nostri Dialoghi sull'Architettura.

²⁸ CARBONARA, G., *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, p. 640.

LOCANDINE DEI SEMINARI

Progettazione ed elaborazione grafica delle tre locandine dei seminari a cura di Carlotta Masina.

CONOSCENZA E RICONOSCIMENTO IN ARCHITETTURA

Primo Ciclo di Seminari 2020

Lunedì 7 Dicembre ore 15.30

Dibattito ore 17.30

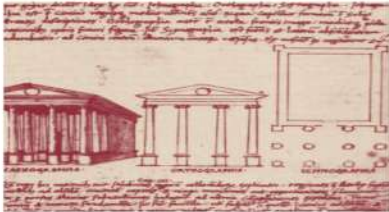
**Stefano CATUCCI**

DiAP - Sapienza Università di Roma

Riconoscimento e indistinzione:
dall'unità estetica all'eclissi dell'opera**Mario DOCCI**

DSDRA - Sapienza Università di Roma

La conoscenza al di là della visione

**Mario CENTOFANTI**

DICEAA - Università dell'Aquila

La rappresentazione dell'architettura
il modello e il suo doppio**Claudio VARAGNOLI**

DdA - Università G. D'Annunzio Chieti - Pescara

Riconoscere il presente: possibilità e
limiti degli strumenti di tutela

PRESENTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE E VALORIZZAZIONE

Primo Ciclo di Seminari 2021

Giovedì 8 Aprile ore 15.30

Dibattito ore 17.00



Tomaso MONTANARI
Università per stranieri di Siena

Pensieri, parole, opere,
omissioni: Bernini e la
presentazione delle sue
sculture.



Antonio LAMPIS
Provincia Autonoma di Bolzano
Alto Adige

Il miglioramento del
racconto delle opere d'arte.
La domanda inespressa e
inconsapevole di apprendere.



Sante GUIDO
Università di Trento

Tra fruizione e valorizzazione:
fonti di luce e punti di visione
per le sculture. Casi di studio
dai cantieri di restauro.

PAESAGGIO: STORIA, RAPPRESENTAZIONE E CONSERVAZIONE

Primo Ciclo di Seminari 2021

Giovedì 24 Giugno ore 15.30

Dibattito ore 17.00



Carlo TOSCO
Politecnico di Torino

Nuovi orientamenti nella
ricerca sul paesaggio storico.



Francesco GAROFALO
Openfabric_Rotterdam | Milan

Il progetto implicito.
Rappresentazione e paesaggio.



Massimo de VICO FALLANI
Università Sapienza di Roma

I tre paesaggi dell'Agro
Pontino-note storiche ed
attuali.

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

UMBERTO GENTILONI

Membri

ALFREDO BERARDELLI
LIVIA ELEONORA BOVE
ORAZIO CARPENZANO
GIUSEPPE CICCARONE
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

70. Introduzione al neurodesign
L'applicazione delle neuroscienze agli studi di design
Fabio Babiloni, Loredana Di Lucchio, Marco Montanari, Alessio Paoletti, Davide Perrotta
71. Nascita e sviluppo dei Corsi di Laurea in Psicologia alla Sapienza
a cura di Maria Casagrande
72. La guarigione dopo "EVAR"
Aspetti clinici e metodologici
a cura di Maurizio Taurino
73. Past (Im)Perfect Continuous
Trans-Cultural Articulations of the Postmemory of WWII
edited by Alice Balestrino
74. Architetture per il restauro: l'anastilosi
a cura di Rossana Mancini, Roberta Maria Dal Mas, Maria Giovanna Putzu
75. Annuario 2021
Osservatorio Giuridico sulla Innovazione Digitale
Yearbook 2021
Juridical Observatory on Digital Innovation
a cura di Salvatore Orlando e Giuseppina Capaldo
76. The best interest of the child
a cura di Mirzia Bianca
77. Fare la differenza
Stereotipi di genere e nuove pratiche di affermazione nei campi scientifici
a cura di Mariacristina Sciannamblo e Assunta Viteritti
78. La metropoli continua
Storia e vita sociale del quadrante Sud di Roma
a cura di Roberta Cipollini, Francesca Romana Lenzi, Francesco Giovanni Truglia
79. Cefalea: dal dolore alla sofferenza dell'anima
a cura di Vittorio Di Piero e Edmond Robert Gilliéron
80. Extra-Vacant Narratives
Reading Holocaust Fiction in the post-9/11 Age
Alice Balestrino

81. Covid, azione pubblica e crisi della contemporaneità
Primato o declino della politica?
a cura di Andrea Millefiorini e Giulio Moini
82. Dialoghi sull'Architettura I
Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
a cura di Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta

Il volume raccoglie i contributi presentati in occasione dei seminari del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura di Sapienza Università di Roma nell'a.a. 2020/2021 e ripercorre le tre tematiche individuate come oggetto di riflessione trasversale tra i tre *curricula*: Conoscenza e riconoscimento in architettura; Presentazione dell'opera d'arte e valorizzazione; Paesaggio: storia, rappresentazione e conservazione. Sono presenti scritti di Carlo Bianchini, Mario Centofanti, Emanuela Chiavoni, Massimo de Vico Fallani, Mario Docci, Daniela Esposito, Francesco Garofalo, Sante Guido, Elena Ippoliti, Antonio Lampis, Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta, Augusto Roca De Amicis, Claudio Varagnoli.

Simone Lucchetti è architetto e dottorando in Storia dell'Architettura presso Sapienza Università di Roma e in Storia dell'Arte e Archeologia presso Sorbonne Université, dove svolge una ricerca multidisciplinare sul complesso di Cecilia Metella e *castrum* Caetani sull'Appia Antica.

Sofia Menconero, architetto e attualmente assegnista di ricerca, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel curriculum Disegno dell'Architettura con una tesi sull'analisi e l'interpretazione spaziale delle Carceri di Piranesi.

Alessandra Ponzetta è architetto, specialista in beni architettonici e del paesaggio, dottoranda nel curriculum di Restauro dell'Architettura dove svolge una ricerca sulle problematiche conservative e le prospettive di restauro delle ville eclettiche nel Salento tra Otto e Novecento.

ISBN 978-88-9377-218-1

